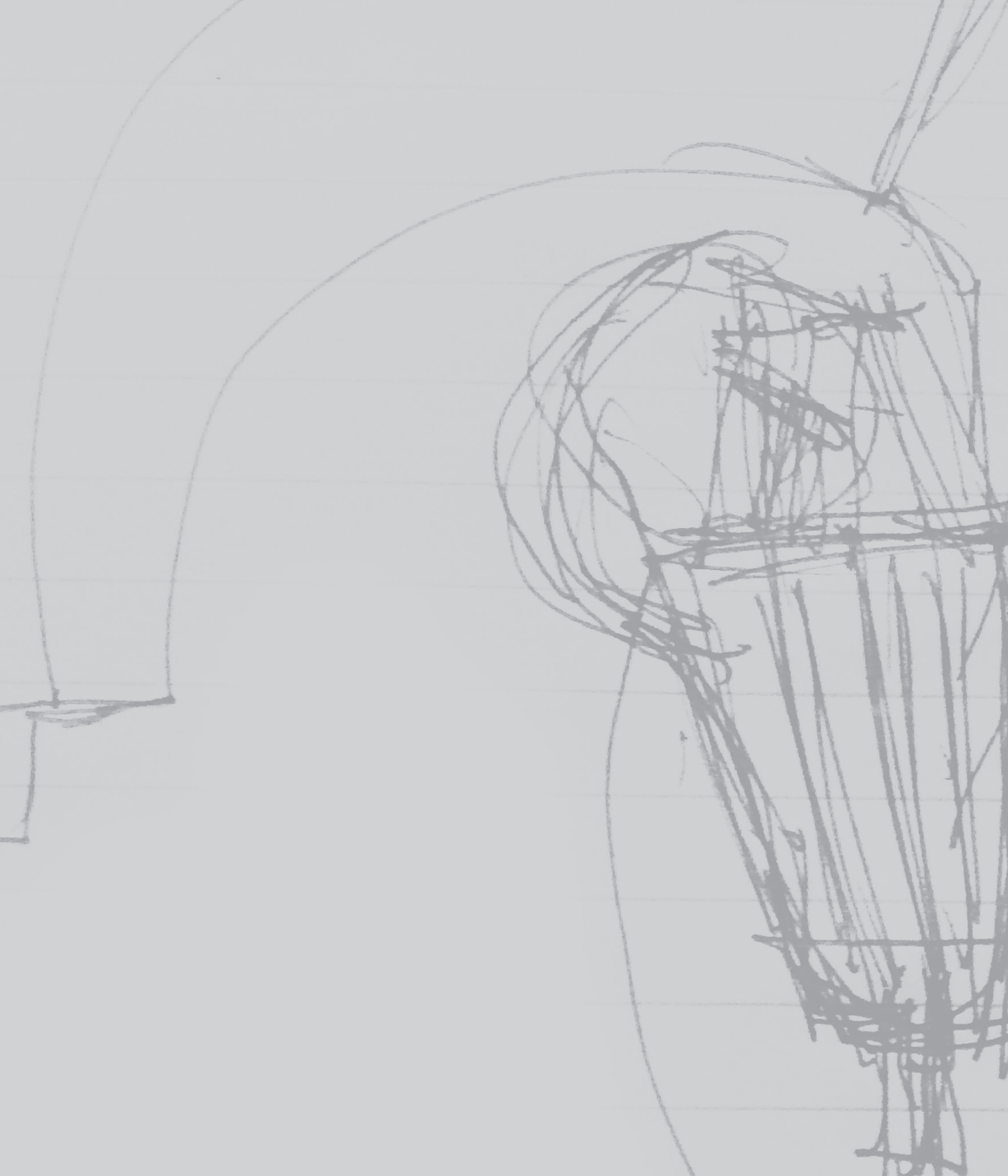




MARCOS RAMÍREZ

ERRE

editado por Lucía Sanromán
con César García

Por Isaac, Ulises, Adrián, Amaya y Eduardo Daniel



AL PRINCIPIO TODO ERA UNA GRAN BROMA

Entrevista entre Marcos Ramírez ERRE y Mike Davis (“At first it was just a big joke”).

© Textos / Texts by
Mike Davis, Sam Durant, César García, Norma Iglesias Prieto, Kevin Power, Lucía Sanromán

© Todas las obras reproducidas / All works and their reproductions
Marcos Ramírez ERRE

Coordinación editorial, cuidado de la edición y corrección de estilo español e inglés/
Editorial coordination, publication supervision and proofreading English and Spanish
Lucía Sanromán y Azul Aquino
Edición de textos en inglés / English-Language editors
Lucía Sanromán y César García
Diseño y portada / Catalogue design and cover
Marcela Guadiana
Traducción / Translation
Sofía Olascoaga y Javier Iván Aguirre Chávez
Fotografía / Photography
Kimberly Aubuchon, Kelly Barrie, Agustín Estrada, Stephan Falke, Paola Gallardo, Todd Jonson,
Alfonso Lorenzana, Pablo Mason, Julio Orozco, Philipp Scholz Ritterman, Ale Vega

Primera edición 2011 / First edition 2011
© Instituto Nacional de Bellas Artes /
Reforma y Campo Marte s/n
Col. Chapultepec Polanco,
C.P. 11560, México, D.F.

Primera edición / First Edition
Ciudad de México, diciembre 2011 / December 2011, Mexico City
ISBN Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura: 978-607-605-099-6

Impreso en la Ciudad de México, México / Printed in Mexico City, Mexico

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización escrita de los titulares del © Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes / All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form or by any means without the prior written permission of the © Copyright owners. Misuse of this publication is liable to prosecution.

ÍNDICE

012 *Presentación* / *Foreword* • Teresa Vicencio Álvarez, Directora del INBA
013 *Presentación* / *Foreword* • Vania Rojas Solís, Directora del MACG
014 *Marcando encrucijadas, una introducción* • Lucía Sanromán
018 *Casas de cartón y castillos de cristal: Marcos Ramírez ERRE and the Materiality of Moments* • César García Núñez
022 *ERRE, Hablando en direcciones opuestas al mismo tiempo: Ideología, ética. Arte* • Kevin Power
034 *Transfronteridad como primera lengua* • Norma Iglesias Prieto
040 *Open la Door o Rompo la Window!* • Sam Durant
044 *El mago de la colonia Libertad* • Mike Davis

Obra seleccionada 1994-2011 / Selected Artwork 1994-2011
Espacio público / Public Space
050 *Century 21*
056 *Toy-an Horse*
060 *El camino de regreso* / *The Comeback Highway*
064 *PlayStation*
068 *El proyecto prejuicio* / *The Prejudice Project*
070 *ICE/EYES Tower*
072 *Señales y/o señuelos* / *Signs and/or Decoys*
074 *Estado de emergencia* / *State of Emergency*

Instalación de sitio específico / Site-specific Installations
078 *187 Pares de manos* / *187 Pairs of Hands*
082 *Fronteras cruzadas* / *Crossed Borders*
084 *Amor como primer idioma* / *Love as First Language*
088 *Oro por espejos* / *Gold for Mirrors*
090 *La multiplicación de los panes* / *The Multiplication of the Bread*
094 *Los cuatro pilotos del Apocalipsis* / *Four Pilots of the Apocalypse*
096 *El cuerpo del delito* / *The Body of Crime*
102 *Shangri-La: El sueño volátil* / *Shangri-La: The Volatile Dream*
104 *¿Cuántas revoluciones?* / *How Many Revolutions?*

Obra autónoma / Autonomous artworks
110 *Barras y cerca para siempre: Homenaje a Jasper Johns* / *Stripes and Fence Forever: Homage to Jasper Johns*
112 *Democracia 2000* / *Democracy 2000*
116 *Cruce de caminos* / *Crossroads*
118 *Eyecharts*
120 *El proyecto Reading* / *The Reading Project*
124 *Camino a la perdición (Moscú)* / *Road to Perdition (Moscow)*
126 *Postales desde el filo* / *Postcards from the Edge*

130 Ensayos en inglés / English-Language Essays
154 Lista de obra / Selected Artworks
158 Currículum Vitae
160 Colaboradores / Contributors
162 Créditos y agradecimientos / Credits and Acknowledgments


PITTSBURGH
491 mi.

Hace dos décadas que el arte mexicano vio surgir a Marcos Ramírez ERRE, un artista cuya audacia y propuesta reflexiva lo hicieron destacar en el ámbito nacional e internacional, y que ha contribuido con su trabajo a incentivar el pensamiento crítico sobre la frontera, uno de los aspectos más controversiales de nuestra realidad y sobre el que la mirada creativa ha ofrecido variados acercamientos.

El Instituto Nacional de Bellas Artes ofrece el presente catálogo como reconocimiento a la talentosa trayectoria de ERRE, creador de obras notables por su realización estética y que representa una de las más firmes y cuestionadoras tendencias del arte tijuanense.

Marcos Ramírez ERRE reúne fotografías sobre algunas instalaciones canónicas en la producción de Marcos Ramírez como *Century 21* (1994) —presentada originalmente en la explanada del Centro Cultural Tijuana durante la edición del proyecto artístico binacional inSite94, en Tijuana— o *Toy-an Horse* (1997), pieza que hace referencia al caballo con el que los antiguos griegos pudieron finalmente romper el cerco de Troya, y que ERRE transforma para convertirla en un equino bicéfalo que simboliza las posibilidades de comunicación —no de exclusión— que representa la frontera entre México y Estados Unidos.

Los textos de Mike Davis, Sam Durant, César García, Norma Iglesias, Kevin Power y Lucía Sanromán que se integran al catálogo, brindan inteligentes acercamientos a la obra del artista y aportan al público las herramientas teóricas para profundizar en la crítica conceptual que ERRE lanza a la frontera mexicoamericana. La exhibición *La reconstrucción de los hechos* constituye una reedificación hermenéutica y un recuento de las obras que Marcos Ramírez ERRE ha realizado durante su carrera, con las cuales confirmamos la vinculación entre arte, política y sociedad que articula su propuesta.

El Museo de Arte Carrillo Gil, encargado de cuidar esta edición titulada *Marcos Ramírez ERRE* y sede de la muestra, se ha caracterizado desde su fundación, en la década de 1970, por llevar a sus salas las obras más actuales del arte contemporáneo; con *La reconstrucción de los hechos,* y con la monografía *Marcos Ramírez ERRE,* el museo da continuidad a un proyecto de exposiciones y catálogos que involucran al espectador y lo invitan a hacer un análisis sobre temas y proyectos artísticos que vincula tradición y vanguardia, que trastocan el orden habitual de las cosas para develar nuevos sentidos e impulsar el debate, la reflexión y la gestación de ideas.

Agradecemos, en este esfuerzo, a las instituciones y personas que han contribuido a la presentación de *La reconstrucción de los hechos* en el Museo de Arte Carrillo Gil. De manera particular al Instituto de Cultura de Baja California, dirigido por Moisés Galindo Herrera, y a Teodoro Pérez Valenzuela, director de Promoción y Difusión de este Instituto, así como a Lauri Firstenberg de LA><ART en Los Ángeles, al rector de la Universidad de Tijuana (CUT) Jesús Ruiz Barrasa, a la rectora de la Universidad de Tijuana en Baja California Sur Martha Nélida Ruiz, al Centro Cultural Tijuana, y al Museum of Contemporary Art San Diego.

Vaya igualmente un especial reconocimiento para Carmen Cuenca, Itala Schmelz, Kevin Power, César García, Lucía Sanromán y Marcela Guadiana, quienes han apoyado el trabajo creativo de Marcos Ramírez ERRE e impulsado la difusión de su obra.

El Instituto Nacional de Bellas Artes refrenda mediante estas iniciativas su apoyo hacia las manifestaciones artísticas que se realizan en México y su compromiso por darlas a conocer en el terreno plenamente nacional articulando, mediante una política de difusión que trascienda las fronteras inmediatas, un proyecto que lleve al arte mexicano y a sus creadores a transponer fronteras sociales y geográficas: a tender puentes con los que los lindes sean, ante todo, la oportunidad de conocer al otro.

Teresa Vicencio
Directora General del Instituto Nacional de Bellas Artes

La vocación del Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) de abrir sus espacios al arte contemporáneo desde una postura crítica y reflexiva, nos permite dar cabida a creadores como el tijuanense Marcos Ramírez ERRE y reconocer en su trabajo a una de las figuras artísticas más importantes en el medio fronterizo entre México y Estados Unidos.

Desde la *Reconstrucción de los hechos,* primera exposición que revisa su trayectoria, hasta esta publicación, *Marcos Ramírez ERRE,* el MACG se complace en apoyar ambos proyectos como una forma congruente de seguir difundiendo el trabajo de los artistas que han expuesto en nuestras salas. Para el Museo de Arte Carrillo Gil queda de manifiesto que al promover las actividades y proyectos paralelos de sus muestras —como es el caso de este libro—, nuestra labor se amplía considerablemente haciendo de cada proyecto expositivo un evento más trascendente y relevante.

Marcos Ramírez ERRE es un artista radicado en Tijuana sumamente comprometido con su trabajo.
El resultado concreto de éste es una profunda reflexión sobre las diversas y complejas problemáticas que aquejan a una zona tan conflictiva y sensible como es la frontera norte de nuestro país. Su obra brinda al espectador una perspectiva franca, que lo obliga a observar de manera crítica y consciente los asuntos tratados por el artista. Nos invita a ver su trabajo no sólo como simples objetos. La obra de este creador es una radiografía de la condición humana que traspasa los límites de la cotidianidad y deviene en una declaración personal sobre lo social, que va más allá de la subjetividad íntima y estética del artista. ERRE apunta de esta manera hacia problemáticas universales desde el ámbito local en propuestas que cuestionan y dialogan con el público, implicándolo y haciéndolo responsable de lo que observa y piensa.

Trabajar con este artista fue una experiencia completa y vital, pues dadas sus muchas capacidades, no es un artista que sólo espera a que la obra se coloque en el espacio de exhibición; por el contrario, ERRE se involucró en todo el proceso del montaje, clavando, pintando la pared o eligiendo el lugar adecuado para cada una de sus piezas. Es por esta actitud tan comprometida con el museo que debo agradecerle su buena disposición y espíritu solidario.

Para el MACG es un gusto presentar la publicación de un creador tan emblemático de nuestras artes visuales contemporáneas. Para lograr que este proyecto editorial llegara a buen puerto contamos con el apoyo de muchas personalidades e instituciones, a quienes agradezco sinceramente su apoyo: Teresa Vicencio, directora del Instituto Nacional de Bellas Artes; Carmen Cuenca, directora del Museo Tamayo; Héctor Orestes, coordinador de Publicaciones del INBA; Moisés Galindo Herrera (Director) y Teodoro Pérez Valenzuela, del Instituto de Cultura de Baja California; al Centro Cultural Tijuana; al rector de la Universidad de Tijuana (CUT) Jesús Ruiz Barrasa; a la rectora de la Universidad de Tijuana en Baja California Sur, Martha Nélida Ruiz; al Museum of Contemporary Art San Diego; a Lauri Firstenbergde LA><ART en Los Ángeles; así como a todas las personas que trabajaron arduamente en la producción de este libro.

Vania Rojas Solís
Directora del Museo de Arte Carrillo Gil

MARCANDO ENCRUCIJADAS, UNA INTRODUCCIÓN

Lucía Sanromán

Este ensayo demarca una serie de encrucijadas o intersecciones en la producción de Marcos Ramírez ERRE, realizada de 1994 a la fecha, donde coinciden y se unen tres distintas aproximaciones escultóricas al sitio y al contenido. Estos entrecruzamientos entre variedades de objetos no están definidos por un orden cronológico ni por una afinidad temática. Una mirada a toda su obra revela, más bien, una evolución que parte de estrategias creadas en el dominio público para obras de arte a gran escala. Estas formas de concebir las funciones y formas de la escultura pública son luego adaptadas a condiciones específicas del espacio de exposición y trastocadas por un énfasis fenomenológico allegado al arte instalación. En paralelo a esas aproximaciones, ERRE también ha creado numerosas obras de arte autónomas influidas por el arte conceptual y que, ya sea instaladas en espacios museísticos alrededor del mundo, o en la casa de un coleccionista, tienen en común con sus obras de arte público e instalación un énfasis particular en el identificar puntos de intensidad ligados a realidades espacio-temporales, donde la memoria, la política y las aspiraciones y necesidades individuales se reúnen para revelar algo profundo, algo olvidado, acerca de un sitio y de la forma en como éste es conformado y experimentado por múltiples subjetividades.

En 1994 ERRE irrumpió en la escena del arte contemporáneo con una contestataria instalación de arte público de sitio específico que socavaba los términos bajo los cuales la práctica artística era interpretada y teorizada, hasta entonces, en la frontera entre México y los Estados Unidos. Bajo el título *Century 21,* la instalación escultórica en exteriores tenía la intención de generar un discurso crítico acerca de la política y los estatutos de planeación urbana en Tijuana, ya fueran formales o informales. Se anticipó al énfasis posterior sobre las dinámicas de la ciudad como foco de investigación, intervención y reflexión artística que llegaría a su cénit diez años después, tanto en el ámbito del arte contemporáneo como en las áreas de antropología y teoría crítica, entre otras disciplinas. La pieza comisionada para el proyecto de arte binacional inSite94, *Century 21,* desvió la atención del arte fronterizo (*Border Art*), y su discurso basado en la identidad y sus formas de representación hacia la ciudad, sus políticas internas, usos y habitantes.

Localizada en el centro cultural y financiero de Tijuana, con toda su carga simbólica, *Century 21* estaba conformada por una casa improvisada, situada en la explanada del Centro Cultural Tijuana (CECUT), cerca de la frontera con los Estados Unidos. El recinto de construcción informal fue erigido con llantas usadas, madera y mueblería de segunda mano, se alzaba en dramático contraste contra la arquitectura monolítica e institucional del CECUT, del cual tomaba la electricidad y otros servicios. El lugar recordaba a las autoridades municipales, a los visitantes pertenecientes a la escena cultural contemporánea y a los vecinos, el violento proyecto de urbanización que había transformado la Zona Río de Tijuana, otrora un asentamiento de casas de cartón, en el símbolo de un México moderno y renovado.

El proyecto marcó el lanzamiento de la carrera de ERRE en el ámbito del arte nacional e internacional. Con este solo gesto el artista, formado como abogado, y ex empleado en la industria de la construcción en San Diego por diecisiete años, ingeniosamente apuntó a una práctica artística que ahora es emblemática y que versa en torno a las dicotomías de la condición "fronteriza", pero que no está limitada por la identidad de su lugar de origen, México, ni específicamente ligada a la agenda del arte fronterizo. El trabajo de ERRE no se define con una identidad única, no es exclusivamente nacionalista en intenciones ni referentes, ni tampoco evita hacer referencias a condiciones específicas de su lugar de origen, lo cual incluye temas y problemáticas insertadas en la política, economía y sociedad fronterizas.

ERRE balancea un interés en la intervención conceptual con un entendimiento único del uso de los materiales y su aplicación en la construcción de obras de arte que, en sus mayores expresiones, ha contribuido a la redefinición del género de arte público en México, transformándolo de un objeto monumental, sojuzgado por las intenciones hegemónicas gubernamentales, en una práctica auto-reflexiva y casada con su contexto, implicada en la recuperación de la memoria e historia local y en el desenmascaramiento de las corrientes ideológicas que condicionan al estado-nación. Como la historiadora Miwon Kwon reflexiona en su importante análisis sobre las categorías cambiantes en la especificidad de sitio en el arte contemporáneo, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity,* las prácticas ligadas a una locación específica se han desplazado hacia una definición expandida, lejanas ya del sitio físico o geográfico, más cercanas a la definición del espacio como un vector discursivo de historias, políticas y narrativas colectivas expresadas o reprimidas.[1] Como artista autodidacta ERRE llegó por sí solo a esta definición "multilocativa", tal vez como una respuesta natural a la evidente segregación y represión del espacio físico en la frontera Tijuana-San Diego, un lugar donde los "vectores discursivos" en torno a los límites nacionales y económicos, la desigualdad social y la identidad étnica son puestos en escena constantemente.

Desde 1994 ERRE continúa sorprendiendo por su sagacidad al redefinir un espacio de trabajo, llevándolo lejos de la manoseada categoría de arte público. Dialécticos y de finales abiertos, sus trabajos artísticos más transgresores también han sido sus más poéticos. *Toy-an Horse* (1997), su segunda comisión para inSite97, es un anti-monumento a la relación entre México y los Estados Unidos y su contrato implícito de codependencia, invasión y rechazo mutuo que escapa a las ideologías definitorias de estado-nación y se asoma a las condiciones globalizantes de la cultura postcapitalista. Un colosal caballo de Troya bicéfalo de diez metros de altura se erguía sobre la línea fronteriza de la garita internacional en San Ysidro.

Mucho se ha dicho de esta escultura; entre otros, el afamado antropólogo cultural Nestor García Canclini la ha utilizado para describir aspectos de su concepto fundacional de interculturalidad e hibridación que él localiza especialmente en Tijuana y la frontera norte de México; una condición postmoderna donde la identidad nacional del país, definida por una historia, lenguaje, religión y cultura popular únicos, es mezclada y recombinada con la de los Estados Unidos, creando una nueva identidad, ni mexicana, ni norteamericana, sino híbrida.[2]

Un fuerte crítico del concepto de lo híbrido y de su uso como lugar común para definir la cultura de la frontera de México con Estados Unidos, el escritor tijuanense Heriberto Yépez, también ha usado *Toy-an Horse* para describir e ilustrar su oposición al análisis transcultural de Canclini:

> La esencia de un caballo troyano es esconder. Y lo que está escondido en *Toy-an Horse* es más importante que su materialidad, pues lo que está escondido es que el cruce entre estas dos culturas tiene un secreto guardado. El secreto consiste en que los sujetos de esa mezcla no están a la vista: están escondidos unos de otros. […] Por otra parte, también es muy significativo que las dos cabezas del caballo troyano de ERRE miran en direcciones opuestas: no quieren voltear a verse y, aunque comparten un mismo cuerpo, ambos caballos quieren huir uno del otro y separarse (¡desconectarse!) definitivamente, habiendo olvidado que alguna vez estuvieron pegados, habiendo olvidado (cerrado) la maldita frontera compartida.[3]

Las características formales y materiales de *Toy-an Horse* invitan a la reflexión más que al embeleso, y a múltiples lecturas más que a juicios morales. A la fecha, constituye un proyecto memorable. A lo largo de inSite97*,* miles de pasajeros automovilísticos y peatones que cruzaban la frontera, reflexionaron un momento acerca de la historia y las fronteras políticas e ideológicas inherentes al espacio y tiempo del lugar; la presencia fantástica de la obra creó la posibilidad de auto-identificación y sugería cómo narrativas abstractas, políticas y sociales, más allá del individuo, se bifurcaban con su propio devenir sobre ese militarizado territorio.

"Transfronterizo", "binacional", "híbrido" y "transcultural" han sido adjetivos utilizados para describir la práctica e identidad social de ERRE; aunque hay verdad en estas definiciones, aquello que lo distingue como artista es difícil de sintetizar en relación sólo a la identidad étnica o nacional. Igualmente formativo es su compromiso con la clase trabajadora como estrato social que funciona más allá de categorías de identidad y límites nacionales. Antes de tomar la riesgosa decisión de convertirse en artista de tiempo completo, ERRE trabajó como carpintero para la industria de la construcción al sur de California. Su estatus como residente legal en los Estados Unidos le dio acceso a un empleo seguro y afianzó su aún palpable lealtad de clase. Esto se evidencia en la obra *187 Pares de manos* / *187 Pairs of Hands* (1996), que es una instalación fotográfica basada en trabajo de campo con intenciones testimoniales que lleva las estrategias exploradas por ERRE en el ámbito del arte público y las aplica al arte instalación, usando las implicaciones socio-políticas del estatus legal y de clase como sitio de intervención. *187 Pares de manos* increpó la proposición 187 del estado de California, una iniciativa-referéndum creada para establecer un control estatal sobre la ciudadanía, la cual prohibía el acceso a salud, educación y otros servicios sociales a los trabajadores ilegales. La ley fue aplicada en 1994 e inmediatamente rebatida por su naturaleza anti-constitucional.

Durante varios meses, ERRE llevó su cámara a numerosos sitios de trabajo y documentó, en fotografías en blanco y negro, las manos de 187 trabajadores cuyo tipo racial y costumbres los

[1] Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity,* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002.
[2] García Canclini, Néstor, "Malentendidos interculturales en la frontera México-Estados Unidos", en *Culturas en contacto. Encuentros y desencuentros*, José Luis García y Ascensión Barañano (editores), España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003.
[3] Yépez, Heriberto, "La hibridación es un engaño. El significado real del arte fronterizo", en *Made in Tijuana,* Instituto de Cultura de Baja California, 2005, p. 49-50.

identificaban como latinos (desde policías hasta carpinteros, trabajando legal o ilegalmente). Pidió a cada persona escribir en una hoja de papel su nombre, ocupación y año de llegada a los Estados Unidos, así como su estatus legal; el papel fue colocado en una libreta de registro en la galería, disociando el nombre y el estatus migratorio de los individuos al ser retratados sólo con la imagen de sus manos. La obra suscitó una fogueada discusión contra la discriminación, poniendo al descubierto su condición definitoria de trabajadores, más que de sujetos políticos (ciudadanos, residentes o ilegales) en el sistema norteamericano.

ERRE evidencia su comodidad en el ámbito de la identidad del trabajador sobre el estatus de clase del artista, que es más ambiguo, al ser éste último una figura marginal a las estructuras de clase. Esto queda claro en el hecho de que aunque su trabajo tiene puntos en común con las formas y el contenido del arte conceptual, que minimiza la dimensión artesanal del arte, ERRE crea y orgullosamente construye sus piezas, esculturas e instalaciones, la mayoría de las veces sin ayuda de asistentes. Esta fidelidad y convicción sostenida ante el oficio de obrero, ha constituido una plataforma moral en la práctica de su arte. Además, las repetidas referencias a la construcción y su uso de tipologías arquitectónicas, están directamente ligadas a su anterior ocupación en esta industria, así como a su experiencia en carpintería y metalurgia.

De esta manera, las obras creadas para el espacio en galería toman las lecciones aprendidas en el arte público —en lo que atañe a las características de un sitio y al compromiso con problemáticas sociales, económicas y políticas muy específicas a un momento determinado—. Del espacio exterior al espacio privado e interior, ERRE transforma estas herramientas, respondiendo a la necesidad de cambio de escala e intención, propios de una galería de arte. Sus instalaciones de interior se conciben en un vocabulario de materiales que es tomado de la construcción, la metalurgia y la carpintería, así como del arte conceptual y la instalación. Este último género ha sido de particular influencia para sus proyectos en galería: ERRE pertenece a la generación de artistas de la instalación que comienzan a mirar al potencial fenomenológico de la inmersión en un ambiente, más allá del poder estético de un objeto único. En paralelo a artistas como Ann Hamilton, Anya Gallaccio, Antony Gormley y otros, ERRE transita el potencial tridimensional del "cubo blanco" para generar experiencias que no sólo atrapan al sentido de la vista sino que requieren que la audiencia se desplace en el espacio para entender la naturaleza de la obra.

Sin embargo, no se interesa por enfatizar la experiencia sensorial *per se*, sino por suscitarla para generar una investigación mayéutica alrededor de las problemáticas que lo ocupan. Sus instalaciones en galería forman la base para la elaboración de un conjunto de estrategias visuales que se derivan de su envolvimiento en la construcción y la manufactura de cada elemento de la instalación que está diseñada para increpar a la audiencia y detonar un proceso dialéctico de investigación. Por ejemplo *Amor como primer idioma* / *Love as First Language* (1999), organizada por el Museum of Contemporary Art San Diego, es una instalación de alta densidad conceptual que explora el lenguaje, el texto y la posibilidad o imposibilidad de comunicación entre las personas y culturas, preocupaciones que se han hecho constantes en la producción del artista. Esta instalación incluía tres piezas para interior y una para exterior, centrada en un cuento sobre la creación del lenguaje, escrito por el artista, referente al tema de la imposibilidad de comunicación y empatía. Fue hecha como respuesta a una ley, que estaba bajo consideración en las cortes de California, la cual amenazaba la educación en español dentro del estado. Las audiencias eran invitadas a leer el texto y experimentar su narrativa en manifestaciones escultóricas donde lo material no se supeditaba a lo textual, sino que lo complementaba, creando un continuo discursivo entre lenguaje y objeto.

La aproximación de ERRE a la obra de arte autónoma está influenciada por la reconceptualización de sus estrategias de arte público hacia proyectos de instalación para interiores. Ambas aproximaciones son reenfocadas hacia el potencial semántico de un objeto único y contundente. En muchos casos, este entrecruzamiento de categorías espaciales y formales ha tomado lugar en torno a un interés más amplio en el lenguaje, a través de la apropiación de varias formas de señalamientos urbanos, como *readymades* que son provocativamente reformulados por la intervención textual. La serie de obras conocida como *Cruce de caminos* / *Crossroads* (1997-al presente), toma la forma de un letrero de intersección que marca el cruce donde dos o más caminos convergen. Como señalización, una intersección es un marcador direccional que otorga la distancia específica y la ruta que va desde el punto determinado en el camino hacia varias ciudades o comunidades, cercanas o lejanas. La intersección se presta también a varias interpretaciones simbólicas y, en el idioma inglés, por ejemplo, la expresión "*to be at a crossroads"* (estar en una encrucijada) significa que uno está situado metafóricamente en un momento de decisión entre dos o más opciones.

Todos los *Cruces de caminos* en la serie comparten materiales y una estructura conceptual; cada uno está hecho de un tubo de acero de tres y medio metros de altura al cual están adheridas diez cajas de aluminio o señalamientos acabados con pintura de automóvil. Además, cada caja tiene escrito al lado, con letras en vinil, los nombres de diez ciudades y su distancia relativa a la posición del señalamiento, mientras que del otro lado se leen citas de frases y proverbios de personajes ilustres nacidos o asociados con el consabido lugar.

