

# TIJUANA/SAN DIEGO:

COOPERATION AND  
CONFRONTATION AT  
THE INTERFACE

COOPERACION Y  
CONFRONTACION  
EN LA INTERFACE

---

INSTALLATIONS/INSTALACIONES BY/POR:  
GIACOMO CASTAGNOLA, FRED LONIDIER, JOSÉ  
IGNACIO LÓPEZ RAMÍREZ-GASTÓN, CAMILO  
ONTIVEROS, LEA RUDEE, NINA WAISMAN,  
FELIPE ZÚÑIGA



TIJUANA/SAN DIEGO:  
COOPERATION AND  
CONFRONTATION AT  
THE INTERFACE



GALLERY @ CALIT2



GALLERY@CALIT2  
EXHIBITION CATALOG N°7

# TIJUANA/SAN DIEGO:

COOPERATION AND  
CONFRONTATION AT  
THE INTERFACE

COOPERACION Y  
CONFRONTACION  
EN LA INTERFACE

GALLERY INSTALLATION  
OCTOBER 15, 2009 TO NOV 25, 2009

---

INSTALACION EN GALERIA  
15 DE OCTUBRE, 2009 AL 25 DE NOVIEMBRE, 2009

Copyright 2009 by the gallery@calit2  
Published by the gallery@calit2  
University of California, San Diego  
9500 Gilman Drive  
La Jolla, CA 92093-0436  
ISBN 978-0-578-04780-5



## CONTENTS

04 INTRODUCTION, by Trish Stone

### ARTIST STATEMENTS

10 24 SPEAKERS, 24 SOURCES

20 MEDIAWOMB

30 N.A.F.T.A. #15

36 THE BASIN OF THE TIJUANA RIVER

### INTERVIEWS by Tara Zepel

42 CUBO: GIACOMO CASTAGNOLA, CAMILO ONTIVEROS, NINA WAISMAN, FELIPE ZUNIGA

56 FRED LONIDIER

66 LEA RUDEE

76 JOSE IGNACIO LOPEZ RAMIREZ-GASTON

90 ARTIST BIOGRAPHIES

98 ACKNOWLEDGMENTS

## CONTENIDO

04 INTRODUCCION, por Trish Stone

### DECLARACIONES DE ARTISTAS

10 24 BOCINAS, 24 FUENTES

20 MEDIAWOMB

30 N.A.F.T.A. #15

36 LA CUENCA DEL RIO TIJUANA

### ENTREVISTAS por Tara Zepel

42 CUBO: GIACOMO CASTAGNOLA, CAMILO ONTIVEROS, NINA WAISMAN, FELIPE ZUNIGA

56 FRED LONIDIER

66 LEA RUDEE

76 JOSE IGNACIO LOPEZ RAMIREZ-GASTON

90 ACKNOWLEDGMENTS

98 BIOGRAFIAS DE ARTISTAS



# INTRODUCTION / INTRODUCCION

BY / POR TRISH STONE

---

\* **Trish Stone** is the Gallery Coordinator for the gallery@calit2 in the California Institute for Telecommunications and Information Technology at UC San Diego.

\* **Trish Stone** es Coordinadora de gallery@calit2 en El Instituto de Telecomunicaciones e Información Tecnológica de California en la Universidad de California, San Diego.



On October 5, 2009, the gallery@calit2 opened “Tijuana/San Diego: Cooperation and Confrontation at the Interface” as its Fall 2009 exhibition. The show brings together works by seven artists who draw upon the cultural landscape of the border region linking Tijuana and San Diego. While most of the artists are based in Tijuana, two of them – Lea Rudee and Fred Lonidier – are UC San Diego faculty members.

The works in “Tijuana/San Diego: Cooperation and Confrontation at the Interface” range from digital prints to interactive multimedia. José Ignacio López Ramírez-Gastón’s spatialized sound installation, *24 Speakers and 24 Sources*, deployed in the interior of the gallery@calit2, enacts the concept of the democratization of knowledge and ‘reversed migration’ in the use of technology.

In the main hallway, MediaWomb creates an interactive sound cocoon made of recycled egg cartons. Visitors’ movements inside the womb modulate sounds connected to the media’s mis/representations of Tijuana and transborder drug cartels. Media Womb is a collaboration among the artists of the CUBO Project: Giacomo Castagnola, Camilo Ontiveros, Nina Waisman and Felipe Zúñiga, with programming by Marius Schebella.

Other works on display include former UCSD Jacobs School of Engineering dean Lea Rudee’s photographs documenting the Tijuana River’s path across the border, revealing its many roles as drainage creek, city water supply, border crossing obstacle, and preserved salt marsh.

El lunes 5 de octubre de 2009 abre al público en la gallery@calit2 la muestra de otoño intitulada “Tijuana/San Diego: Cooperación y confrontación en la interface”. La exposición reúne obras de siete artistas que aprovechan el paisaje cultural de la región fronteriza que une a las ciudades de Tijuana y San Diego. Si bien la mayoría de los artistas operan en la ciudad de Tijuana, dos de ellos - Rudee Lea y Fred Lonidier - son miembros de la facultad de la UC San Diego. Las obras expuestas en “Tijuana / San Diego: cooperación y confrontación en la interface” abarcan una gama de propuestas que van desde la impresión digital hasta la multimedia interactiva.

*24 Speakers and 24 Sources* instalación de sonido especializado de José Ignacio López Ramírez-Gastón desplegada en el interior de la galerí@ Calit2, promulga el concepto de la democratización del conocimiento y el “revertimiento de la migración” en el uso de la tecnología.

En el pasillo principal, Media Womb ofrece al visitante la posibilidad de interacción sonora. En el interior de este capullo - hecho de cartón huevo reciclado - los movimientos de los usuarios activan archivos de audio tomados de algunos medios de comunicación en los que se exponen las representaciones tendenciosas sobre Tijuana y los cárteles de la droga transfronterizo. Media Womb es una colaboración de los artistas : Giacomo Castagnola, Camilo Ontiveros, Nina Waisman y Felipe Zúñiga, con la programación por Marius Schebella para el Proyecto CUBO.

Entre las obras también figuran las fotografías de Rudee Lea, ex decana de



UCSD Visual Arts Professor Fred Lonidier's "N.A.F.T.A. #15 Rio Tijuana Bridge: A Tale of Two Globes or Two Tales of a Globe/ Puente del Rio Tijuana: Un Cuento de Dos Mundos o Cuentos de Un Mundo" provides a representation of the problematics of globalization from the perspective of the organized efforts by workers to make gains in labor rights and conditions of employment.

la Jacobs School of Engineering a UC San Diego, en las que documenta el trayecto del Río Tijuana a través de la frontera revelando sus múltiples funciones como drenaje, suministro de agua de la ciudad, obstáculo en el cruce fronterizo y reserva del estero salino.

El profesor de la escuela de Artes Visuales de la UCSD Fred Lonidier, presenta su serie de imágenes sobre el Tratado de Libre Comercio, "N.A.F.T.A# 15 Rio Tijuana Bridge: A Tale of Two Globes or Two Tales of a Globe/ Puente del Río Tijuana: Un Cuento de Dos Mundos o Cuentos de Un Mundo" en la que proporciona una representación de la problemática de la "globalización" desde la perspectiva de los esfuerzos organizados de los trabajadores para hacer avances en los derechos laborales y las condiciones de empleo.











ARTIST STATEMENTS /  
DECLARACIONES DE ARTISTAS

# 24 SPEAKERS, 24 SOURCES / 24 BOCINAS, 24 FUENTES

BY/POR JOSE IGNACIO LOPEZ RAMIREZ-GASTON

The *24 Speakers, 24 Sources* sound installation explores the problem of accessing technology in developing countries, and how the notion of technological ‘advantage’ plays a role in the construction of identities south of the U.S.-Mexico border. A border situation, in which the public displays of technological development become part of the language of domination and control, creates a social tension in which, while marketing strategies create an artificial craving, political forces randomly deny access.

In response to the general idea of a need for technological currency that comes from the north, *24 Speakers, 24 Sources* ‘smuggles’ materials and knowledge from the city of Tijuana in the ‘wrong’ direction, in order to generate a multichannel, interactive installation for spatialized sound constructed with available materials and as a representation of strategies common to Latin American countries.

*24 Speakers, 24 Sources* discusses the production and distribution of both cultural and technological musical products in a border region where post-national globalized and post-colonial systems coexist. Latin American populations are both participative and deprived of the wonders of a globalized world. The sound installation is a reflection of the technological limitations facing sound artists in economically challenged environments and how this condition can be turned into a genesis of creative output.

‘Glocality’ in Tijuana also underscores the city’s dual nature – one of accessibility at the same time as one of economic and social disadvantage.

La instalación Sonora *24 Bocinas, 24 Fuentes* explora el problema del acceso a la tecnología en los países en desarrollo, y como la noción de ‘ventaja’ tecnológica cumple un rol importante en la construcción de la identidad al sur de la frontera México-Americana. Una situación fronteriza en la que la exhibición pública del desarrollo tecnológico se convierte en parte del lenguaje de dominación y control. Crea una tensión social en la que mientras las estrategias de marketing generan la ansiedad de posesión, las fuerzas políticas niegan de forma aleatoria el acceso.

En respuesta a la idea general proveniente del norte de que existe una necesidad por estar al día tecnológicamente, *24 Bocinas, 24 Fuentes* contrabandea materiales y conocimiento desde la ciudad de Tijuana en la dirección ‘equivocada’, para producir una instalación interactiva con múltiples canales para sonido espacializado. Construida con los materiales a la mano y como una representación de estrategias comunes a los países Latinoamericanos.

*24 Bocinas, 24 Fuentes* discute la producción y distribución de productos musicales tecnológicos y culturales en la zona de frontera, donde los sistemas de globalización post-nacionalista y el post-colonialismo coexisten. Las poblaciones Latinoamericanas al mismo tiempo participan, y están privadas de las maravillas del mundo globalizado. Esta instalación sonora es una reflexión sobre las limitaciones tecnológicas de los artistas sonoros en ambientes que presentan desafíos económicos y como estas condiciones pueden ser utilizadas en el desarrollo de productos creativos.

‘Glocalidad’ en Tijuana recalca la naturaleza doble de la ciudad – las posibilidades de acceso por un lado, y las desventajas económicas por otro.



The city of Tijuana represents in the mind of many San Diego residents a door to all sorts of illegal and unhealthy activities, including the smuggling of immigrants and drugs to the United States. In front of the problems caused by economic inequality and the dark reputation of Tijuana as portrayed by the media, it is difficult for some to envision this border city as a source for cultural enrichment or as a living and essential part of our transnational border region. San Diego and Tijuana form a unity that goes beyond the limits of the official border. While the last decade has seen an effort to understand the conditions of border existence beyond traditional discrimination and nationalistic views, these conditions remain and power relations permeate artistic output.

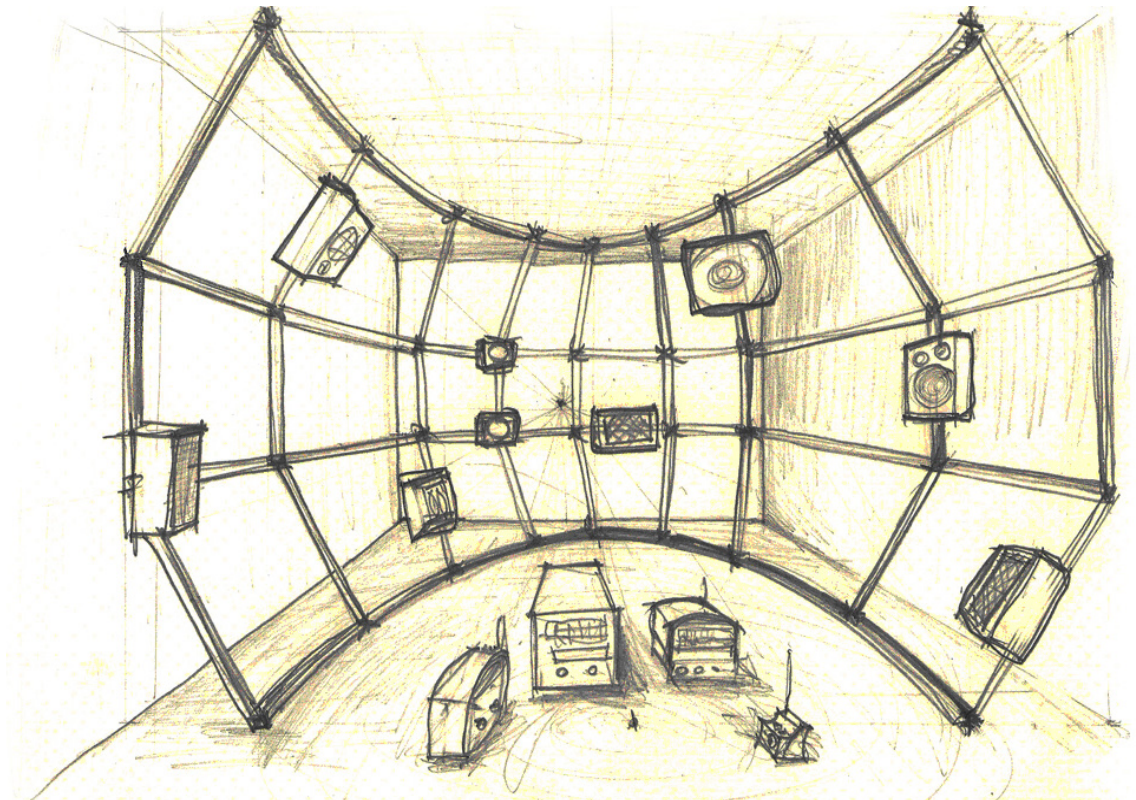
24 Speakers, 24 Sources represents the passive invasion of Tijuana's street knowledge into the technological paradises of San Diego, and 'smuggling' becomes a theme for exploration with multiple shades of meaning. 24 used speakers and 24 used sound generators bought in the streets of the city of Tijuana and 'smuggled' into San Diego were installed in the space at the Calit2 art gallery. The 24 sources of sound will be mapped to the speakers generating a 'sound architecture' that is controlled by the quality of the sound generators and the inequality of the speakers being used.

The sources of sound are placed at the center of the space, so that people entering the installation will have access to all the sources of sound and will be able to control the sounds being generated in the room. However, they will be constrained by the nature of the sources of sound and the speakers being used that are deployed in a half-circular mesh superstructure.

La ciudad de Tijuana representa, en la mente de muchos residentes de San Diego, una puerta a todo tipo de actividades ilegales y poco saludables, incluyendo la migración ilegal y el contrabando de drogas. Frente a los problemas causados por las diferencias económicas y la oscura reputación de Tijuana en sus representaciones mediáticas, es difícil construir una visión de esta ciudad fronteriza como una fuente de enriquecimiento cultural, o como una parte viva y esencial de esta región transnacional. San Diego y Tijuana forman una unidad que va más allá de los límites de la frontera oficial. Mientras en la última década ha habido un esfuerzo por entender las condiciones de la vida fronteriza más allá de la discriminación tradicional y las visiones nacionalistas, estas condiciones se mantienen y las relaciones de poder impregnan el producto artístico.

24 Bocinas, 24 Fuentes representa la invasión pasiva del conocimiento callejero Tijuaneño en los paraísos tecnológicos de San Diego, y el contrabando se convierte en un tema a explorar con múltiples niveles de significado. 24 Bocinas, 24 Fuentes generadores de sonidos usados, comprados en las calles de la ciudad de Tijuana y introducidos de 'contrabando' a San Diego serán instalados en la galería de arte de Calit2. Las 24 fuentes de sonido estarán conectadas a las bocinas generando una 'arquitectura sonora' que será controlada por la calidad de las fuentes de sonido y la desigualdad de las bocinas utilizadas.

Las fuentes de sonido se encontrarán en la zona central del espacio de la galería para que los visitantes que ingresen a la instalación tengan acceso y puedan controlar los sonidos generados en el cuarto. Sin embargo, estarán limitados por la naturaleza de las fuentes de sonido y las bocinas que serán instaladas sobre una estructura semi-circular. Interactuar con tecnología siempre depende



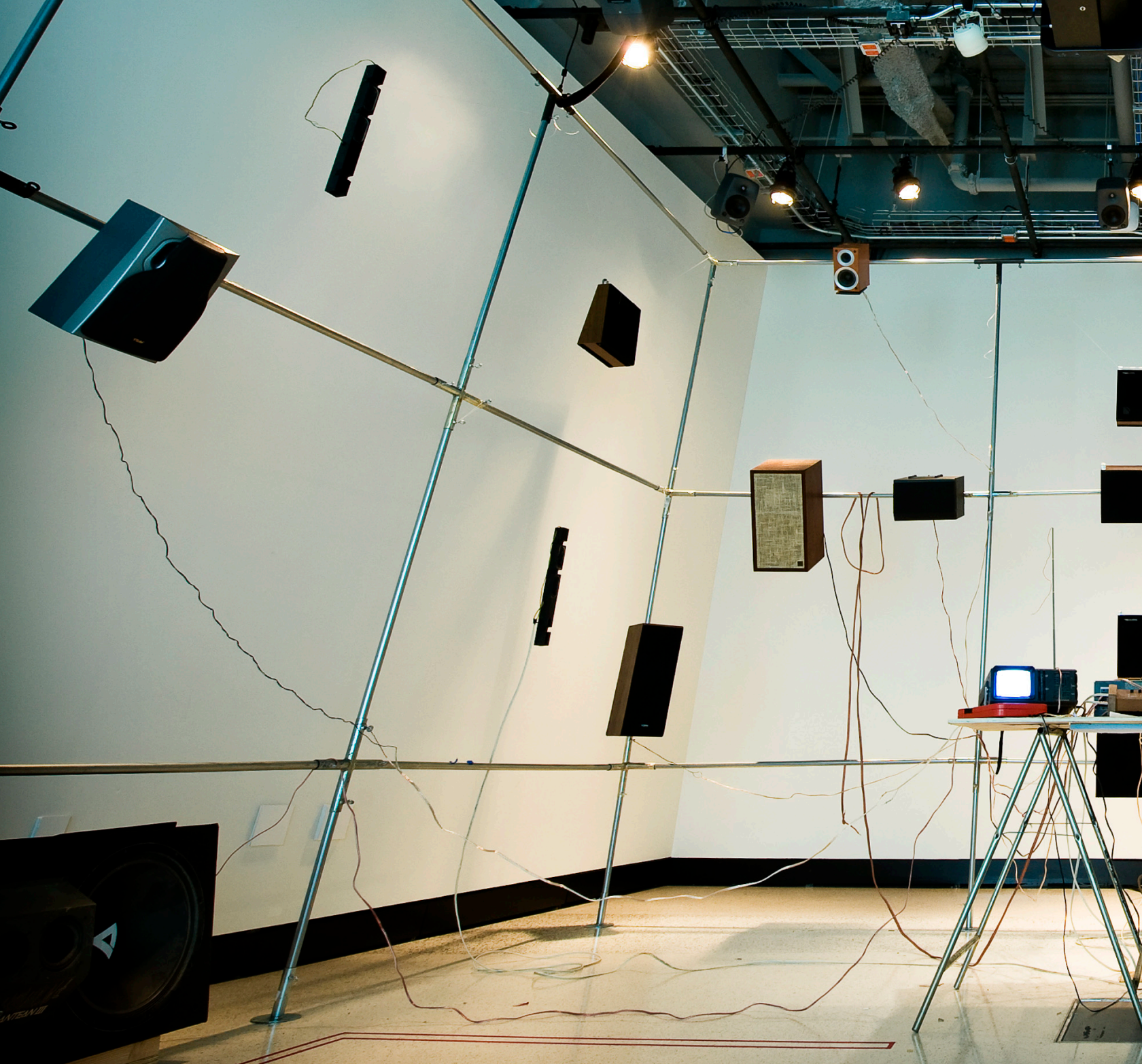
Engaging technology is always dependent on access. In the 'developed' world, access to technology is taken for granted and the problems of democratization of knowledge, information, and hardware become irrelevant. In developing countries the use of the means at hand is a natural strategy for the integration of technology.

With 24 Speakers, 24 Sources, the goal is to reflect on socio-economic conditions outside of the 'developed' world by turning economic obstacles (used speakers and sound sources) into creativity and experimentation with spatialized sound and a sound architecture that can be controlled using resources native to social interaction in Tijuana.

del acceso. En el mundo 'desarrollado' el acceso a la tecnología se da por hecho y los problemas de democratización del conocimiento, la información y el hardware se vuelven irrelevantes. En los países en vías de desarrollo el uso de las posibilidades a la mano es una estrategia natural para la integración de la tecnología.

El objetivo principal de 24 Bocinas, 24 Fuentes es reflexionar sobre las condiciones socio-económicas fuera del mundo 'desarrollado. A través de convertir obstáculos económicos (bocinas y fuentes de sonido usadas) en espacios de creatividad y experimentación con sonido espacializado y una arquitectura sonora que puede ser controlada usando recursos comunes a la interacción social en Tijuana.









24 SPEAKERS AND 24 SOURCES IN THE GALLERY@CALIT2



About 10 meters into the Mexican side of the border, one can find the first examples of alternative music distribution systems: small informal carts with hundreds of CDs, with vendors selling their product to motorists and pedestrians crossing the border into the United States. It goes without saying that they rely on piracy as the principal mean for musical distribution and as a natural result to the popular need for a means to access music without going bankrupt. In Mexico the minimum wage is of about 5 dollars per work day making the price of 'legal' CDs prohibitive to most of the population. Irregular economies for the creation, production and distribution of music are common all over Latin America, and each country has its peculiarities. In Sao Paulo, Brazil, for instance, the selling of 'illegal' copies of music takes place in small carts made out of dollies equipped with car stereo systems. This gives them the possibility of constantly changing location in the search of customers and also helps them avoid the police. In Lima, Peru, large official markets – notably Polvos Azules and Polvos Rosados – have been organized by the government to counteract the invasion of street vendors. These markets have created a semi-official yet still informal setting for the sale of products (including sometimes stolen property). Occasional raids still take place to appease anti-piracy forces, but the raids are mostly symbolic, and these markets continue to prosper.