> Estos postes desatan dos lecturas —explica ERRE—, una interpretación es totalmente objetiva y representada por las ciudades incluidas y su distancia real al cruce de caminos, y su orientación relativa en el planeta. La otra es doblemente subjetiva, porque contiene aseveraciones individuales sobre, por ejemplo, el arte, las cuales son juicios subjetivos de parte del artista citado, a la vez conteniendo una aseveración de mi propio juicio, al elegir tal o cual cita.[4]

En conjunto, la selección de ciudades y artistas revela una ejemplaridad asociativa y evocativa de alusiones sociales y de la historia del arte, que convergen precisamente en el punto donde el *Cruce de caminos* se asienta. La obra anuda las coordenadas específicas de un sitio en relación a otras ciudades tanto en términos geográficos como modos metafóricos, ya que las citas marcan hitos de voluntad humana y excelencia. Esta última encrucijada es tal vez la más importante. El trabajo de ERRE, ya sea público o privado, monumental o efímero, tiene la cualidad de interpolar al espectador de una forma íntima: como si estuviera hecho para cada uno de nosotros. Su obra funciona como hitos que nos permiten localizar nuestra propia posición dentro de las complejidades inherentes a nuestras decisiones individuales en el campo ético y estético.

La cartografía de un catálogo

Este catálogo monográfico titulado *Marcos Ramírez ERRE* presenta una selección de 24 obras, ricamente ilustradas, en la carrera del artista. Estos proyectos están divididos en tres categorías: espacio público, instalación de sitio específico y obra autónoma. Estas agrupaciones corresponden a la evolución de ERRE, del artista precoz que establece incisivos comentarios críticos, conceptuales y estéticos en la creación de obras para espacio público; a su reformulación de dichos parámetros encaminados a instalaciones de sitio específico en interiores; y finalmente a objetos individuales y autónomos creados a través de su carrera. Mientras que este proyecto fue iniciado por la exposición *La reconstrucción de los hechos* —organizada por y exhibida en el Museo de Arte Carrillo Gil, en la Ciudad Mexico, del 11 de junio al 4 de septiembre de 2011—, esta monografía presenta un grupo de obras mayor que el incluido en esta muestra, dando la oportunidad de contextualizar apropiadamente su obra con relación a las piezas de gran formato que son tan importantes en su práctica, pero tan difíciles de incluir en una exposición museística.

La publicación también incluye seis ensayos que proveen un marco interpretativo sin precedentes en la obra de ERRE. Usando una variedad de voces y aproximaciones —de lo académico a lo personal y lo anecdótico— estos ensayos expanden el trabajo sobre el artista y generan un marco discursivo para futuras investigaciones, interpretaciones y críticas. César García y Kevin Power, co-curadores de la exhibición en el MACG, proveen un serio análisis de obras específicas, centrándose en distintos periodos y líneas de investigación. García deconstruye el vocabulario material temprano de ERRE para examinar la polisemia lingüística en su obra. El ensayo de Power, por otro lado, examina el contenido político y los objetivos sociales que ensamblan la práctica de ERRE y constituyen el núcleo de sus creencias personales. La socióloga Norma Iglesias Prieto analiza el surgimiento del artista como fuerza cultural en la escena artística de Tijuana, particularmente en relación a jóvenes generaciones de artistas. También da un énfasis especial en la identidad de ERRE como agente binacional o transcultural, explicando las implicaciones teóricas y funcionales de esta categoría. El artista Sam Durant es un amigo cercano y colega, y su ensayo aporta una lectura personal sobre las cualidades de empatía y participación que permean su obra. Finalmente, el historiador Mike Davis enlaza la narrativa de una tarde con el artista deambulando por las calles de Tijuana, con descripciones paralelas sobre la historia de la ciudad, iluminando así la sensibilidad y el arte de ERRE.

Esencial para la edición de la monografía es una extensiva discusión crítica de la carrera de un artista, para proveer referentes teóricos e históricos y entender su práctica. Sin embargo, el proceso de edición también supone el mapeo de la producción del artista, demarcando el desarrollo de sus estructuras internas, así como sus asociaciones externas, con el fin de trazar la cartografia de su obra. En el caso de ERRE, múltiples mapas entrelazados crean esta cartografía. Aquí se incluye el que traza su evolución artística y su relación con la historia del arte contemporáneo. Otro articula la topografía física y política de Tijuana, siendo súbitamente delimitada por el muro que separa México de los Estados Unidos. Uno más explora el estatus político de los moradores de la región y sus múltiples identidades. Otro adicional explora las delimitaciones de la categoría de clase y economía. La yuxtaposición de estos mapas, en un juego de transparencia y ofuscación, sentido y sinsentido, es la única manera de trazar un resumen más preciso de la carrera de ERRE y la significación de su oficio. Sin embargo, al mirar las posibles lecturas, imágenes y delineaciones creados por estos estratos, una certeza emerge: el futuro se traza en reverso, aún resta por venir lo mejor.

[5] Marcos Ramírez ERRE, en correo electrónico a la autora.

CASAS DE CARTÓN Y CASTILLOS DE CRISTAL: MARCOS RAMÍREZ ERRE AND THE MATERIALITY OF MOMENTS

César García

En las praderas verdes de Sudáfrica, en los callejones de Jerusalén, en los barrios destrozados de Bagdad o Belfast, o en las sendas que cruzan por cualquier frontera, en todos lados por donde pasa el Sol, se hablaba un solo idioma…
Marcos Ramírez ERRE

A veces cuando cierro mis ojos lo hago
imaginando un mundo distinto /
Un mundo en donde sólo hay cosas bellas,
en donde las desilusiones no tienen cabida /
Un mundo irreal porque sé que no existe más
que en la imaginación de personas como yo /
Que se fabrican en la mente castillos de crista l
A veces cuando cierro mis ojos me elevo
hasta lo alto de una nube y desde ahí /
Desde lo inmenso de la nada, contemplo mi horizonte
y muchas veces lo miro árido, desierto, sin nada en el camino.
Sara Pimienta de Ramírez

En el centro de un cuarto oscuro, una tina de acero circular levita firmemente sobre un estanque de claveles blancos. El rígido interior del contenedor —a punto de desbordarse de agua que se mueve suavemente— es tallado y raspado por las orillas de retratos desvanecientes de una poeta que alguna vez soñó con castillos de cristal, erigidos en medio de vastos y áridos desiertos. El acero impenetrable y el agua corriente se soportaron el uno al otro incómodamente, creando momentos de fricción; momentos, que quizá entretejen las historias de una escritora joven que mira a un mundo prometedor, junto con las de una mujer de edad que mira profundamente a un mundo que ha visto transformarse. Mientras velas flotantes luchan por reflejar un poco de luz sobre un abismal océano de recuerdos, fracasa el trato entre el agua y el fuego por sostener los recuerdos que trepan rápidamente, sobre una escalera de escobas hacia la majestuosa nube que envuelve el íntimo encuentro entre la pérdida y la remembranza.

Nube madre / Mother Cloud (1993) no es una de las piezas más icónicas de Marcos Ramírez ERRE. Quizá incluso podría decirse que no es uno de sus gestos poéticos más sólidamente articulados. Sin embargo, es una declaración dicha con voz suave; un murmullo no escuchado por muchos, y que aún resuena con la historia de una carrera artística que se extiende a lo largo de tres décadas. Desde que construyó su ahora icónica casa de lámina, *Century 21* (1994), en el Centro Cultural Tijuana, con motivo de inSite94, el mundo ha llegado a conocer a un artista cuya práctica ofrece una mirada perspicaz sobre las complejidades sociales, políticas y económicas que se intersectan en una de las fronteras con mayor tráfico en el mundo. Escenificado en medio de un cargado paisaje político, producto del recientemente firmado Tratado de Libre Comercio, el proyecto de ERRE incursionó con rapidez en la entonces recién internacionalizada conversación sobre arte contemporáneo, al mismo tiempo como síntoma de y homenaje a las fronteras abiertas y al libre flujo de capital, bienes y mano de obra que los impulsores del TLC romantizaron.

Esta apertura simbólica de la frontera coincidió con la revolución de la información de principios de los noventa, generando un seductor contexto discursivo para un mundo del arte contemporáneo internacional al calor de la "bienalización". Estas políticas forjaron un intrincado sistema de transporte, con venas y arterias, para sostener una metrópolis fronteriza extendiéndose desde Tijuana a Los Ángeles, y también indujeron a un giro epistémico. En la medida en que un cuerpo de nociones académicas cuestionando la soberanía de los estados-nación,

las fronteras, la cultura de polinización cruzada, identidades híbridas, y la relación entre lo local y lo global creció, el aparato crítico establecido por el marco de exhibiciones a gran escala, como inSite, se convirtió en un paradigma popular, movilizado en la contextualización de la obra de artistas como ERRE.

En medio de la cacofónica discusión sobre la migración, el contrabando y las relaciones binacionales, las tendencias intelectuales generalizadoras fueron frecuentemente facilitadas. Las prácticas y los procesos artísticos localizados parecían perder la textura de su complejidad al insertarse en la ecología de la cultura global —convirtiéndose en léxicos fácilmente empaquetados para emplear en un canon general de la historia del arte—. La repercusión de dicho *boom*, como el aro de reverberación que sucede a un estruendo, ha dificultado la escucha de las dimensiones particulares e individualizadas de búsquedas estéticas como las de ERRE, forjadas y enraizadas en su especificidad contextual. El desarrollo de su práctica ofrece, como figura de anclaje en esta coyuntura histórica, una oportunidad generadora para reconsiderar la posición del "arte de la frontera" fuera las asunciones hiper-vocalizadas del "arte de la periferia"; un momento para adentrarse en historias más íntimas que refuerzan los parámetros ontológicos bajo los cuales ha desenvuelto su particular vocabulario, sintaxis y gramática artísticos; expresiones calladas y de bajo tono que construyen un imprevisto lenguaje de poética interrogativa.

Sobre el muro del solemne cuarto donde descansa meditativa la *Nube madre / Mother Cloud* cuelga un pergamino enmarcado con un poema inscrito. Queda claro que el acero áspero de la tina representa los senderos vacíos y fríos de los cuales habla la joven poeta; que el agua es quizá la esperanza que ella ve mientras sueña despierta en esa nube, suspendida por encima del mundo; que el fuego de las velas evoca la fuerza de su puño asido a los momentos placenteros; que la instalación escultórica en la que se encuentra el espectador es, en realidad, el sueño surrealista de la madre de ERRE, la apasionada autora de la obra literaria. Textualización escultórica de la palabra escrita, este homenaje personal a su madre ejemplifica el tipo de ejercicio de traducción, que funciona como lógica fundamental en su práctica. Como lo dijo Walter Benjamin, la traducción se convierte en una forma para ERRE; el material deviene su vocabulario —un medio con el cual convertir conceptos y complejidades sociopolíticas en objetos tangibles capaces de generar intercambios dialógicos con una gran cantidad de públicos—. Sus obras sirven como construcciones que acomodan ideas, más allá de representaciones simples de las condiciones de la frontera; momentos materiales esculpidos por tácticas localizadas que convierten a los espectadores pasivos en sujetos implicados.

Vocabularios materiales

Hijo de una escritora y de un maestro carpintero, ERRE pasó la mayor parte de su vida viviendo y trabajando en la Colonia Libertad, en Tijuana, una sección de la ciudad adyacente al muro que marca el principio y fin de México, y de los Estados Unidos. Después de obtener el título de abogado por la Universidad Autónoma de Baja California, ejerció durante algunos años, familiarizándose con el lenguaje y la mecánica del complejo sistema judicial mexicano, y por ende conociendo más a la corrupta burocracia con la cual, después de un tiempo, no pudo más por cuestiones éticas. Al decidir dejar su profesión, en 1987, cruzó la frontera para empezar un trabajo como carpintero en San Diego. Haciendo uso de lo que había aprendido de su padre, perfeccionó un conjunto de habilidades y sensibilidad únicas para el tratamiento de materiales. Haciendo bocetos para sus colegas durante los recesos, y frecuentando un taller de enmarcado, hizo rápidamente migas con un grupo de artistas quienes lo invitaron a participar en una exposición. Aunque al principio dudaba de sus habilidades para el dibujo y la pintura, ERRE decidió participar, iniciando su práctica artística con ejercicios pictóricos que eventualmente se convirtieron en objetos escultóricos.

Comenzó con pinturas abstractas, sobre tela y otro tipo de soportes; el hacer artístico de ERRE se enfocó en traducir y dar forma a ideas. Limitado por las superficies bidimensionales, intentó transferir las ideas contenidas en sus pinturas a otros medios. *Transición / Transition* (1994) es parte de este momento crítico; consiste en una pintura a gran escala compuesta por cuatro páneles de madera y una escultura; la obra muestra la salida de ERRE de la tradición pictórica, de la que muchos de sus predecesores formaron parte. Al elegir soportes de materiales densos para contener su composición, en este caso, una ambigua arma parecida a un cañón, cada uno de los cuatro páneles fue tratado de forma drásticamente diferente. Poniendo capas sucesivas de material en cada uno, al siguiente más que al anterior, el último panel de pronto se convirtió en la agresiva protuberancia de una imagen luchando por escapar de su aplanado captor. En el cuarto panel, el segmento del arma representada adquiere la forma tridimensional hecha en acero, sustituyendo al contorno de pintura que delínea la forma en los páneles anteriores. Instalada de forma independiente pero directamente frente a la imagen, está una escultura de la misma arma que vemos encerrada en el marco de la imagen; esto señala una exitosa transición hacia una nueva aproximación artística, como sugiere el título de la pieza.

En 1990, ERRE se enfocó en desarrollar su práctica artística en el taller —haciendo un cuerpo extenso de nuevas obras que claramente aludían a su experimentación con materiales—. Como si estuviera aprendiendo a hablar un nuevo idioma, empezó a manipular las formas materiales de manera retadora e innovadora. Utilizando metales, plástico y madera como material pictórico, creó una serie de piezas para muro que, aunque tuvieron corta vida, asemejaban el trabajo de algunos artistas del ensamblaje. Cambiando su atención hacia la escultura, produjo una serie de obras de abstracción geométrica en pequeño formato que expandieron su técnica y habilidad para acentuar el vocabulario que estaba creando. A través de la investigación y producción continuas, ERRE encontró su voz como artista. Los materiales operaban más allá de su funcionalidad,

poseyendo una inherente habilidad para enunciar. Madera, hierro, acero y hule fueron sus primeras palabras; la destreza que adquirió, tanto de parte de su padre como por parte de la economía del trabajo de construcción en la región fronteriza, se volvió su regla de traducción.

Sintaxis escultórica

Walter Benjamin alguna vez argumentó que "toda expresión de la vida espiritual del hombre puede concebirse como una especie de lenguaje".[1] Esto se confirma cuando consideramos el proceso mediante el cual Marcos Ramírez ERRE involucra a los espectadores en su obra. Su gesto artístico moviliza lo que Benjamin describió como "lenguajes sin nombre y sin acústica: lenguajes del material".[2] Al designar materiales como unidades lingüísticas, su obra escultórica da lugar a un orden sintáctico único —combinaciones de materiales que se unen para concretar frases comunicativas—. Empezando por *Las ruinas de Babel / The Ruins of Babel* (1999), una pieza de hierro con piso de arena producida como parte de una serie de obras para una exposición individual, en 1999, titulada *Amor como primer idioma / Love As First Language,* en el Museum of Contemporary Art San Diego, en la cual se conforman las composiciones escultóricas más conceptuales del artista.

Como respuesta a una iniciativa legislativa que haría ilegal la educación bilingüe en California, ERRE inició este proyecto escribiendo un cuento para niños que narraba el origen del lenguaje. Al contar la historia de dos hermanos llamados Sing-Sing y Acorazado, el cuento narraba el rol que el odio ha jugado en el desmontaje de un lenguaje universal alguna vez hablado por todos los seres humanos: el amor. En la historia un mundo de corazones exisitó algún día en completa armonía, hasta que las palabras comenzaron a existir. Cuando los corazones intentaron comunicarse unos con otros y se dieron cuenta de que los sonidos que emitían sus bocas eran diferentes, la confusión y la inhabilidad para entender les llevaron al miedo, la desconfianza y, eventualmente, al mundo en el que hoy vivimos.

En la sala del museo se instaló una alberca de arena, evocando el paisaje vacío que quizá alguna vez fue nuestro mundo. Amontonados encima había cientos de caracteres —hechos de hierro— de diversos sistemas de escritura entrelazados. Puestos unos sobre otros, era imposible diferenciarlos, o descifrar algún mensaje concreto. El material rústico e irrompible generaba una pequeña montaña de símbolos forzados a estar juntos y, por tanto, incapaces de mantenerse cómodamente unos junto a otros. Aludiendo a las rígidas divisiones entre idiomas y las fricciones que se generan debido a la falta de comunicación entre culturas. En un armazón con forma de estante, colocadas contra un muro detrás de la discordante pila de símbolos, algunas palabras hechas de hierro empezaban a formarse. Algunas repisas vacías y palabras incompletas presentaban gestos de un proceso de creación, hacia el confinamiento y la estandarización de los sistemas de lenguaje que, hoy en día, estructuran nuestras interacciones con otros seres humanos. Para completar la historia se instalaron dos corazones monumentales, soldados con metal, uno en la sala del museo y otro afuera, imposibilitando cualquier conversación directa entre ellos. *Sing-Sing* y *Acorazado* adquirieron una presencia majestuosa, pero fría. *Acorazado*, pintado en gris oscuro y texturizado con un patrón de camuflaje militar, se mantuvo silencioso afuera, cerca de la entrada del museo. *Sing-Sing,* hecho del mismo hierro que los signos de escritura, y con una forma que evocaba una jaula o prisión, estaba confinado en soledad por el cubo blanco.

Siguiendo un proceso de traducción-producción similar al que aconteció en la creación de *Nube madre / Mother Cloud,* las obras de *Amor como primer idioma / Love As First Language* generaron un intrincado diálogo sobre el clima político de California, trasmitido a través de una narrativa de cuento de hadas, haciendo la obra accesible para los espectadores. Al utilizar hierro y otros metales que promueven asociaciones con la rigidez, fijeza y tensión, para construir estructuras semejantes a tanques y jaulas, ERRE abrió una conversación que fue más allá de la especificidad local y, sin embargo, estaba enraizada e informada por circunstancias locales —una conversación entre lo local y lo global articulada en la esfera de lo cotidiano—. Cada una de las esculturas de esta serie dio forma a alguna de las reflexiones de ERRE. En su conjunto, articularon un enunciado material de una narrativa más amplia que ha seguido excavando por más de treinta años.

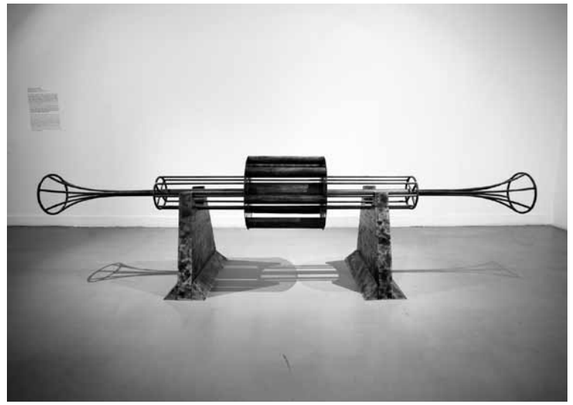
Un lenguaje de poética interrogativa

Las obras de ERRE no siempre inician con un texto escrito que después se traduce a una forma. Al dominar su habilidad para construir frases, líneas de cuestionamiento y crítica social, a través de su práctica escultórica, empezó a concebir los fenómenos sociopolíticos como narrativas sociales particulares. Como si el mundo, y no sólo la frontera, se convirtieran en textos a descifrar. Más allá de los lenguajes individuales, estructuras linguísticas enteras y marcos de comunicación, se volvieron objeto de sus investigaciones conceptuales. El sistema educativo como sitio en el que la diferencia lingüística es institucionalizada, funge como fuente de material para la pieza de 1997 *Fronteras cruzadas / Crossed Borders.* En este caso, una instalación con la forma de salón de clases se convierte en dispositivo para desarrollar el interés en torno al lenguaje. Dibujadas en la superficie de un pizarrón, diversas palabras se intersectan para crear una sopa de letras resuelta por un personaje ausente —diferentes categorías de fronteras y divisiones existentes actualmente, desde las políticas hasta las biológicas, se dejan ver en las palabras resaltadas por círculos—. Situados en la parte inferior del pizarrón, hay una serie de borradores diseñados para esta provocación, cada uno con una palabra inscrita —amor, justicia, libertad; todos conceptos

[1] Benjamin, Walter, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos,* Iluminaciones IV, Trad. Roberto Blatt, Taurus, 1991, p. 59.
[2] *Ibid,* p. 73.



Nube madre / Mother Cloud, 1995
Instalación compuesta por cubeta de metal,fotografía, tela, cable, flores, libros de poesía, repisa. Dimensiones variables
Fotografía cortesía del artista, Museo de Arte Carrillo Gil y Agustín Estrada



Transición / *Transition,* 1994
Hierro y madera
244 x 91.5 x 91.5 cm
Fotografía cortesía del artista, Museo de Arte Carrillo Gil y Agustín Estrada

capaces de disolver las divisiones marcadas con gis—. Varias sillas vacías han sido dispuestas frente al pizarrón, invitando al espectador y esperando a ser ocupadas por quien se encuentre con ellas.

Esta instalación, como la mayoría de sus obras, es más una experiencia que una representación directa, la cual convierte a los espectadores en sujetos implicados. Las sillas nos ofrecen un lugar para existir dentro de la misma, haciéndonos conscientes de nuestro propio rol en la creación de las tensiones visualizadas por el texto en el pizarrón. Adoctrinados formal o informalmente, nos recuerda las lecciones que nos han sido heredadas y que, en muchos casos, generan los malentendidos, miedos y estereotipos que tenemos hacia el "otro". Esta vez, en el marco de un salón de clases; en otra ocasión, en una supuesta recámara presidencial; otra más, en el escenario de un juego infantil violento —las obras son momentos materiales muchas veces creados por sutiles manipulaciones que dan una dimensión visceral, a dinámicas sociales más amplias—. Esta dimensión de su práctica le permite involucrar a la gente más allá del lenguaje mismo y nos recuerda nuestra humanidad en común.

Si la traducción es una forma, como escribe Benjamin, entonces "la traducibilidad conviene particularmente a ciertas obras, pero ello no quiere decir que su traducción sea esencial para las obras mismas, sino que en su traducción se manifiesta cierta significación inherente al original".[3] A través de la selección de materiales y de diversas experiencias, ERRE ha permitido que la traducibilidad de la que habla Benjamin exista en su obra. Al tomar señales de "alto" como una forma de expresar su llamado a ponerle fin al miedo, la guerra, el odio; al distribuir, a través de gráficas de Snellen, declaraciones ideológicas de varias figuras históricas que cuestionan la agudeza de la perspectiva política de los espectadores, y al usar la postal como una herramienta para crear la cartografía narrativa de un lugar, ERRE comparte su habilidad para hablar entre culturas a través de gestos cotidianos comunes, rigurosamente concebidos. Una Suburban negra balaceada se convierte en la forma de articular la violencia hacia la gente en Texas y Moscú; la madera de la casa de lámina *Century 21* se convierte en un nuevo vocabulario al ser utilizada para compartir experiencias de marginalidad con la gente tibetana del área de Tres Ríos Paralelos en la Provincia de Yunnan en China; sus esculturas de muros de ladrillo con pantallas de video se convierten en conversaciones de sobremesa para jornaleros en Los Ángeles.

"Yo pienso con las manos", ha dicho ERRE, y quizá es por ello que sus obras han sido frecuentemente mal interpretadas como producto de una economía de frontera. Sin embargo, la producción (el hacer) es para él una manera de tomar la palabra; una forma de hablar que revela lo vernáculo de una localidad sin decirlo necesariamente. Experimentar sus obras es como tener una conversación con alguien de otro lugar; su acento particular deja ver con frecuencia exactamente de donde provienen; sin embargo, entendemos con precisión lo que nos están diciendo. Al pensar en ERRE hoy en día la imagen del caballo de Troya de dos cabezas, montado sobre la frontera Tijuana-San Diego, viene casi inmediatamente a la mente. Su imponente presencia no nos deja contemplar la historia que cuentan cada una de las hojas de madera o cada par de manos que trabajaron para su realización.

Las manos tienen historias. Además de ser los ojos del escultor, son también órganos de pensamiento, como alguna vez Heidegger sugirió, capaces de alcanzar sus propios estados de ánimo, sentimientos y deseos. Marcos Ramírez ERRE entiende esto muy bien. Él se ha adentrado en nuestra humanidad, compartiendo con sus propias manos, y durante años, los miedos, deseos, sueños frustrados, expectativas fracasadas y posibilidades duraderas. Antes de que su obra tratara sobre las fronteras, la hibridación, la violencia y el contrabando, trataba sobre la gente y continúa siendo así.

[3] Benjamin, Walter, "La tarea del traductor", en *Angelus Novus,* Barcelona: Edhasa,1971.

MI TRABAJO ES SOBRE LAS FRICCIONES PRODUCIDAS POR LA INTERACCIÓN ENTRE LAS PERSONAS

Marcos Ramírez ERRE, entrevista con Kevin Power (“My work then is about the frictions produced by human interaction”).



ERRE, HABLANDO EN AMBOS SENTIDOS AL MISMO TIEMPO: IDEOLOGÍA, ÉTICA, ARTE

Kevin Power

Decirle la verdad al poder no es un idealismo al estilo del personificado por Pangloss: es sopesar cuidadosamente las alternativas, escoger la correcta, y luego exponerla inteligentemente donde pueda hacer el máximo bien y provocar el cambio adecuado.[1]
Edward Said

Hay dos cosas que nos causan impresión a la mayoría, imagino cuando escribo del trabajo de Marcos Ramírez ERRE: primero, su fe en el arte como un agente de cambio social; segundo, su apego a un contexto ejemplar como punto de cruce entre culturas y que, como tal, es casi una alegoría a múltiples situaciones en un mundo global. Tijuana comparte varias de las características de estas ciudades “intermedias”: turismo, entretenimiento, contrabando, tráfico legal e ilegal, zonas de pobreza, energía incesante, una presencia caótica pero dominante y un crecimiento de la población masivo, descontrolado en la periferia, ya que la gente ha llegado en oleadas del campo y de países centroamericanos —todos tratando de mejorar su situación.

La función del arte, en sociedades tan complejas —violentas, rápidamente cambiantes y patentemente vulgares como la nuestra, ya sea al sur o al norte de la frontera—, ha llevado con frecuencia a un despliegue efusivo de un amplio rango de discusiones apasionadas, declaraciones artísticas y exposiciones, pero muy rara vez ha servido como modelo para tender puentes efectivos sobre el espacio que separa al privilegiado mundo del arte de la sociedad en su conjunto. Sin embargo, existen numerosos precedentes de la estrecha relación entre el arte y lo social, especialmente cuando miramos atrás hacia los sesenta y setenta. En cuanto a mi propia vida y contexto, pienso en los levantamientos del Mayo del 68 en Francia y en los Estados Unidos, que fueron las manifestaciones más visibles de un conflicto que venía construyéndose a lo largo de los sesenta, cuyos efectos continuaron desplegándose durante la década siguiente. Estos eventos tuvieron sus propias repercusiones en México, al igual que en el contexto latinoamericano, donde la desconfianza y la crítica a las ideologías dominantes han crecido exponencialmente, mientras la búsqueda por prácticas alternativas continúa siendo evidentemente activa.

En el contexto de México, éstas incluyeron el nuevo pensamiento surgido de los movimientos de liberación asociados con la Iglesia católica, el movimiento pedagógico en torno a Iván Illich, así como las señales de conflictividad que venían sucediendo entre los movimientos indígenas. Fueron épocas que abrieron espacio para alternativas en contra de lo establecido: anti-academia, formas de ideología anti-hegemónicas. Había una búsqueda común por nuevas expresiones de sexualidad y exploraciones del cuerpo, una proclividad hacia los acontecimientos, y la adopción de nuevas formas de teatro. Todos estos fenómenos empujaban hacia nuevos patrones de relaciones sociales y estaban fuertemente comprometidos en probar los límites de la experiencia.

Sin embargo, el impulso creado por estas posibilidades se vio interrumpido en 1968 con la masacre de estudiantes manifestantes en Tlatelolco. Se ha sugerido, en varias ocasiones, que la derrota relativa del espíritu de 1968 y el amansamiento, ampliamente exitoso, de las revoluciones anticolonialistas en el resto del mundo llevaron a una pérdida de fe en la posibilidad de una transformación social contundente. Estos eventos habrán inevitablemente marcado la forma de pensar de ERRE: tanto la llegada del cambio como la búsqueda de alternativas que después se asociaron con el ambiente del posmodernismo y la pérdida de los sueños utópicos. Dichos eventos proporcionaron, también, una especie de paisaje mental dentro del cual determinaría, más tarde, su propio sentido de la función del arte en relación con las especificidades de su propia sociedad.

ERRE es, en cierto sentido, un practicante de estas nuevas formas híbridas, y su trabajo es un constante cuestionamiento de las prácticas sociales, políticas, así como culturales que lo rodean, tanto en un nivel local, “glocal” y global. Su trabajo emerge de una frontera que es “caliente” en términos geopolíticos, que vomita problemáticas y estilos de vida emblemáticos de un mundo rápidamente cambiante. Habla desde y hacia su propia comunidad, pero también habla un discurso que tiene una dimensión global.

ERRE conoce en su propia cotidianeidad el fenómeno de la fragmentación posmoderna; es parte de la textura de su vida. Tijuana respira tensiones surgidas de la precariedad de las maquiladoras y, en efecto, de todas las variables de empleo estable, la militarización de la zona, la legislación anti-sindicatos, hasta la cultura del “entremedio” en su conjunto. Él sabe que para moverse más allá del capitalismo globalizado es necesario intensificar la lucha y agudizar el enfoque. Sintió que su trabajo no tenía muchas otras alternativas que girar en torno a estas problemáticas —culturales, sociales, económicas e ideológicas—. Se impulsa por el compromiso y el cuestionamiento: nos obliga a tomar partido, a examinar su trabajo y observar el alcance de sus preocupaciones.