Alrededor de 10 metros dentro del territorio mexicano ya uno puede encontrar los primeros ejemplos de mecanismos de distribución alternativa de música: pequeños carritos informales con cientos de CDs, vendiendo su producto a los transeúntes y motoristas que están a punto de cruzar la frontera a los Estados Unidos. No es necesario decir que estos negocios se basan en la piratería como su sistema principal de distribución de audio y como el resultado natural de la necesidad popular de tener acceso a la producción musical que no vaya más allá de su capacidad económica. En México el salario mínimo es de alrededor de 5 dólares por día de trabajo, haciendo el precio de un CD 'legal' prohibitivo para la mayoría de la población. El uso de una economía irregular para la creación, producción y distribución de música es común a todos los países de Latinoamérica, cada uno con sus propias peculiaridades. En Sao Paulo, Brasil, por ejemplo, la venta de discos 'ilegales' se realiza en pequeños carros hechos de 'diablitos' de carga equipados con equipos de sonido de automóvil. Este sistema les da la posibilidad de cambiar constantemente de lugar en la búsqueda de compradores y también los ayuda a evadir a la policía. En Lima, Perú, grandes mercados oficiales – principalmente Polvos Azules y Polvos Rosados – han sido organizados por el gobierno para contrarrestar la invasión de vendedores ambulantes. Estos mercados han creado un sistema semi-oficial pero aun informal, para la venta de productos (incluyendo en algunos casos objetos robados). Redadas ocasionales se realizan para tranquilizar los intereses en contra de la piratería, pero estas redadas son principalmente simbólicas, y los mercados informales de Lima siguen prosperando.

C.1



This installation is inspired by Bernhard Leitner's experimentation with Sound Architecture. While Leitner would consider that spaces for Sound Architecture should be analyzed scientifically, in this installation control over the space is limited by the randomness of the sound sources and characteristics of the equipment.

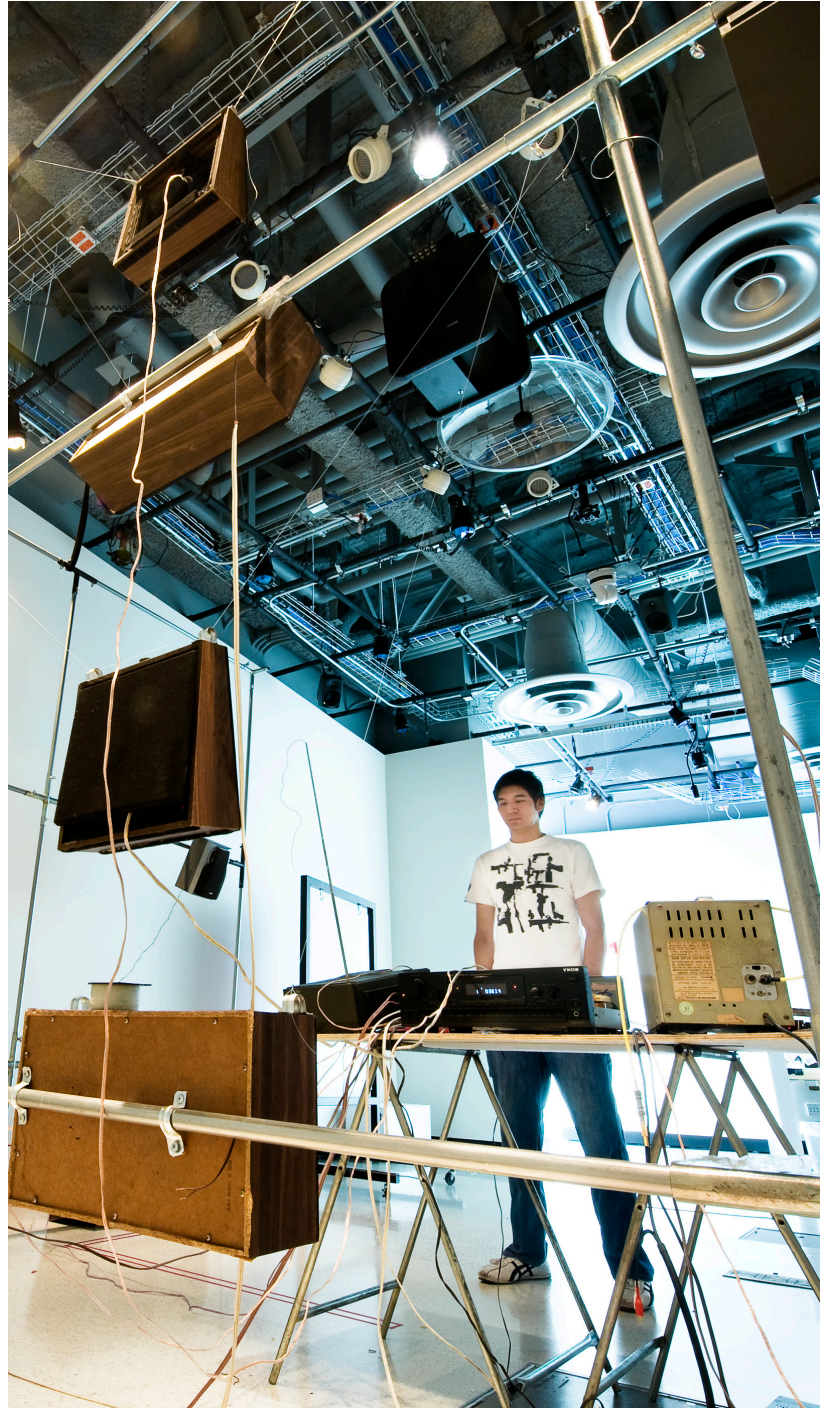
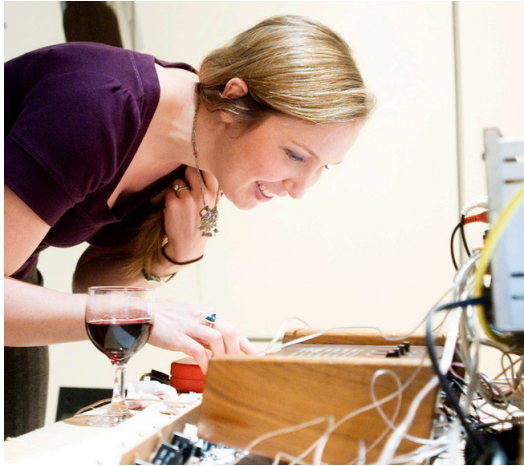
This project represents the feeling of experimenting with technology when the options are restricted by access and economic factors. This piece is both a nostalgic representation of my early encounters with technology and music, and as a reflection of the conditions of access for a new generation of creators.

Esta instalación esta inspirada por la experimentación de Bernhard Leitner con Arquitectura Sonora. Mientras que Leitner considera que los espacios para una Arquitectura Sonora deben ser analizados científicamente, en esta instalación el control sobre el espacio es limitado por la aleatoriedad de las fuentes sonoras y las características del equipo utilizado.

Este proyecto representa la sensación producida al experimentar con tecnología cuando las opciones están restringidas por el acceso y las posibilidades económicas. Esta pieza es al mismo tiempo: una representación nostálgica de mis primeros encuentros con tecnología y música, y una reflexión sobre las condiciones de acceso para una nueva generación de creadores.







# MEDIAWOMB

BY/POR CUBO: GIACOMO CASTAGNOLA, CAMILO  
ONTIVEROS, NINA WAISMAN, FELIPE ZUNIGA

MediaWomb is the most recent collaborative piece made by the CUBO project, made up of Giacomo Castagnola, Camilo Ontiveros, Nina Waisman and Felipe Zúñiga, with PD (Pure Data) software programming by Marius Schebella.

CUBO explores the creative exchange between technology, architecture, sound, and performance – in order to reflect and transform social space and public culture. Since its inception in 2007, the project has had several embodiments that include mobile sculptural-sound interventions, sound and music performances, ephemeral radio transmissions, and youth-at-risk workshops in the cities of Tijuana and Los Angeles.

The collaborative project is a dialogical exercise in response to the media's monomaniacal presentation of Mexico as a space characterized solely by sensationalist crime. The collective explores the underrepresented terrains of community and non-violence, to generate layered reflections on locality, media and material geography in relation to the body and its interactions.

MediaWomb recovers the energy of the Ouroboros, the ancient symbol of a serpent eating its own tail – an entity constantly consuming and re-creating itself. What could be more connected to this condition than the pairing of violence and the media cycles that reproduce, consume and refuel this violence? This situation has captured our regional attention regarding recent violent events traversing the Tijuana-San Diego border.

The CUBO collective has taken this complex problem as a departure point to explore

MediaWomb es la más reciente pieza colaborativa del proyecto CUBO realizada por Giacomo Castagnola, Camilo Ontiveros, Nina Waisman y Felipe Zúñiga, con programación PD (Pure Data) de Marius Schebella.

CUBO es un proyecto colaborativo que explora el intercambio creativo entre tecnología, arquitectura, arte sonoro y performance para la reflexión y transformación de los espacios social y la cultura pública. Desde su creación en 2007, el proyecto ha tenido distintas encarnaciones que incluyen intervenciones sonoras a partir de una estructura escultórica móvil, performances, presentaciones musicales, transmisiones efímeras de radio y talleres breves con jóvenes en situación de riesgo en las ciudades de Tijuana y Los Ángeles.

Este proyecto es un ejercicio dialógico en respuesta a las representaciones monomaniacas y sensacionalistas de los medios de comunicación sobre México como espacio criminal. El colectivo exploró otro tipo de representaciones en los terrenos de la comunidad y la no-violencia para generar una reflexión de múltiples estratos retomando aspectos como la localidad, los medios de comunicación y la geografía material en relación al cuerpo y sus interacciones.

MediaWomb recobra la energía del uroboros, el antiguo símbolo del dragón comiéndose la cola, para apuntar hacia aquellas entidades en constante autoconsumo y re-creación. ¿Qué podría estar más cercano con esta condición que el funesto par entre violencia y medios de comunicación que reproducen, consumen e inyectan más violencia? Esta situación ha capturado la atención de nuestra región en relación a las recientes oleadas de violencia en la frontera entre Tijuana y San Diego.









MEDIAWOMB - CALIT2 INSTALLATION



concepts of displacement, dislocation, circulation, mediatization, objectification, embodiment, consumption, and violence through the development of an immersive interactive sound and sculptural installation.

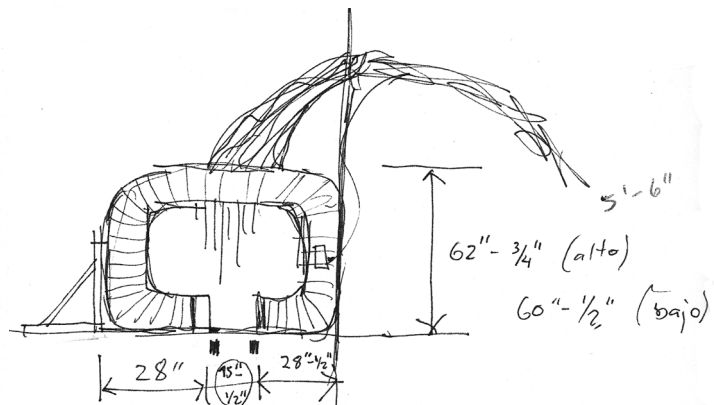
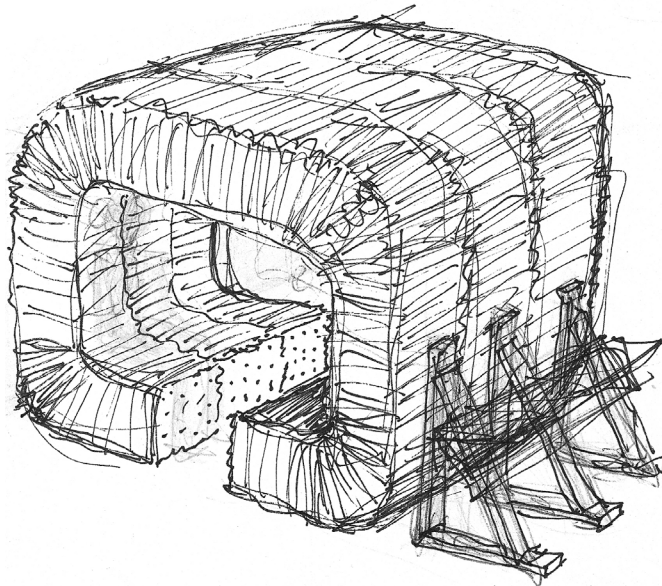
Giacomo Castagnola developed a structure with the potential of infinite growth through accumulation of a single form or material unit (cardboard crates), to explore exchanges between scale, material and memory. This ergonomic structure hosts in its interior the delicate and organic interactive sensor system designed by Nina Waisman, who also brings to one side of the MediaWomb a collection of concrete and environmental sounds recorded in the city of Tijuana.

On the other side of the structure, Camilo Ontiveros' and Felipe Zúñiga's appropriations of radio and popular media trace manipulative reports of violence

El colectivo CUBO ha tomado este complejo asunto como punto de partida para explorar conceptos como desplazamiento, dislocación, circulación, mediatización, objetivización, materialización corporal, consumo y violencia a través del desarrollo de una instalación escultórico-sonora interactiva.

Giacomo Castagnola desarrolló una estructura con el potencial de crecimiento infinito basado en la acumulación de una forma unitaria o material único (cartón de huevo) para explorar los intercambios entre escala, material y memoria. Esta estructura ergonómica hospeda en su interior un delicado sistema orgánico de sensores interactivos diseñado por Nina Waisman, quien además trajo consigo una colección de sonidos concretos y ambientales que grabó en la ciudad de Tijuana, los cuales pueden escucharse en uno de los lados del MediaWomb.

En el otro lado de la estructura, Camilo Ontiveros y Felipe Zúñiga nos proveen de fragmentos sonoros apropiados de distintas fuentes: manipuladores reportes de radio sobre la violencia en Tijuana,



at the border, information on massive deportations in Los Angeles and San Diego, and soap opera-esque B-movie dialogues, spectacularizing narcoculture.

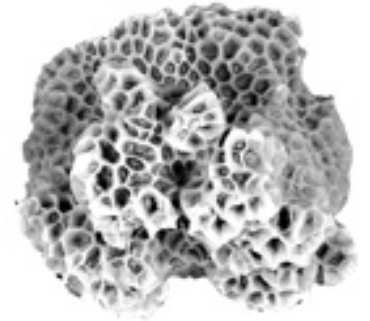
These two opposing sonic spaces – the derive-based concrete sound and the sensational media sound – confront each other in shifting interactive dialogues generated by the presence and gestural acts of visitors seated in the MediaWomb. Solo or multiple users/participants activate sensors inside the sculpture with their body movements, generating ever-changing sound representations of the complex trans-border space.

CUBO hopes the visitor to this piece becomes aware of her multiple role in the cycle of media consumption. On the one hand, seated inside, she is, as always, an audience for manipulative media. On the other hand, she has a chance to manipulate and activate new meanings as her gestures change the volume, layering, juxtapositions, pitch and speed of these sounds. Her physical reality impacts the virtual reality she co-constructs, engaging the body further in the consumption and production of media-based meaning.

información sobre las deportaciones masivas ocurridas en Los Ángeles y San Diego así como edulcorados diálogos telenovelescos provenientes de una película de culto en la que se espectaculariza la narcocultura.

Estos dos conjuntos de sonoridades opuestas-el registro sonoro concreto y el audio sensacionalista de los medios de comunicación- se confrontan por medio de los diálogos que se desplazan e interactúan con el escucha a partir de los movimientos de ésta dentro del MediaWomb. Las diferentes iniciativas gestuales de los participantes generan una siempre-cambiante representación sonora de la complejidad del espacio transfronterizo.

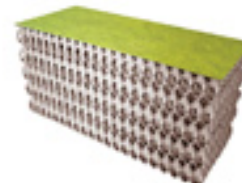
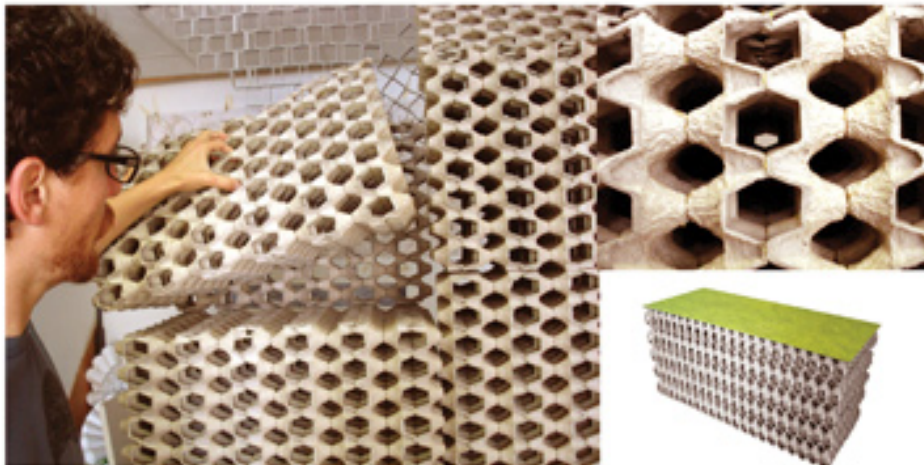
El colectivo CUBO espera que la visitante de la pieza sea consciente de la multiplicidad de su papel en el ciclo del consumo mediático. Por un lado, sentada dentro de la estructura como audiencia “siempre-cautiva” de los medios de comunicación manipuladores. Por el otro, con la oportunidad de maniobrar y activar nuevos significados al tiempo que sus movimientos corporales alteran el volumen, la sobreposición, yuxtaposición, tono y velocidad de los sonidos. Con ello, la presencia física impacta a la realidad virtual y así, la escucha participante, involucra su cuerpo en la construcción, consumo y producción de nuevos significados mediáticos.



DESIGN NEW MATTER: WITH SIMILAR MATERIAL BEHAVIOR - A NON SOLID OR

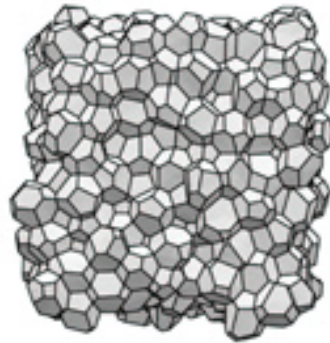
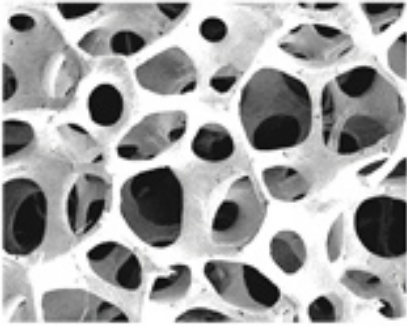


BUILD AN ENVIRONMENT: AN INTERIOR LANDSCAPE WITH THE NEW MATTER, LIKE A



USING PULP MOLDING MATERIAL (EGGCRATE) TO PRODUCE PAPER FOAM, PUT TOGETHER





STATIC MATERIAL, POROUS, LIGHT - WITH GEOMETRIC ANALOGIES TO NATURE.



CORAL REEF OR CAVE, A ROCK LANDSCAPE LOUNGE, LIKE SEATING ON PAPER CORAL



MOLDING PULP PAPER

CLOSE LOOP PRODUCTION

GREEN CHEMISTRY

ZERO WASTE



Easily  
decompose  
protect  
environment



Repeated  
circulating use  
and manufacture

WITH WATER BASED GLUE, ALL THE MATERIAL WAS DONATED FROM PACIFIC PULP









CUBO MEMBER NINA WAISMAN RECORDING EVERYDAY LIFE IN TIJUANA



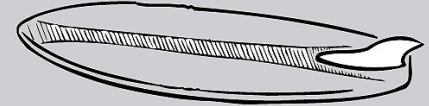
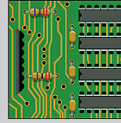
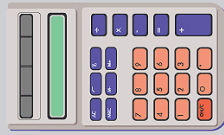
# N.A.F.T.A. #15

BY/POR FRED LONIDIER



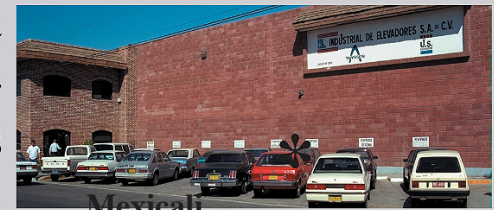






**H**ere at the frontier, **M**éxico offers itself for sale to the world.

“Come One and All and **INVEST** in labor! Yes, Mexi-power is for sale anything at all! And tax you hardly any at This doesn't have to and from the U.S. but **are welcome!** This is a everywhere. We already from **Japan** and **Korea!** be building in Mexicali for **everyone!** And you don't have to be union though we recommend it because labor leaders here (CTM, CROM & CROC) will help you if your workers do anything rash! You will be doing Mexican workers and their families a big favor to exploit them; and **it is their patriotic duty to attract your investment.**”



Mexicali

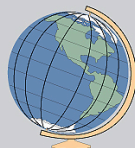
our cheap can labor for hardly we won't all either!

to be just a bridge **all** transnationals bridge to, and from, have a lot of plants The **Taiwanese** will soon! There's room

**EVERY BODY WINS!**



Apologies to the artists!