Marcos Ramírez ERRE es un artista comprometido, tanto en términos de su ética personal como en la relación que busca establecer con la sociedad. Su compromiso se enfoca más en la comunidad que en una ideología específica. Desea que su trabajo llegue a un público amplio pero también está agudamente consciente de que el arte, dado su contexto comercial, está frecuentemente constreñido por los mismos patrones de comportamiento y de funcionamiento de los cuales trata de escapar. Su trabajo camina por el arduo sendero de la realidad que constituye la cotidianeidad de su comunidad: la gran cantidad de detalles en la experiencia que dan forma a la vida en la frontera. Los principales temas de su obra giran en torno a tres ejes que se interceptan, a saber: la frontera, la identidad, y la guerra junto con la violencia que genera. Estos son intereses de gran escala, difíciles de asir en una sola imagen que todo lo abarca, pero la insistencia de ERRE recae en la necesidad de elevar la conciencia y forzar a su sociedad a reaccionar. Al centro de su obra se encuentra una poética interrogativa, el deseo por un cuestionamiento constante, inquieto y frontal del mundo. La energía del cuestionar es para él una aventura y nos demanda cultivarla como forma fundamental de entendimiento.

La serie de pinturas policromadas conocidas como *Eyecharts* hablan de su interés por la interrogación y la reflexión. Es una metáfora del cuestionamiento que consiste en una serie de pinturas en forma de gráficas de Snellen, que tratan de evaluar la agudeza de la comprensión ideológica. Cada gráfica utiliza la cita de un autor distinto, con los rótulos haciéndose más pequeños hacia el final. Las citas son deliberadamente seleccionadas para ir empujando al espectador hacia una alineación ideológica, ya que se le pide asumir una posición en relación con las ideas planteadas en cada cita. En otras palabras, el espectador se ve a sí mismo involucrado en una relación crítica y al mismo tiempo dialógica con el mundo.

ERRE está inmerso en la frontera: sus tradiciones, peculiaridades y complejidades. Tiene un potencial inflamatorio: la presencia de los cárteles de droga, sexo, corrupción, explotación, violencia, apuestas, dinero, etcétera. Es estimulante y destructivo, un estilo de vida que mutila y provee, así como una fuente de diversión y desesperación. La primera vez que fui a visitarlo el ejército había tomado prácticamente toda la ciudad. Su presencia se debía, principalmente, a las prácticas corruptas de la fuerza policial. Mi hotel, un típico y pintoresco palacio de bingo, estaba cerca de la frontera; por la mañana las filas para cruzar eran infinitas, temprano, a pie, en coche, o con un permiso que autorizaba al dueño viajar por el carril rápido. Aunque la ciudad no tenía toque de queda, en la noche la gente era mucho más cautelosa y reticente a aventurarse por las calles. El distrito de luz roja, controlado por la mafia, era suficientemente seguro y ofrecía para todos los gustos.

Y entonces, ahí está el muro: el símbolo fútil de la increíble estupidez; irritante e insoportable instigación a la violencia. Su función, como todos sabemos, es la de regular el flujo de la inmigración ilegal: la infinita corriente de “sin papeles”. Es un gesto insignificante, que simboliza el deseo estadounidense de mantener a los inmigrantes ilegales fuera, mientras que para los mexicanos se mantiene como una cosa más en la lista de los males necesarios. Su presencia pone en riesgo, inevitable y radicalmente, a la posibilidad de crear relaciones duraderas a través de la frontera.

Muros, banderas, palabras, letreros, son todos parte del vocabulario de ERRE. De hecho, una de sus piezas se titula sencillamente *Muros / Walls* (2002). Compuesta por dos muros paralelos contrapuestos separados por un espacio de 6 pulgadas: uno está hecho de madera y el otro de ladrillos. Sobre ambas, se proyectan imágenes en video. La pared de ladrillo documenta una jornada de trabajo en Rosarito, Baja California, y la de madera una obra en construcción en San Diego, California. ERRE nos presenta un día en la vida de un trabajador mexicano en ambos lados de la frontera, enfatizando las diferencias obvias entre las disciplinas, materiales y actitudes de trabajo, así como entre el grupo social y las interacciones individuales más obvias. Nos pide que reflexionemos sobre las historias económicas, culturales, sociales que prevalecen en ambos países y también sobre los diversos y, muchas veces inconscientes, procesos de integración.

[1] Said, Edward W., *Representations of the intellectual: the 1993 Reith Lectures*, Virginia: University of Virginia, Vintage, 1994, p. 102. Traducción por Sofía Olascoaga.

Fronteras cruzadas / *Crossed Borders* (1997) aborda las diversas formas que toman las fronteras y las consecuencias que de ellas derivan: psicológicas, sociales, administrativas, geopolíticas, emocionales. La pieza toma la forma de un pizarrón lleno de conceptos armados como sopa de letras, los cuales analizan el fenómeno del cruce de fronteras. Un conjunto de ideas, escritas a mano con gis, resalta en el pizarrón. Al interceptarse crean una narrativa que llama la atención hacia los patrones complejos de interrelación. En la pieza están también incluidos algunos borradores, cada uno rotulado con una palabra diferente —amor, educación, libertad, justicia— capaz de borrar las divisiones que el texto presenta.

Su obra demuestra la voluntad de enfocarse en asuntos locales. Es una manera no sólo de comunicarse con, sino también de garantizar un público más amplio y proponer problemáticas que son parte de sus discusiones diarias, parte de su contexto inmediato pero presentado dentro de una forma invariablemente imaginativa que plantea una serie de preguntas. Al vivir en Tijuana ERRE ha experimentado de primera mano la militarización de la zona fronteriza bajo la Operación Guardián que Clinton inició en 1994, cuando prácticamente duplicó el número de patrullas fronterizas en un intento por frenar la inmigración descontrolada. El control de inmigración y la interdicción de droga pronto empezaron a convertirse en asuntos entremezclados, dando lugar a una situación que puso en riesgo tanto cuestiones de derechos humanos como de derechos de propiedad.

A la política emancipadora le preocupa más la libertad humana que la democracia. A ERRE le preocupa lo que le pasa a la gente, cómo crear responsabilidad civil, cómo eliminar la injusticia social y cómo garantizar el mínimo indispensable para una vida digna; es por esto que cuestiona toda forma de dominio, ya sea perpetuada por el lenguaje, la raza, cultura, economía, intervención militar o por empresas transnacionales.

Permítaseme ahora abordar la dimensión práctica de estas ideas en la obra de ERRE. Tiende a optar por una imagen visual que es directa y limpia, pero que sigue permitiendo múltiples capas de lectura. Él trata lo que Okwui Enwezor llamó en su versión de Documenta, “Democracia no realizada”. Su construcción improvisada *Century 21* (1994) es tanto una imagen de resistencia popular, en la manera en que reconoce la capacidad inventiva de la construcción improvisada, como un reconocimiento del futuro predicado en el chabolismo como un hecho global. Apunta a un futuro en el cual la gente construirá de cualquier forma y en cualquier lugar, en la periferia de las ciudades o entre edificios, en la playa, en un terreno baldío, o directamente pegado a un cerco divisorio entre dos países. ERRE transfiere físicamente la arquitectura improvisada de los pobres a las puertas del museo, al ayuntamiento de la cultura, como para hacer que la oficialidad observe la precariedad de la vida en los límites urbanos. Hay un contraste brutal entre la riqueza corporativa o del estado y la aguda pobreza ante la cual permanecen impasibles.

Esta obra, que es la réplica de una vivienda provisional típica de los barrios marginales de la ciudad, se instaló como parte de inSite94. Su nuevo lugar en el principal centro cultural y cívico de la ciudad, produjo una tensión palpable entre dos lenguajes: primero, el de la monumentalidad y la solidez de la arquitectura institucional, que ha sido tradicionalmente considerada emblema de la identidad nacional mexicana; y segundo, la del chabolismo, símbolo del flexible, efímero y empobrecido urbanismo que domina el paisaje de la ciudad. En el trabajo de ERRE, el último aparece como un parásito que crece a costa del anterior. Esta vivienda provisional se alimenta del otro, robándole la electricidad; me recuerda el final de *El hombre invisible* de Ralph Ellison, donde el protagonista negro, quien siente que ha sido visto sólo como una cifra y nunca como persona, decide vivir en un agujero de carbón con electricidad robada, hasta que se siente seguro de su propia identidad. ERRE sostiene que la confrontación implícita en esta obra intenta revelar una serie de desigualdades: en nuestras distintas actitudes y percepciones del entorno marginal, en nuestras nociones de progreso y en las imágenes y símbolos que lo legitiman, también en los lenguajes e identidades oficiales que comunican y trasmiten la realidad social, política y cultural.

A mi parecer, la posición política de ERRE es más ética que ideológica, una cuestión emotiva pero con reacciones argumentadas ante el mundo tal cual es; como tal, característico de la heterogeneidad que celebran los teóricos posmodernos. Mientras que algunos teóricos como Baudrillard rechazan la política y teoría modernas, proclamando la irrupción posmoderna en la historia, existen otros como Jameson, Foucault, Deleuze, Guattari y Laclau, que enfatizan la continuidad entre la era actual y la modernidad. Para ellos, el discurso posmoderno es un discurso limítrofe entre lo moderno y lo posmoderno que permite una reestructuración teórica y política. Me gustaría situar aquí el trabajo de ERRE no, claro está, como teoría, ni como programa político sino como una llamada imaginativa hacia una reestructuración creativa. Lo que comparte con estos teóricos es la voluntad de examinar, desarrollar y participar en una nueva forma de acción radical. Lo hace pidiendo que nos concentremos en lo particular y en el contexto humano inmediato. Ha trabajado como carpintero durante años y conoce al pueblo, como decimos nosotros. La mayor parte de su obra genera debate. Sus obras pueden ser vistas como detonadores y estímulos que convocan a momentos de intercambio. Nos invitan a pensar, a definir el marco de la discusión y también a actuar.

El hecho de vivir en la frontera hace que esté constantemente al tanto de la diferencia cultural y, lógicamente, le permite, o incluso le obliga a tener una lectura doble de los eventos desde ambos lados: interpretaciones vistas tanto desde México como desde los Estados Unidos. Ha sido testigo y parte de la cultura posmoderna global, cuyo origen es estadounidense. Puede verse en su trabajo un esfuerzo por elaborar las herramientas visuales críticas capaces de generar una crítica de esa cultura que Jameson define como “la expresión interna y sin embargo superestructural de una nueva ola de dominación militar y económica de Estados Unidos en todo el mundo”.[2]

La idea original para la obra *El proyecto Reading* / *The Reading Project* (2003-2005) era la de presentar una gran señalización de carretera ubicada al margen de la ciudad de Reading, Pensilvana. El anuncio muestra ocho ciudades con sus respectivas distancias. Hasta este punto parece una señalización similar a las que se ven en las carreteras. Pero las ocho ciudades enlistadas tienen una gran resonancia histórica y las distancias dejan ver claramente que no se trata de destinos inmediatos. Se nos provee el año como información adicional. La lista es una narración, una condena al estilo *j’accuse* que cita “Ciudad de México 1847, Hiroshima 1945, Dresden 1945, Hanoi 1972, Kabul 2000, Bagdad 2004”.

La pieza es un esquemático pero contundente caso en contra de la política exterior y de intervención estadounidense, que subraya tanto su ambición militar como su incapacidad de construir formas de negociación diplomática con otros países y culturas. Estos nombres resuenan en nuestra memoria y han dejado cicatrices en la psique estadounidense, particularmente en la última parte del siglo XX. Fueron guerras, bombardeos e intervenciones que todos vimos horrorizados. ERRE evita moralizar y simplemente hace la lista. Los nombres nos miran y no hay manera de darles la vuelta. Sin embargo, las problemáticas involucradas en este asunto son inmensas y cada uno de nosotros tiene que decidir si una declaración así de reduccionista logra su cometido. ¿Es suficiente el hecho de que algunas llaman la atención sobre la reacción desde el prejuicio y otras desde el sentido de culpa?

El texto aparece sobre el mismo tipo de verde que encontramos en los señalamientos de carretera, pero tiene leves variaciones en el tono de verde, las cuales producen un efecto de camuflaje. Una lectura de esto podría referirnos a los uniformes militares y también metafóricamente a la agresión camuflada que es parte integral del discurso político que da forma a la psique norteamericana: la destitución del Islam, la declaración prematura de victorias, el uso de términos como terrorismo o “eje del mal”, y la satanización de Sadam, todos intentos de asegurarse que tenemos claro quién es el enemigo y de minimizar el deseo del diálogo.

El hecho de que esta obra se presente como un espectacular obliga a hacer una asociación con la publicidad y con la inversión privada; también sugiere la colusión y complicidad de las empresas privadas con la política exterior estadounidense o, quizá, simplemente con los partidos políticos. Plantea, consecuentemente, una crítica al deseo por proteger y salvaguardar los programas de inversión internacional. La pieza no se mostró por la reacción del público y por que el dueño del espectacular retiró el apoyo al proyecto. Sin embargo, se mostró como una imagen digital con documentación que llamaba la atención a las enredadas relaciones entre las grandes empresas y el gobierno.

Los cuatro pilotos del Apocalipsis / *Four Pilots of the Apocalypse* (2004-2005) es una crítica devastadora a la guerra y a la violencia. El título hace eco a la *Biblia* y a la famosa película de Francis Ford Coppola *Apocalypse Now,* una cinta que ataca el absurdo de la Guerra de Vietnam en un espíritu que recuerda al *Buen Soldado Svejk* de Jaroslav Hašek y *Catch 22* de Joseph Heller —bien puede suceder que, para la mirada contemporánea, tanto la película de Coppola como la novela de Heller parezcan excesivamente retóricas, escenificadas y simplistas—. La instalación consiste en cuatro helicópteros de juguete hechos de madera y aluminio colgados del techo de la galería. Estos proyectan un video sobre cada una de las cuatro paredes del cuarto. Tenemos que preguntarnos, inevitablemente, si esta instalación de video de cuatro canales puede abordar la escala de la masacre de forma eficiente; si puede añadir algo a la cobertura masiva que ya se le ha dado a la guerra y que ha entrado a nuestros hogares a través de la red de televisión con las imágenes de una victoria gloriosa, limpia, tecnológica y un mínimo número de víctimas. ERRE responde positivamente y ve estas imágenes como una forma de hacernos más conscientes sobre la condición entumecedora que experimentamos cuando somos confrontados con escenas de violencia, que son actualmente un fundamento común de nuestra cultura visual.

ERRE hace una lectura frontal, pero con dos caras, usando imágenes que provienen de películas de Hollywood, sugiriendo no sólo una metáfora de la guerra en Irak sino de la violencia engranada en la cultura estadounidense, parte integral de ese enraizado impulso psíquico por buscar siempre una salida. Toma fragmentos de películas como *Platoon, Danza con lobos, El último samurái, Corazón valiente*, juntándolos en un montaje; luego presenta los segmentos seleccionados en cuatro secuencias de cuatro minutos cada una. Las secciones de imagen del video corresponden a los cuatro jinetes del Apocalipsis, representando la conquista, la guerra, la hambruna y la muerte. Todo recontextualizado en tiempos modernos; los jinetes sustituidos por pilotos y los caballos por helicópteros.

ERRE claramente reconoce una ruptura con cualquier firme distinción entre alta y baja cultura; este reconocimiento permea todo su trabajo. De forma similar está altamente consciente del peligro implícito en la canonización de la cooptación de trabajos modernistas, de tal manera que pierden su lado crítico y subversivo; eso le ha llevado a crear situaciones discursivas que podrían llevar a la acción colectiva. La vida le ha enseñado a ser cauteloso con las posiciones que construyen esencias universales, o *a priori,* sobre fenómenos de gran escala como la sociedad y la historia; es igualmente cauteloso con el dogma marxista que sostiene que todo está basado en la lucha de las clases, cuya voluntad forja su salida a punta de lanza a través de la estricta sucesión de etapas evolutivas. Lo que ERRE parece haber entendido, acercándolo a la perspectiva de Foucault y Derrida, es que la sociedad está constituida, discursivamente, como un sistema inestable de diferencias. Las identidades sociopolíticas y el campo social nunca son estructuras cerradas o finitas; por el contrario, son abiertas, inestables y contingentes, en proceso de ser siempre articuladas en una u otra forma, siempre negociables. Lo que quiere es que su trabajo funcione como una serie de puntos nodales que sirvan de plataforma

[2] Jameson, Frederick, “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”, en *New Left Review*, Londres, 1984, p.57.

—en ciertos niveles como una plataforma teórica— para debatir las estabilizaciones temporales de significados e identidades.

Aún cuando he enfatizado el compromiso social y ético del trabajo de ERRE, no es mi intención pasar por alto el hecho de que es, quizá esencialmente, un artista preocupado por la presencia estética, el acabado y el impacto visual de sus obras. Estas cuestiones se yuxtaponen a su preocupación por la factura de las piezas, no sólo como una elección artística, sino como posicionamiento ético desde el cual se valora la forma en que las cosas están hechas y donde la cualidad del trabajo realizado se vuelve evidente a los ojos del espectador. De esta forma, parece sugerir que la obra debe impactar visualmente si su función es la de comunicar, que el poder del enunciado está inevitablemente elevado por la presencia visual.

Una serie de esculturas producidas en los meses precedentes a la elección presidencial de México en el año 2000, evidencian la maestría en la factura de ERRE, aprovechando el oficio que adquirió trabajando como carpintero durante años. Estas elecciones gubernamentales tuvieron una particular relevancia a nivel simbólico, pues marcaron la primera transición política del Partido Revolucionario Institucional (PRI) al Partido Acción Nacional (PAN) en 70 años; el primer cambio en los partidos políticos que habían gobernado el país, y un momento de optimismo en el que mucha gente discutía las posibilidades utópicas de un México renovado. La primera de las piezas, una instalación escultórica con texto al muro, *Oro por espejos / Gold for Mirrors* (2000), evoca a través del título el primer intercambio oficial entre los pueblos indígenas americanos y sus conquistadores españoles; estos últimos cambiaron oro por espejos. Este se considera el primer acto de duplicidad en lo que sería una larga historia de actos similares. Otra de las piezas que conforman este cuerpo de obra, titulada *Cama presidencial / Presidential Bed* (2000), tiene la forma de la cama presidencial mexicana tallada en madera, proveniente de una región del sur mexicano. Combinando iconografía mexicana y española, se presenta como una mezcla sincrética que sirve de metáfora a la raza, cultura, historia o al intercambio comercial. La cama está puesta encima de un tapete de maíz con forma oval. En el lugar del colchón está un dibujo hecho de 2,000 clavos, que reproduce la topografía de la República Mexicana. *Silla presidencial sobre suelo mexicano / Presidential Chair on Mexican Soil* (2000) es un simulacro de la versión oficial con una ligera pero irónica modificación: el asiento tradicional acojinado ha sido transformado en un asiento de excusado. Debajo de la silla está un círculo hecho de tierra mexicana; otra poderosa metáfora para describir la forma en que el presidente trata a la nación. ERRE conecta estas tres piezas con un mensaje hábilmente manufacturado a través de una instalación escultórica de texto sobre muro, que dice que México no ha aprendido aún a mirarse a sí mismo y que continúa tomando decisiones que, como el intercambio de oro por espejos, dejan a muchos de sus ciudadanos con las manos vacías y agobiados por la miseria de la pobreza.

Una de sus obras con mayor carga icónica, y quizá la más conocida de todas, retoma el concepto del caballo de Troya, que ERRE humorísticamente renombró *Toy-an Horse* (1997). Aunque esta pieza ha tenido varias versiones, sin duda la presentación más dramática y efectiva fue en su debut durante inSite97, cuando se le instaló como si estuviera montando la garita fronteriza de Tijuana-San Ysidro. Posteriormente, ha reaparecido en la Bienal de Valencia donde adquirió una nueva lectura sobre su poderosa y sugerente presencia, que hablaba de los problemas de inmigración en España, especialmente sobre las miles de personas, casi todas de África del Norte, que arriesgan sus vidas para cruzar el Estrecho de Gibraltar en pequeñas balsas. Este caballo gigante busca tender un puente sobre un vacío. Cuando se mostró por primera vez, sus posibles significados estaban íntimamente ligados a las condiciones de la región de Tijuana-San Diego; a la situación experimentada de quienes están del lado mexicano de la frontera buscando trabajo, y a aquellos que del otro lado buscan placer.

El caballo hace referencia a la historia clásica de la revuelta en Troya, cuando varios soldados, escondidos en el cuerpo de un monumental caballo que se hizo pasar por una ofrenda a los dioses, entraron secretamente a la ciudad y la tomaron. El de ERRE es un animal de dos cabezas, implicando los dos sentidos del tráfico y del intercambio; el miedo al "otro" que existe a ambos lados de la línea. Durante inSite97, el caballo fue erigido en la frontera, mirando a ambos lados, como una versión mexicana de la Esfinge —planteando una infinidad de preguntas y sabiendo que las respuestas serían distintas a cada lado del límite.

La multiplicación de los panes / The Multiplication of the Bread (2002), con carga irónica y título bíblico parece tomar esta posición. Consiste en un tapete oriental en forma rectangular que hace eco al espacio en el que está instalado. Sobre el tapete se extiende una capa de arena que deja unas cuantas partes de alfombra al descubierto y, encima de él, hay una ciudad en ruinas. Misiles cuelgan del techo amenazando el sitio desértico o, más puntualmente, hogazas de pan, cuya ambigua forma de baguette sugiere la inminente amenaza de un bombardeo, forman un rectángulo que hace llover misiles sobre la ciudad. En cada uno de los extremos del tapete encontramos dos cajas de luz puestas sobre el muro. En la parte superior de la caja de luz se pueden observar los ojos de un niño y, debajo, la cita de una reconocida figura intelectual —supuestamente de su propia cultura, aunque no podemos estar seguros al respecto—. La cita cuestiona la efectividad de la guerra como método para solucionar problemas entre culturas y países diferentes. Una de ellas proviene de Martin Luther King: "Para todos los conflictos humanos, el hombre debe desarrollar un método que rechace la venganza, la agresión y las represalias. La base de todo es el amor".[3] Confrontado a la crueldad, crudeza, sufrimiento, arrogancia, mentiras, intereses, miedos y prejuicios, que han sido parte del acompañamiento retórico de las invasiones a Irak y Afganistán, la simplicidad expuesta de la declaración de ERRE adquiere su propia fuerza.

[3] Discurso de Martin Luther King en ocasión del Premio Nobel de Paz, diciembre 10, 1964.

De la misma forma reduccionista, aborda las complejas cuestiones de nación e identidad, observándolas a través del símbolo de las banderas. Una de ellas *Barras y cerca para siempre: Homenaje a Jasper Johns / Stripes and Fence Forever: Homage to Jasper Johns* (1997) fue mostrada en la Bienal del Whitney, en 2000. La obra retoma la apropiación formal de la bandera de Johns, pero, sobre todo, lo cita como un referente de la riqueza y el éxito estadounidense, el arquitecto artista pop de la cultura que invade; al mismo tiempo, la obra presenta —y esto forma parte de las relaciones de amor-odio desarrolladas en Tijuana— un homenaje respetuoso a un compañero y muy admirado artista.

La otra bandera, la versión nacional, se llama *Democracia 2000 / Democracy 2000.* Esta obra consiste en tres paneles independientes de aluminio pintado, apropiándose de los colores de la bandera nacional —verde, blanco y rojo—. Los páneles están instalados de tal forma que queda un espacio intermedio entre cada uno. El panel central blanco muestra el escudo nacional, al que ERRE introduce una sutil pero significativa modificación: ¡la serpiente es tan larga que puede morderle el cuello al águila!

A ERRE le preocupa la forma en que la gente, los pueblos y ciudades se ven a sí mismos. Y a esto responde uno de sus proyectos más conmovedores *Postales desde el filo / Postcards from the Edge* (2006). Es una pieza evocativa que apunta a la forma en que la gente de diversos orígenes, clases sociales y condiciones económicas ve su ciudad. O, de forma más precisa, cómo leen las imágenes de la ciudad en la que viven. También trata, con la misma efectividad, la relación entre el lenguaje y la observación, el potencial que reside en ser capaces de comunicar eso que estamos viendo a gente con bagajes educativos muy diversos. A cada una de las personas que eligió le dio una postal surgida de un bloque de imágenes: un puente peatonal construido toscamente, un modelo geométrico con forma de casa en un jardín, etc. Su objetivo era que escribieran una postal imaginaria para una persona real, yuxtaponiendo la imagen a las palabras, las cuales revelan cómo es vista por quien escribe.

ERRE tiene un archivo de fotos de Tijuana que ha ido guardando a través de los años. Las fotos son imágenes de lo que, de acuerdo con algunas personas, es una de las ciudades más visitadas del mundo, y quería usarlas no sólo como registro de su propia mirada sino como un indicador de las voces, ideas y sentimientos de 35 personas, sin importar su profesión o clase social. En breve, es una representación de lo que Balzac llamó "una rebanada de realidad". Su próximo paso fue el de vincular el texto de la postal a la imagen. ¿Qué dicen las postales? Algunas son escritas por visitantes y otras por habitantes de la ciudad. Graciela Sui Qui García, una inmigrante coreana de La Paz, que se casó con un boliviano, tiene las cosas suficientemente claras y se lo dice a su madre: "Hola mamá, bueno, pues aquí seguimos. Te mando saludos y un abrazo. Aquí vive mucha gente, como puedes ver en esta postal. Qué feo Tijuana ¿no? Pero bueno, también muchos viven así en La Paz. Cuídate, te quiero. Salúdame a todos por allá"; en cambio Diana le escribe a Ralph y no ve la ciudad particularmente atractiva y lo que realmente le interesa es ¡que su novio la alcance y viva con ella! Las reverberaciones de la postal incluyen, por supuesto, tanto la forma en que lo vemos mientras lo leemos y cómo aquellos que viven ahí lo ven mientras lo leen. En este caso, ERRE reúne de forma efectiva a un grupo de gente en torno a un mismo asunto. Todo se vuelve cuestión de interpretación, comunicación y negociación.

"Migrante", "inmigrante", "otros" eran personajes marginales y descentrados, aunque teóricamente ahora están convirtiéndose en la identidad central mientras que la subjetividad se vuelve más y más dispersa. La identidad se forma en el punto inestable en el que las historias no narradas de la subjetividad se encuentran con la narrativa de la historia, de una cultura. Ser mexicano es ciertamente ser "otro" en Estados Unidos. Los inmigrantes forman parte de una narrativa del desplazamiento en una condición de fragmentación que marcó el final del siglo XX. Hemos llegado a reconocer que la identidad se construye a través de la diferencia y que comienza a vivir con la política de la diferencia. La política de la que hablamos es la de constituir unidades-en-diferencia. ¿Es posible que exista alguna identidad en el mundo sin una "clausura" arbitraria? ¿Es esto lo que somos? De cierta manera, en cierto tipo de discurso, llamamos a estas clausuras inconclusas: el yo, sociedad, política, etc. ERRE muestra que tanto la representación oficial de la identidad desde el lado mexicano, como la representación estadounidense omnipotente de "el" mexicano son falsas, pues no logran corresponder a la híbrida, fluida y cambiante realidad del "yo transfronterizo". Su identidad no está representada; entonces ¿cómo puede crear una identidad alterna?

Creo que podemos argumentar que ERRE está haciendo un llamado por un arte que es útil y que presta atención a problemas específicos. Es un llamado de amplio espectro que tiene antecedentes y colegas artistas que le acompañan. Por ejemplo, Benjamin Buchloh ha puesto especial atención en sus ensayos al constructivismo ruso producido después de la revolución por razones particulares y definidas: los trajes de trabajador de Tatlin y las tazas de té, etc. En esa misma línea, Julian Stallabrass observa en su libro *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art* —un texto profundamente crítico hacia la frivolidad y la mercantilización del funcionalismo del arte contemporáneo—, que actualmente existen artistas que trabajan en una red, quienes intentan constituir nuevas formas de participación política. "Quizá las obras más radicales y productivas de los últimos años no fueron las que tratan temas dentro del poder del consumo, sino aquellas que han explorado sus límites y lo que está más allá de ellos", escribe Stallabrass.[4]

La obra de ERRE llega de un sólo golpe visual directamente al espectador, haciendo uso de metáforas como la del caballo de

[4] Stallabrass, Julian, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art,* Oxford: Oxford U.P., 2004, p. 196.

Troya, un espectacular en la carretera, o un cuento para niños; hace que su punto llegue a puerto. Es, en diversas formas, obra de sitio específico y de problemática específica. En otras palabras, necesita del contexto social, cultural y político y tiene un rol y una ambición más amplios que los que otorga la galería de exposiciones, en la cual, el espectro de representación social está muchas veces permeado por el vapor de un idealismo nebuloso. Su trabajo tiene la crítica al centro, y está agudamente consciente de estas preocupaciones que, como Pierre Bordieu ha demostrado, están, si no siempre, casi siempre, ancladas instrumentalmente en lo que sirven a ocultar: negocios, guerra y las torcidas maquinaciones del Estado. Bourdieu ha elaborado una teoría del campo cultural, situando la obra de los artistas en el marco de las condiciones sociales de su producción, distribución y consumo. Examina tanto a los individuos como a las instituciones involucradas en hacer de los productos culturales lo que son y analiza la estructura del campo social en sí mismo, así como su posición dentro de estructuras sociales de poder más amplias. Sugiere que lo plausible y el poder de la libertad del arte están en decadencia, haciendo eco quizás a lo que Theodor Adorno dice sobre la libertad artística en su *Teoría estética*: "Y es que la libertad del arte se había conseguido para el individuo pero entraba en contradicción con la perenne falta de libertad de la totalidad".[5] Esa falta de libertad del sistema es hoy casi imposible de borrar. Sus intereses son múltiples y están repartidos como tentáculos insaciables. ¡Quizá estas épocas críticas presenten nuevas oportunidades para el desarrollo de nuevas estrategias subversivas! La voz de ERRE protesta frente a lo que muchas veces es poco más que la terrible mercantilización del arte y de un discurso profesional que pierde contacto consistentemente con un público más amplio. Él opta por la dicción ética del hablar claro.

La parodia de ERRE sobre el narcotráfico en Tijuana, titulado *La Suburban negra* / *The Black Suburban* (2008), es mortalmente divertida ya que la confusión sobre lo que pasa en el video es una proyección turbadoramente real de la vida en una ciudad donde la colusión de la policía con los narco-cárteles ha sido consistentemente documentada, y donde ya nadie sabe quién es quién. Es una situación donde los cadáveres son frecuentemente descubiertos, ocasionalmente mostrados con los detalles de un sombrío ritual que corresponde a las rebuscadas ramificaciones de un lenguaje codificado. Las víctimas son casi siempre peones del sistema; los crímenes quedan sin resolver; el juego continúa; y los grandes capos siguen libres. Es la lucha por el control territorial; una guerra entre diversos sectores con grandes ambiciones en juego.

ERRE usa métodos clásicos de video forense. El Chevrolet simboliza el tipo de auto que los jefes de los cárteles de droga normalmente eligen, en lo que presuponemos es su versión elegante de la discreción. ERRE hace el papel del asesino, la víctima y el policía, un gesto que le debe algo a las telenovelas pero su intención principal es la de crear una imagen del baldío contemporáneo, la tierra de nadie en la que gran parte de la vida actual lucha por sobrevivir. Como ocurre con frecuencia en su trabajo, está haciendo que constantemente cuestionemos cómo se crea el significado, cómo se hacen deducciones, ya sean de un caso de asesinato o referentes a cuestiones de decisión gubernamental. En pocas palabras, y según lo que algunos críticos deconstructivistas plantean, lo único que tenemos es la interpretación. Es el acto interpretativo el que da sentido al trabajo y sin él el trabajo no existe. ERRE insiste en que todo depende de la propia perspectiva; en otras palabras, desde el lugar donde leemos. Alguien en Tijuana podrá sospechar de la policía desde el primer momento en que aparece a la vista, mientras que, por ejemplo, en España la policía puede que sea vista como representativa de la ley. Al mismo tiempo, la narrativa del video explora la ambigüedad moral de sus tres personajes. En esta instancia aparecen incluso más ambiguos simbólicamente ya que ¡todos son actuados por ERRE!

El conjunto de la instalación se llama *El cuerpo del delito* / *The Body of Crime* (2008) y el video conforma parte integral de la obra. Para la exhibición, que fue organizada por ArtPace San Antonio, ERRE reúne materiales forenses y elementos del crimen y los muestra en la galería: el auto, las balas y el radio del coche que reproduce a todo volumen un narcocorrido, el cual presenta como héroe al capo de un cártel de droga local. También incluye imágenes y fotografías policiales de los tres protagonistas. En otras palabras, tratándose de ERRE seguimos confundidos, una vez más, sobre cuál es el personaje que él está representando. Esto se suma incluso a otra forma de problematizar las cuestiones de verdad e identidad.

Permítanme terminar volviendo casi al punto de partida, a la casa improvisada típica de Tijuana que ERRE transportó al museo al inicio de su carrera, donde, además de otros asuntos, se enfocó en la forma en que la gente vive, en cómo dan un toque de magia e imaginación a su cotidianeidad, cómo logran mostrar su lado humano en las circunstancias más difíciles y cómo reducen sus necesidades al mínimo. Una pieza relacionada, titulada *Shangri-La: El sueño volátil* / *Shangri-La: The Volatile Dream* (2008), es una comisión para el Museum of Contemporary Art San Diego y el Berkeley Museum and Film Archive. Decidió viajar a la provincia China de Yunnan, con su pegajoso nombre musical, concentrándose en detalles similares a los que pueden encontrarse en su obra temprana. En esta ocasión mira desde los ojos de un turista pero, a diferencia del turista, él observa con extremo cuidado los detalles, eligiendo madera de la región para construir la casa y pidiendo a artesanos locales que pintaran los motivos de los elementos decorativos extraídos del Budismo Tibetano. En esta instalación se reproduce el modelo tradicional de una casa tibetana, usando las habilidades del artesano. La pieza se limita a dos de las paredes de la casa —interior y exterior—. Colocando en cada lado de las paredes un par de monitores que muestra las vidas de los habitantes al interior de la casa en un lado, y en el otro lado el campo a su alrededor —ambos con imágenes tomadas desde un punto fijo—. El interior se revela a través de enfoques

[5] Adorno, Theodor, *Aesthetic Theory,* Minneapolis: University of Minnesota, 1997, p. 5.

constantes del detalle de la madera —de los muebles y de la estructura—, de pedazos de telas tejidas, de utensilios de cocina, de la chimenea, y de juegos de luz. Es un homenaje a los ritmos de su vida.

Puede que todo suene a turismo de National Geographic. Las imágenes me recuerdan a la *Naturaleza muerta* (*Still Life)* (2000), de Jia Shang-Ke: una simple pero bien articulada historia que súbitamente congela en una naturaleza muerta una imagen de intensa simplicidad y belleza. ERRE hace lo mismo; la lentitud en sus imágenes es poética, suntuosa y rica en textura. Se despliegan engranadas en los rituales cotidianos, pero más allá de esta simple comparación hay otros detalles que vinculan su trabajo a la película de Shang-Ke. Frente a cada monitor hay un contenedor de agua que crea el efecto de una especie de cortina, y nos recuerda cómo estas comunidades sufren los nuevos procesos de industrialización, cómo la violenta construcción de presas, que arruinan la vida local, les obligan a abandonar sus pueblos. El impacto de dichas construcciones se percibe sobretodo en el sistema ecológico. En la película, la construcción de la presa repercute mayormente en la vida de las personas. La gente es desplazada de su lugar y una pareja se pierde de vista. Años después regresan buscando sus raíces y se cruzan en la calle sin darse cuenta. ERRE no narra, pero sí hace énfasis en la violencia que tienen este tipo de irrupciones en una forma de vida tradicional. También intenta, a través de esta instalación, dirigir la atención sobre las tensiones acumuladas entre Tíbet y China. Las cuatro paredes del espacio de exposición son rojas y están cubiertas con motivos chinos; la fragilidad de la vida tibetana está contenida dentro de ellas; está encerrada y vulnerable, particularmente en este momento de seudo-neoliberalismo Chino: una burbuja a punto de explotar.

Dejaré a ERRE la última palabra. Él prefiere hablar que escribir y su trabajo es casi tan frontal como meditado, tan modulado como su discurso: estilo Thelonious Monk, angular y convincente. No sólo se dirige a las obras sino que surge de ellas:

> Mi obra es sobre el comportamiento social y político, sobre los humanos, sus entornos y sus relaciones con los espacios fronterizos, especialmente cuando estos espacios se sobreponen. Mi trabajo es sobre las fricciones producidas por la interacción entre las personas. Es una obra que hace crítica, pero la mayoría de las veces lo hace planteando preguntas. Obra que apoya la posible coexistencia de más de una verdad, obra que lucha en contra de las posturas absolutas y ciegas.
>
> El choque entre culturas es, posiblemente, el tema que envuelve la principal preocupación de mi trabajo, pero hay otras cuestiones particulares y sujetos más específicos que también atraen mi interés. La fragilidad de la memoria, el análisis de la verdad histórica, las relaciones entre ciudadanos y sus gobernantes, las nociones de identidad y el sentido de pertenencia. Las ideas detrás de lo que es local y lo que es global, la compleja naturaleza de los nacionalismos y regionalismos que siempre produce zonas de fricción y posturas radicales como xenofobia, racismo e intolerancia y sus terribles manifestaciones: discriminación, violencia y represión.[6]

¡Yo brindo por eso!

[6] Marcos Ramírez ERRE, entrevista con el autor.



SI NO FUERA ARTISTA LO DIRÍA DE OTRO MODO

Entrevista entre Marcos Ramírez ERRE y Norma Iglesias Prieto, 2007 (“If I wasn’t an artist I would say it another way”).

TRANSFRONTERIDAD COMO PRIMERA LENGUA

Norma Iglesias Prieto

En este texto busco reflexionar sobre las condiciones desde las que Marcos Ramírez ERRE produce, ya que ello ayuda a comprender su obra, pero sobre todo su práctica artística, así como el impacto que ésta tiene en el resto de las comunidades artísticas y culturales con las cuales trabaja. Busco también adentrarme al sujeto creador como una vía para entender y explicar su trabajo, y vislumbrar parte de las lógicas que operan en la toma de decisiones en los procesos de creación. Sabemos que en los últimos años la reflexión en el campo del arte se ha orientado más hacia la comprensión de los complejos procesos de producción artística en lugar de los productos artísticos *per se.* Este cambio en la forma de abordar el estudio del arte permite adentrarnos al análisis de la producción artística y sus implicaciones en la formación y consolidaciones de relaciones y redes sociales.

Marcos Ramírez ERRE es un muy buen ejemplo de un artista transfronterizo, o con altos niveles de transfronteridad*;* es decir, un sujeto con una experiencia de vida y laboral en muy variados ámbitos y comunidades que conforman los dos lados de la frontera México-Estados Unidos. Se trata también de un artista con una postura política compleja, explícita en su trabajo que alude constantemente, de manera crítica, a las diferentes formas en las que el poder se expresa. Una parte de esa clara postura política se deriva de su experiencia como sujeto transfronterizo, quien a lo largo de su vida ha experimentado tensiones y dinámicas de asimetría de poder —características de la frontera México-Estados Unidos—, las cuales son especialmente agudas, contrastantes y evidentes en toda actividad cotidiana de la frontera Tijuana-San Diego.

Su condición transfronteriza trabaja como motivador y facilitador en su trabajo artístico al incorporar explícita y estratégicamente múltiples partes que componen un fenómeno o tema, así como subrayar las tensiones y conflictos entre ellas. Marcos Ramírez ERRE no es un romántico transfronterizo, no es un ejemplo de hibridez simple o de ciudadano de una tercera nación, es un artista que examina críticamente los múltiples intereses y elementos que componen los procesos transfronterizos y transnacionales que conforman el mundo globalizado. Su examen no responde a las lógicas e intereses de los estados-naciones, sino que busca debatir sobre los múltiples elementos que componen una frontera geopolítica, presentándola no sólo como un tercer espacio o condición sin conflicto, por el contrario, subraya las contradicciones y tensiones que suponen la suma e interacción de las partes. Gracias a ello, ERRE ha creado un discurso artístico que subraya la complejidad de los fenómenos sociales contemporáneos al destacar e incorporar el mayor número de partes y elementos que lo componen, sin responder a lógicas tradicionales nacionales o a una visión binaria del vencedor y el vencido, el bueno y el malo; en cambio sí a la visión de los complejos procesos de integración, incorporación, transnacionalización y globalización.

Marcos Ramírez ha generado un discurso artístico que logra articular críticas amplias de estos procesos globales en fenómenos y prácticas muy específicas de carácter local-transfronterizo. Una buena parte de sus trabajos artísticos se refieren específicamente a la frontera México-Estados Unidos, pero ninguno de ellos se limita a la postura o lógica binacional —que entiende a la frontera como espacios de colaboración de dos estados-naciones bajo el principio del buen vecino—, sino a las lógicas compartidas, integradas e incorporadas a un fenómeno mucho mayor que la relación y colaboración entre dos. La postura, "condición" e identidad de ERRE se caracteriza también porque reconoce el lugar privilegiado que supone la posibilidad real y simbólica de formar parte de varias instancias de la realidad en ambos lados de la frontera, de participar en múltiples procesos binacionales a las que no todo sujeto fronterizo accede. Marcos Ramírez experimenta, reconoce e inclusive critica las tensiones, conflictos y contradicciones que esta condición entre fronteras supone para todas las estructuras de poder en las que interviene. Esta condición no responde a las tradicionales lógicas nacionales ni a sus discursos legitimadores, advierte por el contrario los múltiples conflictos que supone la transfronteridad al trabajar a veces como puente, como traductor o como negociador. Los sujetos en condición transfronteriza pueden ser capaces de reconocer el conflicto, e inclusive la contradicción en las categorías, los órdenes y lógicas de especificidad cultural; suelen tener identidades más complejas como resultado de las múltiples y vertiginosas tensiones y procesos que experimentan en sus dinámicas cotidianas; pueden ser conscientes y autocríticos de los elementos que conforman su persona, pero también pueden ser tremendamente creativos e innovadores al ver y desarrollar, en su condición de *in between,* nuevos sentidos y nuevas prácticas artísticas. En este contexto, creo que la ya dicha condición exacerba tanto la capacidad que tiene la frontera de ser una especie de laboratorio de los procesos globales, de ser "un espacio de concientización, como también un espacio para la poética o la creación, asumiendo que la poética puede ser política";[1] exacerba igual la capacidad del artista para mostrar cómo lo local-transfronterizo está en completa vinculación con lo global, subrayando así una visión local.

El ERRE proviene, como muchos de los artistas tijuanenses, de una familia de clase media. Pudo haber nacido en San Diego porque sus padres trabajaban allá, pero por decisión familiar nació en Tijuana en 1961. Su niñez, como la de toda su familia, estuvo marcada por el cruce de la frontera utilizando diferentes narrativas y documentos, a veces como residente legal, a veces como turista y, muchas otras, como *commuter worker.* Estudió la licenciatura en leyes, ejerció su carrera por año y medio pero no quiso continuar con ese trabajo debido a la corrupción que hay en el medio. Como muchos transfronterizos decidió entonces trabajar en Estados Unidos apoyado por algunos miembros de su familia. En San Diego trabajó como carpintero en la construcción de viviendas durante 17 años, de los cuales, los últimos diez también los dedicó a la producción artística. Una época vivió en San Diego y otra en Tijuana, cruzando a diario para trabajar. Empezó desde abajo y pronto fue ascendiendo. En ese trabajo aprendió la importancia de la calidad por lo que su factura buscó siempre ser impecable. La calidad que el medio y él se exigían la aplicó luego a su quehacer artístico, y ha sido una de las características de su trabajo y del legado que ha dejado a otros artistas de Tijuana. Llegó a tener muy buenos ingresos, con lo que fue adquiriendo obra de los artistas de Tijuana. Más tarde no quiso ser sólo coleccionista sino experimentar en el campo de la producción. A este medio accedió gracias a las enseñanzas de los artistas Álvaro Blancarte y Luis Moret. Durante los primeros años hizo pintura y escultura, ganó el segundo lugar en la Bienal de Baja California, reconocimiento que le abrió otras puertas.

Su despegue como artista se da en 1994, un año especialmente simbólico en México en general y en la frontera norte en particular. Fue el año en que entró en vigor el Tratado de Libre Comercio y cuando el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) aparece en escena, cuestionando gran parte de las políticas económicas y sociales del régimen. El 23 de marzo de ese año asesinan, en Tijuana, a Luis Donaldo Colosio, candidato del PRI a la presidencia, generando con ello una de las peores crisis de la clase política mexicana. A nivel local se tensan las relaciones entre California y Baja California por políticas antiinmigrantes como la Operación Guardián.

En ese contexto se lleva a cabo la segunda edición del proyecto artístico binacional inSite 94, y Marcos Ramírez es invitado a participar. Para ese evento produjo una instalación titulada irónicamente *Century 21* (1994)*.* Se trató de una casa construida con desecho —como muchas de las que existen en la periferia de la ciudad— pero en plena explanada del Centro Cultural Tijuana (CECUT), considerado el emblema de la modernidad y el desarrollo urbano tijuanense. Fue en esta instalación en donde por primera vez Marcos Ramírez pudo poner en práctica todas sus habilidades y saberes: la abogacía, la carpintería para construcción y el arte. El proyecto confrontaba abiertamente las múltiples asimetrías en la ciudad y exponía la precaria realidad de miles de personas. La casa *Century 21,* fuera de su tradicional contexto, evidenciaba y cuestionaba no sólo el carácter de improvisación constante de la ciudad, sino también la injusticia social a partir de la cual se consolidó la Zona del Río. Esta colonia estaba habitada por gente de muy bajos recursos, con casas autoconstruidas de desechos. En enero de 1980 fueron removidos violentamente al abrirse a media noche las compuertas de la presa Abelardo L. Rodríguez, destruyendo con la corriente de agua todo lo que estuvo a su paso. Gracias a ese desalojo la zona se convirtió en el centro financiero de la ciudad, con mayor valor y plusvalía inmobiliaria.

El proyecto artístico *Century 21* incluyó no sólo la construcción e instalación de esta casa, sino también la elaboración computarizada de los planos —cosa que costó mucho trabajo porque el *software* se resistía a planear una casa tan irregular—, así como la exhibición de los mismos. Estos planos fueron sometidos a autorización por parte de las autoridades municipales; siguieron el mismo procedimiento que cualquier construcción en Tijuana; los sellos y múltiples firmas de autorización para su construcción documentan y prueban los niveles de corrupción de las autoridades quienes, gracias a una "mordida", nunca verificaron ni la ubicación ni las características arquitectónicas de la misma. *Century 21,* en su interior y exterior, seguía la lógica funcional de las casas autoconstruidas en Tijuana; por ejemplo, se robaba la electricidad del museo, no tenía agua ni drenaje, tenía una letrina, se amuebló y decoró con productos de segunda. El público que visitó la casa se la fue apropiando por lo que recuperó su propia dinámica y naturaleza. El guardia de seguridad que la resguardaba durante su exhibición, y quien conocía la trágica historia del desalojo de la Zona del Río, contestó espontáneamente a una de las personas que la estaba viendo: "Esa casa está resurgiendo de la tierra porque ahí están sus raíces".

[1] Mesquita, Ivo, "Tiempo privado en espacio público: un diálogo", en *inSite97. Intallation Gallery,* México: Conaculta, INBA, 1998, p. 52.

Con esta pieza yo empecé a reconciliar las partes que me conformaban. Yo sabía que era abogado, eso estudie y eso soy, un licenciado en derecho, sabía que era carpintero, una persona que podía trabajar con sus manos y capaz de producir cosas bien hechas, y sabía que quería ser artista. Mi debate era encontrar la manera de juntar esos tres [perfiles]. Y se juntaron automáticamente al momento que me invitaron a proponer algo para inSite. El proyecto surgió con facilidad […] inSite me dio 800 dólares y yo financié otra parte gracias a que seguía trabajando en la construcción. Me había retirado un poquito porque estaba en el taller con Álvaro [Blancarte] y hacía las dos cosas. De hecho, cuando se me ocurre esa casita era como la contraparte de la casa que yo me estaba haciendo para mí. Era una casa como las de San Francisco, construida al estilo americano, como sabía yo hacerlo, pero en la colonia Libertad en Tijuana en donde no había ni pavimento. A esa casa le decían la flor del pantano. Y mi proyecto para inSite era exactamente al revés, una casa toda jodida en la mejor zona de Tijuana. El proyecto empezó de una manera sencilla, pero en la medida en que fui haciendo investigación, mis preocupaciones fueron cambiando. Al principio lo central era meramente técnico, era un rollo de que cómo esa gente podía vivir así. Yo quería hacer un pequeño manual de cómo podrían construir [como una manera de transferir] lo que yo había aprendido en Estados Unidos. Pero el proceso de ir a esos lugares, de tomar fotografías, revivieron en mí al abogado, al humanista, a la persona consciente de las problemáticas sociales. El ERRE artista se puso las pilas y balaceo el proyecto. Hice las maquetas y al final con esa pieza yo nací como el artista que soy hoy. Con ella no quedó tirado en la basura el abogado, al que negaba, o al carpintero, que escondía, sino se mostraron todas [esas dimensiones de mi identidad].[2]

Su experiencia transfronteriza también cobró fuerza en 1996 con su instalación *187 Pares de manos* / *187 Pairs of Hands* que se presentó en el Centro Cultural Tijuana. Esta instalación hacía referencia a la propuesta legislativa de 1994 en California que buscaba, entre otras cosas, negarles servicios sociales y médicos, así como educación pública, a los inmigrantes indocumentados. Esta iniciativa presentada por el republicano Dick Montjoy y apoyada por el gobernador Pete Wilson fue aprobada con el 59% de los votos pero fue revocada por una corte federal. Sin embargo, todo el proceso legislativo de esta propuesta dejó ver y naturalizó el racismo que existe en Estados Unidos en contra de los mexicanos. A través de esta instalación, Marcos Ramírez humanizó y visibilizó a los trabajadores migrantes en Estados Unidos y mostró la importancia de su trabajo en la economía del vecino país. De nuevo su experiencia-condición transfronteriza como trabajador inmigrante, como abogado y como artista permitieron hacer una pieza estéticamente interesante y políticamente pertinente al presentarla en un espacio y un tiempo que hizo exponencial su impacto. *187 pares de manos* descubría no sólo a los trabajadores migrantes constantemente invisibilizados, sino también los mecanismos políticos a partir de los cuales se naturaliza la retórica racial y el uso de esta problemática en las campañas electorales en Estados Unidos. En este trabajo, Marcos Ramírez no sólo articulaba de nuevo sus distintas dimensiones de identidad, sino también todos los elementos detrás del fenómeno de la inmigración.

> No creo en la vinculación del arte y la política porque eso supone que son cosas separadas. En mi caso creo que se trata más bien de que entiendo la vida de una manera integral, en ese sentido es simple para mí la relación arte, vida, política, sociedad. Auténticamente me importan esos temas, no es pose, los considero más importantes aún que la vocación que me mueve, que es la de ser artista; pero sucede que la manera más viable e inmediata para mí, o la manera natural de discurrir sobre los temas que me interesan es a través de mi práctica artística. Habrá artistas a quienes les interesan los mismos temas pero en su quehacer artístico no [hablan] de ello, perfecto… ese es su caso particular. En el mío, y no se trata de justificar nada, como dijo Aristóteles "el Hombre es un animal político"; pues bien, lo de animal me sienta bien, lo de político también, sólo que mi lenguaje preferido es el artístico. Si no fuera artista lo diría de otro modo. *187 pares de manos* fue otro proyecto que hice con mis propios recursos y con la beca estatal para creadores con trayectoria que dio por primera vez el Fondo Estatal para la Cultura y la Artes (FOECA).
>
> […] Me interesaba montarla para el día que estuviera la Convención Republicana en San Diego. El día que se abrió la Convención Republicana yo inauguré mi pieza en Tijuana. Esta exhibición de ahí fue a Los Ángeles, a la Galería Iturralde, y luego a la VI Bienal de la Habana.[3]

Para 1997 Marcos Ramírez ERRE fue invitado de nuevo a participar en inSite. En esa ocasión construyó una pieza de madera de más de 10 metros de alto en la Garita Internacional de San Ysidro —principal punto de cruce entre Tijuana y San Diego— en medio de la línea que divide a las dos ciudades. Trabajó de nuevo con madera, un material altamente simbólico en su vida, sobre un tema que le era vital. Se trató de la instalación titulada *Toy-an-Horse* (1997), un enorme caballo de Troya de dos cabezas, una apuntando hacia el norte y otra hacia el sur. El caballo representó a la frontera como espacio transfronterizo compartido que, para avanzar, para lograr movimiento, requiere de negociaciones y no de muros. El caballo también cuestionaba el estereotipo del impacto unidireccional en la frontera. "Si se considera una invasión, como era la función del caballo de Troya, sería una invasión, en este caso, hacia los dos lados".[4] A la inversa del original caballo de Troya, éste tenía un cuerpo vació y transparente, con la intención de ser llenado con una gran cantidad de relaciones y gestiones fronterizas. "Este caballo no tiene sorpresas, todo el mundo sabe lo que conlleva la unión de culturas, tanto lo bueno como lo malo".[5] *Toy-an-Horse,* como gran parte de sus obras, buscó desnaturalizar la frontera al obligarnos, como público, a pensar en ella como un espacio común, un solo cuerpo que, a pesar de las dos cabezas —que representan las diferentes formas de pensar, culturas y proyectos de nación—, requiere para moverse y mantenerse, inevitablemente, de negociaciones y del reconocimiento del otro; lo hacía precisamente en el límite territorial entre México y Estados Unidos y con una figura que refiere a los procedimientos y estrategias militares que tanto han marcado dolorosamente a ésta y otras fronteras. Su pieza evidenciaba también el potencial del arte para "crear conciencia, para articular y desplegar la experiencia individual y colectiva".[6] Esta enorme obra de madera modificó temporalmente el espacio físico y los usos de una de las instalaciones más representativas del control y del flujo fronterizo: la Garita Internacional de San Ysidro. Al hacerlo cambió también la memoria pública del lugar, pues inevitablemente toda persona que cruzó la frontera vio al enorme caballo y se preguntó, en mayor o menor medida, la razón de su existencia y consecutiva desaparición, contribuyendo así a la generación de nuevos sentidos y a la desnaturalización de la frontera.

> Me levanto, recojo mis herramientas, mi café, y me dirijo a la frontera. […] [Ahí] habemos 50,000 personas cuya neurosis diaria depende de cuánto tiempo hay que esperar para cruzar *al otro lado*.[…] Hoy desperté con la rutina acostumbrada formándome en mi hilera favorita. De pronto, me percaté que el caballo ya no estaba. Fue extraño no mirarlo. Se había convertido en parte de mi paisaje personal. En esto meditaba cuando llegué hasta donde estaba el oficial de migración, le enseñé mi permiso de trabajo y me dejó pasar. Sólo entonces me di cuenta que el caballo sigue en su lugar.[7]

Otra de las piezas emblemáticas de Marcos Ramírez es el proyecto *Amor como primer idioma* / *Love as First Language* (1999), que muestra su capacidad de dar respuesta, en particular, a políticas y prácticas de insensibilidad a lo transnacional en California y, de manera universal, a la incomprensión y miedo al "otro"; fue instalado en el Museum of Contemporary Art San Diego. Este proyecto de cuatro piezas, entre las cuales destaca la escultura de metal *Sing-Sing* (1999), lo desarrolló como una respuesta a la propuesta específica de los legisladores de California de eliminar la educación en español para los niños hispanos, para quienes ésta es su primera lengua. La enorme estructura de herrería de un corazón humano hueco, que hace las veces de prisión, se refiere al silencio que este tipo de medidas obliga a una amplia población transfronteriza y transnacional, y a la violación a un documento legal como lo es el Tratado de Guadalupe-Hidalgo, en el que supuestamente se acordaba respetar la prácticas culturales de población de origen mexicano en Estados Unidos. Como Sara Solaimani menciona: "El titulo de esta pieza refiere a la infame 'prisión silenciosa' [en Sing-Sing, Nueva York] en la que a los prisioneros se les prohibía hablar, reír y mostrar emociones en su cara",[8] convirtiéndose de esta forma en una de las instituciones más represiva de Estados Unidos.

El proyecto *The Body of Crime* / *El Cuerpo del delito* (2008) es quizás una de las piezas en donde, de manera brillante, muestra la sofisticación de su condición transfronteriza y su postura compleja de crítica social; es llevada a cabo en su residencia en el ArtPace en San Antonio. Se trata de un proyecto en el que hace uso de video, escultura y fotografías para representar las complejas redes y complicidades del crimen organizado; subraya lo transnacional del fenómeno del narcotráfico, las distintas aristas e intereses que lo componen, así como la parte de responsabilidad que cada uno de nosotros tenemos. En los distintos elementos que componen el proyecto va narrándose el crimen y lo que va permitiendo —como es característico en su obra—, los distintos niveles de experiencia, de sentidos y de responsabilidad. Parte del proyecto consiste en un video de ficción en donde se narra una típica escena del crimen organizado en donde aparecen los distintos sujetos —con sus perfiles y roles—, la tradicional Suburban negra frecuentemente usada por narcotraficantes, los narcocorridos, las armas y el producto traficado. Lo especialmente interesante del trabajo es que tanto "la víctima, el perpetrador y el policía en la escena del crimen"[9] son actuados precisamente por el propio artista, subrayando con ello la parte de responsabilidad tenida en la realidad que hemos construido o dejado construir. En ese mismo tenor, otro de los elementos que componen el proyecto son las tres imágenes en donde el público es incorporado en esta trama y en la responsabilidad al verse reflejado en los espejos que enmarcan los retratos en donde el artista representa a los tres sujetos de la trama. Para que no quede duda de la denuncia de la corresponsabilidad, los espejos van acompañados de las leyendas "yo", "tú", "él" para componer y enfatizar finalmente el "nosotros" dejando de lado el discurso de victimización que pone el énfasis en los "otros", y de esta forma ser congruente con el postulado central de su trabajo artístico. Para Marcos Ramírez:

> Las fronteras son cuestiones que el ser humano impone […] Lo ideal para mí es que no hubiera fronteras en ningún lado del mundo, aunque eso es demasiado romántico […] Eso nunca va a pasar. Pero lo que puedo hacer con mi trabajo es construir puentes de entendimiento. Yo sí creo, a diferencia de otros artistas, que pueden cambiarse las percepciones. Toma tiempo, pero se puede. El arte puede cambiarlas. En ese sentido nuestro trabajo va contrabalanceando todas las influencias negativas que hay, con grupos como *Minutemen*, que buscan cotos de poder y dividir entre razas y nacionalidades. Nosotros podemos hacer

[2] Marcos Ramírez ERRE en entrevista en Tijuana con la autora, marzo de 2007.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] Yard, Sally (ed.), *inSite97. Intallation Gallery,* México: Conaculta, INBA, 1998, p. 13.
[7] Cita de "Fulano De Tal, emigrado", en Yard, Sally (ed.), *inSite97. Intallation Gallery,* México: Conaculta, INBA, 1998, p. 108.
[8] Solaimani, Sara, *Culture, Art, and the Transborder Condition/Experience: Marcos Ramirez Erre's Artistic Practices,* tesis de Maestría en Estudios Chicanos, Department of Chicana and Chicano Studies, San Diego State University, 2011, p. 156.
[9] Green, Kate, "Marcos Ramírez ERRE. ArtPace San Antonio", en *Art Lies. A contemporary Art Journal,* 59, s/f. 9 Sep/ 2011. http://www.artlies.org/article.php?id=1677&issue=59&s=0

> el trabajo en el otro sentido. Lo que hay que promover es la convivencia entre culturas diferentes que en verdad lo único que hacen es beneficiarnos, enriquecernos al entrar en contacto. Las fronteras son posibilidades de conocer, de convivir y de compartir. De manera elemental, la frontera es la posibilidad de conocer a otro […][10]

Como señala Sara Solaimani, la revisión cronológica de la trayectoria artística de ERRE muestra la evolución y sofisticación conceptual de su crítica a la frontera México-Estados Unidos; y esto, como postulo en este texto, se deriva de su compleja identidad y condición transfronteriza.