**A**quí en la frontera, **M**éxico se vende a todo el mundo.

“¡Vengan todos a **INVERTIR** en nuestro económico trabajo laboral! ¡Sí, la fuerza laboral está a la venta por prácticamente nada! ¡Y nosotros no cobramos impuestos! ¡Este no tiene que ser un puente desde y hacia los Estados Unidos solamente, sino uno en donde **todas** las corporaciones **transnacionales son bienvenidas!** Este es un puente desde y hacia cualquier parte del mundo. Ya tenemos muchas plantas por parte de Japón y Corea. ¡Los taiwaneses próximamente estarán construyendo en Mexicali! ¡Hay espacio para todos! ¡Y no tienes que ser parte de un sindicato, aunque nosotros lo recomendamos porque lo líderes laborales, (CTM, CROM y CROC), te ayudarán si tus trabajadores hacen algo imprudente! Les harás un gran favor a los trabajadores mexicanos y sus familias al explotarlos; es su deber patriótico el atraer tu inversión.”

**¡ TODOS GANAN !**





## COMING TO UCSD:

### Whither UCSD? Maquiladoras in its Future? Or the Business of U.C.S.D. is Business?



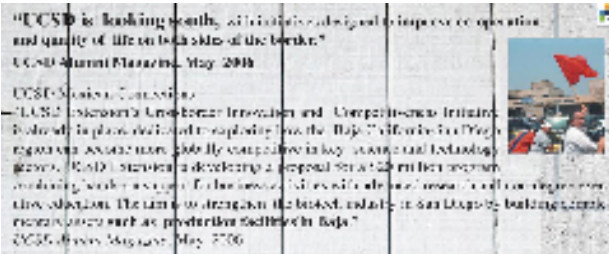
**BORDERLESS INNOVATION / INNOVACIÓN SIN FRONTERAS**

In partnership with CENTRIS and

CICESE, and with the generous support of our sponsors and numerous individuals in the community, San Diego Dialogue conducted research during the past eighteen months to identify "clusters of opportunity" that have the potential to help the San Diego-Baja California region reshape its economic relationship. These include biomedical device manufacturing, aerospace and defense, software, marine biotechnology, and pharmaceuticals and clinical research. The findings suggest that the region has the potential to become an integrated, world-class R&D, manufacturing, and supplier base unlike any other in the world. The report notes that the San Diego-Baja California region has the potential to spur local growth and prosperity if a broad coalition of interests on both sides of the border can overcome previously fragmented efforts and take the steps necessary to collaborate. Ten recommendations are put forth to begin implementing an integrated binational economic development strategy.



*Innovación sin Fronteras:  
Un llamado a la acción para la región San Diego - Baja California.*



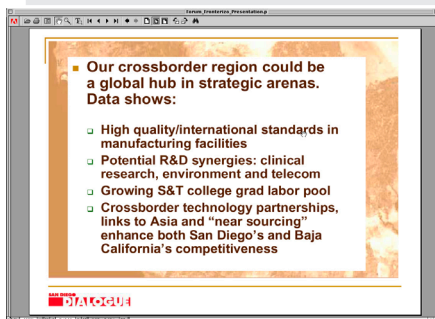
**"UCSD mira al sur, con iniciativas diseñadas para mejorar la cooperación y la calidad de vida en ambos lados de la frontera."**

Revista de Ex-alumnos de UCSD, 26 de mayo 2006

#### **Conexiones Mexicanas de UCSD**

"La Iniciativa de Innovación y Competitividad Transfronteriza del Departamento de Extensión Académica de UCSD ya está funcionando, dedicada a explorar cómo hacer que la región San Diego-Baja California sea más competitiva globalmente en sectores claves de ciencia y tecnología. Extensión Académica de UCSD está desarrollando una propuesta para un programa de \$20 millones de dólares que combine apoyo práctico a actividades empresariales con investigación avanzada y cursos para ejecutivos. El objetivo es fortalecer la industria biotecnológica en San Diego creando unidades complementarias tales como plantas productivas en Baja."

Revista de Ex-alumnos de UCSD, 26 de mayo 2006



## LLEGAN A UCSD:

### ¿También en UCSD? ¿Maquiladoras en su futuro?

### ¿O el negocio de U.C.S.D. es hacer negocios?

En alianza con CENTRIS y CICESE, y con el generoso apoyo de nuestros patrocinadores y numerosos individuos de la comunidad, San Diego Dialogue realizó, durante los pasados dieciocho meses, una investigación para identificar a los "agrupamientos de oportunidad" que tienen potencial para ayudar a que la región San Diego-Baja California redefina su relación económica. Estos agrupamientos incluyen: manufactura de dispositivos biomédicos, industria aeroespacial y defensa, software, biotecnología marina, y pruebas clínicas. Los resultados de la investigación sugieren que

la región tiene el potencial de llegar a ser un líder de clase mundial en I&D, manufactura, y proveeduría como ninguna en el mundo. El reporte resalta que la región San Diego-Baja California tiene el potencial de desencadenar crecimiento local y prosperidad si una amplia coalición de intereses de ambos lados de la

frontera pueden superar esfuerzos fragmentados realizados con anterioridad y llevar a cabo los pasos necesarios para colaborar. El reporte sugiere diez recomendaciones para empezar a implantar una estrategia binacional integral de desarrollo

económico.

**Nuestra región transfronteriza puede ser un centro global en campos estratégicos.**

**Los datos muestran:**

- \* Alta calidad/estándares internacionales en servicios para manufactura
- \* Sinergia potencial R & D: investigación clínica, medio ambiente y telecomunicaciones
- \* Creciente mano de obra egresada de universidades
- \* Asociaciones tecnológicas transfronterizas, vínculos con Asia y "fuentes cercanas" aumentan la competitividad de San Diego y Baja California







Two studies identify unknown synergies and untapped potential in the crossborder region

- Dialogue's work identifies globally competitive "high-value-added" industries and jobs in the crossborder region
- SANDAG's recent crossborder study identifies the equivalent to eight Qualcommms lost because of border waits

### Cluster Findings

#### Biomedical Devices

- Over 30,000 employed in Cluster (2003)
  - San Diego: 6,800
  - Baja California: 23,700
- BC: highest number of FDA-certified BD companies in Mexico (65+)
  - Most with ISO 13485 or 9000 certification
  - Many: Class 10,000 & 100,000 clean rooms
  - 13 had HQ or operations in SD County
- Range of products – heart pumps & stents, lenses, pacemakers, more...

### Dos estudios identifican sinergias desconocidas y potenciales no explotados en la región transfronteriza

- \* El trabajo de Diálogo identifica industrias y empleos "de alto valor añadido" globalmente competitivos en la región transfronteriza
- \* El reciente estudio de SANDAG identifica el equivalente a ocho Qualcomms perdidos debido al tiempo de espera en la frontera

### Grupos descubiertos

- Dispositivos Biomédicos (DB)**
- \* Más de 30,000 empleados en el Grupo (2003)
- \* San Diego: 6,800

### BC: el más alto número de compañías DB con certificación FDA en México (más de 65)

- \* La mayoría con certificación ISO 13485 o 9000
- \* Muchas: cuartos limpios Clase 10,000 y 100,000
- \* 13 tienen oficina matriz u operaciones en San Diego
- Rango de productos: bombas para el corazón y tubos arteriales, lentes, marcadores (para el corazón) y otros...**

>Translation help from Enrique Davalos<

The Senate faculty also must share responsibility with the Regents for the system's transformation into a vast machine for the transformation of public research into corporate profit. Most UC campuses now more resemble gated communities than public temples of learning.

### Mike Davis

"the mine has caved in," written for the UC strike com. which asked for a short piece on 'solidarity,' September 6, 2009.

También el Senado de profesores debe compartir responsabilidad con los miembros del consejo directivo por la transformación del sistema en una vasta maquinaria para la transformación de la investigación pública en lucro empresarial. La mayoría de los planteles de la Universidad de California (UC) parecen ahora colonias con calles privadas más que templos del aprendizaje.

### Mike Davis

"La mina se ha derrumbado," escrito para UCstrike.com, quien pidió un escrito corto sobre 'solidaridad,' 6 de septiembre, 2009



# THE BASIN OF THE TIJUANA RIVER / LA CUENCA DEL RIO TIJUANA

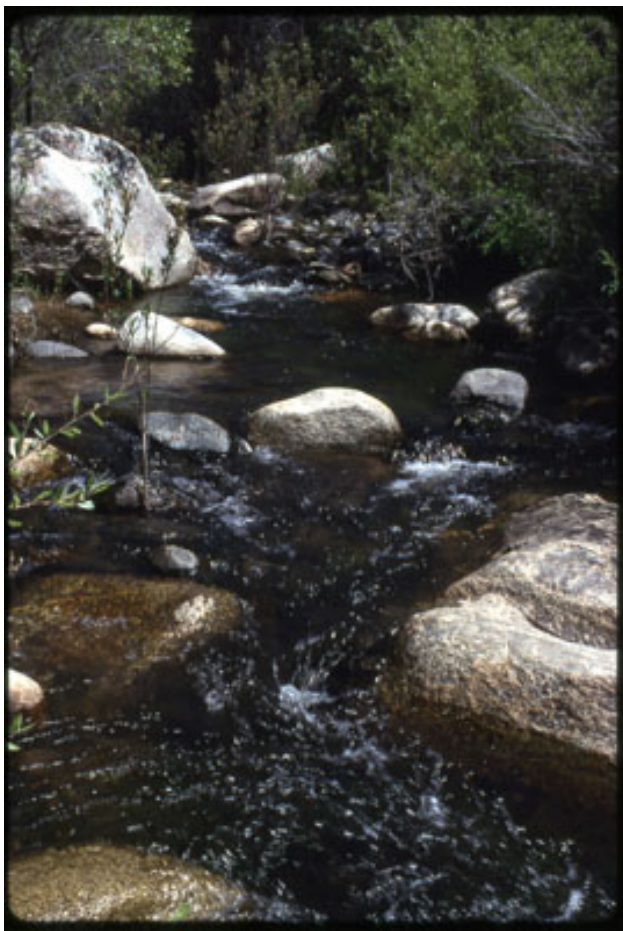
BY/POR LEA RUDEE



In less than one hundred miles, the Tijuana River has many identities. Its drainage basin extends to both sides of the international border. On the U.S. side, it starts in wilderness in the Cleveland National Forest as Pine Valley Creek and Cottonwood Creek. Most of its flow is contained by Morena Reservoir and Barrett Lake and it becomes part of San Diego's water supply. In Mexico, the river begins in the wild highlands southeast of Tecate, flows through Tecate, and is collected in Rodriguez Reservoir, which serves the city of Tijuana. Usually empty, the river can flood during times of major rainstorms. As it angles across the border, it becomes an obstacle for illegal border crossings. The occasional floods produce damage to down stream development, causing resentment by the local inhabitants. Because its mouth is not determined by manmade structures, it can meander and it forms the last remaining true salt marsh in Southern California. This has been protected by both the Border Fields State Park and the Tijuana River National Estuarine Research Reserve.



Con menos de cien millas de largo, el Río Tijuana tiene muchas identidades. Su cuenca se extiende a los dos lados de la frontera internacional. Del lado de Estados Unidos, la maleza comienza en el Bosque Nacional Cleveland y los montes deshabitados al sureste de Tecate, fluye por Tecate y se colecta en la Presa Rodríguez que surte de agua a la ciudad de Tijuana. Aguas abajo, el río se convierte en el drenaje pluvial de concreto de Tijuana, que frecuentemente está contaminado. Usualmente seco, el río Tijuana se inunda con lluvias torrenciales. En el punto en que atraviesa la frontera, se convierte en un obstáculo para el cruce de migrantes indocumentados. En ocasiones, las inundaciones producen daños río abajo, con consecuencias negativas para los habitantes de la zona. Dado que su desembocadura está determinada por estructuras hechas por el hombre, el río corre en semicírculos y crea el último ecosistema estuarino verdadero en el sur de California, donde queda protegido por el Parque Estatal Border Fields y la reserva nacional de investigación estuarina del Río Tijuana.











# INTERVIEWS / ENTREVISTAS

BY/POR TARA ZEPPEL

CUBO: GIACOMO CASTAGNOLA,  
CAMILO ONTIVEROS, NINA WAISMAN,  
FELIPE ZUNIGA



**Tara Zepel [TZ]: Let's begin at the Tijuana / San Diego border. Each of the works in this exhibition intentionally complicates a hybrid physical / conceptual / political / economic space that, at once, cannot be defined but cannot escape definition. How do you see your work within the show and more broadly, your work as an artist as part of this space?**

Nina Waisman [NW]: CUBO was particularly concerned with mass media's role in restricting such "definitions." The CUBO: MediaWomb project began as a dialogical exercise in response to the media's presentation of Mexico as a space characterized solely by sensationalist crime. The collective wanted to complicate this image, by exploring the under-represented terrains of community and non-violence and by generating layered reflections on locality, media and material geography in relation to the body and its interactions.

The bodily-sonic experiences generated in this piece are meant, in part, to highlight the complexity of the trans-border relationships that create and/or get caught up in this media-fueled machine. The idea was to use samples from my collection of concrete sounds that make up 99 percent of everyday life in Tijuana but are ignored by 99 percent of the reporting on the city on one side of the MediaWomb, and Felipe and Camilo's sensationalized media samples and dialogues on the other side. The two opposing sonic spaces confront each other in compositions generated and modulated by visitors' gestural acts.

Visitors are positioned in a kind-of bodily face-off – one side playing the "local" soundscapes of Tijuana, and the other triggering and tuning the "global" soundspace of the media. And the

**Tara Zepel [TZ]: Comencemos con el asunto de la frontera Tijuana / San Diego. En esta exposición, cada una de las obras presentadas, complica intencionalmente este espacio híbrido físico / conceptual / político / económico que no puede ser definido, pero que a la vez, no puede escapar del intento por definirlo. ¿Cómo definen su obra dentro de esta exposición? Y en un sentido más amplio, ¿cómo definen su trabajo como artistas en éste espacio?**

Nina Waisman [NW]: Los miembros del colectivo CUBO estábamos particularmente preocupados por el papel que juegan los medios masivos de comunicación en la restricción de las posibilidades para generar "definiciones". El proyecto CUBO: Media Womb se inició como un ejercicio de diálogo en respuesta a las representaciones sensacionalistas en las que México aparece como un espacio caracterizado exclusivamente por la delincuencia. El colectivo quería complicar esta imagen, mediante la exploración de terrenos insuficientemente representados como la comunidad y la no violencia, para generar reflexiones sobre la localidad, los medios de comunicación, la geografía material ó concreta en relación con el cuerpo y sus interacciones. La experiencias sónico-corporales generadas en esta obra pretenden poner en relieve la complejidad de las relaciones trans-fronterizas que se crean, y que a su vez, son cautivas de la maquinaria mediática.

La idea era utilizar mi colección de sonidos concretos de Tijuana (los cuales 99 % provienen de registros de la vida cotidiana) que han sido ignorados por el 99 % de los reportajes sobre esta ciudad. Estos sonidos son transmitidos por uno de los lados de la Media Womb. En el otro lado, se escuchan los fragmentos de diálogos y

intersection/alignment of a body on the U.S. side of the border (i.e., a body moving in the piece at UCSD) with sound generated by bodies moving on the Tijuana side of the border, is another “material” we wanted to bring into dialogue. I wanted to create a situation in which a visitor’s consumption of representations of others would be manifested physically; I wondered what subtle shifts in relationships such bodily engagement might afford.

Giacomo Castagnola [GC]: My particular contribution to the CUBO: MediaWomb is the construction of the object/space where the sound and interaction take place. I usually work in the field of design and in the case of object design, I am always trying to develop and build active objects/furniture. As opposed to passive objects designed for use by a single person in a single room, active objects create a public space in which participants can interact and a dialogue can take place. I am also always trying to address particularities of my context in my design, working through methods of accumulation, adaptation and improvisation and allowing for mobility and mutation.

This is the way the MediaWomb was built. The egg crate material used is actually produced by Pacific Pulp, an U.S.-owned company in Tijuana that creates material from recycled Tijuana newspapers. We then built the simple womb unit entirely from this material, through simple accumulation and consolidation. As a “Dovelas Arc,” the piece stands on its own, without glue or additional connectors.

[As for the context of this work], I have lived and worked in Tijuana for almost five years and it is clear to me that we need to touch on the theme of violence that happens

reportajes sensacionalistas provenientes de los medios de comunicación que Camilo y Felipe capturaron. Estos dos espacios sónicos se enfrentan entre sí en las composiciones que son generadas y moduladas por las acciones gestuales de los visitantes. Estos se encuentran colocados casi frente a frente; y mientras por un lado, juegan con los paisajes sonoros “locales” de Tijuana; por el otro, activan y sintonizan el paisaje “global” proveniente de los medios de comunicación.

Otro “material” que quisimos involucrar en este diálogo es la intersección y alineamiento entre cuerpos en ambos lados de la frontera. Los cuerpos en movimiento en la obra expuesta en la galería de la U.C.S.D, en el lado norteamericano, recrean el sonido generado por otros cuerpos en movimiento, del otro lado de la frontera, en Tijuana. Yo me preguntaba qué cambios sutiles podrían generarse a partir este intercambio corporal, ya que, quería crear una situación en la que el consumo de las representaciones de los otros, por parte visitante, fuese manifestado físicamente.

Giacomo Castagnola [GC]: Mi contribución para el proyecto CUBO: Media Womb es la construcción del objeto / espacio donde el sonido y la interacción tienen lugar. Por lo general trabajo en el campo del diseño y arquitectura. En este caso particular del Media Womb espacialmente se generó un espacio de escala intermedia entre una silla y un cuarto, un espacio semi-privado y semi-público, un espacio familiar para la escala del cuerpo. En los diseños siempre intento desarrollar y construir objetos / muebles activos. A diferencia de objetos pasivos diseñados para ser usados por una sola persona en una sola habitación, los objetos activos crean un espacio público en el que los participantes pueden interactuar y a partir de ello, un diálogo puede tener



every day and the way the media “uses” violence as a selling point. Violence in Tijuana is a serious and very real topic, but there are many other elements or themes involved in this work – such as reflecting locality, material geography, the relationship with the body and its interactions, and collaboration.

The most important element of the MediaWomb project, for me, is the collaboration and the application of conversation and dialogue as exercises of community and non-violence. I have always felt that in familiarity and trust is a great deal of the essence of the project – trust as social capital.

More than trying to represent the [Tijuana/San Diego] relationship or the events that take place [in Tijuana], our response to violence is the construction of a social basis that starts from a simple and basic relationship of friendship, that at the scale of the city or region consolidates relatively solid and active social structures around art and culture.

Camilo Ontiveros [CO]: In my practice I have focused on creating platforms for dialogues. My intention with this has been to work inside and outside existing conventions and to look for alternative ways to open up forums for conversation about questions of politics and aesthetics. In conjunction with this, my work deals with questions about the systems that are producing the societies of which we are part. And the question about media representation is one that is presented every day. To address this question about the effect of media and opening up a site for reflection that can be manipulated within your own body is something that excited me about CUBO: MediaWomb.

lugar. Los diseños también abordan las particularidades de mi contexto, a través de procesos y patrones de acumulación, adaptación e improvisación, permitiendo tanto la movilidad como la mutación. Esta es la forma en la que MediaWomb fue construido.

Se empleó caja de huevos para la pieza, producidos mediante la técnica de pulpa de papel moldeada, hecho por Pacific Pulp, una empresa estadounidense en Tijuana, que crea este material a partir del reciclaje de periódicos locales. Este mueble/espacio fue construido totalmente con este material, a través de la acumulación y la consolidación, explotando el potencial de la unidad en la construcción objeto. Tres ángulos de madera anclados al piso permiten que la acumulación esté contenida contra el muro, generando que las unidades conectadas construyan un espacio interior, que como un Arco Dovelas se mantiene por su modo de ensamble y el acción de la gravedad; sin pegamento ni conectores adicionales.

[En cuanto al contexto de este trabajo], he vivido y trabajado en Tijuana durante casi cinco años y es claro para mí, que teníamos que abordar el tema de la violencia que ocurre todos los días y la manera en la que los medios de comunicación la “utilizan” como un punto de venta. La violencia en Tijuana es un tema serio y muy real. Sin embargo, hay muchos otros elementos o temas involucrados en esta obra tales como el reflejo de la localidad, la geografía material, la relación con el cuerpo y sus interacciones, así mismo la colaboración.

Para mí, el elemento más importante del proyecto Media Womb, es la colaboración y la aplicación de la conversación y el diálogo como ejercicio de la comunidad y la no violencia. Siempre he sentido que en

My participation and Felipe's participation in Media Womb, at the beginning stage, was opening up the platform of CUBO by inviting Giacomo and Nina to start a collaboration that started the project. We think of CUBO as a non-hierarchical site/platform, so when the decision to work with Giacomo and Nina was made, we all became part of the development, discussions and process. One of the main issues that the CUBO project had been addressing in past presentations and collaborations was the use of material to create ambulant platforms as discursive and dialogical sites, and the use of sonorous sound landscapes in collective, performative activities to address specific issues about the locale. And this is something that I see is shared in our individual practices. Because of the many similarities that the four of us share in terms of practice, interest, locality, geography, etc., our desire to work together came about almost organically.