> La historia y evolución de sus piezas parecen reflejar la historia y evolución de la frontera, aún más sofisticada, "organizada" y más intencional. Observando el tema de su trabajo, la intención de la crítica de ERRE es la comprensión de la intención por controlar violentamente y manipular nuestras experiencias individuales de vida. Algunas marcas históricas de esta manipulación son la guerra y el deseo de dominar a través de la avaricia corporativa y de la sangrienta brutalidad global organizada, la ilógica e injusta militarización de la línea divisoria, la voluntad de ocultar información o cualquier otra cosa que se interponga en el camino del crecimiento capitalista y del poder, así como la marginalización estructural de la gente empujada hacia las periferias por la arquitectura moderna.[11]

El trabajo artístico de ERRE se ha convertido en un marco de referencia de lo que las propias fronteras y sus dinámicas transnacionales generan. Es un ejemplo de lo que las identidades complejas y conscientes pueden crear al analizar y evidenciar las lógicas, intereses, intenciones y contradicciones de un tiempo y un lugar en diálogo constante con todos los lugares y los tiempos. Un artista producto y productor de las nuevas condiciones de un mundo globalizado, que insisten en negar al individuo pero que a pesar de ello, y en medio de ello, revive con más fuerza cuestionando su entorno y negándose a seguir pasivamente las reglas. Un sujeto con cerebro y corazón enorme, que con modestia, pero con mucha responsabilidad, asume su rol de artista para trascender con su trabajo.

[10] Marcos Ramírez ERRE en entrevista en Tijuana con la autora, marzo de 2007.
[11] Solaimani, Sara, *Culture, Art, and the Transborder Condition/Experience: Marcos Ramirez Erre's Artistic Practices*, p. 175.



OPEN LA DOOR O ROMPO LA WINDOW!

Sam Durant

Si eres neutral en situaciones de injusticia, has escogido el lado del opresor.
Desmond Tutu[1]

Recuerdo una conversación que ocurrió años atrás en la época en que el debate sobre inmigración se ponía cada vez más acalorado; estaba quejándome de los terratenientes del lado de Estados Unidos que apoyaban activamente la construcción, con fondos públicos, de un "muro fronterizo" frente a sus propiedades privadas. ERRE respondió diciendo que deberíamos encontrar a alguien con tierras a lo largo de la frontera que nos dejara construir una enorme puerta permanentemente abierta a la cual colgarle un gran letrero de bienvenida.

Siempre está la tentación, o quizá la inevitabilidad, de hablar de detalles biográficos cuando se discute el trabajo de algún compañero artista. Cuando se trata de una amistad cercana, existe incluso la responsabilidad de reconocer el vínculo personal. ERRE y yo tenemos algunas cosas en común: tenemos la misma edad, nuestros cumpleaños distan apenas unos días; ambos nos ganamos la vida como carpinteros durante varios años y nos hicimos artistas hasta después; sin embargo, las similitudes biográficas terminan ahí. Nuestra infancia no pudo haber sido más distinta: yo crecí en las afueras de Boston, no muy lejos de Plymouth Rock, monolingüe y monocultural. Ramírez nació y creció en la colonia Libertad, literalmente en la frontera y, aunque es orgullosamente mexicano, también es bicultural de formas importantes. Yo fui a la escuela de arte, donde eventualmente obtuve un grado de maestría; él se graduó de la Facultad de Derecho antes de cambiar al arte y es ampliamente autodidacta; tuvo como tutores a artistas de la generación de La Ruptura, en los cafés y bares de Tijuana. Aunque tenemos experiencias de vida tan diferentes y una disparidad cultural, los intereses y objetivos de nuestro trabajo son sorprendentemente parecidos y quizás explican nuestra amistad y mutua admiración.

La exposición en 2003, *Baja to Vancouver: The West Coast and Contemporary Art,* fue la primera muestra que incluyó trabajos tanto de ERRE como míos, aunque para entonces todavía no nos habíamos conocido[2]. Fue un admirable intento, de un grupo de curadores e instituciones a lo largo de la Costa Oeste de Estados Unidos, por hacer una declaración más incluyente en cuanto a geografía y artistas visuales de la zona. Al descubrir el título y la intención detrás de la exhibición, además de relacionarla con la lista de organizadores y de instituciones, empecé a preguntarme sobre cómo la premisa de la exposición se acoplaba con su dimensión práctica; así empezaron a surgir los cuestionamientos. Yo apoyaba con entusiasmo el impulso curatorial por desmantelar la desgastada noción de que a los artistas de la Costa Oeste se les encuentra sólo en Los Ángeles, o a lo mucho en California, en lugar de hacer una apuesta incluyente y multinacional. En Estados Unidos tendemos a ignorar el hecho de que México y Canadá también son parte de América del Norte y deben de incluirse en cualquier noción que aborde la Costa Oeste de este continente. *Baja to Vancouver* fue una exposición que hizo eso. Aún con lo admirable de la iniciativa, a mí me preocupaba que estuviera, quizá no intencionalmente, reproduciendo las dispares relaciones entre los tres países. Al comunicar mi preocupación a los curadores quizás exageré el hecho al comparar la política cultural de la exposición con las políticas económicas del Tratado de Libre Comercio (TLC)[3]. Aún cuando estaba organizada por un equipo internacional de curadores y fue exhibida en diversas instituciones de la Costa Oeste, incluía sólo una sede y un curador fuera de los Estados Unidos. Desafortunadamente ni un curador ni una sede mexicanos pudieron ser incluidos por razones que no estaban exactamente claras. Ésta fue la situación que me hizo sentir incómodo, y lo cierto es que es un asunto relativamente

[1] Ramírez ERRE, Marcos, *Skin Colors: If You Are Neutral,* 2002-2003.
[2] *Baja to Vancouver: The West Coast and Contemporary Art* fue organizada por Ralph Rugoff, director de CCAC Wattis Institute for Contemporary Arts y Matthew Higgs, curador de la misma institución; Toby Kamps, curador del Museum of Contemporary Art San Diego; Lisa Corrin, directora suplente del Seattle Art Museum; Daina Augaitis, curadora en jefe y directora asociada de la Vancouver Art Gallery. La exposición se presentó también en dichas sedes entre 2003 y 2005.
[3] Por sus siglas en inglés NAFTA: North American Free Trade Agreement; creó un acuerdo comercial trilateral entre Estados Unidos, México y Canadá; entró en vigor en 1994.

menor frente al amplio interés por un sondeo internacional, más incluyente del arte contemporáneo de la Costa Oeste, que integraba a artistas canadienses y mexicanos. Afortunadamente para mí, los curadores supieron bien dónde ubicar mis preocupaciones, y mi trabajo permaneció dentro de la muestra; de otra manera no hubiera conocido a Ramírez ni a su trabajo.

Hago larga esta historia porque fue esa situación la que provocó que contactara a ERRE con el interés de conocer más sobre Tijuana y la escena cultural en Baja California. Al encontrar su taller y espacio de exhibición, Estación Tijuana —en la colonia Federal, justo al lado de la garita del cruce fronterizo en San Ysidro, a lo largo de las dobles vallas de la frontera que pronto se triplicarían—, no pude ver su posición de forma más clara. Aún cuando trata temas significativos, importantes y, muchas veces, traumáticos en su trabajo, no adopta una posición externa. Tiene bien consciente el aforismo: "Cuando señalas con un dedo, otros cuatro dedos te señalan de vuelta", algo que me hubiera venido bien recordar mientras criticaba a los curadores de *Baja to Vancouver.* Cito este desgastado cliché porque es certero, pero también como una referencia al uso frecuente de citas, refranes y aforismos que hace el propio ERRE dentro de su obra, algunos de los cuales he usado como saltos de párrafo en este texto.

Cuando uno cruza de Estados Unidos hacia México, por San Ysidro, se encuentra apenas un punto de revisión; simplemente se maneja pasando un semáforo que está casi siempre en verde; sólo de vez en cuando pone la luz en rojo para señalar que hay que detenerse para un chequeo aleatorio de aduana. Yendo hacia el sur, uno llega a la frontera por la Interestatal 5, conduciendo a 70 millas por hora, disminuyendo la velocidad para pasar el punto de revisión; de pronto, casi repentinamente, uno se encuentra en México. Como bien sabe la gente cruzar de México a los Estados Unidos es una historia completamente diferente. Casi todo el mundo sabe que de todas formas ningún método tiene realmente bajo control los masivos flujos del cruce de productos y personas, sean legales o ilegales.

Mucho del trabajo de ERRE trata sobre la frontera, sus flujos, los efectos que tiene sobre la vida de las personas, sobre sus consecuencias sociales, políticas y económicas. Varias de sus obras han abordado la desigualdad en las relaciones de poder entre ambos países vecinos; por ejemplo, su anuncio espectacular, *El proyecto prejuicio* / *The Prejudice Project* (2006), instalado en la Interestatal 5, justo al norte de la frontera, puede ser entendido como una respuesta sorprendentemente compasiva al grupo de repudio y antiinmigrante *Minutemen.* Menciono este trabajo porque creo que es emblemático de la cualidad particular y única de la posición de ERRE. Dicha cualidad, creo, es una de las razones por las cuales su trabajo ha recibido de forma tan lenta el reconocimiento en el mundo del arte internacional "euro–étnico"[4]. La razón es bastante simple: su obra se encuentra claramente del lado de los menos poderosos. Aquellos que controlan las palancas del poder en el mundo del arte no pueden identificarse con él fácilmente y por ello tienen que hacer un mayor esfuerzo para entender su valor. Pero esto no es un impedimento; argumentaré que la obra de Ramírez asume este reto porque aunque está ciertamente del lado de los menos poderosos no aísla a los poderosos, sino que trabaja para incluirlos, reconociendo que ambos lados sufren, aún de forma dispar, la injusticia y desigualdad.

The Prejudice Project es una obra que incorpora este doble propósito. Está dirigida hacia un grupo de vigilantes blancos nacionalistas antiinmigrantes, pero en lugar de responder con una contra-declaración elocuentemente retórica, que seguramente alejaría a varios espectadores, ofrece una suavizada, compleja e incluso humorística propuesta que reconoce también a aquellos que quizá hayan estado de acuerdo con los *Minutemen.* En la parte superior del espectacular hay una frase que dice: "No seas un hombre sólo por un minuto, sé un hombre toda tu vida".[5] La cita textual del nombre *Minutemen* —hombres-de-un-minuto— opera en diferentes registros: la referencia sexual al "hombre de un minuto", el eyaculador precoz, es a la vez jocosa y castrante. Enfatiza el aspecto crítico que subyace al hecho de nombrar la cobardía y la contradicción implícitas en la ontología del *Minutemen:* la de ser, en tanto hombres blancos, los miembros más privilegiados y protegidos en la nación más rica y poderosa del mundo, quienes, sin embargo, tienen miedo a los claramente impotentes y vulnerables[6] inmigrantes indocumentados. El texto también incluye un llamado esperanzador, que consiste en la lucha hacia el ideal de lo que significa ser un hombre en el mejor sentido.

La frase está superpuesta a una fotografía que muestra la parte trasera de la cabeza de un hombre que está mirando hacia la frontera México-Estados Unidos, con el muro a la distancia. La cabeza del modelo tiene ciertas características identificables: parece ser blanco, su pelo canoso tiene corte de soldado, su nuca se ve ligeramente enrojecida y lleva una camisa militar de camuflaje. Uno asume que el modelo debe ser un *Minutemen* o por lo menos es bastante representativo de dicho grupo. Desde otra perspectiva, y dando un giro que busca retar a los prejuicios ideológicos, resulta que el hombre que aparece en el espectacular es el historiador y escritor Mike Davis, uno de los principales críticos del movimiento nativista vigilante de guardias fronterizos, quien contribuyó con un texto suplementario al trabajo de Ramírez, en el cual se describe él mismo y elabora su posición frente a la inmigración y sobre aquellos que tan violentamente se oponen a ella. La incorporación de este texto es importante no sólo por el hecho de hacer accesible más información sobre la obra, revelando el juego irónico de la identidad real del modelo,

[4] "Euro-étnico" es un término formulado por Adrian Piper para describir las bases históricas y culturales del mundo del arte contemporáneo en Estados Unidos y Europa occidental. Para una descripción completa, ver su ensayo "Power Relations Within Existing Art Institutions".
[5] En el inglés original: "Don't Be a Man Just for a Minute, Be a Man Your Whole Life".
[6] Uso los términos "impotente" y "vulnerable" con base en la agobiante ventaja que tiene Estados Unidos y sus ciudadanos en relación con aquellos que no tienen papeles. No pretendo fijar este calificativo a personas que son, virtualmente en todos los demás aspectos, mucho más poderosas que aquellos que buscan demonizar y criminalizar a los inmigrantes.



sino también porque hace más transparente la metodología del artista al construir la pieza. La clave consiste en que Ramírez permite que Davis se represente a sí mismo. La compleja problemática de las relaciones de poder en las prácticas de representación —es decir, quién tiene el control de producir las representaciones y quién es representado— no se ha hecho a un lado como hubiera podido suceder; a fin de cuentas, Ramírez forma parte de una clase social subestimada en Estados Unidos. La pieza subvierte y juega con esta dicotomía, el espectador se enfrenta a los roles intercambiados entre Davis —quien es blanco y americano—, como el "objeto" retratado en la pieza, y Ramírez, el productor-autor mexicano. Y esto vuelto sobre sí mismo con el texto revelador de Davis, quien queda con la última palabra. La soltura con la que Ramírez aborda los significantes en juego en esta obra, en conjunto con la fatal realidad a la que se refieren, deja ver que no se siente amenazado por los *Minutemen*. Tiene un entendimiento implícito, incluso compasivo, por ellos; no juzga, sino que ofrece una forma alternativa para repensar o reevaluar. La obra es no-ideológica: no está buscando "tener la razón" o probar una superioridad moral sino simplemente "funcionar"— cambiar mentes odiosas por medio del amor.

El odio no cesa por el odio, sólo por el amor;
esta es la regla eterna.
Buddha[7]

En una instalación reciente, ERRE pone la mirada aún más cerca de casa. *The Body of Crime / El cuerpo del delito* (2008) se enfoca en la narco-violencia y la crisis ciudadana en Tijuana y el norte de México. Dependiendo de la fuente, México ocupa el doceavo lugar en la lista de las más grandes economías en el mundo y es ciertamente una de las más fuertes. Sin embargo, la riqueza que este gigante ha generado no ha sido equitativamente distribuida. México todavía sufre una enorme desigualdad entre ricos y pobres, entre centros urbanos y áreas rurales, entre el norte y el sur. La narco-cultura ha permeado la infraestructura de la inequidad desde los niveles más altos hasta los más bajos. La proliferación del narcotráfico en México se debe a múltiples factores, uno no menos significativo es el de su relación con el vecino del norte. La insaciable demanda de drogas ilegales en Estados Unidos, en conjunto con los regímenes de comercio como el TLC, el Área de Libre Comercio de las Américas (ALCA), el Acuerdo General Sobre Aranceles Aduaneros Comercio (AGAAC),[8] etc., han causado una dramática devastación socioeconómica y creado suelo fértil para los cárteles. Mientras que las armas circulan libremente cruzando la frontera, desde los distribuidores en Estados Unidos hacia los cárteles mexicanos, el número de muertes al lado sur del muro crece proporcionalmente.

The Body of Crime es una exploración multifocal sobre la responsabilidad en este necrótico marco cultural. Aun cuando la obra está vinculada a la constante catástrofe creada por el narcotráfico, vuelve a operar en un modo discursivo en lugar de retórico. La instalación, que incorpora video, texto, escultura, sonido y fotografía, "inicia en casa" en varios sentidos. Está basada en lo cotidiano, lo mundano, las bases de la vida y de la familia. En el video *La Suburban negra* (2008), el espectador se encuentra con una estructura triádica, en lugar de binaria que es la más frecuente en obras que hablan de la frontera —dos lados, nosotros y ellos, uno o el otro—, que en la situación dialéctica se vuelve más complejo o se vuelve "un complejo", tanto en el sentido ético como teórico. ERRE se usa como el actor que protagoniza los tres papeles en la trama, literalmente incorporando la narrativa: él es un traficante, un detective y una víctima. Aunque no es un autorretrato, es de crucial importancia que él se encuentre representado en la obra. Actuando los tres papeles en la "película", también ocupa roles tripartitos como el autor de la obra, como sujeto al abordar la problemática de la narco-violencia en un sentido biográfico y como objeto, ya que es el actor de todos los roles en su propia "película". El espectador es guiado por la trama hacia el artista, tomando responsabilidad por su propio país-nacionalidad, por su sociedad-cultura y por su ciudadanía, mientras éstas se desenvuelven en torno al problema de la narco-violencia. ERRE usa recursos fílmicos del *Western:* el pistolero, la historia moralizadora y el paisaje de fondo, que en este caso es la frontera.

Las fotografías tituladas *Todos somos el mismo (El bueno, el malo y el feo) / We Are All the Same (The Good, The Bad, and The Ugly),* 2008 presentan tres etapas en el despliegue de consecuencias de la narco-cultura: una imita una ficha policial, otra una foto de familia, la tercera una identificación. El contexto social más amplio de la guerra mexicana del narcotráfico se enmarca en estas piezas: el tráfico de drogas está ligado a un lugar específico que es la infraestructura de la frontera; se alude a su causa original en las relaciones sociopolíticas México-Estados Unidos; mientras que la familia, lo local y el ciudadano o el inmigrante son presentados como personajes participantes. Estas alusiones y significaciones se activan haciéndose referencias cruzadas. Como las fotografías están montadas sobre espejo, el espectador es llevado a un juego de identidades en el que uno se ve a sí mismo en la obra; por lo tanto, es alentado a identificarse con cada uno de los tres personajes. Este proceso de identificación, cuando se combina con un entendimiento más amplio del sistema en el que la narco-violencia opera, permite al espectador establecer una relación más empática con la temática. Propone un punto de vista en el que los tres "actores" pueden ser entendidos como víctimas, incluyendo al traficante-asesino; y, por extensión, ver la infraestructura socioeconómica del tráfico de drogas y armas como una fuerza que es destructiva para todos, quizás especialmente para quienes se benefician de ella. La genialidad de Ramírez consiste en facilitar el recorrido del espectador hacia este nivel de identificación empática en relación con un tema tan traumático y polarizador como es el narcotráfico. Esto es, para mí, un ejemplo de una práctica ética.

La no-violencia es un arduo trabajo
Cesar Chavez[9]

[7] Ramírez ERRE, Marcos, *Eyechart: New Rulers,* 2005.
[8] En sus siglas en inglés GATT: General Agreement on Tariffs and Trade.
[9] Ramírez ERRE, Marcos, *Crossroads*, Columbus, 2002.

EL MAGO DE LA COLONIA LIBERTAD

Mike Davis, abril 2009

“Como ahora todo el mundo hecha basura a México, quizá tu me ayudes a hacerlo en serio”
Marcos Ramírez ERRE

Marcos Ramírez ERRE no bromea. Está construyendo una casa nueva en la colonia Libertad, el barrio más antiguo y colorido, por cuan surrealista, de Tijuana; y necesita deshacerse de cascajo de la casa que construye. Voy en su camioneta, mientras su hermano menor, Omar Pimienta, un artista-poeta, va en el asiento de atrás.

El susto por la influenza porcina está al máximo y, por una vez en la vida, el tráfico de la tarde en Tijuana fluye. ERRE acelera su Chevy Silverado en los alrededores de la Zona Río, pasa la estatua gigante del Padre Kino y la esfera utópica del CECUT hasta llegar a la Avenida Internacional, esa recta larga al lado del inútil acero corrugado del muro fronterizo.

Mientras el camino va subiendo por La Mesa, se abre la vista desconcertante del paisaje desfigurado por los *bulldozers* de la Guardia Nacional y el infinito rugir sobre el terreno de los *jeeps* de la Patrulla Fronteriza. Pero hoy hasta la brutalidad de la Operación Guardián[2] mejora con el azul del cielo y el soplo de la brisa marina. ERRE se contagia del ambiente y pone un disco compacto de los Beach Boys.

Atisbo de repente cómo debe haber sido el patineto rebelde de 15 años de edad de la colonia Libertad, bajando a velocidad suicida por las pendientes llenas de baches.

1.
Fundada, según la leyenda, por Los Dorados —élite de veteranos de la División del Norte de Pancho Villa— La Libertad es el barrio más antiguo de Tijuana y su nombre refleja su constante anhelo. Durante la Ley seca —cuando Hollywood acudía en manada al Casino de Agua Caliente, y Tijuana estaba dominado por los jugadores de apuestas norteamericanos y delincuentes millonarios del Foreign Club[3]— era el hogar de los trabajadores del casino y las pistas de carreras, vendedores ambulantes y artesanos.

La población del barrio se infló en la década de los treinta con la llegada de cientos de familias deportadas de San Diego y Los Ángeles. En un delirio nativista que prefiguraba la reclusión de japoneses-americanos en 1942, las autoridades californianas expulsaron a no menos de 400,000 residentes de origen mexicano durante los años treinta.

En la ecología general de la frontera Tijuana-San Diego de posguerra, La Libertad dominaba dos nichos: el de la producción artesanal de souvenires —incontables millones de toros de yeso, huaraches de llanta, desnudos pintados sobre terciopelo negro— y el de proveer refugio y servicios a los migrantes que esperaban para cruzar la frontera.

ERRE, que nació en 1961, se acuerda emotivamente de los viejos tiempos, antes de la militarización a gran escala, cuando la tierra de nadie en el lado estadounidense de la frontera era un espacio público informal, usado pacíficamente por los residentes más pobres de la colonia Libertad para hacer partidos de fútbol y *pic-nics.* Esa tolerancia está hoy extinta, y la Patrulla Fronteriza responde a las burlas y piedras lanzadas, de vez en cuando desde el lado tijuanense, con gas lacrimógeno, gas pimienta y, en ocasiones incluso, con balas. En la colonia Libertad han ocurrido muertes y existe una gran ira; ambos hechos han ido aumentando durante su larga memoria histórica.

ERRE, cuya familia extendida está profundamente arraigada en ambos lados —primos *hippies* en San Diego y primos chicanos en Los Ángeles—, se ha convertido por necesidad en un experto del pandemonio fronterizo y su violencia institucionalizada, pero también de su esperanza y sus utopías.

Para efectos de un arte crítico y subversivo la sombra de un muro despótico —como barrio de Kreuzberg en el Berlín de los ochenta— puede ser una zona paradójica de verdad. La Libertad es el punto de observación perfecto, una posición epistemológica con una vista del absurdo ecológico y moral de las fronteras.

En 1997 ERRE construyó un caballo de Troya bicéfalo gigante —titulado *Toy-an Horse*— cuyas cabezas apuntaban en direcciones opuestas en la estación fronteriza de San Ysidro. Montaba exactamente por encima a la línea internacional, una ironía imponente en los congestionados carriles del tráfico. La Patrulla Fronteriza, como los desdichados troyanos, no entendieron la broma, pero a los tijuanenses les encantó.

Desde entonces ERRE ha creado provocaciones similares —desde Reading, Pennsylvania con *El proyecto Reading / The Reading Project ,* hasta Yunnan, China con *Shangi-La: El sueño volátil / Shangri-La: The Volatile Dream*— haciéndose de una reputación internacional que con frecuencia le garantiza un taller para trabajar en SoHo o en Coyoacán. Pero él obstinadamente prefiere ser, en sus palabras, un “libertario”.

2.
Mientras tanto, hay escombro del cual deshacerse. La Silverado del ERRE se tambalea metiéndose en la terracería de una callecita en alguna zona de la parte proletaria trasera de Lomas de Chapultepec. Se detiene en una reja, toca el claxon y el cascajo es rápidamente descargado por elfos vestidos en harapos. Le da 100 pesos a uno de ellos o 7 dólares —el salario mínimo en los talleres de las maquiladoras es de escasos 70 pesos por día.

ERRE bromea sobre el “reciclaje del reciclaje”. Tijuana, por supuesto, es un laboratorio de arquitectura de base, que usa material recuperado de los suburbios de la parte sur de California: puertas de garaje, rejas de estacas, postes, barras de cocina de formica, llantas viejas que se usan para nivelar las pendientes, etcétera. Hasta partes robadas del muro fronterizo han reaparecido como techos, aunque la favorita del ERRE es una casa—que a la distancia parece un castillo blanco—construida en su totalidad con docenas de puertas de refrigeradores atornilladas unas con otras.

Un paisaje como este, ensamblado como un bricolaje caleidoscópico, asume la ubicuidad del arte de la construcción; Tijuana es, de hecho, una extraordinaria reserva de saberes y maestría artesanal, que van desde lo precolombino hasta lo posmoderno. En la familia del ERRE, el ingenio artesanal y la visión poética han comulgado desde hace tiempo. Como él dice “nosotros siempre hemos sido magos”.

Su abuelo paterno, por ejemplo, era un fotógrafo profesional, mientras que el padre de su madre era un aventurero artesano picaresco, calígrafo y cuentacuentos. El padre de ERRE es un herrero con muchos otros oficios útiles. De forma similar, su madre “podía hacer cualquier cosa con las manos… adornos bellísimos, por ejemplo”, pero ya en su madurez se volvió una poetisa reconocida. Sus poemas, que frecuentemente leía al aire en la radio local, tenían un tinte de irónica nostalgia al estilo de Rubén Darío y César Vallejo.

Cuando no estaba dibujando o leyendo cómics o viendo a “El Santo” en el Cine Libertad o patinando o peleándose a pedradas con los chavos de la rival colonia Independencia o clavándose en los basureros para sacar pedazos de madera que su padre usaba para hacer porta-botellas para los turistas, ERRE de alguna manera se las arreglaba para estudiar a Platón, Montesquieu, Madamme Curie y, su máximo héroe entonces, Leonardo da Vinci.

Durante los años de secundaria, de repente pasó de ser el azote de los maestros —“El Sonámbulo”— a ser un ilustre prodigio. Le crecieron alas. Con el aliento de un tío abogado, entró a la Facultad de Derecho a la edad de 16 años, y consiguió graduarse a los 20.

Ejerció la abogacía por un cortísimo tiempo. “Mi idealismo virtual fue inmediatamente eclipsado por la realidad. Si hubiera continuado, hubiera acabado rápidamente quebrado y corrupto”. Así que, en lugar de continuar por un camino casi garantizado hacia el dinero y tal vez un eventual nombramiento político, ERRE cruzó la frontera y se unió a un equipo de construcción.

Trabajó como carpintero de casas durante los siguientes diecisiete años, siguiendo el *boom* de las bienes raíces del sur de California desde San Diego hasta Temecula y de regreso. Durante mucho tiempo se trasladaba desde la colonia Libertad levantándose a las 4:30 para llegar al trabajo a las 7:30.

“Enmarcando, poniendo vigas, hasta apilando — todo esto me encantaba—. Los mexicanos eran normalmente los más trabajadores y casi siempre los mejor educados. Un amigo de mi equipo era ingeniero, otro había estudiado para dentista y otros dos eran contadores. Podíamos resolver los problemas técnicos mucho más rápido que los jefes o los ingenieros oficiales.”
La dependencia que tiene California de la no reconocida pero indispensable genialidad de la fuerza de trabajo inmigrante en conjunto con la metástasis del cáncer del nativismo, se volvieron sujeto de su poderosa pieza *187 Pares de manos / 187 Pairs of Hands,* presentada en el CECUT en 1996.

Durante los recesos hacía morir de risa a los otros carpinteros dibujando caricaturas de los jefes. Animado por sus amigos, empezó a esculpir, pintar y a explorar los márgenes de la escena artística local. Tuvo eventualmente como mentor a Luis Moret, un republicano español exiliado en Tijuana que había trabajado como asistente de Siqueiros en los años cincuenta.

“Nos juntábamos a tomar café cada miércoles con algunos otros artistas. Moret era un hombre muy sofisticado, pero también amargado. Me dijo que debía considerarme a mí mismo como un ‘escultor con un hacha.’” Fue un paso que ERRE no estaba listo para dar. “Yo quería ser conceptual.” En 1989, empezó a mostrar sus pinturas y esculturas; para 1993 su trabajo se presentó en una galería comercial. Renunció a la construcción.

Eligió el momento adecuado. “Alguien acababa de inventar el Arte Fronterizo.” El CECUT, un impresionante museo y complejo cultural de teatros, acababa de abrir sus puertas y el circuito

[1] Todas las citas de Marcos Ramírez ERRE son de conversación con el autor en abril de 2009.
[2] Operación Guardan es una medida de seguridad instituida por el presidente Clinton para resguardar la frontera entre San Diego, California y Tijuana.
[3] Cantina y casino famosos durante los veinte, abiertos para clientes de los Estados Unidos.

del arte de Los Ángeles tenía, por primera vez, la mirada puesta hacia el sur de la frontera.

El improbable debut de Tijuana como “Meca del arte internacional” —como después la llamaría *Newsweek*— ocurrió en 1994 con la creación de inSite, un programa periódico de arte público binacional que incluye docenas de artistas así como otros provocadores culturales.