**TZ: In view of the question above, could you elaborate on your particular choice of medium?**

NW: We do not believe or even desire that our underlying concerns will surface in a thoroughly articulate fashion. The experience of/in the piece is intended to be quite a bit more abstract. This is part of the answer to your question about why we chose to use sound (among other media we are working with). Abstracted sound can be hard to identify; a seemingly iconic sound (like hammering, or typing) may evoke a range of activities, memories and contexts for each visitor, and these sonic referents will likewise vary from visitor to visitor. I am interested in this blurred state of recognition, in which the body perceives a stimulus, triggering multiple responses, while the mind attempts to fix

la familiaridad y la confianza se encuentra gran parte de la esencia del proyecto - la confianza como capital social. Más que tratar de representar a Tijuana nuestra respuesta a la violencia es la construcción de una base social que parte de una simple y básica relación de amistad, que en la escala de la ciudad o de la región consolida estructuras sociales relativamente sólidas y activas en torno al arte y la cultura.

Camilo Ontiveros [CO]: En mi práctica artística me he centrado en la creación de plataformas dialógicas. Mi intención con esto es la de trabajar dentro y fuera de las convenciones existentes y buscar formas alternativas para abrir espacios de conversación sobre cuestiones como la política y la estética. En relación a éstas, mi trabajo se ocupa de preguntas acerca de los sistemas producidos por las sociedades de las que formamos parte.

La cuestión sobre las representaciones de los medios de comunicación que se me presenta todos los días. El proyecto de CUBO: MediaWomb abre la posibilidad de un espacio para la reflexión sobre el efecto de los medios de comunicación, por un lado, y por el otro, sobre la integración del propio cuerpo en este fenómeno.

En la fase de inicio del Media Womb, la participación de Felipe y mía, consistió en abrir la plataforma de CUBO para invitar a Giacomo y Nina; de esta manera dió inicio la colaboración, y con esta el proyecto. Pensamos en CUBO como un sitio o plataforma no jerárquico, así que cuando una vez tomada decisión de trabajar con Giacomo y Nina se hizo, todos nos integramos en el desarrollo con debates y procesos.

Una de las principales cuestiones que el proyecto CUBO había abordado con



an understanding – to locate the sound in a time and place, to label it – but can't exactly. The desire to categorize, to distance, is offset in part by an attunement or connectedness that precedes the distancing implicit in categorization. By using sound abstracted in this way, we hope to encourage an attunement to the complexities of pre-defined experience in general, and the shared space of the indefinable border in particular.

Camilo had the interesting idea to cut out all the place and subject names from the original media reports on drugs and immigration and to leave these as gaps of silence in those sound samples. Interestingly, even media reports that primarily focus on the drug trade as it moves through Mexico cannot fail to mention sources and markets in the U.S., Europe, Asia, etc. So, through the silences and the dislocated place-and-name markers that literally swirl around the participant, the global nature of the drug trade is highlighted. Of course, I played with sound spatialization and accumulation in other ways in the piece but rather than analyze the effect of everything here, I'll leave it to the visitor to experience.

Felipe Zuniga [FZ]: Personally, my artistic endeavors in recent years have developed towards collaborative and relational practices. The CUBO project actually began as a dialogical process. We wanted to transcend object-based production through the development of collective, socially engaged aesthetic experiences and situations mediated by formal structures (open to sculpture, architecture, furniture), sound (music, speech acts, sound art) and space (more often public space, but also including gallery space and virtual as well). Interestingly, as the project has evolved,

anterioridad es la noción de lo local. El uso de materiales, fue un recurso para establecer plataformas ambulantes, sitios discursivos y dialógicos en los que se orquestaron presentaciones y colaboraciones, a la par de actividades performativas, para la experimentación con sonoridades y paisajes sonoros desarrollados colectivamente. Creo que debido a las muchas similitudes que los cuatro compartimos en términos de nuestra práctica como el interés por la localidad, la geografía, etcétera, nuestro deseo de trabajar juntos surgió casi de forma orgánica.

**TZ: En relación a la pregunta anterior, ¿podrían extender más sobre su elección particular de medio con en el que están trabajando?**

NW: En el colectivo, no creemos—ni siquiera deseamos—que nuestras preocupaciones subyacentes emerjan de forma articulada. Las experiencias de / en la pieza están destinadas a ser un poco más abstractas. Para mí, esta sería la respuesta a tu pregunta, sobre por qué se optó por el uso de sonido (entre los otros medios con los que estamos trabajando).

El sonido de naturaleza abstracta puede ser difícil de identificar. Un sonido aparentemente icónico ( unos martillazos o el tecleo de una máquina) puede evocar en cada escucha una serie de actividades, recuerdos y contextos. Además estos referentes sónicos pueden variar de visitante en visitante.

Estoy interesada en este estado borroso de reconocimiento, en el que el cuerpo percibe un estímulo, el cual le provoca múltiples respuestas y que la mente trata de comprender y ubicar en un tiempo y lugar; sin embargo, al final no lo puede fijar ni etiquetar con exactitud. Este











nearly every incarnation of the project has directed us to different issues concerning the transborder region of Tijuana-San Diego-Los Angeles.

For the MediaWomb collaboration, every artist (especially Nina and Giacomo) generated different layers of meaning, while allowing others in the group to join in and reflect on issues such as physicality, thought, and performativity. I would not describe the project from the final outcome, even though that is what will be displayed. I would rather think of the work/medium as the rich dialogue we had and the hard work of our invited collaborators who brought to the table this way of thinking and creating.

CO: I also see the medium of our project as the process of our collaboration. MediaWomb was a series of conversations that opened up the collaboration to talk about media representation. With collectivity and collaborations, what is at the front and soul is the dynamics of the group, and that's where I locate the medium – all the sets of discussions, decisions, dialogues, questions, etc.

**TZ: In the context of recent drug-related violence, the title of the work, MediaWomb, pairs journalistic yet often sensationalized coverage with the archetype of nurture, life and fertility. Can you elaborate on the relationship between the two?**

FZ: First of all, I would not produce a straightforward connection between both aspects of the work – the form and the content. [MediaWomb] was a combination of individual and group creative processes and because of this layering of different interests, there were no specific preconceptions about the final outcome

distanciamiento, en el deseo de clasificar, es compensado en parte por un fenómeno de sintonización o conexión que precede a este distanciamiento implícito en el proceso de la categorización. De este modo, mediante el uso del sonido abstracto, esperamos fomentar un sintonizamiento, en lo general, con las complejidades de la experiencia pre-definida, y en lo particular, con el espacio compartido de la frontera indefinible.

Camilo tuvo la interesante idea de eliminar los nombres de las personas y lugares en los reportajes originales sobre drogas e inmigración y de dejar estas brechas de silencio en los fragmentos de sonido. Curiosamente, estos reportajes, que primordialmente se enfocan al recorrido del tráfico de drogas por México, no dejan de mencionar las fuentes y los mercados del tráfico en los EE.UU., Europa, Asia, etc. De este modo, a través de los silencios y de la dislocación de los marcadores de lugares y nombres— que literalmente se arremolinan alrededor del participante—se destaca el carácter mundial del comercio de drogas. Debo señalar, que por supuesto que he jugado con la espacialización y la acumulación del sonido en la pieza de muchas formas, pero en lugar de analizar en este texto el efecto de todo lo mencionado aquí, voy a dejar que el visitante lo experimente por sí mismo.

Felipe Zuniga [FZ]: En lo que respecta a mi labor artística del los últimos años, ésta se ha desarrollado hacia las prácticas colaborativas y relacionales. El proyecto CUBO comenzó como un proceso dialógico. Queríamos ir más allá de la producción de objetos mediante el desarrollo colectivo, socialmente comprometido de experiencias estéticas y situaciones mediadas por estructuras formales (como la escultura, la arquitectura, el diseño de mobiliario),



(shape, title, and so on) – even though afterwards, the relationship you mention could almost read as a melodramatic interpretation of Melanie Klein’s theory of ‘good breast, bad breast’!

As Giacomo mentioned, the qualities of the material used, as well as the process of creation, are a direct reflection of organic growth patterns. Through the repetition and accumulation of material/forms, the process of stacking and accumulating units produces a “form” (first a column). This architectural reference soon became transformed, again, by the minimal constructive principle of accumulation (and the action of gravity). So it was more a form-creative cycle, where an initial form was transformed by an action, which then produced another form. As long as the material is accessible, the process continues. I think, here, you have a clear reference to “womb,” not in relation to the concept of shape (tunnel, cave, etc.) but through the performative and process-driven method of construction.

Perhaps another point of engagement [with the pairing] is the way this form invites other bodies to interact with it. The program of this “shape” asks participants to physically approach; they must sit inside the structure to engage with the sonic layers of the piece. So, if you consider the interplay between body-shape-structure and body-participant-action, you can find other connections to the body metaphor of “womb.” But this relationship is established between bodies and not as a narrative description or representation.

I must also say that we, and the rest of society, were living amid an extremely violent period (November-December 2009) that was fueled by obscene media

el sonido (música, actos del habla, arte sonoro) y el espacio (muy a menudo espacio público, así mismo, galerías e incluso espacios virtuales). Es interesante como cada encarnación del proyecto nos ha dirigido hacia diferentes temas que conciernen a la región transfronteriza de Tijuana-San Diego-Los Ángeles.

Para la colaboración Media Womb, todos los artistas participantes (especialmente Nina y Giacomo) generaron diferentes capas de sentido, y al mismo tiempo, permitieron a que los otros en el grupo nos uniéramos para reflexionar sobre cuestiones como la materialidad, el pensamiento y la performatividad. Yo no calificaría el proyecto desde su resultado final, a pesar de que eso es lo que se mostrará en la galería. Prefiero pensar en la obra/medio en cuanto al rico diálogo que hemos tenido y al arduo trabajo de nuestros colaboradores invitados que trajeron a la mesa diferentes maneras de pensar y de crear.

CO: También veo el medio de nuestro proyecto en tanto que proceso de nuestra colaboración. Media Womb fue una serie de conversaciones que abrieron el espacio para la colaboración para hablar a cerca de las representaciones de los medios masivos de comunicación. Si sumamos la acción colectiva y las colaboraciones, lo que está frente a nosotros es el alma del proyecto: la dinámica del grupo. Ahí es donde puedo localizar el medio – en la serie de debates, decisiones, diálogos, preguntas, etcetera.

**TZ: En el contexto de la reciente ola de violencia relacionada con la lucha anti-drogas a la que Media Womb hace referencia, ustedes ponen juntas las representaciones sensacionalistas de los medios masivos de comunicación, con el arquetipo del vientre, la crianza, la vida**

coverage from both sides of the border. The [coverage] dismissed the representation of citizens' everyday life and ignored any approach that would examine how the violence modified or transformed the everyday. Instead, we were harassed by a constant flow of horrible pornographic and violent scenes and any aspect of our lives outside the drug war was erased. This was pretty upsetting. [CUBO] wanted to address this conflict, and after thinking of a way to name the piece, we realized that: The drug war is a more complicated socio-economic-political conflict than the piece would be able to properly address (the participants in the project are all artists, not experts in political science); and Referring to any of the media headlines would blindly reproduce the phenomena we were sick and offended of experiencing.

That is why we introduce other possible meanings, which referred more to the process of making, and in the end, the title fit our work better than any stereotypical title, such as "Border War" might have been.

**TZ: Viewers' ability to interact with, even manipulate, the piece creates an interesting situation of simultaneous confinement and empowerment. Confined within the structure, viewers-turned-participants passively receive sound signals. Yet, free to move around within the structure, they can effectively remix these signals. Would you say that this dynamic is paralleled in the media coverage of recent events? If so, is there a way out?**

NW: Well, I would argue that one's consumption of sound or text or media is never purely passive. Aspects of consumption may be passive, but

**y la fertilidad. ¿Pueden hablarnos de la relación entre ambas?**

FZ: En primer lugar, yo no produciría una conexión tan directa o unidireccional entre ambos aspectos del trabajo: la forma y el contenido. [MediaWomb] fue una combinación de procesos creativos individuales y de grupo; debido a ésta superposición de diferentes intereses, no existieron preconcepciones concretas sobre el resultado final (la forma, el título y así sucesivamente). Aunque al parecer, esta relación que tú mencionas, casi podría leerse como una interpretación melodramática de la teoría de Melanie Klein sobre el « pecho bueno, pecho malo».

Como Giacomo mencionaba anteriormente, las cualidades de los materiales utilizados, así como el proceso, son un reflejo directo de los patrones de crecimiento orgánico. Este proceso de apilado y de acumulación de unidades fue lo que produjo una "forma" (en este caso una columna). Esta referencia inicial a un elemento arquitectónico pronto fue transformado, por el mismo principio constructivo de acumulación en conjunción con la acción de la gravedad. De este modo, se estableció un ciclo creativo-formal, en el que la forma inicial fue transformada por una acción, que luego produjo otra forma. Podemos inferir que este proceso continuaría indefinidamente mientras que el material sea accesible. Creo que ahí tienes una clara referencia al "vientre" (útero), no en relación con el concepto de forma (túnel, cueva, etcétera) sino a través del método de construcción impulsado por un proceso performativo.

Otro punto de conexión [con este par] es la manera en la que esta forma invita a otros cuerpos a interactuar con ella. El programa de ésta requiere de los participantes que corporalmente se involucren con ella; el



consumers think. They have histories and contexts through which they actively make sense of what they choose to feed on and they focus their attention in very different and idiosyncratic ways.

And yes, as you suggest, this potential for remixing media representations is available whenever we read a text or surf the Web or change radio or TV stations. Still, we find that many media consumers focus primarily on the offerings of mass media which, as Felipe just mentioned, have focused almost exclusively on the sensational aspects of the drug trade as manifested in Tijuana. And consumers are sadly complicit in this variety of representation. [Amid the process of making], Felipe recounted that last winter, Tijuana businesses asked the local papers to cut back on the excessive publishing of violent images in order to help counter the fear-fueled avoidance of Tijuana streets that was causing much economic pain. The newspapers agreed to a test – but when violent images were cut back, newspaper sales dropped dramatically. So the papers returned to business as usual. It is difficult to say that reception of [sensationalized] media is passive when consumers' appetites work in tandem with the newspapers' profit motives to influence [the content of] media production.

As for the MediaWomb, we have noticed that visitors' 'passive' triggering of sound signals often tips into active, conscious interaction. While the first sound triggered is the result of an unintended interaction with a sensor, visitors quickly realize their ability to generate and control sound. At that point visitors' engagement becomes much more active – they move their hands, heads and torsos in front of different sensors to hear what effect this has. The degree of their interest and attention to

sentarse dentro de la estructura permite que se activen la capas de sonido de la pieza. Así que, si consideras la interacción entre el cuerpo-forma-estructura con el cuerpo-participante-acción, puedes encontrar otra conexiones con la metáfora “matriz”. Nuevamente, se establece una relación entre los cuerpos, no una descripción o representación de una temática.

Finalmente, debo decir que entre los meses de noviembre y diciembre de 2008, vivimos un período de extrema violencia que además fue reforzada por la obscena cobertura de los medios de comunicación de ambos lados de la frontera. Se desestimó el potencial de la representación de la vida cotidiana de los ciudadanos. Esto fue dejado de lado de cualquier enfoque que examinara cómo la violencia modifica o transforma la vida cotidiana. En cambio, fuimos hostigados por un flujo constante de horribles escenas pornográficas y violentas, y cualquier aspecto de nuestras vidas fuera de la guerra contra las drogas fue borrado de estas representaciones. Esto era bastante molesto. [CUBO] queríamos hacer frente a este conflicto y después de pensar qué nombre dar a la pieza, nos dimos cuenta de que:

La guerra contra las drogas es un conflicto socio-económico-político complejo de cual la pieza no podía proveer de las condiciones para abordar adecuadamente ya que los participantes en el proyecto son todos los artistas mas no especialistas en ciencias políticas.

Si nos refieríanos a cualquiera de los titulares producidos por los medios de comunicación masiva reproduciríamos ciegamente el fenómeno mediático del cual estábamos hartos y ofendidos.

Es por ello que decidimos introducir otros

their bodily impact on the sound will then determine the balance of ‘passive’ and ‘active’ impact they have on the quality and content of the sound they hear. On the media side of the womb, they can slow or speed up the voice delivery by moving towards or away from the sensor. They can reach a hand across to a sensor on the other side of the womb (this is easy to do) to mix in rhythmic sounds of labor, or other sounds local to Tijuana, which they can similarly modulate in pitch and rhythm. So while the visitors to this incarnation of MediaWomb cannot introduce new sounds into the database, they can take control of a wide-ranging potential to mix, modulate and distort the sound. The project does not pretend to offer a way out of the vicious cycle built out of satisfying appetites for violence, but it does allow for a shift in the balance of information provided about Tijuana. And the shift is, hopefully, away from full-glut violence, towards a bodily sense of one’s role in searching, consuming and co-constructing media representations.





posibles significados, que se refieren más al proceso de producción, que al final, se ajusta mejor con nuestro modo de trabajo en vez de cualquier título estereotipado como “Guerra fronteriza”.

**TZ: La capacidad de los espectadores para interactuar, incluso manipular la pieza crea una situación interesante de reclusión y potencialización simultánea. Confinados dentro de la estructura, los espectadores convertidos en participantes reciben pasivamente las señales de sonido. Sin embargo, libres de moverse dentro de la estructura, pueden mezclar efectivamente estas señales. ¿ Ustedes dirían que esta dinámica encuentra su paralelo en la cobertura mediática de los acontecimientos recientes? Si es así, ¿hay una salida?**

NW: Bueno, yo disiento del punto de vista que el consumo tanto de sonido como de texto de los medios de comunicación es puramente pasivo. Los aspectos del consumo podrán ser pasivos, pero los consumidores piensan. Estos tienen historias y contextos a través de los cuales captan activamente de lo que ellos eligen para informarse y centran su atención en formas muy diferentes e idiosincráticas. Efectivamente, como sugieres, este potencial para remezclar las representaciones de los medios está disponible cada vez que leemos un texto ó navegamos por la Web ó la radio ó cambiamos las estaciones de la televisión.

Aún así, nos encontramos con que la oferta primordial de muchos medios de comunicación se centran casi exclusivamente en ofrecer a los consumidores, lo que Felipe acaba de mencionar, aspectos sensacionalistas del comercio de drogas en Tijuana. Y los consumidores son tristemente cómplices de este tipo de las representaciones.[Al respecto], Felipe nos relató que el invierno pasado, empresarios de la ciudad pidieron a los periódicos locales disminuir el uso excesivo de imágenes violentas en las publicaciones con el fin de ayudar a contrarrestar el temor que provocaba en los ciudadanos las calles de Tijuana, y con ello, disminuir el daño a la economía tijuana. Los periódicos acordaron en hacer una prueba - pero cuando las imágenes de violencia se redujeron, las ventas de periódicos disminuyeron considerablemente. Así que los periódicos regresaron al negocio de costumbre. Es difícil decir que la recepción

de los medios de comunicación es pasiva, cuando el apetito de los consumidores trabaja en consonancia con los fines de lucro de los periódicos, que a su vez, influyen en el contenido que los medios de comunicación producen.

En cuanto a la Media Womb, hemos observado que la “activación pasiva” de los sonido por parte de los visitantes se convierte en interacción activa y consciente. Mientras que el primer sonido probablemente es desparado como resultado de una interacción no deseada con un sensor, el visitante se da cuenta rápidamente de su capacidad de generar y controlar el sonido. En este respecto, el involucramiento de los visitantes “se convierte en algo mucho más activo” – ya que al mover sus manos, cabeza y torso frente a los diferentes sensores pueden darse cuenta del efecto que esto provoca. El grado de interés y atención en cuanto al impacto que las acciones físicas tienen sobre el sonido determinarán el balance entre impacto «pasivo» y «activo» que tienen en la calidad y el contenido del sonido que escuchan. Por el lado en el que se transmiten los sonidos de los medios de comunicación de la pieza, los participantes pueden alentar o acelerar la entrega de voz acercándose o alejándose el sensor. También pueden alcanzar con una mano un sensor en el otro lado de la pieza (esto es fácil de hacer) para mezclar los sonidos rítmicos (de la mano de obra u otros sonidos locales) de Tijuana, que se pueden modular de manera similar en el tono y el ritmo.

Aunque los visitantes de esta encarnación de Media Womb no pueden introducir nuevos sonidos en la base de datos, pueden tomar el control de un amplio potencial para mezclar, modular y distorsionar el sonido. El proyecto no pretende ofrecer una salida del círculo vicioso construido para satisfacer los apetitos de la violencia, pero sí permite un cambio en el equilibrio de la información proporcionada acerca de Tijuana. Esperamos que este cambio, permita al visitante el alejarse del completo exceso de la violencia y hallar un sentido del papel corporal en la búsqueda, el consumo y la construcción de las representaciones de los medios de comunicación.

# FRED LONIDIER



**Tara Zepel [TZ]: I'd like to begin by contextualizing this work in time and place. How did you embark on the project?**

Fred Lonidier [FL]: Well, this was a back burner piece. I first shot the photos of the flags on the overpass in November 1996 and returned two or three times into early 1997. So that's when I shot it and then probably, a few months later, began to sort of fiddle around with it. But, I got then swept up in a major labor struggle that was going on in Tijuana at the time and that pretty much absorbed my energy. Also, I got involved in Maclovio Rojas, which is this community east, between Tecate and Tijuana. So, those all ended up being works and they took precedence over this. That went on for quite awhile, until about 2002, and other things came up. Sometimes I'll work that way. I'll get started and then it goes on the back burner – sometimes for a long time – and then suddenly I find I've wrapped up a bunch of things.

I probably turned back to this work two or three times. At some point, I found the two essays I wanted to use. You know, I'm monolingual, so I would hire work-study students and they would translate. In this case, they may have even had to transcribe them. I don't remember if [the texts] were online or not. This was a work that required an enormous amount of time because the text is highlighted here, some of it's bold, some of the text is larger font than other parts and it all had to fit within the framework that I created.