La incursión individual de ERRE fue en inSite94, cuando vació dos camiones de tierra en la plaza central del CECUT donde —con el cinturón de herramientas abrochado y con la ayuda de los amigos de su padre— construyó una choza de pedacería de madera con un techo de corrugado, que era tanto Tijuana, por excelencia, como Tercer Mundo, en un sentido genérico. *Century 21* —como la llamó haciendo burla a la compañía de bienes raíces— era la “casa modelo” del típico recién llegado a la colonia: el contrapunto industrioso a las casas tipo rancho y las “McMansiones” que ERRE alguna vez había construido en el Sur de California. Durante semanas, se erigió humilde pero noble, al lado del enorme auditorio esférico del CECUT, que se basa en la propuesta del cenotafio para Isaac Newton que hiciera en 1784 el arquitecto francés Étienne-Louis Boullée. Ambas expresan un optimismo utópico hacia el futuro.

“inSite en parte buscaba que los turistas del arte vieran sólo las partes buenas y modernas de Tijuana. Yo dije no, y quise traer la Tijuana real al frente y al centro. Supongo que, de acuerdo con Luis Moret, estaba finalmente empuñando el hacha.” —O en términos más pretensiosos, deconstruyó hábilmente el museo al evidenciar lo reprimido.

3.
Esta primera década del arte fronterizo parece hoy un mundo perdido casi inocente, frente a los tiempos de cabezas decapitadas y guerras contra el terrorismo. O frente a una potencial epidemia porcina.

ERRE maneja para salir del callejón polvoso y regresar a la avenida pavimentada de los restaurantes, salones de belleza y negocios de alarmas para coche. Las escuelas y los edificios públicos están cerrados, las misas matutinas han sido suspendidas y los eventos deportivos cancelados, pero las tiendas y mercados callejeros permanecen abiertos y desesperados por vender.

Los clientes son escasos. La mitad de la población parece haber desaparecido. Poca gente, con excepción de los empleados municipales y de limpieza de las oficinas, que llevan puesto tapabocas, pero nadie parece envidiar a los que lo hacen.

—Parece la *Invasión de los Bodie Snatchers* —digo.

“—Deberías haber visto la Ciudad de México —responde ERRE. Estuve ahí para la Feria de Zona MACO cuando la pandemia de la gripe empezó. Al principio era sólo una gran broma. Todo el mundo estaba dibujándole a los tapabocas bigotes de Salvador Dalí o dientes de Bugs Bunny. A la mía le escribí: “¡Ay cabrón, qué gripón traigo!”

“Luego el famoso arqueólogo Felipe Solís murió de repente. Era el Director del Museo Nacional de Antropología y una semana antes le había dado a Obama una visita guiada por los tesoros Aztecas. Había rumores de que tenía gripe porcina… que después negaron las autoridades médicas.

“Eso estremeció toda la escena. La gente no sabía qué esperar. Era como la novela de Camus, *La plaga*. Entre amigos, tenían miedo de darse un abrazo o un beso en el cachete. Lo que me asustó fue simplemente la idea de estar enfermo e indefenso tan lejos de mi familia. Estando aquí juntos, la familia Ramírez es casi invencible. A mí que me entierren en Tijuana.”

Damos vuelta hacia el Oriente, cruzando la legendaria Avenida Revolución, pasamos las tiendas de curiosidades, discotecas y largos bares, que son lo que queda de la Tijuana fiestera inventada por los contrabandistas y apostadores gringos en las décadas de 1910 y 1920.

No hay turistas. Nada. Aunque los únicos casos locales de gripe porcina fueron localizados en San Diego, como siempre Tijuana lleva el estigma, el miedo creciente a todo lo mexicano, aun cuando las causas se originan en los Estados Unidos, como la demanda de drogas o el ganado industrializado del cual esta nueva cepa de gripe probablemente brotó.

—¿Te sientes solo, gringo? —el ERRE ríe.

Para consolarme, señala que tampoco hay policías en las calles.

Tres días antes, pistoleros narcotraficantes atacaron simultáneamente a policías en toda la ciudad, matando a siete en media hora, uno de ellos en la pequeña estación a una cuadra de la casa de la familia Ramírez. Usando decodificadores para intervenir las frecuencias de radio de la policía, los matones insultaban diario a los policías, poniendo narcocorridos a todo volumen y anunciando futuros asesinatos.

—Hoy todos los policías están en los funerales de sus colegas, o escondiéndose. Los narcos amenazaron con aumentar el número de muertos a 30 en la semana que viene.

—¿Por qué están tan enojados con los policías? —le pregunto.

—Creo que la policía confiscó un depósito enorme de droga —dice su hermano menor, Omar.

4.
Nos detenemos en un semáforo. Unos limpia-vidrios desesperados y sin botellas de agua discuten encima del parabrisas de ERRE. Dos soldados en la esquina del Paseo de los Héroes observan la pelea con indiferencia. Enmascarados con pasamontañas negros cargan rifles de asalto FX-05 nuevos, hechos en México.

Es inquietante que la presencia de los militares pretenda ser tranquilizadora. El Ejército mexicano, por supuesto, tiene antecedentes espantosos de violación a derechos humanos; algunos militantes de izquierda creen que la emergencia de pandemia se ha convertido en mero pretexto para incrementar la militarización cotidiana y para cancelar el desfile del Día del Trabajo de este año.[4]

ERRE se encoge de hombros. Él explica que es difícil imaginar cómo podrán retomar el control de la seguridad pública en ciudades fronterizas como Tijuana o Ciudad Juárez los policías corruptos y ahora “apanicados”. Mientras tanto, las élites se procuran su propia seguridad contratando a mercenarios tipo *Blackwater* como sus guardaespaldas.

Pasamos un pequeño convoy de camionetas y lo que parece ser un carro armado convertido en una limosina blindada, de un lado tiene puesto con esténcil el logo corporativo de “Seguridad Panamericana de Colombia”.[5] Mientras tanto, el verdadero *Blackwater,* ahora rediseñado como “Xe”, abrió recientemente instalaciones para entrenamiento en frente del aeropuerto Otay Mesa en Tijuana.

ERRE acaba de hacer un video bastante oscuro, tipo hermanos Coen, que reflexiona sobre el destino de sus amigos y los hermanos menores de ellos. Las opciones de vida fundamentales según el video son las de sicario, policía corrupto o cadáver de narco. En el video los tres papeles son protagonizados por el mismo ERRE.

—Tijuana es *No Country for Old Men*. He perdido a dos de mis mejores amigos. Uno fue golpeado a muerte con un mazo y aventado en un saco de lona —recuerda ERRE.

5.
Cuando llegamos a la colonia Libertad, son las cuatro de la tarde y algo de bullicio regresa a las calles. Nos estacionamos en frente de la vieja casa de la familia, al otro lado de unos siniestros tanques de químicos abandonados en un tramo del ferrocarril del San Diego and Arizona Eastern Railroad. El perro guardián de la familia, un chihuahua de mediana edad llamado Momo, ladra desde la azotea.

ERRE le quita el candado al portón; tiene prisa de llevar a su papá a una cita con el doctor.

El señor Ramírez viene del orgulloso pueblo ranchero de Juchitlán, Jalisco, que presume ser el lugar de origen del mariachi. A finales de la década de los veinte, era una fortaleza de Cristeros, los feroces católicos rurales que se rebelaron contra el régimen laico del presidente Plutarco Elías Calles. Aunque su propio padre, el fotógrafo del pueblo, no era particularmente religioso, el amante de su madre era bandido y guerrillero.

Después de estar viajando como proyeccionista de películas en los Altos de Jalisco, el señor Ramírez vino a Tijuana y al sur de California a principios de los cincuenta. Trabajó como extra en Hollywood, como trabajador de lámina de acero en una ensambladora de aviones en San Diego, como jefe de un equipo de cosechadores en el Valle Central, como taxista en Tijuana, copropietario de una fábrica de muebles —que se destruyó en un incendio— y, ahora, a sus casi 80 años de edad, supervisa el taller de hierro forjado de la familia.

El hogar patriarcal, como la misma Tijuana, ha sido autoconstruido poco a poco, en incrementos que mapean con fidelidad la historia económica de la familia. Los años del *boom* de los noventa, en los que el ERRE era un carpintero bien pagado en California, se ven representados por un ala victoriana —falsa— con buhardillas, crujía y gablete. Bromeo sobre su alucinatoria “casita de galletas de los sueños”, construida en el mismo periodo en que el ERRE construía la choza en el CECUT. Se ríe y luego me aclara con seriedad:

—¿Sabes?, este es el sueño de Tijuana, el sueño de mis padres. Nunca hemos dejado de construir. Siempre estamos haciendo espacio para más gente. Cuando era niño, ¿tienes idea de cuántos primos y compadres del pueblo de mi padre se quedaron aquí hasta que lograron cruzar para buscar trabajo en California? ¿Cuántos colchones teníamos en el piso? Hey, esto es Ellis Island.

Para subrayar el punto, Omar —un poeta publicado y graduado de maestría en artes visuales por la Universidad de California San Diego— me enseña la utilería protagónica del video que acaba de terminar sobre este barrio: *Lady Liberty* (2009). Omar dice que está basado en uno de los bocetos originales para la Estatua de la Libertad, del escultor francés Frédéric Auguste Bartholdi, la famosa mujer con la lámpara que en algunos de los dibujos originales estaba parada sobre un pedestal en forma de una pirámide Azteca. Un artesano local hizo copias de yeso para vender a los turistas si es que llegan a volver. ¿Volverán?

Desde 9/11 se impuso una especie de bloqueo informal a la economía que no depende de las maquiladoras en Baja California, como consecuencia del miedo irracional y del fanatismo tóxico. Y ahora, los nativistas de San Diego claman por un cierre total de la frontera.

Sería una catástrofe. Es como si un gemelo siamés cortara la carne que lo conecta con su hermano. Al final, ambos morirían.

Después de bromear con ERRE una vez más, me voy a cenar con Omar y su esposa. El clima está todavía agradable y encontramos un acogedor restaurante italiano, lleno de comensales despreocupados y sin miedo. Al menos por una noche tranquila, la máscara de la muerte roja se desprende del rostro de Tijuana.

[4] Las celebraciones del 1 de mayo, 2009, Día del Trabajo, fueron canceladas por la emergencia causada por la influenza porcina.
[5] Seguridad Panamericana de Colombia es una compañía internacional privada que ofrece servicios de seguridad y equipo.

ESTE ES EL SUEÑO DE TIJUANA, EL SUEÑO DE MIS PADRES. NUNCA HEMOS DEJADO DE CONSTRUIR. SIEMPRE ESTAMOS HACIENDO ESPACIO PARA MAS GENTE

Entrevista entre Marcos Ramírez ERRE y Mike Davis, 2009 ("You know this is the Tijuana dream, my parents' dream. We neves stop building. We're always making room for more people").

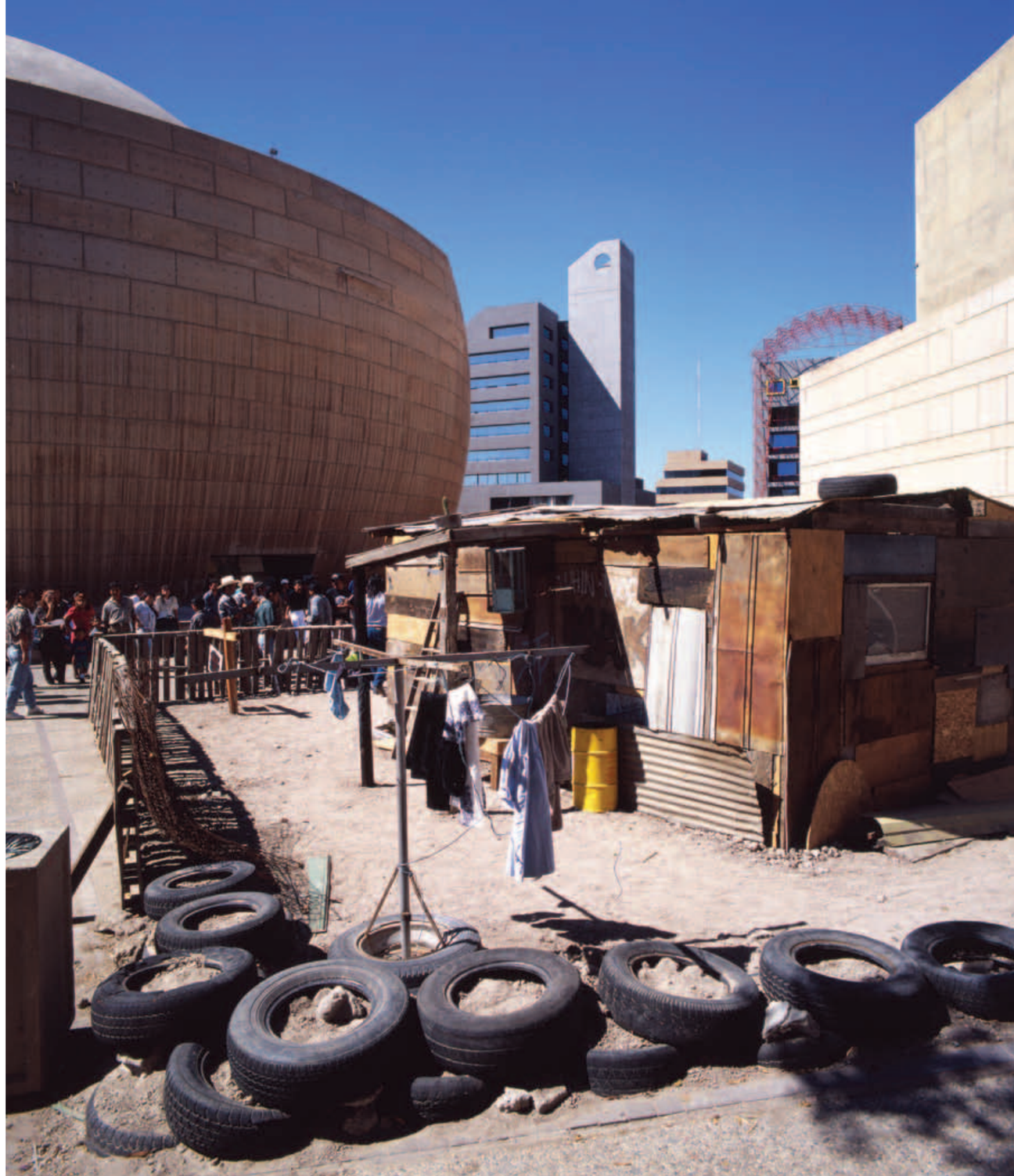


CENTURY 21

Réplica de la típica vivienda provisional encontrada en muchas de las comunidades informales instaladas en la periferia de Tijuana. La instalación fue colocada en la explanada principal del Centro Cultural Tijuana (CECUT), creando una yuxtaposición entre la monumentalidad y solidez de la arquitectura institucional mexicana y la fragilidad entre una estructura nómada, simbólica de un insurgente y flexible urbanismo que impregna la mayoría de los paisajes de esta ciudad fronteriza.

Replica of a provisional house typically found in many of the informal communities on the periphery of Tijuana. Placed at the main plaza of the Centro Cultural Tijuana (CECUT), the work played against the monumentality and solidity of Mexican institutional architecture and invited the fragility of a nomadic structure into those federal grounds. *Century 21* is symbolic of an insurgent and flexible urbanism pervasive in the majority of the landscape of this border city.

Century 21, 1994
Instalación en el Centro Cultural Tijuana para inSite94, compuesta por materiales reciclados: de construcción, muebles, electrodomésticos, llantas, así como planos y permisos municipales para construcción /
Installation at Centro Cultural Tijuana for inSite94 consisting of recycled construction materials, found furniture and appliances, recycled tires, construction drawings and municipal building permits
Dimensiones variables / Dimensions variable
Fotografía cortesía del artista e inSite94 / Photography courtesy of the artist and inSite94






SIGLO
21











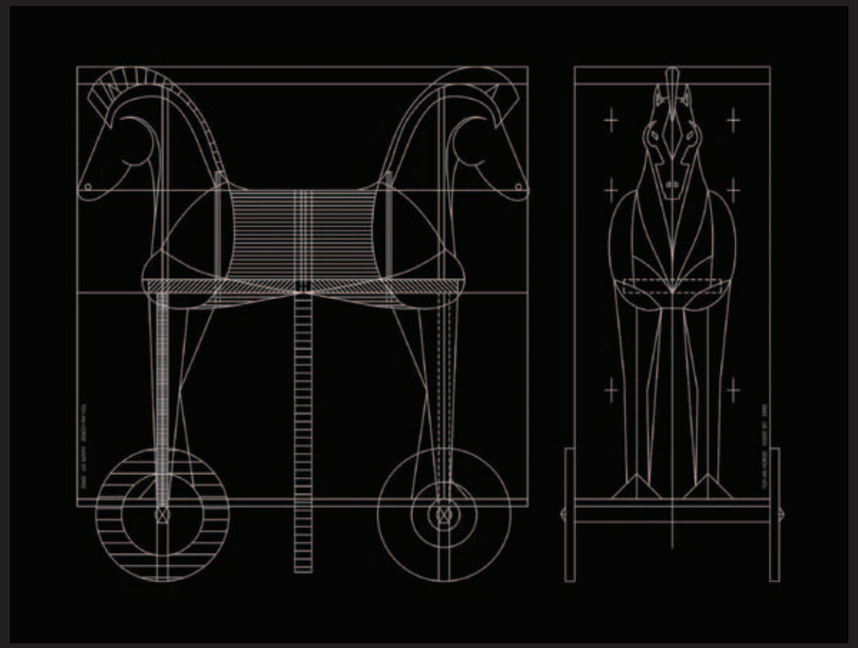




TOY-AN HORSE

Caballo bicéfalo de 10 m de alto por 9 m de largo y 4 m de ancho en su base, comisionado por inSite97. Fue originalmente instalado exactamente por encima de la línea de demarcación de los límites entre México y Estados Unidos en la garita de San Ysidro. La pieza fue construida en madera y su transparencia y referencias al Caballo de Troya simbolizan el mutuo intercambio o invasión entre ambos países. La instalación intenta cuestionar con su sola presencia esta relación de codependencia.

Two-headed horse sculpture measuring 33 feet high by 29 feet long by 14 feet wide at the base. Commissioned by inSite97. It was originally installed exactly over the border line between Mexico and the United States at the San Ysidro border crossing. The piece was made of wood and its transparency aimed to reference the Trojan Horse and allude to mutual interchange and invasion between these two countries. The installation sought to question with its very presence the co-dependent relationship between these countries.



Toy-an Horse, 1997
Pieza escultórica para inSite97 hecha de madera y metal / Sculptural piece for inSite97 made of wood and metal
10 x 8.84 x 4.27 m / 33 x 29 x 14 ft
Fotografía cortesía del artista e inSite97 / Photography courtesy of the artist and inSite97














DENTIST
CROWNS
DENTURES
ORTHODONTICS
PHARMACY

EL CAMINO DE REGRESO / THE COMEBACK HIGHWAY

Instalación de arte público y acción performativa que consistió en la disposición de 50 cajas de madera que se unieron y fueron rellenadas de concreto para simular un camino entre Los Ángeles, Tijuana y Ciudad de México. La pieza se localizaba en el Zócalo de la Ciudad de México. Trece ciudades fueron marcadas en este camino. La acción consistió en caminar sobre el cemento fresco: 4 colaboradores locales tomaron, de sur a norte, el camino que millones de migrantes usan en su viaje hacia el norte. Mientras tanto el artista, de norte a sur, establecía una conexión entre la frontera norte y el centro del país.

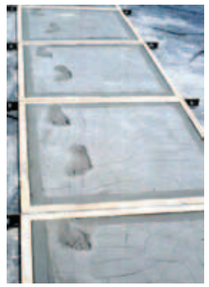
Public art installation and performative action consisting of the use of 50 wooden boxes, joined and filled with concrete, that together made a simulated “highway” linking Los Angeles, Tijuana, and Mexico City. The work was located in the Zócalo in Mexico City. In total 13 cities were marked along this highway. Four local collaborators mixed and filled the wooden boxes with cement and marked them with their footprints, following the road from South to North, thereby symbolically taking the path that millions of migrants take on their trek North. Meantime, the artist started from North to South, making a connection between the Northern border and the center of the country.

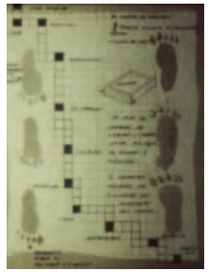
El camino de regreso / *The Comeback Highway,* 1998
Instalación en el Zócalo de la Ciudad de México compuesta por cajas de madera, concreto, tubos, señalamientos /
Installation at the Zócalo in Mexico City consisting of wood boxes, concrete, pipes, road signs
Dimensiones variables / Dimensions variable
Fotografía cortesía del artista y Julio Orozco / Photography courtesy of the artist and Julio Orozco




CD. DE MEXICO
MORELIA
242 Km
MORELIA
GUADALAJARA








PUEBLA
125 Km

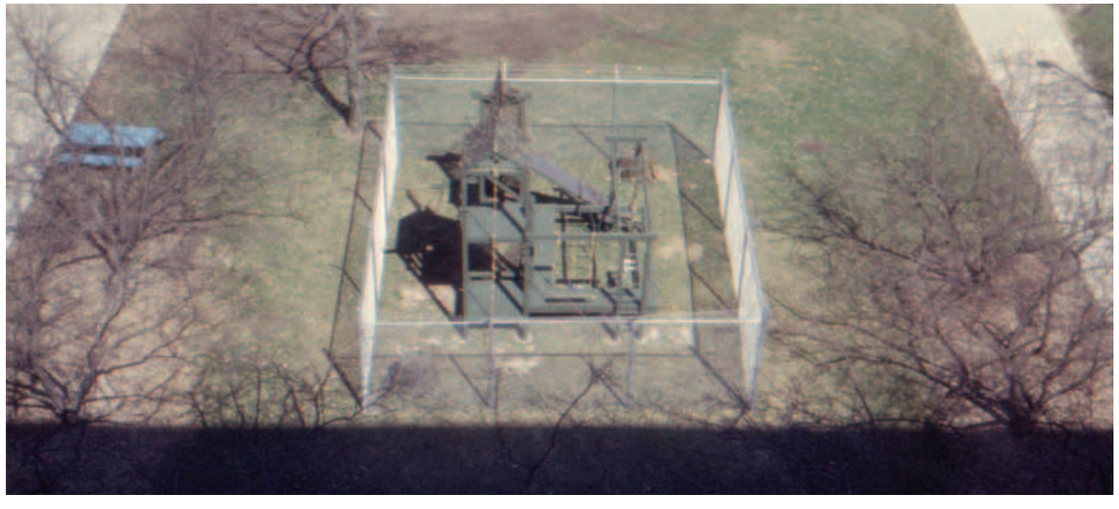


PLAYSTATION

Instalación localizada en una plaza pública de la University of Wisconsin, Milwaukee. La escultura consistió en una estructura de madera, que simulan los parques infantiles a menudo encontrados en las áreas comunes de unidades habitacionales. En vez de una experiencia de juego seguro, la obra recrea dispositivos de tortura y objetos afilados que enfatizan lo absurdo de la guerra y su maquinaria incesante así como los peligros escondidos en los juegos electrónicos de guerra.

Outdoor installation located in a public plaza at the University of Wisconsin, Milwaukee. The sculptural work consisted of a large wooden structure that mimics the jungle gyms for young children often located in common grounds in urban developments. Instead of an experience of safe play, however, this work recreates torture devices and razor-sharp objects that emphasize the absurdity of war and its machinery, and the dangers of electronic gaming.



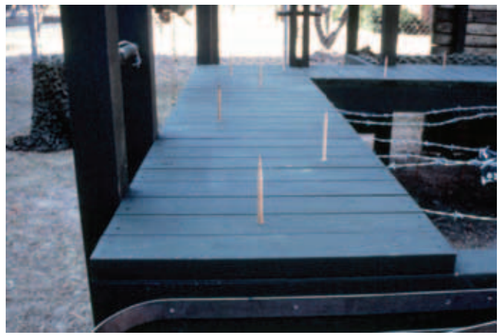


PlayStation, 1999
Instalación en el Institute of Visual Arts at the University of Wisconsin, Milwakee, compuesta por madera, herrajes metálicos, accesorios militares, cerca de alambre, tela, cuerda / Installation at the Institute of Visual Arts at the University of Wisconsin, Milwakee, consisting of wood, hardware, military accessories, chain-link fence, fabric, rope
Dimensiones variables / Dimensions variable
Fotografía cortesía del artista / Photography courtesy of the artist















EL PROYECTO PREJUICIO / THE PREJUDICE PROJECT

Anuncio espectacular de arte público instalado junto a la carretera interestatal 5, en San Ysidro, California, a plena vista del cerco que separa a México de los Estados Unidos. Entre el texto, el retrato y el paisajismo, la pieza interpela al grupo racista y chovinista llamado los *Minutement*, pero lo hace de manera auto-reflexiva.

Public art billboard installed next to the Interstate 5 in San Ysidro, California, in view of the wall separating Mexico from the United States. Utilizing language, portraiture and landscape, the work addresses the nativist and racist group the Minutemen, but does so while inviting self-identification and reflection.

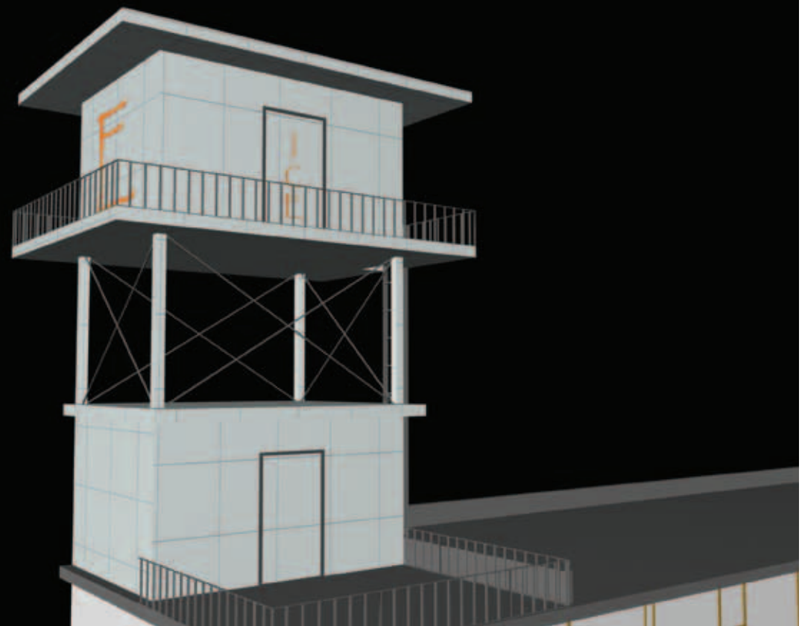


El proyecto prejuicio / *The Prejudice Project*, 2006
Anuncio espectacular creado para la exposición *Extraño Nuevo Mundo: Arte y diseño desde Tijuana*, Museum of Contemporary Art San Diego / Commercial billboard created for the exhibition *Strange New World: Art and Design from Tijuana*, Museum of Contemporary Art San Diego
Fotografía cortesía del artista, Museum of Contemporary Art San Diego y Philipp Scholz Rittermann / Photography courtesy of the artist, Museum of Contemporary Art San Diego, and Philipp Scholz Rittermann

ICE/EYES TOWER

Proyecto de sitio específico en el último piso de Estación Tijuana, Tijuana, México, compuesto por una torre de madera equipada con cámara web, que capturaba imágenes del cruce fronterizo en San Ysidro para su transmisión en vivo al Orange County Museum of Art para la Bienal de California 2008.

Site-specific project situated on the top floor of Estación Tijuana, Tijuana, Mexico, consisting of a wooden tower equipped with a web-cam that captured images of the San Ysidro border crossing and transmitted them through live feed to the Orange County Museum of Art for the *2008 California Biennial.*



ICE/EYES Tower, 2008
Casa de madera, cámara web, transmisión en vivo /
Wooden shed, hardware, web-cam, live feed
Dimensiones variables / Dimensions variable
Cortesía del artista y Orange County Museum of Art /
Courtesy of the artist and Orange County Museum of Art
Fotografía e imagen digital cortesía del artista
y Stephan Falke / Photography and digital image
courtesy of the artist and Stephan Falke



SEÑALES Y/O SEÑUELOS / SIGNS AND/OR DECOYS

Instalación en espacio público que consiste en una marquesina metálica y 33 letreros policromados con textos en vinil, montados en la reja de entrada del Laboratorio Arte Alameda, así como en postes de alumbrado público y áreas utilizadas para señalamientos viales en la Alameda Central de la Ciudad de México.

Installation in public space consisting of one metal marquee and 33 polychrome signs with vinyl texts, mounted at the entrance gate of the Laboratorio Arte Alameda, on light posts, and through the areas utilized for street signage in the Alameda Central, Mexico City.











Señales y/o señuelos / *Signs and/or Decoys,* 2010
Instalación para el Laboratorio Arte Alameda y la Alameda Central en la Ciudad de México, compuesta por 33 letreros de metal con pintura automotiva y textos en vinil / Installation for the Laboratorio Arte Alameda and the Alameda Central in Mexico City, consisting of 33 metal signs with automotive paint and vinyl texts
Dimensiones variables / Dimensions variable
Fotografía cortesía del artista, Laboratorio Arte Alameda, Paola Gallardo y Ale Vega / Photography courtesy of the artist, Laboratorio Arte Alameda, Paola Gallardo and Ale Vega

ESTADO DE EMERGENCIA / STATE OF EMERGENCY

Instalación de excusado portátil estándar en la explanada frontal del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México para la exposición *Crisisss. Arte y confrontación en América Latina 1910–2010.*

Installation of standard portable toilet at the esplanade of the Palacio de Bellas Artes for the exhibition *Crisisss. Art and Confrontation in Latin America 1910–2010.*

Estado de emergencia / *State of Emergency,* 2011
Excusado portátil estándar / Standard portable toilet
241 x 106.6 x 122 cm / 95 x 42 x 48 in.
Fotografía cortesía del artista y Paola Gallardo /
Photography courtesy of the artist and Paola Gallardo





NO CREO EN LA VINCULACIÓN DEL ARTE Y LA POLÍTICA PORQUE ESO SUPONE QUE SON COSAS SEPARADAS

Entrevista entre Marcos Ramírez ERRE y Norma Iglesias Prieto, 2007 ("I don't believe in linking art and politics because this presupposes that they are separate things").