So, it was an extremely time consuming piece and got wrapped up in the summer of 2005 because I had a show in Canada. There's nothing like a deadline, right? Also, there was another piece I was scrambling

Tara Zepel [TZ]: me gustaría comenzar contextualizando este trabajo a tiempo y lugar. ¿Cómo emprendió usted el proyecto?

Fred Lonidier [FL]: Bien, este era un pedazo de quemador trasero. Primero tomó las fotos de las banderas en el paso elevado en el noviembre de 1996 y devolví dos o tres veces al principio de 1997. Entonces esto es cuando los tomé y luego, probablemente unos meses más tarde, comencé pensar en ello. Pero, fui involucrado en una lucha de trabajo principal que continuaba en Tijuana a ese tiempo y que más o menos absorbió mi energía. También, estuve involucrado en Maclovio Rojas, lo cual es una comunidad en el este, entre Tecate y Tijuana. De este modo, todos aquellos terminaron por ser trabajos y ellos tuvieron prioridad sobre este. Esto continuó completamente un rato, aproximadamente hasta 2002, y otras cosas subieron. A veces trabajo así. Seré comenzado y luego se va en el quemador trasero – a veces durante mucho tiempo – y luego de repente encuentro que he terminado muchas cosas.

Probablemente me volví atrás a este trabajo dos o tres veces. En algún punto, encontré los dos ensayos que quise usar. Usted sabe, soy monolingüe, entonces yo alquilaría estudiantes y ellos traducirían. En este caso, ellos habrían debido transcribirlos. No recuerdo si [los textos] eran en línea o no. Este era un trabajo que requirió una cantidad enorme del tiempo porque el texto es destacado aquí, un poco era impreso, un poco del texto es la fuente más grande que otras partes y esto tuvo que caber dentro del marco que creé.

De este modo, era un sumamente tiempo consumiendo el pedazo y fue terminado en el verano 2005 porque yo tenía una exposición en Canadá. ¿No hay nada como una fecha

to finish at the time, which I did much later. This was a 'truck' piece because I had a show up at Autonomous University and that show got censored. They took it down because I was handing out fliers and inviting all the maquiladora workers to come see the show. As long as the viewers were students, the faculty, the public, they loved it. But, maquiladora workers? No way. So, I got a grant to turn a Mexican truck into a gallery and we put the show inside and drove it around Tijuana for a month. So anyway, that was another piece that I photographed and turned into a photo/text panel.

**TZ: You seem to enjoy, or work with, the interplay between photo and text quite often. What draws you to this medium?**

FL: It's more than enjoy. It's theoretical. It comes out of work in the mid 1970s with a group of faculty, me, Phil Steinmetz, Martha Rosler and some graduate students. We began to meet and discuss documentary in particular. Some of us were working in photo, some in video but the photo issues revolve around a critique of traditional documentary practices, which were really set in place by the Farm Security Administration. This was along the lines of Dorothea Lange, Walker Evans and with the Life and Look magazine approaches to it. We began to argue that this type of work had a number of problems and they had to do, first of all, with the whole notion of this work as expression. We wanted to distance ourselves from expression. We held, "No, this is not about us. We're interested in representation. We understand that realism is naive that realism as an argument is not sustainable. That's a nineteenth century idea. Representation is something you can argue; that's what we do in language; that's defensible; that's

límite, verdad? También, había otro pedazo que yo me apresuraba para terminae, y que lo hice mucho más tarde. Este era un pedazo 'de camión' porque yo tenía un exposición en la Universidad Autónoma y fue censurado. Ellos lo desmontaron porque yo repartía a folletos e invitaba a todos los trabajadores maquiladora a venir ver el exposición. Mientras los espectadores eran estudiantes, la facultad, el público, ellos lo amaron. ¿Pero, maquiladora trabajadores? Para nada. De este modo, conseguí una subvención para convertir un camión mejicano en una galería y pusimos el exposición dentro y lo condujimos alrededor de Tijuana durante un mes. De todos modos, era otro pedazo que fotografié y convertí en un panel de foto/texto.

**TZ: Usted parece disfrutar, o trabajar con, la interacción entre foto y texto completamente a menudo. ¿Qué le atrae a este medio?**

FL: Es más que disfrutan. Es teórico. Esto sale del trabajo a mediados de los años 1970 con un grupo de facultad, mí, Phel Steinmetz, Martha Rosler, Alan Sekula y algunos estudiantes de graduado. Comenzamos a encontrar y hablar del documental en particular. Algunos de nosotros trabajaban en la foto, unos en el vídeo, pero las cuestiones de foto giran alrededor de una crítica de prácticas documentales tradicionales, que realmente fueron puestas en el lugar por la Administración de Seguridad de Granja. Este estaba a lo largo de las líneas de Dorothea Lange, Walker Evans y con la revista de Life y Look se acerca con ello. Comenzamos a sostener que este tipo del trabajo tenía varios problemas y ellos tuvieron que hacer, en primer lugar, con la noción entera de este trabajo como la expresión. Quisimos distanciarnos de la expresión.



what we do.” Then, the questions become about how you represent. Those were the kinds of debates that we would rather have and those would then include the political debates.

We were arguing, essentially, that the tradition of documentary was liberal. And, the problem with liberalism is that it never looks at itself. It’s the ideology of non-ideology. So, we were trying to bring the issue to the floor and that meant we would have to be accountable. The second problem was the singular image. Here you are, dealing with events with all these things, over time and place, how do you do that? Well, we basically all became installation artists because with an installation, multiple images, multiple texts, you can begin to construct something rather than have this happenstance image that other people could use. We wanted to be sure that our images were anchored, as it were, to a particular set of meanings, which would meet a certain arrangement of other images and other text. Of course, we thought texts were always connected to these images but in the case of the art world, the texts simply weren’t on the wall or they were in another room. Well, that’s problematic since these texts and these comments are on the meanings of the images. So, installation then allows you to pull this together and to take full accountability of something on the one hand and then to say something with context on the other hand. In a nutshell, that’s how I came down to a way of working.

**TZ: Essentially, you are talking about the symbiotic relationship between your art and an effort for social and political change. This group of photographs is no exception. Do you have direct political aims when you begin a body of work?**

Sostuvimos, “No, este no es sobre nosotros. Estamos interesados en la representación. Entendemos que el realismo es ingenuo que el realismo como un argumento no es sostenible. Esto es una idea del siglo diecinueve. La representación es algo que usted puede discutir; esto es lo que hacemos en la lengua; esto es defendible; esto es lo que hacemos.” Entonces, las preguntas se hacen sobre como usted representa. Aquellos eran las clases de debates que preferimos tener y aquellos incluirían entonces los debates políticos.

Sosteníamos, esencialmente, que la tradición de documental era liberal. Y, el problema con el liberalismo es que nunca se examina. Esto es la ideología de no ideología. De este modo, tratábamos de traer la cuestión al frente y esto significó que tendríamos que ser responsables. El segundo problema era la imagen singular. Aquí tiene, tratando con acontecimientos con todas estas cosas, con el tiempo y lugar, ¿cómo haces eso? Bien, nosotros básicamente todos se hicieron artistas de instalación porque con una instalación, imágenes múltiples, textos múltiples, usted puede comenzar a construir algo más bien que tener esta imagen de casualidad que otra gente podría usar.

Quisimos estar seguros que nuestras imágenes fueron ancladas, como era, a un juego particular de sentidos, que encontrarían un cierto arreglo de otras imágenes y otro texto. Por supuesto, pensamos que los textos siempre estaban relacionados con estas imágenes, pero en caso del mundo de arte, los textos simplemente no estaban en la pared o ellos estaban en otro cuarto. Bien, esto es problemático desde estos textos y este aire de comentarios en los sentidos de las imágenes. De este modo, la instalación entonces permite que usted reúna este y





...of the world's population is basically written off as far as foreign investment is concerned. ... Nearly two-thirds of the world's population is written off as far as foreign investment is concerned. ...

...domestic corporations ... con casi quince por ciento del ... corporaciones ... con casi quince por ciento del ... corporaciones ... con casi quince por ciento del ...

...Casi dos tercios de la ...



...the Philippines where income distribution is especially skewed, ...

...General Motion. ...

...La ambientalistas Paul y Anne-Eberlich señalan que a causa del hábito de consumo extravagante americano, "un bebé nacido en los Estados Unidos representa dos veces el desastre para la tierra que de lo que representa un niño nacido en Suiza o en la India, 140 veces de uno en Bangladesh o Kenya y 280 veces de uno nacido en Chad, Rwanda, Haití o Nepal".

...General Motion. ...

...Por ejemplo, Cuando un americano le compra un Pontiac Le Mans de General Motors, el se compromete sin saber en una transacción internacional. De los \$10000 pagados a GM, aproximadamente \$3000 van a Corea del Sur

...estado de inestabilidad e inseguridad lo cual es intolerable para la mayoría de la gente y finalmente mina la habilidad del sistema para poder reproducirse. Las reformas de los años de la década de 1990 que estabilizaron la economía en los EE.UU. están paguen tiempo

...Después de treinta años es que la Reserva Federal para mantener la economía que indica claramente el que la inseguridad del trabajo está bajando, triunfo del capitalismo en nuestra era. Para quedado atrás de los precios para vivir, que la inseguridad del capitalismo se han ajustado para la



relationship between the government and big business is considered bizarre.

In the United States the relationship is not as intimate as in Japan, but thanks to the deep involvement of corporations in the political process, it is hardly as adversarial as corporate executives often claim. Theoretically, the leverage federal and local governments have over global companies flying the American flag is greater than over foreign-owned companies since U.S.-based corporations are creations of U.S. laws and they are usually more dependent on the American market than are foreign corporations.

IN THE AGE OF LIONS of people are their jobs with people is not a wholly new state process that spelled the decline of the mill towns of New England. As textile factories, shirtmakers, tanners, and shoe manufacturers moved south and west in droves beginning in the 1920s in quest of cheaper nonunion labor, many eventually leaving the country altogether, the economies of once-stable industrial communities were shaken.

What is new is that industrial restructuring is happening on a global scale-and with

tions, whose profits adjusted for inflation have gone up by 50 percent since 1991, continue to have lower unemployment plentiful, new jobs are get laid off and find new jobs In this context, the idea tool of capital

both lay off and hire new workers. The decline in union strength means mostly bad jobs receive for

N.A.F.T.A. #15 MURALS AT CALI2



**Are you aiming for something in the reception? Of course, it may be difficult to separate this element of the creation.**

**FL:** Well, you have to define politics to begin with. First of all, more than any visual artists that I know of, particularly wall based artists in the United States, I have made a commitment to the labor movement. I have shown in labor spaces, I'm a union member and there are a number of other works where the union relationship is very explicit. Mexico is very problematic because the official unions are tied in with the power structure so many of the labor rights struggles that go on in Mexico are efforts to form independent unions. This is difficult because, in the maquiladoras, they don't want no stinking independent unions. If they have unions, they want them to be these official unions. It allows them to be corrupt.

**TZ: You are referring to the factory bosses?**

**FL:** Absolutely. [The bosses] don't want it. Mexico has a trade union movement and in some cases, it's a viable one, but in the maquiladoras, they're all company unions which means that the workers are not paying the dues. The company is paying the union official and [the workers] don't even know they have a union, until there's trouble.

This piece doesn't deal much with that. This piece is much more about globalization. The two essays debate with each other if you read them closely and I agree with one of them much more than I do the other. One of them states the political argument better; the other one is very good in describing the whole wave so, I thought they were good choices.

tome la responsabilidad llena de algo por una parte y luego decir algo con el contexto por otra parte. En una cáscara de nuez, esto es como me traté de un modo de trabajar.

**TZ: Esencialmente, usted habla de la relación simbiótica entre su arte y un esfuerzo para el cambio social y político. Este grupo de fotografías no es ninguna excepción. ¿Tiene usted objetivos políticos directos cuándo usted comienza un cuerpo de trabajo? ¿Aspira usted algo en la recepción? Por supuesto, puede ser difícil separar este elemento de la creación.**

**FL:** Bien, usted tiene que definir la política en primer lugar. En primer lugar, más que cualquier artista visual de los cuales sé, en particular artistas basados de la pared en los Estados Unidos, he hecho un compromiso del movimiento de trabajo. He mostrado en espacios de trabajo, soy un miembro de unión y hay varios otros trabajos donde la relación de unión es muy explícita. México es muy problemático porque las uniones oficiales están relacionadas con las tantas de estructura de poder de las luchas de derechos de trabajo que continúan en México son esfuerzos para formar uniones independientes. Este es difícil porque, en el maquiladoras, ellos no quieren ningunas uniones independientes apestosas. Si ellos tienen uniones, ellos quieren que ellos sean estas uniones oficiales. Esto permite que ellos sean corruptos.

**TZ: ¿Usted se refiere a los jefes de fábrica?**

**FL:** Absolutamente. [Los jefes] no lo quieren. México tiene un movimiento de sindicato y en algunos casos, esto es uno viable, pero en el maquiladoras, ellos son todos los sindicatos de la empresa el que significa que los trabajadores no pagan el



They form the pavement of this work as the ground for the articulation of these ideas. And, in this case, this overpass, this artwork – that’s what they call it there – was commissioned by the city of Tijuana. It’s basically a welcome mat to come and enjoy the tourist realm of Mexico. I have turned it on its head and represented it as a welcome mat for the industries of the world to come exploit Mexican labor, which Mexico wants to happen.

**TZ: The factories certainly have resulted in an increased money flow into northern Mexico.**

**FL:** Well, I can tell you that since I first started going down in the mid 1990s, over the period of time I’ve been dealing with this, the visibility of wealth has magnified enormously in and near Tijuana. Now we’re in a big barrel turn right now. Whenever the consumers tighten their belts up here, it hurts down there. But, when I was first down in Tijuana many of the major roads weren’t finished and only about a third of the stoplights that were installed worked. Almost every car you saw with a Mexican license plate, whether it was an expensive one or a clunker, was dented or had a taillight knocked out. Within a decade, all that changed. I would drive down and see bulldozers. Two months later, I’d drive down and there’d be a factory – up and going. So, there was a period of tremendous expansion and for a good part of that time, there was so much work the unemployment rate was around 3%. But, now there is enormous desperation. I’m involved with groups who are involved down there and the word is bad. They’re just waiting, like we all are, for people to start getting in debt again.

dues. La compañía paga al funcionario de unión [y los trabajadores] no saben hasta que ellos tienen una unión, hasta que haya problema.

Este pedazo no trata mucho con esto. Este pedazo es mucho más sobre la globalización. Los dos ensayos discuten el uno con el otro si usted los lee estrechamente y estoy de acuerdo con uno de ellos mucho más que el otro. Uno de ellos declara el argumento político mejor; el otro está muy bien en la descripción de la onda entera, tan pensé que ellas eran opciones buenas. Ellos forman el pavimento de este trabajo como la base para la articulación de estas ideas. Y, en este caso, este paso elevado, estas ilustraciones – esto es lo que ellos llaman allí – fue encargado por la ciudad de Tijuana. Esto es básicamente una estera bienvenida para venir y disfrutar del reino turístico de México. Lo he puesto al revés y lo representó como una estera bienvenida para las industrias del mundo para venir el trabajo de mejicano de proeza, que México quiere pasar.

**TZ: Las fábricas seguramente han causado un flujo de dinero aumentado en México del norte.**

**FL:** Bien, puedo decirle que ya que primero comencé a bajar a mediados de los años 1990, durante el período de tiempo he estado tratando con este, la visibilidad de riqueza ha ampliado enormemente en y cerca de Tijuana. Ahora estamos en un gran vuelta. Siempre que los consumidores aprieten sus cinturones aquí, duele allí abajo. Pero, cuando yo era primero abajo en Tijuana muchos de los caminos principales no fueron terminados y sólo aproximadamente un tercero de las luces de tráfico que fueron instaladas trabajó. Casi cada coche que usted vio con una matrícula mejicana, si era un caro de lujo

**TZ: Can you elaborate on the dynamic of “cooperation and confrontation” that occurs at the site of the workforce? On the cooperation side, companies and workers benefit financially from sending production to Mexico. As for confrontation, there’s a risk of worker exploitation and a continued desire to socially, politically and culturally separate the US from Mexico.**

**FL:** There’s a point about it being cheap. Actually, the Labor Council [in San Diego] did a study and what they found was that the price of appliances and other goods did not go down. But, the companies’ profits went up. The irony of the whole thing is that because of the technological development, labor costs, even in heavy industry, have shrunk down to less than 15%. So, the costs really are in the materials and shipping and the companies are increasing their profit margins [in relation to the consumers and workers.]

Basically, what’s happening is, in fact, that proletarianization is going on all over the globe. You can bring people from abroad in to do work or you can move the work to them. We’re having these immigration or as Mike Davis would say, “migration” battles going on all over the world. And, the ability to move the factories very cheaply to cheaper labor and to do it in political settings that are very corrupt makes the movement of the production abroad very attractive. So that is the ‘maquiladorization’ of the Third World.

**TZ: As a final question, I’d like to return to your insistence that art should be tied to a commitment for change. Art, in this case, becomes pedagogical. How do you see the creation and display of N.A.F.T.A. #15, in this particular temporal, social**

o un clunker, fue abollado o tenía una luz trasera quebrada. Dentro de una década, todo esto cambiado. Yo conduciría abajo y vería excavadoras. Dos meses más tarde, yo conduciría abajo y habría una fábrica – trabajando y yendo. De este modo, había un período de la extensión tremenda y para una parte buena de aquel tiempo, había tanto trabajo que la medida de desempleo estaba alrededor del 3 %. Pero, ahora hay desesperación enorme. Estoy involucrado con grupos que están implicados allí abajo y la palabra es mala. Ellos esperan, como todos, para que la gente comienza a tener deudas otra vez.

**TZ: ¿Puede usted explicarse en la dinámica de “cooperación y confrontación” que ocurre en el sitio del personal? En el lado de cooperación, las compañías y los trabajadores se benefician económicamente de enviar la producción a México. En cuanto a la confrontación, hay un riesgo de la explotación de trabajador y un deseo continuado a socialmente, políticamente y culturalmente separar los EE.UU de México.**

**FL:** hay un punto sobre ello siendo barato. Realmente, el Consejo de Trabajo [en San Diego] hizo un estudio y lo que ellos encontraron era que el precio de aplicaciones y otros bienes no bajaron. Pero, las ganancias de las compañías subieron. La ironía de todo el asunto es que debido al desarrollo tecnológico, los gastos de trabajo, hasta en la industria pesada, se han encogido abajo a menos del 15 %. De este modo, los gastos realmente están en los materiales y embarque y las compañías aumentan sus márgenes de ganancia [con relación a los consumidores y trabajadores.]

Básicamente, lo que pasa es, de hecho, que proletarianización continúa por todo



**and political context, as having a potential to influence future discourse concerning the US/Mexico border or globalization?**

**FL:** My work is hard to show in these situations. It is pedagogical. The work is primarily designed, not for art world audiences, but as a pedagogical form. Its position in relation to the artwork is as an argument for pedagogical work but it is not an argument the art world is terribly receptive to. And so, it's hard to get a debate going in the art world. It doesn't really want to have it. It's really a limitation in [US] culture in seeing the arts as having that kind of viability in relation to social change.

In this particular case, the work is displayed in a university setting so, one would hope that those in the social sciences and the arts, in particular, come and maybe even bring their classes and see the show. Also, there are about seven or eight unions on [UCSD's] campus. I am going to go out of my way, as I do with every one of my shows, to see to it that they know about and come see the show and hope to get some people up from Tijuana as well.

**TZ:** Thank you Fred. I look forward to seeing how your work plays out up on the walls.

el mundo. Usted puede traer a la gente del extranjero en hacer el trabajo o usted puede moverles el trabajo. Tenemos éstos inmigración o cuando Mike Davis diría, batallas “de migración” que continúan por todo el mundo. Y, la capacidad de mover las fábricas muy barato al trabajo más barato y hacerlo en ajustes políticos que son muy corruptos hace el movimiento de la producción en el extranjero muy atractivo. De modo que sea el ‘maquiladorización’ del Tercero Mundo.

**TZ: Como una pregunta final, me gustaría volver a su insistencia que el arte debería ser atada a un compromiso para el cambio. El arte, en este caso, se hace pedagógica. ¿Como ve la creación y la demostración de N.A.F.T.A. #15, en este contexto temporal, social y político particular, como tener un potencial para influir en futuro discurso acerca de los EE.UU/México frontera o globalización?**

**FL:** [Mi trabajo] es difícil de mostrar en estas situaciones. Es pedagógico. El trabajo es diseñado principalmente, no para auditorios mundiales de arte, pero como una forma pedagógica. Esto es la posición con relación a las ilustraciones es como un argumento para el trabajo pedagógico pero esto no es un argumento al que el mundo de arte es terriblemente receptivo. Y tan, es difícil conseguir un debate que entra en el mundo de arte. Realmente no quiere tenerlo. Esto es realmente una limitación en la cultura [estadounidense] en la vista de las artes como tener ese clase de viabilidad con relación al cambio social.

En este caso particular, el trabajo es mostrado en una universidad, uno esperaría que los que estan en la ciencia social y las artes, en particular, vengan y tal vez hasta traigan sus clases y vean el exposición. También, hay aproximadamente siete o ocho uniones en el campus [del UCSD]. Voy a ir de mi camino, como hago con cada uno de mis exposiciones, a procurar que ellos sepan y vengan a ver el exposición y espero que vienen algunas personas desde Tijuana también.