187 PARES DE MANOS / 187 PAIRS OF HANDS

Instalación fotográfica basada en la investigación testimonial que aborda la Proposición 187 del Estado de California —también conocida como “Save Our State” (SOS)—, que establecía un examen de ciudadanía a nivel estatal, así como negar a los inmigrantes ilegales servicios de salud, educación y otros beneficios sociales. Esta ley fue aprobada en un referendo especial en 1994 pero fue desacreditada por inconstitucionalidad. Durante varios meses, ERRE documentó en zonas de trabajo, con fotografías a blanco y negro, las manos de 187 trabajadores —desde polícías hasta carpinteros, tanto legales como ilegales— identificados como latinos por su tipo racial. A cada uno le pidió escribir nombre, ocupación, año de arribo a los Estados Unidos así como situación legal en un pliego de papel para registrarlo. La obra es un argumento poderoso contra la discriminación al identificar a cada individuo sólo por sus manos, abordando su condición primaria como trabajadores y no su estatus legal en la estructura política norteamericana.

Research-based, photographic installation with testimonial intentions that addressed California Proposition 187, also known as Save Our Sate initiative (SOS), which was a 1994 ballot initiative created to establish a state-run citizenship screening that also prohibited illegal immigrants from using health care, public education and other social services offered by the State. The law was passed in a special referendum in 1994 and was immediately challenged and found to be unconstitutional. Over the course of several months, ERRE took his camera to numerous jobsites and documented in black and white photography the hands of 187 workers whose racial type and customs identified them as Latino—from policemen to fellow carpenters, both legal and illegal. He asked each person to write their name, occupation, year of arrival into the United States, and legal status in a piece of paper which was later placed in a ledger in the gallery space. The work made a powerful argument against discrimination by identifying each individual only by their hands, addressing their primary condition as laborers rather than their legal status in the American political structure.





187 Pares de manos / *187 Pairs of Hands,* 1996
Instalación en el Centro Cultural Tijuana compuesta por 187 impresiones fotográficas en blanco y negro sobre placas de metal, contenedor metálico, cajas de cartón, uniformes, escritorio, silla, registro / Installation at Centro Cultural Tijuana consisting of 187 black and white photographic prints on metal plaques, metal container, cardboard boxes, work uniforms, desk, chair, registry
Dimensiones variables / Dimensions variable
Fotografía cortesía del artista y Alfonso Lorenzana / Photography courtesy of the artist and Alfonso Lorenzana





















FRONTERAS CRUZADAS / CROSSED BORDERS

Esta obra muestra una sopa de letras en un pizarrón que revela una narrativa sobre las relaciones que suceden cuando distintos conceptos y palabras se interceptan. Cinco borradores en la instalación hacen referencia a la posibilidad de borrar las fronteras conceptuales de los textos creados. Esta instalación involucra al espectador ya que hay pupitres vacíos enfrente del pizarrón, esperando a ser ocupados por aquellos interesados en este juego de provocación.

This work presents a word puzzle on a chalkboard that reveals a narrative about relationships that emerge when distinct concepts and words intersect. Five erasers make reference to the possibility of erasing the conceptual borders the texts create. This installation aims to pose questions to viewers, as empty school desks are positioned in front of the board waiting to be occupied.

Fronteras cruzadas / *Crossed Borders,* 1997
Pizarrón, gises, borradores, pupitres / Blackboard, chalk, erasers, desks
Dimensiones variables / Dimensions variable
Fotografía cortesía del artista, Museo de Arte Carrillo Gil y Agustín Estrada /
Photography courtesy of the artist, Museo de Arte Carrillo Gil, and Agustín Estrada



AMOR COMO PRIMER IDIOMA / LOVE AS FIRST LANGUAGE

Respondiendo a una ley propuesta en el estado de California que descontinuaría la educación bilingüe, esta instalación propone que la violencia y los conflictos bélicos son resultado de la falta de comunicación. Con referencias a la caída de la torre de Babel y a la fragmentación de un lenguaje universal, dos esculturas de hierro y aluminio, con forma de corazones, evocan tanques y prisiones como recordatorio de lo que la falta de entendimiento cultural puede provocar.

Responding to proposed legislation in California that would ban bilingual education, this series of sculptural works speak about violence and war as a result of miscommunication. Referencing the fall of Babel and the fracturing of a universal language into the many we speak today, two large-scale iron and aluminum heart sculptures evoke a tank and a cage to remind viewers of the potential escalation that lack of cross-cultural understanding can bring.

Las ruinas de Babel / *The Ruins of Babel,* 1999
Arena y hierro forjado / Sand and wrought iron
Dimensiones variables / Dimensions variable
Fotografía cortesía del artista / Photography courtesy of the artist







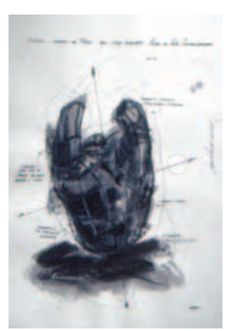


Acorazado / *Armored,* 1999
Estructura de hierro, cubierta de aluminio y silla de metal /
Iron structure, aluminum siding and metal chair
427 x 244 cm / 168 x 96 in.
Colección Farrell Family Foundation /
Farrell Family Foundation Collection
Fotografía cortesía del artista y Pablo Mason /
Photography courtesy of the artist and Pablo Mason



Sing-Sing, 1999
Estructura de hierro y madera, almohada, juego de sábanas / Iron structure and wood, pillow, bedsheeting
386.1 x 299.7 x 464.8 cm / 152 x 118 x 183 in.
Colección Museum of Contemporary Art San Diego adquisición con fondos de la Subasta de Arte de Beneficencia 99 / Collection Museum of Contemporary Art San Diego, Museum purchase with funds from the Benefit Art Auction 99
Fotografía cortesía del artista, Museum of Contemporary Art San Diego y Pablo Mason /
Photography courtesy of the artist, Museum of Contemporary Art San Diego, and Pablo Mason





Estudio para "Acorazado" / *Study for "Acorazado",* 1998
Carbón, grafito y gouache sobre papel / Charcoal, graphite, and gouache on paper
38.1 x 27.9 cm cada uno de los cuatro / 15 x 11 in. each of four
Colección Museum of Contemporary Art San Diego adquisición con fondos parciales del Ansley I. Graham Trust, Los Ángeles / Collection Museum of Contemporary Art San Diego, Museum purchase with partial funds from Ansley I. Graham Trust, Los Angeles
Fotografía cortesía del artista, Museum of Contemporary Art San Diego y Pablo Mason /
Photography courtesy of the artist, Museum of Contemporary Art San Diego, and Pablo Mason

ORO POR ESPEJOS / GOLD FOR MIRRORS

Instalación que consiste en piezas autónomas sobre un mismo tema, incluyendo un arcón hecho de madera originaria de la región sureste de México, el cual evoca el pillaje español de los recursos naturales del país. Una pieza de texto en la pared llama la atención a los primeros intercambios entre indígenas y españoles, destacando el de oro por espejos. Las otras dos esculturas en la instalación, una cama y silla presidencial, están hechas con la misma madera del arcón, cuestionando el rol que la violenta historia colonial tiene en el México contemporáneo.

Installation consisting of autonomous works on the same theme, it includes a chest made of wood native to Mexico's Southeastern region that evokes the Spanish pillaging of the country's natural resources. A wall text piece draws attention to the first exchanges between the indigenous people and the Spanish, highlighting the trade of gold for mirrors. Two other sculptural works in the installation, a "presidential" bed and chair, are also made from the same wood as the chest, drawing attention to the role this violent colonial history has on contemporary Mexico.

De izquierda a derecha / From left to right

Oro por espejos / *Gold for Mirrors,* 2000
Madera, hoja de oro, espejos / Wood, gold leaf, mirrors
Dimensiones variables / Dimensions variable

Cama presidencial / *Presidential Bed,* 2000
Caoba, clavos y maíz seco / Mahogany, nails and dried corn
Dimensiones variables / Dimensions variable

Caoba-Chechan: El tesoro / *Caoba-Chechan: The Treasure,* 2000
Maderas del sureste mexicano / Woods from Southeast Mexico
106.6 x 152.5 x 61 cm / 42 x 60 x 24 in.

Los tres Méxicos / *The Three Mexicos,* 2000
Cemento, hierro forjado, velas / Cement, wrought iron, candles
367 x 122 cm / 144 ½ x 48 in.
Colección Familia Iturralde, Ciudad de México / Collection of Iturralde Family, Mexico City

Silla presidencial sobre suelo mexicano / *Presidential Chair on Mexican soil,* 2000
Caoba, tela, tierra mexicana / Mahogany, fabric, Mexican soil
90 x 63.5 cm / 35 ½ x 25 in.
Cortesía del artista y Galería EDS, Ciudad de México / Courtesy of the artist and Galería EDS, Mexico City
Todas las fotografías cortesía del artista, Museo de Arte Carrillo Gil y Agustín Estrada / All photography courtesy of the artist, Museo de Arte Carrillo Gil, and Agustín Estrada



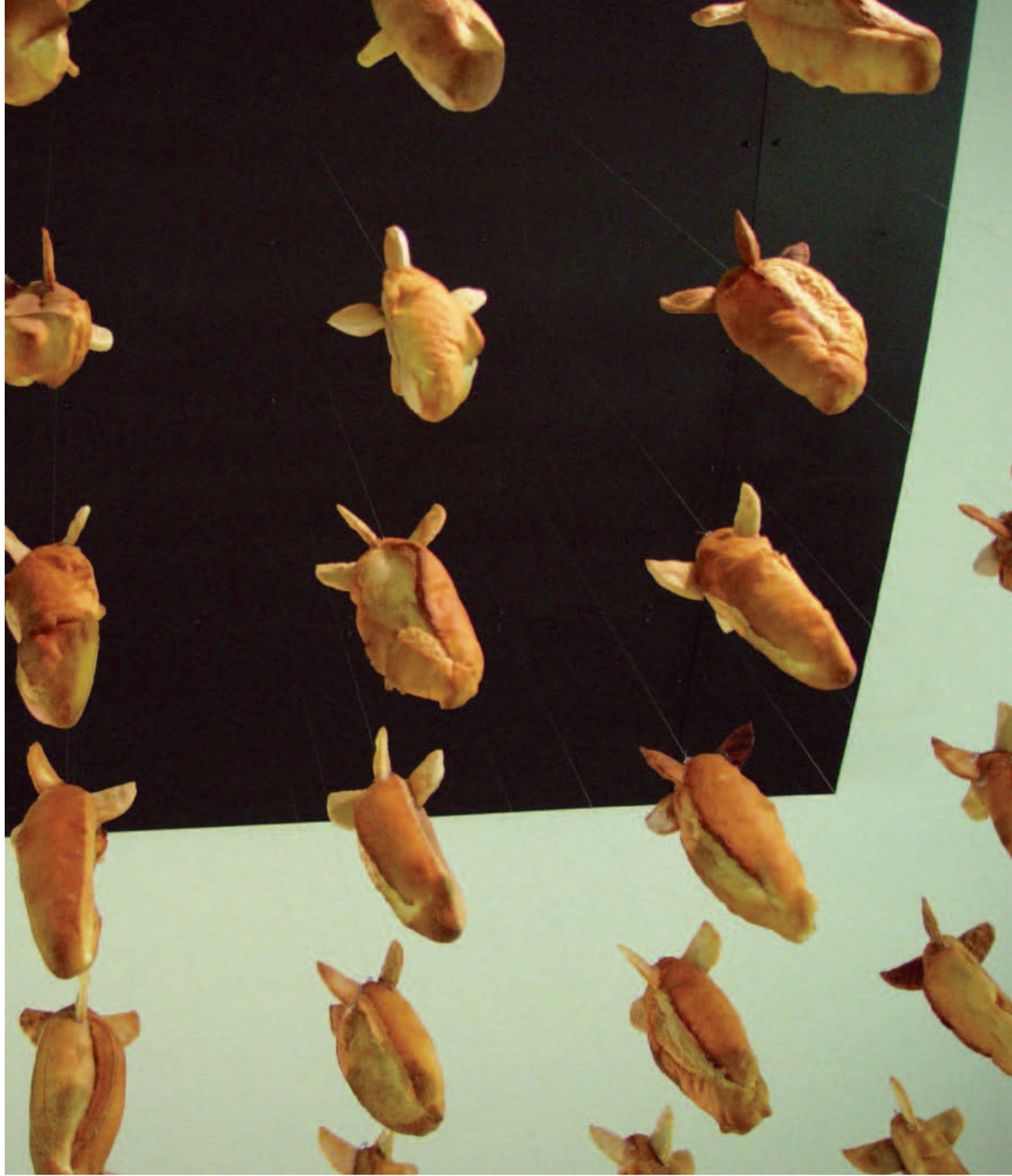




LA MULTIPLICACIÓN DE LOS PANES / THE MULTIPLICATION OF THE BREAD

Instalación temática que incluye distinta obra independiente. Un tapete oriental sitúa al espectador geopolíticamente en una ciudad en el desierto que está bajo bombardeo masivo. Misiles de piezas de pan caen incansablemente. Cajas de luz en lados opuestos de la galería muestran dos pares de ojos —niños de diferentes culturas: Este y Oeste—. Frases cuestionando la guerra y la violencia están colocadas en las cajas de luz en diferentes idiomas. La falta de traducción le da forma a una meditación sobre la relación entre naciones hoy en día.

This is a thematic installation that includes independent artworks. An Oriental rug situates us geopolitically; a city in the desert is under massive bombardment. Missiles or loaves of bread endlessly fall on this “desert.” Two light boxes on opposite sides of the room show pairs of eyes—two children from different cultures, East and West. Phrases questioning war and violence are written on each light box in different languages. The lack of translation gives form to a meditation about the relationships amongst nations today.



La multiplicación de los panes / *The Multiplication of the Bread,* 2002-2003
Instalación con cajas de luz fotográficas, pan, alfombra, arena, piedras, metal, tapete persa, carteles de metal /
Installation with photographic lightboxes, bread, carpet, sand, stones, metal, Persian rug, metal placards
Dimensiones variables / Dimensions variable
Fotografía cortesía del artista y el Stanlee and Gerald Rubin Center for the Visual Arts, The University of Texas at El Paso /
Photography courtesy of the artist and the Stanlee and Gerald Rubin Center for the Visual Arts, The University of Texas at El Paso



Visión II (Niña) / *Sight II (Girl)*, 2002-2003
Impresión fotográfica en caja de luz / Photographic print in lightbox
183 x 133 x 20 cm / 72 x 52 x 8 in.

Página 93 / Page 93
Visión I (Niño) / *Sight I (Boy)*, 2002-2003
Impresión fotográfica en caja de luz / Photographic print in lightbox
183 x 133 x 20 cm / 72 x 52 x 8 in.
Fotografía cortesía del artista / Photography courtesy of the artist



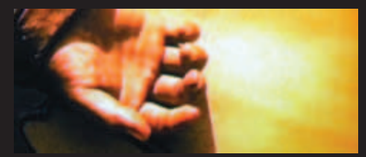
LOS CUATRO PILOTOS DEL APOCALIPSIS / FOUR PILOTS OF THE APOCALYPSE

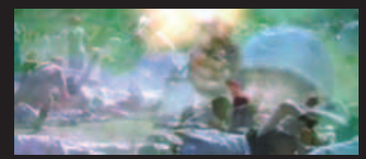
Instalación que incluye cuatro helicópteros suspendidos, cada uno con un proyector en su interior, los cuales generan una atmósfera de guerra y violencia que envuelve a los espectadores. 25 películas de Hollywood fueron editadas para dejar únicamente las escenas de guerra. El trabajo es un montaje que habla sobre nuestra obsesión por la violencia tal y como ésta se representa en la cultura popular.

Installation that includes four suspended helicopters, each sustaining a projector within that create an environment of war and violence that envelops the viewers. Twentyfive Hollywood war movies are material for ERRE in this work by cutting and rearranging scenes so that only the portions of the films depicting war. The work is a montage that speaks to popular culture's obsession with violence.









Los cuatro pilotos del Apocalipsis / *Four Pilots of the Apocalypse,* 2004-2005
Cuatro helicópteros de juguete de madera y aluminio, cuatro proyectores, cuatro reproductores de DVD, loop de video de 16 minutos / Four aluminum and wood toy-helicopters, four projectors, four DVD players, 16-minute video loop
Dimensiones variables / Dimensions variable
Fotografía cortesía del artista / Photography courtesy of the artist

EL CUERPO DEL DELITO / THE BODY OF CRIME

Comisión original de ArtPace San Antonio. Instalación compuesta por una Suburban Chevrolet, armas, balas, video, madera, metal, fotografías montadas sobre espejos, impresiones fotográficas. La instalación elabora una narrativa en video alrededor de un incidente de violencia, cada vez más común en México, en el cual los tres personajes principales en el crimen son protagonizados por el artista. La violencia del narcotráfico es interiorizada por el artista e implica a la sociedad entera.

Originally commissioned by ArtPace San Antonio, the installation consisted of a Chevrolet Suburban, bullets, arms. video, wood and metal wall pieces, photographs mounted on mirror and photographic prints. The installation centers on a video narrative that represents a violent incident that is increasingly common in Mexico. In it the artist assumes all the characters in the narrative. Narco violence is internalized by the artist into something in which all are complicit.

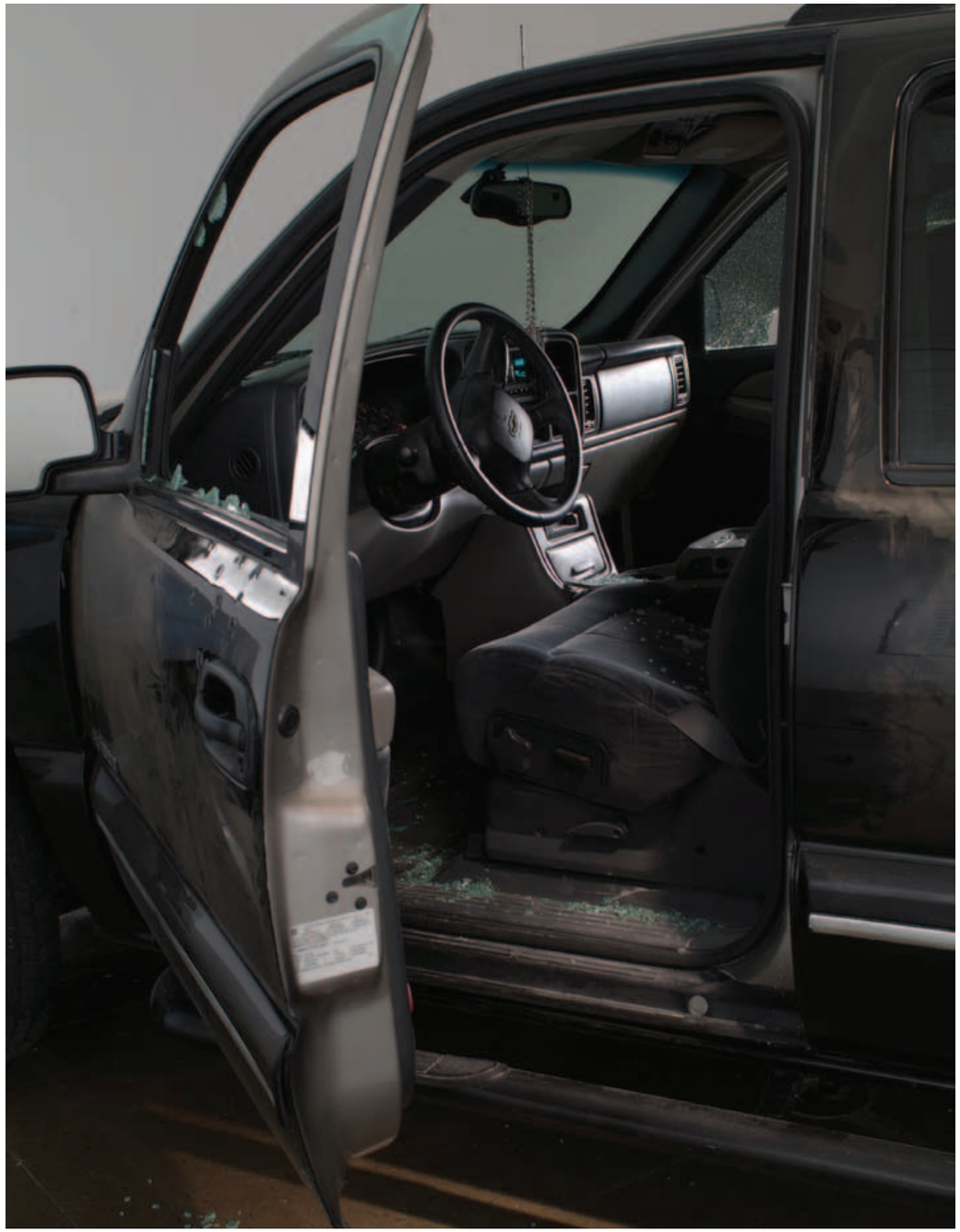
Páginas 97-100 / Pages 97-100
El cuerpo del delito / *The Body of Crime,* 2008
Suburban Chevrolet balaceada, balas, casquillos percutidos, nomenclatura criminalística /
Shot suburban Chevrolet, bullets, cases, criminal scene investigation signage
Dimensiones variables / Dimensions variable
Todas las fotografías cortesía del artista y ArtPace San Antonio /
All photography courtesy of the artist and ArtPace San Antonio





FRONT ERA, 2008
Rifle de asalto AK47, pistola Taurus 9mm, escopeta calibre 12, cedro, nogal, cinta de aislar, blancos de tiro autoadheribles /
Ak47 assault rifle, Taurus 9mm pistol, 12 gauge shot gun, cedar, walnut, electrical tape, self adhesive target spots
Dimensiones variables / Dimensions variable

Todos somos el mismo (El bueno, el malo y el feo) /
We Are All the Same (The Good, The Bad, and The Ugly), 2008
Tres fotografías en inyección de tinta sobre papel satinado montadas sobre espejos con texto /
Three inkjet on gloss paper photographs mounted on mirrors with text
91.4 x 61 cm / 36 x 24 in.





La Suburban negra / *The Black Suburban,* 2008
Video de alta definición, proyector y sonido / High definition video, projector and sound
Dimensiones variables / Dimensions variable

SHANGRI-LA: EL SUEÑO VOLÁTIL / SHANGRI-LA: THE VOLATILE DREAM

Instalación escultural que sintetiza las tipologías tradicionales en la construcción de la región de Shangri-La en China (antes Tíbet). Incluye video en cuatro canales de material tomado por el artista durante sus visitas a la zona protegida de Tres Ríos Paralelos de Yunnan, China. La obra reproduce una construcción de pared expandida con ventanas talladas en ambos lados, las cuales simulan el interior y el exterior de la arquitectura tradicional. La fachada está cubierta de elementos decorativos creados por artesanos locales. Los videos reproducen un solo punto de vista de la región desde el interior y exterior. Una efecto de luz reduce su visibilidad gradualmente, aludiendo a la destrucción del medio natural por la modernización.

Sculptural video installation that synthesizes the traditional building typology of Shangri-La, China (formerly Tibet) with a four-channel video work created from material gatherer by the artist during his travels in the Three Parallel Rivers of Yunnan Protected Areas, China. The work is spatially reduced to an expanded wall construction with carved wood windows on both sides that simulate the interior and exterior of the building's traditional construction. The façade is covered with decorative elements manufactured with local artisans. The imagery on the videos reproduces a single vantage point of an exterior or interior view of the region. A light effect gradually obscures the imagery in reference to the destruction of the natural habitat by modernization.



Shangri-La: El sueño volátil / *Shangri-La: The Volatile Dream*, 2008
Madera, metal, pantallas planas, reproductor de DVD High-Def. Detalles decorativos de madera creados por artesanos tibetanos en la región de Shangri-La, Zhongdian, Provincia de Yunnan, China / Wood, metal, flat screen monitors, High-Def DVD player. Decorative wooden detailing created by Tibetan artisans in the region Shangri-La, Zhongdian, Yunnan Province, China
365.7 x 630 x 161 cm / 144 x 248 x 63 ½ in.
Fotografía cortesía del artista, Museum of Contemporary Art San Diego y Pablo Mason / Photography courtesy of the artist, Museum of Contemporary Art San Diego, and Pablo Mason













¿CUÁNTAS REVOLUCIONES? / HOW MANY REVOLUTIONS?

Serie de obras que incluye una escultura cinética en forma de carrusel infantil. Estas piezas cuestionan la campaña lanzada por el gobierno mexicano para conmemorar el Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana. La base del carrusel es una gráfica que muestra la distribución de riqueza en México hoy, invitando a una reflexión sobre las promesas vacías de la Revolución. Tres obras pequeñas y un anuncio espectacular revelan cómo las políticas culturales tratan de cubrir la inestabilidad social.

A series of works including a large-scale kinetic sculpture in the form of a playground carrousel that interrogates the Mexican government's campaign to celebrate the Bicentennial for Independence and the Centennial of the Mexican Revolution. The base of the slow-turning carrousel reveals a pie chart of wealth distribution in Mexico today, speaking to the unfulfilled promises of the Revolution. A series of smaller works and a public billboard reveal how Mexican cultural politics attempt to conceal social instabilities.

De izquierda a derecha /
From left to right

De la esperanza a la sangre /
From Hope to Blood, 2011
Tres páneles de aluminio policromado /
Three polychrome aluminum panels
61 x 101.6 cm c/u / 24 x 40 in. (each one)

¿Cuántas revoluciones? /
How Many Revolutions?, 2011
Escultura cinética, contador digital /
Kinetic sculpture, digital counter
365.8 x 365.8 x 129.5 cm / 144 x 144 x 51 in

Panem et circenses, 2011
Alcantarilla de hierro fundido / Cast iron manhole
61 x 61 x 5 cm / 24 x 24 x 2 in.
Colección César García / Collection of Cesar Garcia

Revolución perfecta /
Perfect Revolution, 2011
Texto sobre placa conmemorativa, cortina /
Text on commemorative plaque, curtain
Dimensiones variables / Dimensions variable

Páginas 106-108 / Pages 106-108
México, 2011
Anuncio espectacular de sitio específico / Site-specific public billboard
375 x 749 cm / 147.6 x 295 in.
Todas las fotografías cortesía del artista, LA><ART y Kelly Barrie /
All photography courtesy of the artist, LA><ART, and Kelly Barrie






MEXICO
002779



LO QUE PUEDO HACER CON MI TRABAJO ES CREAR PUENTES DE ENTENDIMIENTO

Entrevista entre Marcos Ramírez ERRE y Norma Iglesias Prieto, 2007 (“What I can do with my work is construct bridges of understanding”).

BARRAS Y CERCA PARA SIEMPRE: HOMENAJE A JASPER JOHNS / STRIPES AND FENCE FOREVER: HOMAGE TO JASPER JOHNS

Haciendo referencia al muro que demarca los límites geopolíticos entre México y Estados Unidos, la obra muestra una barda sostenida a base de bloques de concreto, hechos en San Diego, y ladrillos, hechos en Tijuana; de esta manera, se convierte en una escultura a gran escala que representa la bandera de Estados Unidos; también opera como una pared de obstrucción, ejemplificando las complejas dinámicas que continúan dividiendo estos dos países.

Referencing the border fence that delineates the geopolitical boundary between Mexico and the United States, a custom made base of concrete blocks from San Diego and recycled bricks from Tijuana forms the base of a large-scale sculpture in the form of the United States flag. The sculpture also operates as an obstructing wall, further alluding to the complex dynamics that continue to divide these two nations.



Barras y cerca para siempre: Homenaje a Jasper Johns /
Stripes And Fence Forever: Homage to Jasper Johns, 1997
Lámina acanalada, malla ciclónica, bloques de concreto, ladrillos, cemento, tierra /
Corrugated sheet metal, welded mesh, concrete blocks, cement, clay, soil
250 x 430 x 430 cm / 96 x 168 x 168 in.
Fotografía cortesía del artista / Photography courtesy of the artist

DEMOCRACIA 2000 / DEMOCRACY 2000

La obra consta de tres páneles de aluminio pintado, instalados uno muy cerca del otro, creando una referencia visual con la bandera mexicana. El panel blanco central representa al escudo nacional de México, alterado sutilmente por el artista. Al contrario del escudo oficial —que muestra un águila devorando una serpiente—, ERRE además muestra la serpiente mordiendo el cuello del águila, una irónica reflexión sobre la historia de la corrupción dentro del sistema político mexicano.

Three painted aluminum panels installed in close proximity to each other create a visual reference to Mexico's flag. The central white panel depicts Mexico's national emblem subtly altered by the artist. In contrast to the official seal that shows an eagle devouring a serpent, here ERRE represents the serpent biting the eagle's neck—an ironic reflection on the history of corruption within the Mexican political system.



Páginas113-115 / Pages 113-115
Democracia 2000 / *Democracy 2000*, 2000
Aluminio, pintura automotiva, serigrafía / Aluminum, automotive paint, silkscreen
46 x 29 x 14.6 cm / 18 x 11 ½ x 5 ¾ in.
Fotografía cortesía del artista, Museo de Arte Carrillo Gil y Agustín Estrada /
Photography courtesy of the artist, Museo de Arte Carrillo Gil, and Agustín Estrada





CRUCE DE CAMINOS / CROSSROADS

Poste de acero inoxidable de 3.5 metros de alto que porta 10 cajas de aluminio. La pieza asemeja los letreros de un cruce de caminos. En cada uno de los señalamientos se indica una ciudad diferente y la distancia que hay entre ésta y el lugar donde se instala la pieza. Por el otro lado se encuentran textos, frases, proverbios, refranes o citas, que identifican de forma subjetiva la cultura, religión, idiosincrasia o ideología del lugar al que corresponden en correlación con la ciudad donde se instala.