**TZ: Gracias Fred. Tengo ganas de ver como su trabajo lleva a su fin en las paredes.**

# LEA RUDEE



**Tara Zepel [TZ]: You're an engineer and you study material science, specifically electron microscopy and the microstructure of materials. So, how did you become interested in photography and in this project, in particular?**

Lee Rudee [LR]: I became interested in photography was when I was a junior in high school and a much older cousin came and lived with us for a year while he went to what was then called the California School of Fine Arts (it's now the SF Art Institute) and their photo faculty at the time was Minor White, Ansel Adams, and Edward Weston. My father had built a modest darkroom in our home and my cousin upgraded it substantially and for a year plus, I would stay in the darkroom with him while he was printing and developing and just suck all this in. So, that really piqued my interest. As an undergraduate I kept a little bit up as a hobby and then I spent a few years in the Navy and when I came back to graduate school I got into electron microscopy which is actually a very expensive camera. So, from then on, I had a professional level darkroom at my disposal. After I left grad school [at Stanford], I taught at Rice, in Houston, for ten years. Are you familiar, in the art world, with Dominique de Ménéil?

**TZ: I have to admit, I am not.**

LR: Well, Mrs. de Ménéil, who lived in Houston, was heiress to the Schlumberger, Ltd. oil fortune. And, if you go through the Museum of Modern Art, just about half of their acquisitions in the 1930s were funded by Schlumberger Limited. She had a long history of interest in the arts and a lot of money. She built a museum on the Rice campus and I had right next to my house, almost, the most amazing photography collection. For example, she commissioned

**Tara Zepel [TZ]: Usted es un ingeniero y estudia ciencia de materiales, específicamente microscopio electrónico y microestructura de materiales. Entonces, ¿Como se intereso alguien con usted en fotografía y este proyecto en particular?**

Lea Rudee [LR]: Primero me interese en fotografía cuando cursaba el onceavo grado de preparatorio y un primo de mayor edad vivió con nosotros por un año. Todo mientras atendía el entonces conocido como escuela de bellas artes de California (ahora conoció como instituto de arte de San Francisco). En ese entonces, miembros de la facultad eran Minor White, Ansel Adams y Edward Weston. Mi padre había construido un cuarto oscuro muy modesto y mi primo lo actualizó sustancialmente. Entonces, por mas de un año mientras el estaba imprimiendo y revelando mientras yo retuve toda esta información. Esto me llamó mucho la atención. En mis primeros años de colegio, yo mantuve esta habito como un afición, y después de pasar varios años en la marina, regrese a la escuela graduada a estudiar microscopio electrónico que en realidad es una cámara muy cara. Y desde allí, tuve un cuarto oscuro profesional a mi disposición. Después deje Stanford, enseñe en Rice, en Houston, por algunos años. ¿Usted esta familiarizado con el mundo del arte, con Dominique Menil?

**TZ: Tengo que admitir que no lo estoy.**

LR: Bueno, la señora de Menil, que vivió en Houston, era la heredera a la fortuna de petroleo de Schlumberger-Limited. Y si usted se pasea por el museo del arte moderna, la mitad de sus adquisiciones fueron fundadas por Schlumberger-Limited en los años de 1930. Ella tuvo una historia donde se intereso por las artes y el dinero. Ella construyo un museo en Rice

Cartier-Bresson to go through his negatives and pick out the best, by his judgment, and she would pay to have them printed. There were some absolutely smashing images. She also got Rice to hire Geoff Winningham as faculty and he became a good friend of mine. Anyway, so that really ratcheted up my interest.

When we left Texas, we came here and a precursor to Museum of Photographic Arts was getting started. They had traveling shows and lectures and I became affiliated with them. I got on their board and took, well still take, many of their workshops. Also, see, all the time, most of the scientific papers I've published had images in them either I took or a grad student took. So, in that sense I have 100 articles with my photographs in them. Of course, nobody cares unless they happen to be microscopists. They're not chosen for their aesthetic appeal.

Anyway, since I arrived [in San Diego], I have developed bodies of works that led to three shows. The one that you see here, the one of the Tijuana River, is the one that I consciously set out to do. I had heard a talk about it and I thought, 'that is really fascinating.' At the time, my wife had the occasional Saturday workshop for her job. So, every time she did a workshop, I would pick a stretch of the Tijuana River and photograph it. That's why [the project] took over four years. It was sort of catch as catch can. Looking back, I learned a lot about the river and I think I was pleased with the results. And, as far as the high-tech goes, those images were all captured on film.

**TZ: I am curious what it was like when you were physically down in the river basin taking these photos. Can you**

que yo tuve muy cerca de mi casa, casi, una de las colecciones de fotografía mas impresionante. Por ejemplo, ella comisiono a Cartier-Bresson a examinar sus rollos negativos y escoger los mejores, entonces ella ella pagó por tenerlos imprimieron. Había unas fotografías maravillosas. Ella también convenció Rice Universidad que le debe emplear Geoff Winninham como miembro de la facultad que paso a ser un amigo mio muy cercano. Entonces, esto me llevo a incrementar el nivel de interes que yo tenia en la materia.

Cuando dejamos Texas, llegamos aquí y un precursor del museo de artes fotográficas estaba empezando. Tenían viajes de exposiciones y conferencias y llegué a ser afiliado consigo. Forme parte de la mesa de directivos y tome, bueno todavía tomo, muchos de sus talleres. También, la mayoría del tiempo y las publicaciones científicas llevan fotos que yo, ó estudiantes graduados han tomado. Claro, a nadie le importa a menos que también sean expertos en microscopia. No son escogidos por su llamativo estético.

Como sea, desde que llegué a San Diego he desarrollado trabajo que ha culminado en tres exposiciones. El que miras aquí, el del Río de Tijuana es uno de los que conscientemente decidí hacer. Escuche una conferencia sobre este, y pensé "esto es en realidad fascinante." En ese tiempo, mi esposa tenia talleres por los sábados y cada que atendía yo escogía un estrecho del Río de Tijuana y lo fotografiaba. Por eso el proyecto duro mas de cuatro años. Era mas o menos lo que saliera. En retrospecto, aprendí mucho del río y estoy muy contento con los resultados. Y aparte de la alta tecnología, todas esas imágenes fueron capturadas en cinta.

**TZ: Tengo curiosidad en como fue todo**



### **talk a bit about that experience?**

**LR:** Let me say this. I was warned by a lawyer friend of mine who practiced on both sides of the border. He told me, when I was showing him the map not to go upstream of this road without armed escort.

### **TZ: And did you?**

**LR:** No. And this is before all that is going on now. He said, “You will immediately be mistaken for a DEA agent.” So, the headwaters of the Tijuana River on the Mexican side, were un-photographed by me. On the US side, they are actually in a defined Wilderness area in Cleveland National Forest. So I could get right up there.

The one that has a really interesting experience behind it is the one black and white image, where there are some illegal aliens running by. That photograph was actually the first one I took. At that point, I was thinking the whole series would be in black and white and so I had a big camera and my tripod. This is truly weird. I had never seen that part of the river. It’s right where the river cuts across from Mexico and back into the US. You see the fence come in on the US side and out on the Mexican side. Now, this is ten plus years ago so it may have been changed with all the additional security.

Well, I drove nearby, parked, walked up on the berm and there was a border patrol SUV with a couple agents in it. And, one agent asked me, “What the heck are you doing?” because I’m carrying this significantly sized camera on a tripod. I say, “Well, I’m doing this as a nature project – photographing the river as a natural entity.” Then I asked, “Is it okay if I do?” He wanted to check with his

### **cuando estabas físicamente en la orilla del río tomando esas fotos. Puedes hablar un poco de esa experiencia.**

**LR:** Puedo decir esto, un amigo que es abogado, que practica en ambos lados de la frontera, me advirtió que no fuera a partes río arriba en el mapa sin escolta armada.

### **TZ: Y fuiste?**

**LR:** No, y esto fue mucho antes de todo lo que esta pasando estos días. Usted va a ser confundido con un agente de la DEA. Entonces, yo no tome las fotos de la cabecera del Río Tijuana en México. En el lado de Estados Unidos las fotos fueron tomadas en una área de reserva del bosque nacional de Cleveland. Entonces yo si pude ir allí.

La que tuvo una experiencia muy interesante fue la que esta en blanco y negro , donde hay muchos ilegales cruzando. Esa fotografía fue la primera que tome, en ese momento estaba pensando que la mayoría de la serie sería en blanco y negro y por eso tenía una cámara grande y un trípode. Esto en realidad fue muy raro. Nunca había visto esa parte del río. Es por donde el rio pasa por México y vuelve a los Estados Unidos. Aquí es donde el cerco empieza en el lado de Estados Unidos y termina en el otro lado de México. Ahora, esto paso hace 10 años así que ha cambiado mucho con mas seguridad.

Cuando manejé hacia alla, me estacioné y caminé en la orilla hasta que encontré una unidad del la patrulla fronteriza. Un agente me pregunto, “¿Que diablos haces aqui?” porque traía una cámara grande. Y le dije, “Bueno, estoy haciendo un proyecto sobre la naturaleza – fotografiando el río como una entidad natural.” Y despues le pregunté,







RUDEE'S PHOTOS ON DISPLAY AT CALITZ

superior so he phones and replies, “Yeah it’s fine.” And then, he says, “Okay, you see all those people over there on the other side?” There are all these guys standing on the other side of this concrete trough. “Well, in six minutes, they’re all going to come running by here.” I asked, “Why?” and he said, “Well, in about six minutes we’re going to leave and there will be a five minute gap before our replacements get here.”

So, I set up my camera on the tripod with a very wide angle lens and sure enough, all these guys came running on either side of me and I’m snapping all these pictures. And about two or three minutes later, the replacement truck arrived and the [men and agents] began fighting down below and people were getting handcuffed. I didn’t get involved with that. I mean it was just a bizarre experience.

The rest of the photos were very straightforward. I would typically just leave my car on the US side and walk across or take a cab ride to downtown Tijuana. You know, in those days crossing at Otay Mesa or into Tecate was easy.

**TZ: The mention of the river’s presence on both sides of the border is actually a perfect segue to my next question. I understand that the water from the river contributes to Tijuana and San Diego’s water supply. Your photographs, then, in many ways document and explore a space of collision between natural and artificial ecologies. How do you see this space as reflective, or not, of the border condition between Mexico and the United States?**

LR: Well, it is in that they’re totally separate. The part that comes on the Tijuana side is stopped at a big dam just

“¿Puedo hacer esto?” Y el dijo, “sí, esta bien” y continuo, “¿miras toda esa gente el el otro lado? Todos ellos estan parados en el otro lado de la depresión de concreto.” Y después añadió “En seis minutos todos ellos van a pasar corriendo por aquí,” y le pregunté “¿porque?” y me dijo que “en seis minutos nos marcharemos y habrá una ventana de cinco minutos hasta que llegue la otra patrulla.”

Entonces, acomodé mi cámara en el trípode con un ángulo muy abierto, y tal como me dijo el agente, todos estos muchachos vinieron corriendo por todos lados mientras yo tomaba todas estas fotos. Y cerca de varios minutos después la patrulla de remplazo llegó y los agentes empezaron a forcejear con los ilegales y empezaron a esposarlos. Yo no me metí en eso, fue una experiencia muy rara.

El resto de las fotos fueron mas fáciles. Típicamente, dejaría mi carro en el lado de Estados Unidos y caminarlo o tomaría un taxi a Tijuana. Tu sabes, en esos días cruzando la Otay Mesa o Tecate era muy fácil.

**TZ: La mención de la presencia del río en ambos lados de la frontera es una secuencia perfecta sobre mi próxima pregunta. Entiendo que el agua del río contribuye a las reservas de agua de Tijuana y San Diego. Sus fotografías documentan y exploran un espacio de colisión entre la ecología natural y artificial. ¿Como hágale ve este como reflector, o no, de la condición de la frontera entre México y Estados Unidos?**

LR: Bueno, en realidad es que son totalmente distintos. La parte que viene de Tijuana es detenida en una gran presa conocida como la reserva Rodriguez y el agua de allí es la que sirve a Tijuana. Y



east of Tijuana called Rodriguez Reservoir and the water from there supplies downtown Tijuana. It's a goodly chunk of it. Similarly, on the US side, it's stopped at two reservoirs, Morena and Barrett, and very little water goes downstream from them into Mexico. The big fight [for water supply] between the US and Mexico concerns the Colorado River. There are literally hundreds of books written about it. It is, both within the US and between the US and Mexico, one of the most competitive set of water rights.

**TZ:** Yet, these reservoirs, these border lines, are imposed upon the land. I believe in other areas the river meanders back and forth? There's a very interesting study of deep ecology here.

**LR:** Yes. Say there weren't any of these reservoirs... on the US side, it would cross the border and merge with the Tijuana side. I don't know what the natural lay was been before it became channelized through downtown Tijuana. And then, it comes back on the US side just west of the San Ysidro border crossing and that's where I took the picture at the end of the fence.

[Regarding the river at the border], it's worth going to the Border Field State Park out there. You can see where the fence goes into the water. It's very controversial. Literally, there used to be one fence and people who had relatives on either side would come up to it, without crossing the border, and chat and hand snacks back and forth. They've now put an extra fence in so they can not longer do this. Still, on the US side, it's not constrained so the channel can meander and change. Every other river that empties into the Pacific, I believe south of Santa Barbara, is constrained either by a highway bridge

es una muy buena parte. Similarmente, en el lado de Estados Unidos es detenida en dos reservas, Morena y Barret, y el poco de agua que pasa va río abajo hacia México. La gran disputa de agua entre México y Estados Unidos siempre han sido por la reserva de agua del río Colorado. Han habido cerca de cien libros escritos sobre el tema. Los derechos de agua entre México y Estados Unidos, y en el interior de Estados Unidos, ha sido muy disputado.

**TZ:** Y de todos modos, esas reservas de agua, líneas fronterizas, son impuestas en ambas tierras. Yo creo que en otras áreas el río se pasea hacia ambos lados. Hay un estudio ecológico muy interesante aquí.

**LR:** Si, digamos que ninguna de estas reservas existen. En Estados Unidos, cruzario la frontera y se juntaría con el lado de Tijuana. No se como sería el panorama natural antes de que fuera canalizado por el centro de Tijuana, y después regresa por el Oeste de la frontera de San Ysidro, y allí es donde tomé la foto al final del cerco.

Considerando el río en la frontera, vale la pena ir Border Field State Park. Puedes ver donde el cerco entra al agua. Es muy polémico, literalmente, allí había un cerco y la gente que tenia familiares al otro lado de la frontera se acercaba y sin cruzar platicaban y se daban aperitivos unos a otros. Entonces pusieron un cerco extra y esto ya no se puede llevar a cabo. De todos modos, en el lado de Estados Unidos, no esta constringido y el canal puede viajar y cambiar. Todo tipo de río que desemboca en el Pacifico, creo al sur de Santa Barbara, es constringido por un puente de carretera o un puente ferrovial, o ambos para que no se pasee. Y de esta manera, de un punto naturalista, es muy inusual que sea un río no canalizado... en el lado de Estados Unidos. Es una preserva de naturaleza, y

or a railway bridge or both so that it can't meander. And so this is, from a naturalist point of view, very unusual in that it's a true unchanneled river...on the US side. It's a big nature preserve and bird watchers from all around the country come to go there.

**TZ:** The fact that the river is allowed to meander on the US side is very interesting considering the debates that have arisen around the construction of the border fence, which is definitively opposed to the idea of meandering. I understand, also, that part of the controversy around the construction involves quite a few environmental threats to the area and the wildlife.

**LR:** Well, the issue is one canyon. It's called Smuggler's Gulch. They're filling it in so that the fence won't have to be built down into a canyon and they're worried that during heavy rain, a lot of silt will come washing down. I just don't know. I mean it's not unspoiled. There's no question. There are some pictures. You can see where it washed out a highway bridge in a really big storm. That's one of the photographs. Also, there are quite a few people in this valley area outside, even partially inside, this nature preserve that have rites for raising horses and a lot of them were washed out. That's where the irate sign [in one of the photographs] is welcoming environmentalists, sewage, smugglers and all that. That, of course, was in a very rainy winter, which we haven't had for a long time. Frankly, I haven't been across the border for some time so I don't know how big of a threat it really is.

**TZ:** Well, thank you. Is there anything I've missed or that you would like to add?

**LR:** Well, I have to say that I am really honored to be part of this exhibition.

los observadores de pájaros de todo el país vienen aquí.

**TZ:** La manera en que el río se pasea en Estados Unidos es muy interesante considerando los debates que han surgido acerca de la construcción del muro fronterizo, que es una idea totalmente opuesta al paseo del río. Entiendo que parte de la controversia que envuelve la construcción lleva varios peligros a la vida silvestre de esta área.

**LR:** Bueno, el gran problema está en una cañón, se llama Smuggler's Gulch. Lo están llenando para que el cerco no tenga que ser construido hacia abajo y les preocupa que durante temporada de lluvias el deslave derrumbara mucha arcilla. En realidad no estoy seguro. Quiero decir este lugar ha sido investigado. Hay fotos, puedes ver donde un puente fue deslavado en una gran tormenta. Está en una de las fotografías. También, hay gente en las afueras de este valle, esta reserva natural tiene campos para criar caballos y muchos de ellos fueron deslavados. Es de allí donde el símbolo de enojo (en una de las fotografías) viene sobre el recibimiento de ecologistas, drenaje, y contrabandistas. Claro, eso fue en una temporada muy fuerte de lluvias, que no hemos tenido en un largo tiempo. Francamente, no he cruzado la frontera en mucho tiempo y no se que tan grande es el peligro.

**TZ:** Bueno, muchas gracias. ¿Hay algo que he perdido que quisieras añadir?

**LR:** Bueno, tengo que decir que es todo un honor ser parte de esta exhibición.





# JOSE IGNACIO LOPEZ RAMIREZ-GASTON



**Tara Zepel [TZ]: How long have you lived in the Tijuana/San Diego region?**

Jose Ignacio Lopez Ramírez-Gastón [JIL]: It's been 12 years. I was born in Barcelona but moved to Peru when I was 6 and that's where I grew up. I moved to Ohio in 1992 where I did my undergrad in Comparative Studies at OSU. Then, finally, I moved to California in 1997 and I've been at the border region ever since doing most of my work with Sound Arts in Tijuana. After graduating from OSU I felt like I needed a change and I came to San Diego. It had the ocean, weather similar to Lima, and Tijuana was right next door and I was feeling nostalgic for Latin America. Tijuana was a cultural reference that sounded familiar, even though I had never been to Mexico. I needed a little bit of chaos and disorder ... or what could be constructed as such here. I needed this kind of life. So, I crossed the border almost immediately and felt in love with the organic nature of the urban space of Tijuana and Tecate and how they resembled that of Peru. The visual notion of informality made me feel at home.

**TZ: So, ten plus years in this area. Has the region changed greatly over time? I'm interested specifically in noticeable changes in the social attitude and interaction between the two cities/cultures?**

JIL: Not really, at least not for the good. First 9/11 changed dramatically the notion of 'foreign' and people stopped crossing south. Then we have the last years of drug-related violence that helped support the myth of a dangerous outlawed Tijuana. Finally we have had the economic crisis that also keeps people from crossing. On the other hand people from Tijuana continue to cross the border regardless

**Tara Zepel [TZ]: Hace cuanto tiempo que vives en la región Tijuana/San Diego?**

José Ignacio López Ramírez-Gastón [JIL]: Han sido 12 años. Nací en Barcelona pero me mude al Perú cuando tenía 6 y es ahí donde crecí. Me mude a Ohio en 1992 donde obtuve mi licenciatura en Estudios Comparativos en OSU. Finalmente, me mude a California en 1997 y desde entonces vivo en esta región y realizo la mayor parte de mi trabajo con Artes Sonoras en Tijuana. Tras graduarme de OSU sentí que necesitaba un cambio de ambiente y vine San Diego. Tenía mar, clima parecido al de Lima, y Tijuana al lado, y yo sentía nostalgia por Latinoamérica. Tijuana era un referente cultural que sonaba familiar a pesar de que nunca había estado en México. Necesitaba un poco de caos y desorden... o por lo menos lo que aquí se puede considerar como tal. Necesitaba este tipo de vida. Así que cruce la frontera casi inmediatamente y me enamore de la naturaleza orgánica del espacio urbano de Tijuana y Tecate, y como se parecía al Peruano. La noción visual de informalidad me hizo sentir en casa.

**TZ: Entonces, mas de diez años en el área. ¿Han habido grandes cambios en a región durante este tiempo? Estoy interesada específicamente en cambios visibles en la actitud social y la interacción entre las dos ciudades/culturas.**

JIL: Ha cambiado, pero no necesariamente para bien. Primero, el 11 de septiembre cambió dramáticamente la idea de "extranjero" y la gente dejó de cruzar hacia el sur. Luego hemos tenido los últimos años de violencia relacionada con las drogas en Tijuana, lo que ha apoyado el mito de una Tijuana peligrosa y fuera de la ley. Finalmente, tuvimos a crisis económica que también ayudó a que menos gente cruzara. Por otro lado es mi percepción que

of political conditions. In any case, even after 12 years, I must admit that I don't understand the border condition. I will probably never understand the border condition the way that people that have grown up here construct it. On the other hand there are too many 'borders' and too many levels of interaction for me to understand. Some [residents of Tijuana] don't recognize the complications related to nationality or border, they have always belonged to both sides. For them there is no natural definition of border and many of these people are attached to the life in San Diego, and as some say: San Diego is Tijuana's prettiest neighborhood. Of course this is one level of existence in Tijuana and there are many more.

**TZ: What you're saying about complication and definition is explored by every work in this exhibition. So, it will be interesting to see the different perspectives all in dialogue with each other. Let's talk a bit about your project, 24 Speakers, 24 Sources. The project explores the disparity in technological access and advancement along either side of the border, or more broadly between developing and developed countries.**

JIL: I think that concepts such as disparity, inequality and technological divide are mistakenly used and serve as a reinforcement of old colonialist notions by supporting notions of superiority. The general way in which we can relate them to the idea of 'advantage' is unconstructive, and this perception is normally defined by whatever is new, whatever is in vogue or whatever is discovered in certain areas of the world. So, there is a conception that there is a technological advantage between the two places...and a social

la gente de Tijuana a continuado cruzando la frontera sin importarle las condiciones políticas.

En todo caso debo admitir que, a pesar de estos doce años, no entiendo la condición fronteriza. Es probable que nunca llegue a comprenderla de la forma que la entienden las personas que han crecido aquí. Existen demasiadas 'fronteras' y demasiados niveles de interacción. Algunos residentes de Tijuana no reconocen las complicaciones relacionadas con los conceptos de nacionalidad y frontera, siempre han pertenecido a los dos lados. Para ellos, no existe una definición natural de frontera y muchas de estas personas están fuertemente conectadas con la vida de San Diego, y como algunos dicen: San Diego es el barrio mas bonito de Tijuana. Por supuesto este es solo un nivel de vida en Tijuana y hay muchos mas.

**TZ: Lo que estas diciendo sobre complicación y definición es explorado en cada uno de los trabajos de esta exhibición. Entonces, sería interesante ver las diferentes perspectivas dialogando entre si. Hablemos un poco sobre tu proyecto, 24 Bocinas, 24 Fuentes. El proyecto explora la disparidad en el acceso a la tecnología y el desarrollo a los dos lados de la frontera, o de forma mas general entre los países desarrollados y los países en desarrollo.**

JIL: Creo que conceptos como: desigualdad, diferencia, y brecha tecnológica, son usados de forma incorrecta y sirven para reforzar antiguas nociones colonialistas. La forma en la que nos relacionamos con la idea de 'ventaja' no es constructiva, y esta percepción esta normalmente definido por aquello que es nuevo, aquello que esta de moda o aquello que es descubierto en ciertas áreas, y promovido como símbolo de un amistoso y merecido





advantage and a political advantage. What I am trying to claim with my installation is that [this conception] isn't or rather that it doesn't have to exist. The perception that economical disparity equals social cultural inferiority is a hidden subtext strongly present at the border.

I think that in some of the so-called 'developed' countries, there's an obsession with certain concepts, in general. They try to apply these forcefully to other environments, like 'developing' countries or the countries they expect them to become. [The 'developed' countries] are the norm and the other countries are supposed to copy that norm or they should fight with their lives to get to that level.

control sobre el resto del mundo. Existe el concepto de una ventaja tecnológica entre los dos lugares... y una ventaja social y una ventaja política. Lo que estoy tratando de decir con mi instalación es que [este concepto] no es correcto, o mas bien que no necesita existir. La percepción de que una disparidad económica permite la idea de una inferioridad cultural y social es un subtexto escondido pero fuertemente presente en la frontera.

En algunos de los llamados países 'desarrollados' existe una obsesión con ciertos conceptos in valores, en general. Estos países tratan de aplicarlos a la fuerza en otros ambientes. Es casi una guerra de valores, donde los países 'en

And, I think that these obsessions are not necessary and are very problematic. This old-fashioned evolutionary concept together with the also old idea of progress based on the promise of technological development as a source of comfort and happiness, help generate a negative paternal view of Tijuana's systems of social interaction, practical strategies for survival and the application and use of technology. After all FM-2030 died 30 years before his transhumanist hopes had expected.

Between Tijuana and San Diego there is a border. We use the idea of 'border' normally to separate two things that don't have to be better or worse when compared to each other, but that's not the case here. So, I think, the concept that better fits the relationship between Tijuana and San Diego is not that of a border but more of a margin. That is, this is the end of it. And, outside of this end there are all these wild, absurd, non-civilized, unorganized, chaotic things happening. So it's the margin. And the margin is a border but it's a border around a defined structure, which is the norm. At least from the [US] side of the border, that's the concept that is used. Civilization ends right here. Because when you cross the border, you don't know what's going to happen. This is the view that is obviously problematic.

There's absolutely nothing wrong with this marginalized world – with this chaos with this disorder with these alternative strategies for living, survival strategies or whatever it is that could be applied to the life outside of this margin. For example, 'normally' if you want to work with sound architecture, you get a budget, you find the best equipment, you put it in a room and then you start experimenting. Is that the solution to get good artistic results? I don't

desarrollo' deben aceptar convenciones sociales y culturales extranjeras en base a circunstancias que no guardan ninguna relación como el ingreso per cápita o el Producto Interno Bruto. [Los Países desarrollados] funcionan como un standard a ser imitado, y los intentos de introducir comportamientos alternativos es recibido con resistencia y al final de cuentas, si es necesario, con agresividad. Pienso que estas obsesiones no son necesarias y son bastante problemáticas. Este antiguo concepto evolucionista, junto con la también vieja idea de un progreso basado en la promesa del desarrollo tecnológico como fuente de comodidad y felicidad; ayudan a generar una visión negativa paternalista de Tijuana y sus sistemas de interacción, sus estrategias prácticas de supervivencia, y su aplicación y uso de la tecnología. Después de todo FM-2030 murió 30 años antes de sus expectativas transhumanistas.

Entre Tijuana y San Diego hay una frontera. Una frontera normalmente separa dos cosas que no tienen que ser ni mejor ni peor comparadas entre si, pero este no es el caso. Pienso que un concepto que mejor representa la relación entre Tijuana y San Diego no es el de frontera sino el de margen. Esto es, el final de algo, el borde, y al final de este margen suceden todas estas cosas locas, absurdas, no civilizadas, desorganizadas y caóticas. Así que es el margen, y ese margen es una frontera, pero una frontera basada en una estructura definida, que es la norma. Por lo menos desde el punto de vista de San Diego, ese es el concepto que se utiliza. La civilización termina ahí. Cuando cruzas la frontera, cuando sobrepasas este margen, no sabes lo que puede pasar. Esta es la visión que es obviamente problemática.

No existe nada malo con este mundo marginal – con este caos y este desorden,



think so. The technology doesn't mean that you're going to produce an interesting piece of art. It means nothing.

So, the basic idea behind my installation is to see what happens if I were to construct a sonic architecture with whatever I have in my hands, a very low budget and low technological knowledge. Can I do it? Or do I have to get a PhD, access to places like Calit2, because they have beautiful installations and beautiful rooms and super-systems of speakers and stuff like that? Was this only useful and practical or was it necessary? There were three answers I had in mind:

- One. It is not necessary. Having access to technology has no inherent value. I can live with or without it, and I realized that I can enjoy both situations.
- Two. There is nothing wrong with the systems of value of this marginalized world right next to San Diego.
- Three. Well, the third was nostalgia. My first electric guitar was a whole bunch of old headphones. We broke them up and put them together and used them as microphones. I had an acoustic guitar and we used these microphones to pick up the sound from the guitar and then connected it to a stereo in the house. It was a lot of fun and a million times more entertaining than buying a manufactured guitar. I have very fond memories of many homemade experiments that I've done when I didn't have any money at all or any access. And, access, this may be naive to say, but access to technology doesn't give you any particular happiness that comes attached to the technology.

con estas estrategias alternativas de vida, con estas estrategias o lo que sea que podamos encontrar en la vida fuera de este margen. Por ejemplo, 'normalmente' si quieres trabajar con Arquitectura Sonora, consigues un presupuesto, encuentras el mejor equipo, lo pones en un cuarto y empiezas a experimentar. ¿Es esa la formula para obtener buenos resultados artísticos? No creo. El acceso a tecnología específica no garantiza la producción de una pieza de arte interesante. No significa nada.

Así que la idea principal detrás de mi instalación es ver que es lo que pasaba si construí una arquitectura sonora con lo que sea que tuviera a la mano, un presupuesto bajo, poco conocimiento tecnológico, y usando las 'poco prácticas' estrategias a las que estoy acostumbrado. ¿Es posible hacerlo de esta forma? O ¿necesito tener un doctorado, acceso a equipo avanzado, bocinas caras y un estudio al estilo clásico y este tipo de elementos? ¿son todas estas cosas útiles y practicas solamente o son necesarias?

Tengo tres posibles respuestas/razones que responden a estas preguntas:

- Uno. No es necesario. Tener acceso a la tecnología no tiene ningún valor inherente. Puedo vivir con o sin ella, y e he dado cuenta que disfruto de las dos opciones. En realidad, la falta de ciertos equipos puede llegar a producir un resultado mas creativo.
- Dos. No hay nada malo con los sistemas de valores de este mundo marginal vecino a San Diego, y no hay ninguna razón para que no pueda presentarse en los ambientes artísticos de San Diego, no como una representación exótica de lo foráneo, sino como un sistema igualmente valido para experimentar la realidad.











**TZ: Can you tell me about gathering these materials? How long it took you? What you were able to find? Appropriately, when gathering the materials for this installation you turned to the street markets of Tijuana then “smuggled” the used goods into San Diego.**

JIL: Another thing related to this, another one of these cultural obsessions, is the idea that you have to be perfectly organized. You have to make all sorts of plans for what you want to do and have meetings and all sorts of writings and texts; and you have to do your research, fill out forms, and so on. So, I’m testing something and I’m testing it with this installation. I’m seeing how a different system of values works and how people react to it. Even though I have made a formal proposal and budget for this piece, many aspects are deliberately undefined and they will be resolved depending on “the means available”, be it technology, labor or objects. You see confidence in a project is defined by how professional the process of developing the art is, but that professionalism is self-defined. This obsession with planning is an uncomfortable way to work for me.

This is how the process goes for me: I went to the Tijuana downtown street market and found a person to help me build the structure. Okay, this person is going to get me the materials [he brings them from San Diego] and we’ll build it in the street first. Then I will disassemble it all, put it in my car and drive it to San Diego. For the speakers it’s a similar process: I go to the markets and browse. Slowly I’ve been collecting these 24 speakers, I think I have 18 so far, and, the same thing with the sound sources. The idea is that I’m waiting for objects to appear so I can buy

Tres. Bueno la tercera es la nostalgia. Mi primera guitarra eléctrica fue hecha con un montón de audifonos. Los rompimos y los pusimos juntos para usarlos como micrófonos. Tenia una guitarra acústica y usamos estos micrófonos para recibir el sonido de la guitarra y conectarlo a un estéreo de casa. Nos divertimos mucho y el proceso fue mil veces mas entretenido que haber comprado una guitarra eléctrica. Tengo muy buenos recuerdos de los experimentos caseros que hice cuando no tenia dinero o acceso a equipo. Acceso, bueno, a lo mejor es un poco ingenuo decir esto, pero el acceso a la tecnología no produce ninguna felicidad que este directamente conectada a la tecnología.

**TZ: ¿Me puedes hablar sobre como coleccionar los materiales? ¿Cuanto tiempo te tomo ¿Que pudiste encontrar? En la práctica, para conseguir estos materiales recurriste a los mercados callejeros de Tijuana y ¿contrabandeaste el material a San Diego.**

JIL: Otro aspecto relacionado con esto, otra de estas obsesiones culturales, es la idea que todo tiene que estar perfectamente organizado. Tienes que hacer todo tipo de planes para lo que quieres, tener reuniones y todo tipo de textos y escritos; y tienes que hacer investigación, llenar formularios, etc. De alguna forma estoy haciendo un experimento con esta instalación. Estoy tratando de ver como un sistema diferente de valoración funciona y como la gente reacciona ante el. A pesar de que presenté una propuesta formal y un presupuesto para esta pieza, deliberadamente muchos aspectos de ella no están definidos y serán resueltos dependiendo de los medios a la mano, ya sea tecnología, trabajo, u objetos. Por ejemplo, ¿cómo puedo producir





them: I have to wait, I go to the market, and if I find something, great, if I don't find something then I have to go back and if by the end of my deadline I don't find anything, then I go into emergency mode and buy whatever is available. The idea is to avoid extreme obsessed organization. Then, I will assemble and arrange it all during the installation. The amount of control will be dependent on the equipment that I find. The idea is that I don't know and I don't care. I will take all the stuff that I found drop it in [the gallery] and see what happens and play with it.

Also this gathering of materials is important to me because in the environment where I grew up, objects are cherished, they have a

recibos para mis compras callejeras? La confianza en un proyecto esta definida por que tan profesional es el proceso para desarrollar el trabajo artístico, pero ese profesionalismo es autodefinido. La obsesión con planeamiento es una forma incomoda de trabajar para mi.

Así es como funciona el proceso para mi: fui al mercado callejero del centro de Tijuana y encontré una persona que me ayude a construir la estructura. Bueno, esta persona me conseguirá los materiales [los trae de San Diego] y construiremos la estructura en la calle primero. Luego la desmantelare y la cruzare en mi carro a San Diego. Para las bocinas el proceso es similar: voy al mercado y busco. Poco a

history and there is a personal relationship with them, you do not easily replace them, you fix them, refurbish them, adapt them, transform them. Recycling and adaptive reuse is part of the culture and not a green trend or a progressive attitude. The more practical approach we see in California strips objects of emotional participation, human intervention and the construction of a 'history' of meaning. Objects lose their uniqueness and become empty. This helps make variety an anomaly instead of the norm. The inhabitants of such urban spaces become tourists in their own homes, tourist not in the sense of adventure but as an individual without the right to transform his or her own space ... as a person who never gets to belong.

**TZ: You have just perfectly explained how the limit of material, which you do not view as a constraint, informs your creative process. How do you think participants are going to react to your invitation to manipulate the sources of sound? On the one hand, the material is noticeably not new, hitech, or expensive. On the other, the installation is in a building that is characterized as such.**

JIL: People that enter will find 24 strange, sound producing objects that will in turn be connected to 24 speakers, each with a different sound quality, and this will permit the spectator/participant to construct an instant sound art piece and move it around the space. What also may happen, and it has to do with all that we've been talking about is that people might enter, look at it and think, this is to look at and I shouldn't touch it. Right? Maybe they will just leave it there, even if there are instructions that say, "please touch it." There's this whole idea that you are in a gallery and you shouldn't touch things and it's a precious work of

poco colecciono las bocinas, tengo hasta ahora 18. Lo mismo sucede con las fuentes de sonido. La idea es que estoy esperando que los objetos se me presenten para poder comprarlos: tengo que esperar. Voy al mercado y si encuentro algo genial, y si no encuentro nada tengo que volver otro día. Si al final no encuentro nada que me interese, paso al plan de emergencia y compro lo que sea que encuentre. La idea es evitar a organización extrema y obsesiva. Entonces, ensamblaré y arreglare todo durante la instalación. El nivel de control dependerá del equipo que encuentre. La idea es que no sé y no me importa. Llevare todo lo que encuentre y lo pondré en la galería y veremos qué pasa jugando con todas las cosas.

También es importante para mi este proceso de obtención de materiales en relación al ambiente en el que crecí, y donde los objetos son apreciados, tienen una historia, y existe con ellos una relación personal, no son reemplazados tan fácilmente, uno los arregla, los reconstruye, los adapta, los transforma. El reciclaje y el re-uso son parte de la cultura y no una moda verde o una actitud progresiva. La visión mas practica que vemos en California le quita a los objetos la participación emocional, la intervención humana y la construcción de una historia de significados. Los objetos pierden su característica de únicos y quedan vacíos. Esto ayuda a que la variedad sea una anomalía en lugar de la norma. Los habitantes de un espacio urbano como este se convierten en turistas en su propia casa, turistas no en el sentido de la aventura sino como individuos sin derecho a transformar su propio espacio... una persona que nunca llega a pertenecer.

**TZ: Acabas de explica perfectamente como las limitaciones de materiales, lo cual no ves como un obstáculo, informa**



art. Maybe it doesn't look like it, maybe it looks like crap, but maybe it is and costs \$100,000. Don't use it don't touch it don't participate.

**TZ: Can you talk briefly about your choice of a sound medium and how it relates to the Latin American value system you are describing?**

**JIL:** Well I guess I am a sound artist as well as a musician currently doing a PhD in computer music at UCSD, I have my Masters in computer music. I don't really dedicate my time to any particular aspect of sound arts. I'm a performer, I do technology and music, I do cultural studies and musicology studies, specifically in relation to problems of access to knowledge for Latin American sound artists. In other words while I wear many hats I have a very strong sense of identity that connects me to my Latin American upbringing. This identity permeates my work, sometimes in ways I don't clearly understand.

As a whole, what I am trying to do is explore what could be the right mechanisms to make sure that there is a democratization of knowledge applied to electronic music performances in Latin America. So the idea is, how can we get people in Latin America to use their own resources for the construction of their own software, and their own interface, and their own musical gestures for the production of music that represents the users instead of going out and grabbing whatever equipment they can find [developed elsewhere] and trying to adapt it. Which is okay too but I think we can generate a richer environment if there's a dynamic interaction between the interface and the user. And, this installation is a kind of representation of that interest that I have in that Latin American manifestation.

**tu proceso creativo. ¿Cómo crees que los participantes van a reaccionar a tu invitación a manipular fuentes de sonido? Por un lado, el material notoriamente no nuevo, ni high-tech, ni caro. Por otro lado, la instalación es en un edificio que se caracteriza por todo eso.**

**JIL:** La gente que entre al espacio encontrará 24 objetos extraños que produce sonido conectados a 24 bocinas, cada una con una calidad diferente, y esto permitirá al espectador/participante construir una pieza de arte sonoro instantánea y mover el sonido a través del espacio. Lo que también puede suceder, y esto tiene que ver con todo sobre lo que hemos estado conversando, que la gente entre al espacio, o vea y piense, esto es para mirar solamente y no lo debo tocar ¿cierto? A lo mejor simplemente lo dejen ahí, hasta si se pone un anuncio que diga "por favor tóquelo". Existe esta idea de que estas en una galería y no debes tocar las cosas y puede que sea un objeto de arte carísimo. A lo mejor no lo parece, y parece mas bien una porquería, pero quizás cuesta 100,000 dólares. No lo uses, no lo toques, no participes.

**TZ: ¿Puedes hablar un poco sobre tu selección de medios sonoros y como se relaciona con los sistemas de valoración Latinoamericanos que estas describiendo?**

**JIL:** Bueno, supongo que soy un artista sonoro tanto como un músico haciendo un doctorado en Computer Music en UCSD, y tengo mi maestría en Computer Music. No dedico mi tiempo a ningún aspecto en particular del arte sonoro. Me dedico a tocar en vivo, hago cosas relacionadas con la tecnología y la música, trabajo en estudios culturales y musicología, específicamente en relación con los problemas de acceso a la tecnología para artistas sonoros en

Also, I think it's going to be a snapshot of things that come from Tijuana not in some sort of kitsch notion of the exotic neighbor but in that I am using whatever options I find in the streets to build this installation. Of course, I bring my own input. I'm some sort of a hybrid of the border that also studies computer music and does history of traditional classical acoustic music and all sorts of things.

**TZ: My final question is one that I am posing to all the artists in the exhibition. The issues surrounding the US/Mexico border evolve and revolve as we speak. To me, this suggests a potential for what happens now to influence future discourse. Who do you imagine your audience/participants to be and how does the composition of this grouping relate to the intention(s) of your work?**

**JIL:** I imagine the participants would be mainly people that usually visit or work in Calit2. The shape of the installation has been driven by the existence of Calit2 as a building and as an environment. It's very site-specific in a sense. When I started thinking about this project and writing about it, I was thinking I need to do this [in Calit2] Visitors to Calit2 could also be from different countries and not only from the academic community, but we are all familiar with cultural institutions and protocol in gallery spaces. This reminds me that in 2005 I kind of invaded the outside area of the Tijuana Cultural Center (CECUT) and I built a sound installation, then I was trying to say: I am able to build something with my own hands without depending on a museum staff, a gallery space, a budget, which is the culture of my own collective, Discos Invisibles: The idea is to do what you can with what you have and do it now, not tomorrow. It was similar in that sense,

Latinoamérica. En otras palabras aunque hago muchas cosas diferentes, tengo una fuerte noción de identidad que me conecta con Latinoamérica. Esta identidad esta presente en mi trabajo, a veces en forma que no entiendo con claridad.

Lo que estoy tratando de explorar es ¿cuáles son los mecanismos que permitan una democratización del conocimiento y su aplicación a la presentación de música electrónica por artistas en Latinoamérica. Así que la idea es: ¿cómo podemos hacer que la gente en Latinoamérica use sus propios recursos para la construcción de su propio software, sus propios interfaces, sus propios gestos para la producción de música que represente a quien la usa? Esto en lugar de estar recogiendo el equipo fabricado en otros lugares que puedan encontrar y tratar de adaptarlo. Lo cual no esta tampoco mal pero creo que podemos generar un ambiente mas rico si existe una interacción dinámica entre el interfase y quien lo usa.

Esta instalación es una forma de representar ese interés que tengo en manifestaciones Latinoamericanas. También pienso que va a funcionar como un snapshot de cosas que vienen de Tijuana no como un ejemplo Kitsch del vecino exótico sino simplemente por que lleva en si todas las opciones y elementos que he encontrado en Tijuana para construirla. Por supuesto también traigo mi propio personalidad en el proceso. Soy una especie de hibrido fronterizo que también estudia Computer Music y toca música electrónica y hace todo tipo de otras cosas.

**TZ: Mi última pregunta es una que le estoy preguntando a todos los artistas de la exhibición. Los asuntos alrededor de la frontera México/Americana se desarrolla continuamente mientras hablamos. Para**



to make a space come to life, appropriation of a public space that everyone respects but nobody uses.

But, in this case, the installation of 24 Speakers, 24 Sources is specifically defined by the experience with Calit2. After seeing the space and seeing the kind of equipment we have at CRCA (I'm also researcher at CRCA), I felt like I needed to drop the coffee on the floor or something. I'm working in this wonderful state-of-the-art building, and I thought: What is this place missing that I need to be comfortable? Or perhaps I should ask, what am I missing that would make this building fit me? In a sense, when either of us crosses to the other side of the border, we sense that the rules have changed, and we are used to adapting our conduct, our habits, our values accordingly, or perhaps some things clash. So this is an extreme version of that thought (with a whole lot of cultural commentary built in).

**mi, esto sugiere que lo que sucede ahora influencia el discurso en el futuro. ¿Quién piensas que será tu público/participante y como la composición de este grupo esta relacionada con tus intenciones en este trabajo?**

**JIL:** Imagino que los participantes podrían ser principalmente las personas que visitan y trabajan en Calit2, por ejemplo. La estructura de esta instalación tomó forma debido a la existencia de Calit2 como edificio y como ambiente. Es una instalación de sitio específico. Cuando empecé a pensar en este proyecto y a escribir al respecto, pensaba esto lo tengo que hacer en Calit2. Quienes visitan Calit2 pueden ser de diferentes países y no necesariamente de la comunidad académica, pero estamos familiarizados con las instituciones culturales y el protocolo que se lleva en los espacios de galerías. Esto me recuerda que en el 2005 invadí el espacio exterior del Centro Cultural Tijuana (CECUT) y construí una instalación sonora, estaba tratando de decir con ella que no necesitaba que el centro cultural me diera nada: ni dinero, ni la gran estructura, ni equipo, soy capaz de construirlo con mis propias manos y sin depender de nadie [excepto mis colaboradores], y esta es la cultura de mi colectivo, Discos Invisibles. La idea es hacer lo que puedo con lo que tengo y hacerlo hoy y no mañana. Esta instalación es similar en ese sentido, el darle vida a un espacio, la apropiación de un espacio público que todos respetan pero nadie utiliza. Si quiero analizarlo psicológicamente, creo que esta relacionado con mi educación y las posibilidades presentes durante mi juventud. Crecer en Peru durante los 80s me obligó a depender de mi mismo y a sospechar siempre de las posibilidades de apoyo externo institucional.

En este caso, la instalación 24 Bocinas, 24 Fuentes I esta específicamente diseñado pensando en mi experiencia con el edificio de Calit2. Después de ver el lugar y ver el tipo de equipo que tenemos en CRCA (soy también investigador de CRCA), me dieron ganas de votar el café en el piso o algo así. Estaba trabajando en este maravilloso y avanzado edificio y pensaba: ¿qué es lo que le falta a este edificio para que este cómodo? o a lo mejor debo preguntar ¿qué es lo que haría que este edificio encaje conmigo? ¿Cómo puedo invadir este espacio y hacerlo mío aunque sea momentáneamente? En cierto modo, cuando alguno de nosotros cruza al otro lado de la frontera, percibimos que las reglas han cambiado, y estamos acostumbrados a adaptar nuestra conducta, nuestros hábitos, nuestros valores o tal vez en algunos aspectos se producen choques. Así que esta es una versión extrema de este pensamiento (con muchísimo comentario cultural dentro de él).

# ARTIST BIOGRAPHIES / BIOGRAFIAS DE ARTISTAS



**Giacomo Castagnola** holds a BA in architecture from URP in Lima, Peru, and he works and lives in Tijuana, Mexico. He develops his practice working with architecture, design, furniture and material exploration. He established Germen studio of architecture and design and is focused on exploring the “informal” city. His interests are grounded around the idea of growth without design that results in organizational structures through processes of urban sedimentation in time—settlement, coagulation, and consolidation. He has produced several architectural projects and designs in Tijuana: Info Lounge and Lab Space; Human/Nature: Artists Respond to a Changing Planet; Museum of Contemporary Art, San Diego; Reading Lounge and workshop tables, CECUT. Castagnola was awarded a Danish International Visual Art (DIVA) Residency program, in Copenhagen, Denmark.

**José Ignacio López Ramírez-Gastón** (a.k.a El Lazo Invisible) has been a sound artist and producer working in the border region San Diego/Tijuana since 1998. He was born in Barcelona, Spain, in 1968, and since then has lived in different countries, spending most of his youth in Lima, Peru. He is the founder of the record label Discos Invisibles, a project that works on the generation of public spaces for alternative sound arts; and Dinet, a netlabel dedicated primarily to promote the work of experimental musicians in Latin America. He is a graduate student of Computer Music at the University of California, San Diego (UCSD) and a researcher at the Center for Research in Computing and the Arts (CRCA). His research work involves the study of those cultural strategies unique to the Latin American environment and the application of technology in a way that represents its users.

**Giacomo Castagnola**, estudió la licenciatura en arquitectura en la URP de Lima, Perú.

Trabaja y vive en Tijuana, México. Su práctica se desarrolla en la intersección entre la arquitectura, el diseño de muebles y la experimentación de materiales. Fundó el estudio de arquitectura y diseño Germen, enfocándose en la exploración de las ciudades “informales”. Sus intereses giran alrededor de la idea del “crecimiento sin diseño” que resulta de las estructuras organizacionales a través de los procesos de la sedimentación urbana a lo largo del tiempo: asentamiento, coagulación y consolidación. Ha producido diversos proyectos arquitectónicos en Tijuana y San Diego de los que se destacan: el Info Lounge y Lab space de la exposición Human/Nature : Artists Respond to a Changing Planet del Museo de Arte Contemporáneo de San Diego (MCASD), la estación educativa y sala de lectura para la exposición “Gabriel Figueroa: cinefotógrafo del Centro Cultural Tijuana, el diseño del espacio museográfico de la exposición Pintura Animada, presentada en el Centro Cultural Tijuana. Fue premiado recientemente por el Diva (Danish International Visual Art) programa internacional de residencias para artistas en Copenage, Dinamarca.

**José Ignacio López Ramírez-Gastón** (a.k.a El Lazo Invisible) se ha desempeñado como productor y artista sonoro en la región de San Diego/Tijuana desde 1998. Nació en Barcelona, España en 1968, ha vivido en diferentes países, pasó su juventud en Lima, Perú. Es el fundador del sello discográfico Discos Invisibles, un proyecto que trabaja en la generación de espacios públicos para las artes sonoras alternativas así como la generación de talleres modulares para la constante instrucción en tecnologías y artes sonoras sin la necesidad de instituciones educativas formales; creador de Dinet,

**Fred Lonidier** studied at Yuba College and San Francisco State (graduate work in sociology and photography) before becoming a member of the UCSD graduate program. He joined the faculty in 1972. Lonidier's work deals with the sociological possibilities of photography applied to social change and has been exhibited at the Houston Center for Photography, the Oakland Museum, the Long Beach Museum, the San Francisco Art Institute, the Focus Gallery, the Kitchen, the New Museum of Contemporary Art in New York City, the Los Angeles Institute for Contemporary Art, the Whitney in New York, and the Friends of Photography in Carmel. He has also had exhibits in a number of union halls such as the Los Angeles County Federation of Labor, ACTWU, SEIU, CWA, and Gallery 1199 of the NYC Hospital Workers Union. In 1983 he placed a large photo/text installation in the San Diego-Imperial Counties Labor Council. He has been the guiding energy behind Labor Link TV which cablecasts on three channels in San Diego County. His work has recently turned toward cross-border labor struggles and solidarity between U.S. and Mexican workers.

**Camilo Ontiveros** holds a Bachelor's in Visual Arts from the University of California, San Diego (UCSD). He is Co-Founder of NOMART –a performance art space on wheels; a member of the DoEAT Collective; former Curator for Voz Alta, San Diego; and Co-Founder of Lui Velazquez, a space in Tijuana, Baja California, Mexico that facilitates critical perspectives on contemporary cross-disciplinary issues, practices and events by inviting artists to participate in short-term residencies. Ontiveros is also Co-Founder of Imprenta, an art space that recently opened in the MacArthur Park area of Los Angeles. Ontiveros received his MFA from UCLA in June 2009.

un netlabel dedicado principalmente a promover el trabajo de música electrónica experimental de América Latina. Es estudiante de Doctorado de Computer Music en la University of California, San Diego (UCSD) e investigador del Center for Research in Computing and the Arts (CRCA). Su trabajo de investigación incorpora el estudio de estrategias culturales específicas para el entorno de América Latina y la aplicación de tecnología de una manera que represente a los usuarios.

**Fred Lonidier** estudió en Yuba College y San Francisco State (trabajo post-licenciatura en sociología y fotografía) antes de ser un miembro de nuestro programa doctoral. Se incorporó a la facultad en 1972. El trabajo de Lonidier aborda las posibilidades sociológicas de la fotografía aplicada al cambio social y ha sido exhibida en the Houston Center for Photography, the Oakland Museum, the Long Beach Museum, the San Francisco Art Institute, the Focus Gallery, the Kitchen, the New Museum of Contemporary Art in New York City, the Los Angeles Institute for Contemporary Art, the Whitney in New York y the Friends of Photography in Carmel; también ha exhibido en una serie de edificios sindicales tales como the Los Angeles County Federation of Labor, ACTWU, SEIU, CWA, y Gallery 1199 del NYC Hospital Workers Union. En 1983 colocó una instalación de texto y fotografía de gran formato en el San Diego-Imperial Counties Labor Council. Ha sido la fuerza directriz detrás de Labor Link TV que transmite por tres canales de televisión por cable en el Condado de San Diego. Su trabajo recientemente se ha dirigido a las batallas laborales trans-fronterizas y la solidaridad entre trabajadores Estadounidenses y Mexicanos.



**Lea Rudee** has long been interested in photography. He has had several local shows and his photographs of modern dance companies have been published in the San Diego Union Tribune, the Los Angeles Times, the Reader, and San Diego Magazine. He has served as a trustee of the Museum of Photographic Arts, and for two years he served as president. For MoPA, he has led four wilderness photo workshops. He is a professor of materials science at UCSD. In his research he has published numerous electron microscope images. He was founding dean of UCSD's Jacobs School of Engineering.

**Nina Waisman's** work considers technologically driven forms of control and communication, provoked by technology's in-forming of the body's space, time, and movements. Her production ranges from interactive sound-and-sculpture installations to object-making, with projects shown at venues such as the CECUT in Tijuana, the House of World Cultures in Berlin, the San Diego Museum of Art, UCSD, UCLA, LACE and Telic in Los Angeles. Upcoming shows include PDCON and the FILE new media festival in Sao Paolo, Brazil. Waisman holds a BA, magna cum laude from Harvard University, a BFA in Fine Art from Art Center College of Design, and an MFA in Visual Arts from UC San Diego.

**Tara Zepel** is a theorist/creator/researcher who explores the cultural implications of emergent technology. Her explorations primarily focus on collaborative creation, networked communities, symbiosis (or lack thereof) and perception. As a hybrid, she has worked with institutions and individuals, both within and outside academia, to combat dichotomy – to blur the edges between academic disciplines, artistic creation, and critical response. Tara graduated from the Duke University in

**Camilo Ontiveros** tiene una licenciatura en artes visuales por la Universidad de California campus San Diego (UCSD). Concluyó sus estudios de maestría en artes visuales en la Universidad de California, campus Los Ángeles en junio de este año. Es co-fundador de NOMART-espacio de artes visuales y performance sobre ruedas-miembro del colectivo DoEat; co-fundador de Lui Velazquez, espacio de arte en la ciudad de Tijuana, que facilita la discusión de perspectivas críticas y transdisciplinarias en temáticas contemporáneas a partir de residencias, exposiciones y eventos. Ontiveros es co-fundador de Imprenta espacio de arte que abrió recientemente en el barrio del Mac Arthur Park en Los Ángeles California. Tuvo su primera exposición individual en la galería Steve Turner en la ciudad de Los Ángeles.

**Lea Rudee** ha estado interesado en fotografía por mucho tiempo. Se ha presentado varias veces en la localidad y su trabajo fotográfico sobre danza moderna se ha publicado en el San Diego Union Tribune, Los Angeles Times, el San Diego Reader y el San Diego Magazine. Ha participado en la mesa directiva del Museo de Arte Fotográfico, del cual fue directo por dos años. Rudee montó cuatro talleres de fotografía en la maleza para el Museo. En profesor de ciencia de materiales en la Universidad de California en San Diego (UCSD). Como parte de su investigación, ha publicado numerosas imágenes de microscopio. Fue además rector fundador de la facultad de ingeniería Jacobs, en UCSD.

**Nina Waisman** estudió una licenciatura en la Universidad de Harvard en la que obtuvo la mención magna cum laude, cuenta además con una licenciatura en artes visuales que estudió en el Art Center College of Design, así mismo obtuvo su



(1) FELIPE ZUNIGA (2) GIACOMO CASTAGNOLA (3) NINA WAISMAN (4) CAMILO ONTIVEROS

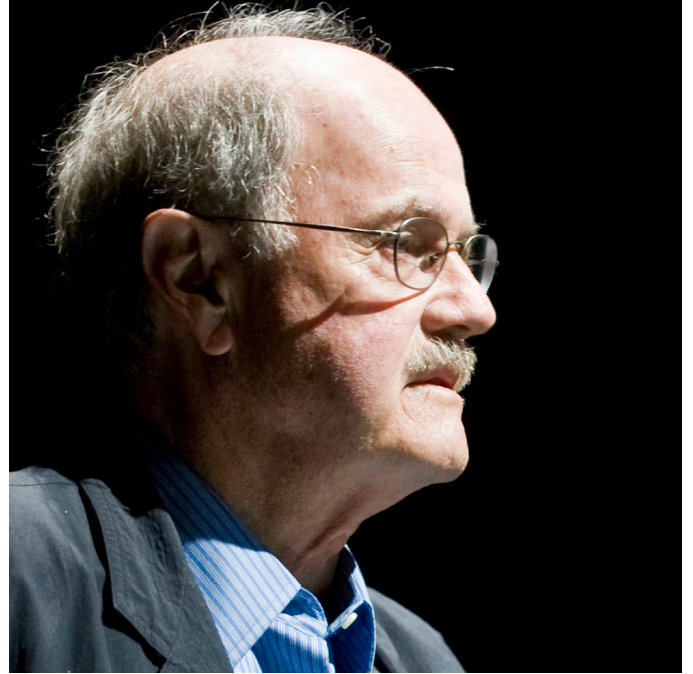


JOSÉ IGNACIO LÓPEZ RAMÍREZ-GASTÓN





FRED LONIDIER



LEA RUDEE

2004 with a BA in Literature and is presently a PhD student in the Art History, Theory and Criticism program at the University of California, San Diego.

**Felipe Zúñiga** graduated from the M.F.A. program at the Department of Visual Arts at the University of California, San Diego. His installations and videos have been shown in Mexico as well as internationally in venues such as ACAF/Alexandria Contemporary Arts Forum in Egypt; the Mexican Consulate in San Francisco; Kran Film Collective in Brussels, Belgium; the Zacheta National Gallery of Art in Warsaw, Poland; El Centro Cultural Español (CCE) in Miami, Florida; the Consulate General of Mexico in Los Angeles, California; and Casa del Lago, Mexico City; among others.

maestría artes visuales en la Universidad de California campus San Diego (UCSD). Su trabajo considera las formas de control y comunicación tecnológicamente dirigidas, provocadas por la información tecnológica del espacio, tiempo y movimiento del cuerpo. Su producción varía desde la instalación escultórica interactiva sonora hasta la producción de objetos. Ha expuesto en diversas sedes alrededor del mundo de las que se destacan el Centro Cultural Tijuana (CECUT), La Casa de las Culturas de Berlin, El Museo de Arte de San Diego (MSDMA), la Universidad de California, campus San Diego (UCSD), la Universidad de California, campus Los Ángeles (UCLA), Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), Telic Exchange. Recientemente su obra participó en las exhibiciones PDCON y File Festival de nuevos medios ambas en la ciudad de Sao Paulo, Brasil.

**Tara Zepel** es teórico/creador/investigador quien explora las implicaciones culturales de la tecnología emergente. Sus exploraciones se enfocan principalmente en la colaboración creativa, comunidades en red, simbiosis (o falta de) y percepción. Como híbrido, ha trabajado con instituciones e individuos, tanto dentro como fuera de la academia para combatir la dicotomía—para borrar las aristas entre las disciplinas académicas, la creación artística y la respuesta crítica. Tara se graduó de Duke University en 2004 con Licenciatura en Literatura y actualmente es estudiante de Doctorado en el programa de Historia del Arte, Teoría y Crítica en la University of California, San Diego.

**Felipe Zúñiga** obtuvo su maestría en artes visuales por la Universidad de California campus San Diego (UCSD). Estudió su licenciatura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Sus instalaciones, videos y performances han sido expuestos internacionalmente en sedes de las que se destacan ACAF/Alexandria Contemporary Arts Forum, en Egipto, El Consulado de México en San Francisco, Kran Film Collective, Bruselas, Bélgica, la Galería Nacional Zacheta en Varsovia, Polonia; El Centro Cultural Español (CCE) en Miami, Florida; el Consulado General de México en Los Angeles, California; Pilot:02 en Londres, Inglaterra y Casa del Lago, en la ciudad de México, entre otras. Ha desarrollado, coordinado, curado diferentes proyectos colaborativos y de educación a través de las artes visuales tanto en instituciones (Centro Cultural Tijuana, La Fundación/Colección Jumex) como en espacios o grupos alternativos (Proyecto Meteoro, Lui Velazquez). Su obra es parte de la colección permanente del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MuAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México.



CURRENT EXHIBIT



**TIJUANA/SAN DIEGO:  
COOPERATION AND  
CONFRONTATION AT  
THE INTERFACE**

INSTALLATIONS BY JOSÉ IGNACIO LÓPEZ RAMÍREZ-GASTÓN;  
CUBO PROJECT ARTISTS: GIACOMO CASTAGNOLA, CAMELO  
ONTIVEROS, NINA WAISMAN, FELIPE ZÓRIGA;  
FRED LONIDIER; AND LEA RUDEE





# ACKNOWLEDGMENTS/ AGRADECIMIENTOS

Many people helped to make the “Tijuana/San Diego: Cooperation and Confrontation at the Interface” exhibition and this bilingual catalog a success. Special thanks are due Calit2 UCSD Division Director Ramesh Rao for his generous and enthusiastic support for encounters between the arts and sciences at Calit2. Invaluable leadership came from the gallery steering committee co-chairs, Professor Ricardo Dominguez and Professor Emeritus Lea Rudee. Thanks also to Trish Stone and Mark Plummer for so graciously juggling the needs of seven artists. Hector Bracho, as always, provided top-notch and very kind help with the installation, along with his A/V team members Adam Burruss, Mike Toillion and Sam Doshier.

A warm thank-you goes out to all the artists involved for their excellent work in the gallery as well as their participation in the artist discussion on Oct. 15. Thanks also to Eduardo Navas, for graciously agreeing to moderate the panel. For all their efforts to document, promote and publicize the exhibition, including editing the catalog, a round of thanks goes to Calit2 communications director Doug Ramsey, graphic designer/webmaster Cristian Horta, video producer Alexander Matthews, and photographer Erik Jepsen. Thanks to Melania Santana Rios and Don Jesus for helping realize the 24 Speakers, 24 Sources project. Finally, our gratitude to those who helped translate large sections of this catalog into Spanish or English, including: Gia LaRussa, Felipe Zúñiga, Camilo Ontiveros and José Ignacio López Ramírez-Gastón.

Muchas personas ayudaron a que la exposición “Tijuana / San Diego: Cooperación y Confrontación en la Interface” pudiera realizarse y a que este catálogo bilingüe fuera un éxito. Es necesario agradecer especialmente a Ramesh Rao, Director del UCSD Calit2 Division, por su generoso y entusiasta apoyo a estos encuentros entre las artes y las ciencias en Calit2. Ayuda invaluable provino de los co-presidentes del comite de la galeria: el profesor Ricardo Domínguez y el profesor emérito Lea Rudee. Queremos agradecer también a Trish Stone y Mark Plummer, por su gentileza y malabarismo al sustentar las necesidades de los siete artistas participantes. Héctor Bracho, como siempre, nos ofrecio una ayuda de primera categoria y llena de amabilidad con la instalación, junto con los miembros de su equipo de A/V: Adam Burruss, Mike Toillion y Sam Doshier.

Un cálido agradecimiento va para todos los artistas que participaron por su excelente trabajo en la galería, así como por su participación en el debate entre los artistas el 15 de octubre. Gracias también a Eduardo Navas, por la gentileza de acceder a moderar el panel. Por todos sus esfuerzos en documentar, promover y difundir la exposición, incluida la edición del catálogo, una ronda de merecidos agradecimientos van para el director de comunicaciones Doug Ramsey, el diseñador gráfico/webmaster Cristian Horta, el productor de videos Alexander Matthews, y el fotógrafo Erik Jepsen. Gracias también para Melania Santana Ríos y Don Jesús por ayudar en la realización de 24 Bocinas, 24 Fuentes. Por último, nuestro agradecimiento a aquellos que ayudaron a traducir grandes sectores de este catálogo al español o al Inglés, entre ellos: Gia LaRussa, Felipe Zúñiga, Camilo Ontiveros y José Ignacio López Ramírez-Gastón.



gallery@calit2 reflects the nexus of innovation implicit in Calit2's vision, and aims to advance our understanding and appreciation of the dynamic interplay among art, science and technology.



First Floor  
Atkinson Hall  
9500 Gilman Drive  
University of California, San Diego  
La Jolla, CA 92093

<http://gallery.calit2.net>