A 12 foot tall stainless steel post with 10 aluminum boxes that resembles a signpost found in a crossroad. On one side of each box, a city is listed along with a measure of distance that relates to the location where the piece is installed. On the other side of the boxes are inscribed texts, phrases, proverbs, or common sayings that identify the culture, religion, or ideologies of the cities referenced, in relationship to the location where the piece is installed.



Cruce de caminos (Tijuana / San Diego) / *Crossroads (Tijuana / San Diego)* , 2003
Aluminio, pintura automotiva, madera, vinil / Aluminum, automotive paint, wood, vinyl
365.8 x 101.6 x 101.6 cm / 144 x 40 x 40 in
Colección Museo de Arte Contemporáneo de San Diego /
Collection of the Museum of Contemporary Art San Diego
Fotografía cortesía del artista, Museum of Contemporary Art San Diego y Pablo Mason /
Photography courtesy of the artist, the Museum of Contemporary Art San Diego, and Pablo Mason



Cruce de caminos / *Crossroads*
Aluminio, pintura automotiva, madera, vinil / Aluminum, automotive paint, wood, vinyl
365.8 x 101.6 x 101.6 cm / 144 x 40 x 40 in
Fotografía cortesía del artista / Photography courtesy of the artist

San Juan, Puerto Rico, 2004



Ciudad de México, D.F., 2011



Culiacán, Sinaloa, 2003



La Habana, Cuba, 2000



EYE CHARTS

Esta serie de pinturas de aluminio policromado muestran texto escrito manipulado que interpela sobre las preferencias políticas de los espectadores. Citas de escritores, filósofos o activistas provenientes de un espectro ideológico de izquierda, son utilizadas como Tabla de Snellen —normalmente usada para exámenes de la vista—. Funcionando como un examen visual, las obras cuestionan la posición del espectador en relación con el texto visualizado, invitándole a tomar su propia postura ideológica.

This series of polychrome aluminum paintings entail manipulation of the written text that creates an interrogative relationship with the viewer. Quotes by a writers, philosophers, or activists identified with the Left's ideological spectrum, is presented as a Snellen eye chart normally used to asses visual acuity. Functioning as a visual exam, the works question viewers' position in relation to the visualized text, testing their own ideological alignment.



Serie Eyecharts / *Eyecharts Series,* 2003-2010
Impresiones de inyección de tinta sobre papel fotográfico, montadas sobre aluminio / Inkjet prints on photographic paper mounted on aluminum
91.4 x 61 x 9 cm / 36 x 24 x 3 ½ in.
Fotografía cortesía del artista / Photography courtesy of the artist



EL PROYECTO READING / THE READING PROJECT

El formato del anuncio espectacular es frecuente en la obra de ERRE. Para una exhibición en la ciudad de Reading, Pennsylvania, el artista propuso instalar uno en forma de señal de caminos a la orilla de la carretera interestatal. El letrero contiene los nombres de ocho ciudades —de Ciudad de México a Bagdad— acompañadas por números. Al ser examinado con mayor detenimiento, los automovilistas podrían entender que los números se refieren tanto a la distancia entre Reading a esas remotas ciudades, como a las fechas en las cuales las fuerzas armadas de los Estados Unidos las bombardearon. Aunque el proyecto fue inicialmente aprobado por las autoridades, la compañía de espectaculares eventualmente censuró la obra después de encontrarla demasiado controversial, pues tuvo extensa cobertura mediática televisiva e impresa a nivel nacional e internacional. ERRE transformó la pieza en obra de galería, que incluye una maqueta del espectacular, así como cientos de cartas que recibió a favor y en contra. El título se refiere entonces a “leer” estas cartas y a la ciudad de Reading donde la pieza se originó.

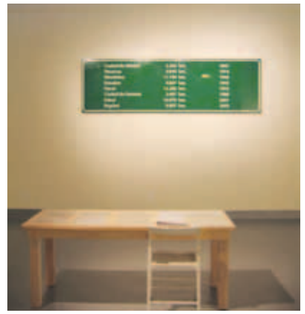
Billboards as medium are frequently used in ERRE’s work. For an exhibition of Mexican art in Reading, Pennsylvania, the artist proposed installing a billboard on the side of a busy freeway made to look like freeway signage indicating the distance to nearby cities and towns. The sign contained the names of eight cities—starting with Mexico City and ending with Baghdad—accompanied by numbers. Upon closer inspection, however, car passengers would realize that the number figures refer to both the distance to those cities, as well as the year when the armed forces of the United State bombed each foreign city. While the project was initially approved for installation, the billboard company censored it and found it too controversial after news coverage of the piece made national and international headlines. ERRE chose to give the work a new form as a gallery work, which included the model of the original billboard, as well as hundreds of support letters and hate mail he received in response. The title references the reading of these letters, as well as the original location of the piece.



El proyecto Reading / *The Reading Project,* 2003-2005
Proyecto no realizado para anuncio espectacular en carretera, señalización de metal, mesa, silla, material de archivo con cartas y correos electrónicos dirigidos al artista, periódicos / Unrealized project for a commercial billboard on Freeway, metal sign, table, chair, archival material of letters and emails to the artist, newspapers
Dimensiones variables / Dimensions variable
Fotografía cortesía del artista y el Stanlee and Gerald Rubin Center for the Visual Arts, The University of Texas at El Paso / Photography courtesy of the artist and the Stanlee and Gerald Rubin Center for the Visual Arts, The University of Texas at El Paso

Transcripciones fieles al original de cartas y correos electrónicos enviados al artista en apoyo o en protesta por su propuesta de colocar este anuncio espectacular. Estos documentos fueron presentados en el montaje de este proyecto, junto a una maqueta del anuncio.

The following are faithful transcriptis of e-mail and letters received by the artist in support and protest for the proposed billboard art piece. These letters where presented in the installation of the project together with a maquette of the billboard.





Are you ready for this? The billboard company has just refused to allow us to use their sign space. I am determined and looking for other venues. It may be helpful if you would provide me with a short statement...obviously not defending the project, but commenting on your motivations, etc (although I already presume to know much of this it would be good to get your words--unless you fell uncomfortable), Also, please call my cell: 610.334.2511

My best, Amigo
[redacted]

[redacted]

I read an article about your billboard on alternet.org and I just wanted to say thanks. Americans *need* to have such things thrown in their faces. The fact that they are so faithfully opposed to seeing it is just proof of their stupidity, arrogance, and guilt. Way to kick ignorance in the nuts. Keep up the good (art) work! “American bashing”, indeed. Apparently, expecting them to think is offensive.

[redacted]

You people went out purposely scouring Mexico for anti-American “artists”. If our country is so bad why are so many Mexicans coming here for free everything? You should have all funds taken away and you can take your Marxists self to Mexico or Cuba or Red China. You have censored America’s goodness and decency and selected hate-America.

[redacted]

Dear Marcos Ramirez,
THIS IS NOT A HATE MAIL. I think your art, as I understood the description of it, is brilliant, and wonderfully simple. Unfortunately it seems that Americans (as a group) have a lot of trouble grasping the simplest concepts, and our arrogance as a nation does not take kindly to reminders of our violent dominance. We don’t like such reminders and tend to lump them in a group with other ‘radical extremist’ ideas or tactics, and ignore them, hoping they’ll just go away. Maybe that’s why we don’t learn much from history - ours or anyone else’s history. We need all the reminders we can get, we need to feel a great sense of shame for the atrocities committed against nations and peoples, all in the name of ‘freedom’. (Whose freedom?)

Pay no mind to the nay-sayers and critics. They’re either too arrogant or too stupid to understand your message. (all the same, watch your back!)

What amazes me is how anyone promoting peace of any kind - towards animals, mother earth, or fellow human beings is always labelled as a radical, an extremist, a trouble-maker. What’s so strange about LOVE ONE ANOTHER?

Keep doing what you’re doing, but be careful: there are some hateful vengeful folks out there.

Sincerely,
[redacted]
Wooster Ohio 44691
[redacted]
theonlydrsooz@earthlink.net

PS, The USA was so shocked and saddened by the events of 9/11, but we don’t seem to realize that we are not the first or only nation to have suffered terrible loss of life. In many countries these events happen frequently, and the fact that they involve fewer people does not lessen the pain. When will we learn that we are NOT the whole world but only a part of it, and that getting along with our neighbors is not something to be taught in kindergarten and then forgotten.

PS 2, What does ERRE signify?

I love your billboard art. Your list of some of the cities around the world that the US has savagely bombed brings terrorism close to home.
US sponsored terrorism in humankind’s problem.
As usual, stupid US people, especially gringos, do not want to smell their own shit.
The US policies are indefensible; it’s about time that the rest of the world demand that the UN be democratized and that the US stop it’s terrorism.
Cuidado, and keep on producng art that makes people think and feel.
Excellent,

[redacted]

CAMINO A LA PERDICIÓN (MOSCÚ) / ROAD TO PERDITION (MOSCOW)

Obra relacionada a *El proyecto Reading* / *The Reading Project* (2003-2005) pero comisionada para la Segunda Bienal de Arte Contemporáneo de Moscú 07. En el anuncio espectacular aparecen los nombres de seis ciudades, su distancia a Moscú y el año en que fueron invadidas por el ejército de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. La obra fue censurada y sólo se colocó una impresión en interiores, en lugar de ubicarla en el espacio público vial para el cual fue diseñada.

This work is related to *El proyecto Reading* / *The Reading Project* (2003-2005) and was commissioned for the *2nd Moscow Biennale of Contemporary Art 07.* Written on the billboard are cities, their distance to Moscow, and the years they were invaded by the Soviet Army under the former USSR. This piece was created originally for a public space. Its installation was censored and it was finally only presented as a wall piece at the exhibition venue.



Camino a la perdición (Moscú) / *Road to Perdition (Moscow)*, 2007
Impresión digital / Digital print
Dimensiones variables / Dimensions variable
Fotografía cortesía del artista / Photography courtesy of the artist

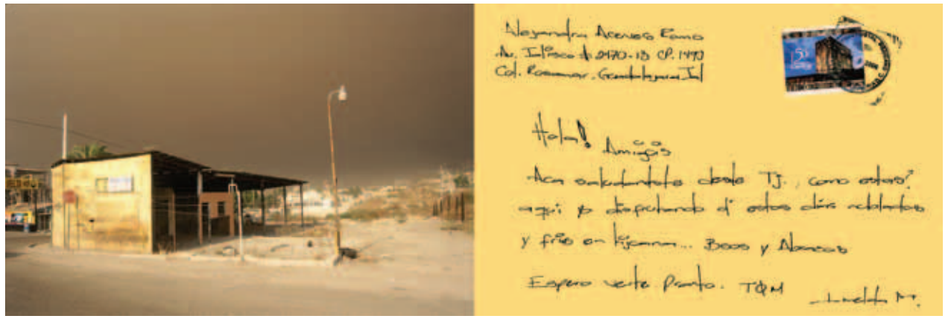


POSTALES DESDE EL FILO / POSTCARDS FROM THE EDGE

Serie de postales que representan un ejercicio de diálogo e intercambio. ERRE repartió fotografías personales de su archivo —creado desde los noventa— entre un grupo de personas. Se pidió a los sujetos que escribieran una carta a cualquier destinatario usando la fotografía como punto de partida, fueron entonces yuxtapuestas a las fotografías, formando una cartografía imaginaria de Tijuana a través de narrativas íntimas y cotidianas.

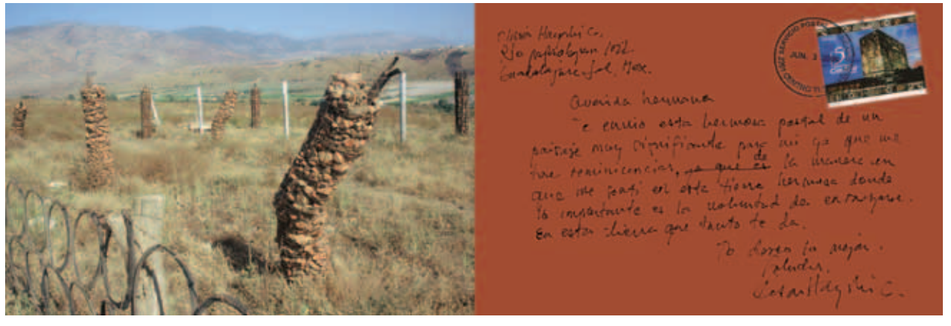
Series of postcards that represents an exercise in dialogue and exchange. ERRE gave individuals photographs of Tijuana from his personal archive that he began to compile in the 1990's. Individuals were asked to write a letter to any person using the photograph as a point of departure. The letters were then juxtaposed to the photographs in these works, collectively assembling an imaginary cartography of the city through narratives grounded in the everyday experiences of people living in this locale.

Serie Postales desde el filo / *Postcards from the Edge Series*, 2006-2007
Impresiones Lambda montadas sobre aluminio / Lambda prints mounted on aluminum
Dimensiones variables / Dimensions variable
Imágenes cortesía del artista / Images courtesy of the artist











MARCOS, TU PUDISTE HABER SIDO UN ARTISTA

Comentario de un compañero a ERRE, durante su trabajo en la construcción en 1989 (“Marcos, you could’ve been an artist”).

It has been two decades since the Mexican contemporary art scene saw the emergence of Marcos Ramírez ERRE, an artist whose audacious and self-reflexive artwork has given him an important position in the national and international art world. His work has contributed to the critical conceptualization of our Northern border, which is one of the most controversial sites in our national reality and upon which creative visions have offered multiple viewpoints.

The Instituto Nacional de Bellas Artes offers this catalogue in recognition of ERRE's career and commitment to the creation of artworks notable for an aesthetic tendency that represents one of the most acute inquiries in Tijuana's art scene.

Marcos Ramírez ERRE gathers photographic documentation of some of the most canonical installations in the artist's production, such as *Century 21*—originally presented in the esplanade of the Centro Cultural Tijuana during the binational public art project inSite94—or *Toy-an Horse* (1997), an artwork that makes reference to the horse the ancient Greeks used to break through the fortress at Troy, and which ERRE transformed into a two-headed sculpture that symbolizes the possibility of communication—not of exclusion—between Mexico and the United States.

Texts by Mike Davis, Sam Durant, César García, Norma Iglesias, Kevin Power and Lucía Sanromán, presented in this catalogue, provide intelligent approaches to the artist's oeuvre and give the public the theoretical tools to delve into the conceptual critique ERRE makes of the Mexico-United States border. In a similar way, the exhibition *La reconstrucción de los hechos* gave an interpretative hermeneutics of many artworks in his career, corroborating the linkage between art, politics, and society.

The Museo de Arte Carrillo Gil publishes this edition and was also the organizing venue of the exhibition. Since its foundation in the 1970s, MACG has been characterized for presenting in its galleries the most up-to-date contemporary art. With *La reconstrucción de los hechos* and with this monograph, the Museum moves forward with exhibition and publication projects that engage spectators, inviting analysis of artistic projects that link tradition and vanguard and that intervene into the habitual order of things to encourage debate, reflection and the generation of new ideas.

We are grateful in this effort to the institutions and people that contributed to the presentation of *La reconstrucción de los hechos* at the Museo de Arte Carrillo Gil. In particular we wish to thank the Instituto de Cultura de Baja California (ICBC), directed by Moisés Galindo Herrera, and Teodoro Pérez Valenzuela, director of communications at ICBC, as well as Lauri Fistenberg, Heber Rodríguez and Grecia Santiesteban at LA><ART in Los Angeles; the Provost at Universidad de Tijuana (CUT) Jesús Ruiz Barrasa, and Provost of the Universidad de Tijuana en Baja California Sur Martha Nélida Ruiz; the Centro Cultural Tijuana, and the Museum of Contemporary Art San Diego.

We also wish to give special recognition to Carmen Cuenca, Itala Schmelz, Kevin Power, César García, Lucía Sanromán and Marcela Guadiana, who have supported the Marcos Ramírez ERRE's creative production of and contributed to the dissemination of his artwork.

The Instituto Nacional de Bellas Artes confirms with these initiatives its support of artistic manifestations created in Mexico, as well as reaffirms its commitment to make them known in the national arena, articulating a communications policy that transcends immediate borders to take Mexican art, and its creators, beyond social and geographical borders —in this way making bridges for knowing and recognizing the other.

Teresa Vicencio
Director, Instituto Nacional de Bellas Artes

The vocation of the Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) is to open its art spaces to critical perspective and to support creators like Marcos Ramírez ERRE, giving recognition to his position as one of the most important artistic figures of the border between Mexico and the United States.

MACG has been pleased to organize *La reconstrucción de los hechos*, the exhibition overview of ERRE's career, and this publication, entitled *Marcos Ramírez ERRE*, which manifests our wish to continue to support the work of artists who have exhibited in our galleries. For Museo de Arte Carrillo Gil, it is clear that by promoting parallel projects to our exhibition our work is considerably deepened, making it more relevant and transcendent.

Marcos Ramírez ERRE is a committed artist who lives and works in Tijuana. His practice offers a profound reflection of the diverse and complex issues that affect a zone as conflictive as the border while providing the spectator with a clear perspective that compels critical analysis. ERRE's artwork goes beyond the commonplace to become a declaration that escapes the subjective intimacy of personal aesthetics; it reaches towards a global perspective that questions and dialogues with the public, implicating the audience and making them responsible of what they think and observe.

To work with ERRE was a vital experience since, given his many capacities, he does not expect the artwork to be installed by the Museum's preparators and participates actively and constantly in the installation. From hanging a pieces on the wall to selecting its appropriate location, he was present in all aspects of the installation process. I must thank him for his outstanding commitment to the Museum and for his solidarity and spirit.

For MACG it is a pleasure to present this publication of such an emblematic artist. In addition, we must thank the support of the following individuals and institutions, that have made it possible to take this project to good end: Teresa Vicencio, Director of the Instituto Nacional de Bellas Artes; Carmen Cuenca, Director of the Museo Tamayo; Héctor Orestes, Publications Coordinator INBA; Moisés Galindo Herrera Director of the Instituto de Cultura de Baja California y Teodoro Pérez Valenzuela Director of Communications ICBC; the Provost at Universidad de Tijuana (CUT) Jesús Ruiz Barrasa, and Provost of the Universidad de Tijuana en Baja California Sur Martha Nélida Ruiz, the Centro Cultural Tijuana; the Museum of Contemporary Art San Diego; and all those who have worked so arduously in this catalogue.

Vania Rojas Solís
Directora del Museo de Arte Carrillo Gil

MARKING CROSSROADS, BY WAY OF AN INTRODUCTION

Lucía Sanromán

This essay demarcates a series of crossroads or crossings in Marcos Ramírez ERRE's artistic production, from 1994 to the present, where three distinct sculptural approaches to site and content come together and overlap. These crossings between varieties of objects are identified neither by chronological order nor thematic affinity. Rather, a look through his entire oeuvre exposes an evolution that begins from strategies created in the public domain for large-scale art works. These ways of conceiving the functions and forms of public sculpture are then adapted towards the specific conditions of the gallery space and transformed by a phenomenological emphasis appropriate to Installation art. Parallel to these interrelated approaches, ERRE has also created numerous autonomous artworks that are inflected by Conceptual art and that, whether installed in the exterior space of museums throughout the globe or in a collector's home, share with his public art works and installations an emphasis in isolating loci of intensity attached to the specificity of time and space, where memory, politics, and individual aspirations and needs come together to reveal something deeper—something even underground—about a site as it is shaped and experienced through multiple subjectivities.

In 1994 ERRE dramatically entered the contemporary art scene with a contextually responsive, public art installation that shifted the terms by which artistic practices at the Mexico-United States border where interpreted and theorized until that point. Entitled *Century 21*, the outdoor sculptural installation had the intention of generating critical discourse on the politics and policies of urban planning in Tijuana, both formal and informal. It prefigured an emphasis on the dynamics of the city as the focus of artistic investigation, intervention, and reflection that would reach its apex ten years later both in the field of contemporary art, and the arenas of urban anthropology and critical theory among others. A commissioned piece for the binational, collaborative art project inSite94, *Century 21* shifted the focus away from Border Art and its identity-based discourse and forms of representation, towards the city, its underlying policies and politics, usages and populations.

Located at the symbolically loaded, financial and cultural heart of Tijuana, *Century 21* consisted of an informal house sited at the esplanade of the Centro Cultural Tijuana (CECUT), close to the border with the United States. The make-shift home made of refuse tires and wood, and found furniture, stood in dramatic contrast to the monolithic, institutional architecture of the CECUT from which it took electricity and other services. It reminded municipal authorities, international art visitors, and locals of the violent gentrification project that had transformed the *Zona Río* of Tijuana from an informal settlement of cardboard houses and farmland into a symbol of a new, modernized Mexico.

The project marked the launch of ERRE's career in the national and international art world. With this single gesture the artist, who had been trained as a lawyer and who worked as a construction worker in San Diego for seventeen years, boldly pointed towards a practice that has become emblematic of the dichotomies that condition the border but is not limited by either the identity of his birthplace Mexico, nor specifically attached to the language and concerns of Border Art. ERRE's work is not defined by a single identity—he is neither uniquely nationalist in intention and referents, nor ashamed to incisively address the specific condition of his own locality—which includes themes and issues attached to border politics, economics, and society.

ERRE's work balances an interest in sharp conceptual intervention with a unique understanding of the use of materials and their application in the construction of artworks that, at their most effective, contributed to the redefinition of the genre of public art in Mexico—transforming it from a decorative monumental object held in check by the needs and aims of governing hegemonies, into a self-reflexive, contextually bound practice implicated in the recovery of local memory and history, and in uncovering ideological under-structures conditioning the nation state. As art historian Miwon Kwon theorized in her important analysis on the shifting category of site-specificity in contemporary art, One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, practices related to an explicit location have moved towards an expanded definition and have shifted away from the geographic or physical site and towards "place" as discursive vector inclusive of expressed and repressed histories, politics, and interpersonal narratives.[1] A largely self-taught artist, ERRE arrived on his own at this multilocative definition, perhaps as a natural response to the evident segregation and over-regulation of physical space in the Tijuana-San Diego Region—a place where "discursive vectors"

[1] Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity,* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002.

are constantly enacted that are related to national limits and economies, social inequality, and ethnic identity.

Since 1994, ERRE has continued to surprise for his acuity in redefining a working space for the shifting and often overloaded category of public art. Dialectical and open-ended, his most transgressive artworks have also been his most poetic. *Toy-an Horse* (1997), ERRE's second public art commission from inSite97, is an anti-monument to the relationship between Mexico and the United States: a codependent bond of mutual invasion and rejection that escapes the definitive ideologies of the nation state and points to the globalizing conditions of post-capitalist culture. A massive, 33 foot high, two-headed Trojan horse, the piece stood directly on the line marking the international border between the two countries at the San Ysidro border crossing.

Much has been said about this sculpture: among others, famed cultural anthropologist Nestor García Canclini has utilized it to describe aspects of his foundational concept of interculturality or hybridity that localizes in Tijuana, and the Northern border of Mexico, a postmodern condition where the country's national identity—categorized by unique history, language, religion and popular culture—is mixed and recombined with that of the United States, creating a new identity, neither Mexican nor American but evidencing elements of both.[2]

A strong critic of hybridity and its fashionable use in the characterization of culture at the Mexico-United States border, influential Tijuana writer Heriberto Yépez has also used *Toy-an Horse* to describe an illustrate his opposition to Canclini's transcultural analysis:

> The essence of a Trojan horse is to hide. What is hidden in *Toy-an Horse* is more important than its materiality, because what is masked is that the mixture between these two cultures hides a secret. The secret is that the subjects of this mixture are not visible but are concealed from each other… On the other hand, it is also significant that the two heads in ERRE's Trojan horse are looking in opposite directions: they do not wish to see each other, although they share the same body; both horses flee from each other to separate (to disconnect!) definitively, to forget that they were conjoined at some point, to forget (to close) that damned shared border.[3]

Toy-an Horse's impressive formal and material characteristics invite reflection rather than awe, and lead to pluralistic readings over moralistic judgment. It remains to this day a memorable project. Throughout the duration of inSite97 thousands of automobile passengers and pedestrians crossing the border, reflected for a moment on the history and political boundaries and ideologies attached to the location's specific time and space. The work's fantastical presence created the possibility of self-identification leading to suggestion on how abstract political and social narratives bifurcated with their own flux and movement over that surveyed territory.

"Transborder," "binational," "hybrid" and "cross cultural" have often been used to describe ERRE's practice and social identity, and although there is truth to these definitions, ERRE's distinctiveness as an artist is difficult to synthesize in relation to ethnic and national identity alone. Equally formative is his allegiance to the working class as a social stratum that functions across identitary categories and national limits. Before making the risky decision to become a full-time artist, ERRE worked as a carpenter in the construction industry in Southern California. His Resident Status in the United States gave access to secure employment and strengthened an over arching and still palpable sense of class loyalty. This is most evident in *187 Pares de manos / 187 Pairs of Hands* (1996), which is a research-based, photographic installation with testimonial intentions that takes the strategies ERRE developed in the context of public art and applies them to the genre of Installation art, utilizing the sociopolitical implications of class and legal status as the site of intervention. *187 Pairs of Hands* addressed California Proposition 187, also known as Save Our Sate initiative (SOS), a 1994 ballot initiative created to establish a state-run citizenship screening that also prohibited illegal immigrants from using health care, public education and other social services offered by the State. The law was passed in a special referendum in 1994 and was immediately challenged and found to be unconstitutional.

Over the course of several months, ERRE took his camera to numerous job sites and documented in black and white photography the hands of 187 workers whose racial type and customs identified them as Latino—from policemen to fellow carpenters, both legal and illegal. He asked each person to write their name, occupation, year of arrival into the United States, and legal status in a piece of paper, which was later placed in a large ledger in the gallery space, disassociating the name and legal status of the individuals portrayed from the images of their hands. The work made a powerful argument against discrimination by identifying each individual only by their hands, addressing their primary condition as laborers rather than their legal status in the American political structure—weather citizen, resident or illegal alien.

ERRE evidences his comfort in working-class identity over the more ambiguous class status of the artist—a figure that is somewhat outside of the structures of class—in the fact that although his work overlaps with the forms and content of Conceptual art, which to a large extent eschews craft and making, he himself proudly creates and constructs each artwork, most often without assistants. This sustained and unabashed allegiance to the status of the blue-collar worker has provided an underlying moral platform to his art practice. In addition, ERRE's repeated references to construction and his use of building typologies is directly linked to his former occupation in construction and to his experience in carpentry and metal work.

Thus, artworks created for the gallery space took the lessons he learned in public art about engagement with the characteristics of a site and commitment to the specific social, economic, and political issues at play in a particular moment, across the spatial divide from public space into interior space. He transformed these tools in response to the need for a shift in scale and intention appropriate to an art gallery. His gallery installations are given form in a material vocabulary drawn from construction, metal work, and carpentry, as well as from Conceptual and Installation art. This last genre has been particularly influential to his gallery projects: ERRE belongs to the generation of Installation art practitioners of the 1990s who began to look at the phenomenological potential of immersive environments over the autonomous aesthetic power of a single object. In a manner that parallel what artists such as Ann Hamilton, Anya Gallaccio, Antony Gormley and others have explored, he fully delves into the three-dimensional potential of the "white cube" to generate experiences that engage senses other than sight, and that require the audience to move through the space to understand the nature of the work.

ERRE is not, however, interested in emphasizing a sensorial experience for its own sake, but to trigger it in the service of generating a maieutic inquiry into the deeper issues that preoccupy him. His gallery installations formed the basis for the elaboration of a set of visual strategies derived from involvement in the physical construction and manufacture of each element of the installation that are meant to address the audience and

[2] García Canclini, Néstor, "Malentendidos interculturales en la frontera México-Estados Unidos," in *Culturas en contacto. Encuentros y desencuentros,* José Luis García y Ascensión Barañano eds.,Ministerio de Educación. Cultura y Deporte de España, 2003.
[3] Yépez, Heriberto, "La hibridación es un engaño. El significado real del arte fronterizo" ("Hybridity is a Rouse: The Real Significance of Art from the Border), in *Made in Tijuana,* Instituto de Cultura de Baja California, 2005, p. 49-50.

incite them to enter into a dialectical method of inquiry. For example, *Amor como primer idioma* / *Love as First Language* (1999), organized by the Museum of Contemporary Art San Diego, is a conceptual installation that addresses language, text, and the possibility and impossibility of communication across people and cultures, concerns that have become constant in ERRE's production. *Love as First Language*, which included three indoor and one outdoor piece, centered on an alternative children's story of the emergence of language, and was written by the artist to addressed the hopelessness of sustained communication and empathy towards others. It was made in response to a law, under consideration by the California Courts that threatened Spanish education in the State. Audiences were invited to read the story and relate the narrative to its sculptural manifestations—the material is not secondary to the text, but instead work in tandem with it, thereby creating a discursive continuum between language and object.

ERRE's approach to the autonomous artwork is inflected by the re-conceptualization of his public art strategies towards installation projects for interior space, and then the further re-focusing of both towards a concentration on the semantic potential of a single, powerful object. In many cases, this crossing through various spatial and formal categories has taken form around an over arching interest in language, and through the appropriation of various forms of common urban signage as readymades that are provocatively reformulated by textual intervention. The series of works known as *Cruce de caminos* / *Crossroads* (1997-present), for example, take the form of a crossroads sign that marks an intersection where two or more roads come together. As signage, a crossroads is a directional marker that gives the specific distance and route from the sign's location to various cities or towns near or far. But crossroads lend themselves to various symbolic meanings as well, and in the English language, for example, the expression "to be at a crossroads" means one is situated metaphorically at a moment of decision between two or more choices.

All the *Crossroads* in the series share materials and conceptual structure and each is made of a 12 foot high stainless steel pole on which are attached 10 aluminum boxes or signposts finished in automobile paint. In addition, each box has written on one side in vinyl lettering the names of ten cities and their relative distance to the location of the sign, while on the other side are quotations of phrases or proverbs by notable individuals born or associated with those places. "These signs give rise to two readings," ERRE explains, "one interpretation is totally objective and represented by the cities included and their actual distance from the location of the crossroads and their relative orientation on the globe. The other is doubly subjective because it contains individual statements about, for example, art—which is a subjective judgment on the part of the artist quoted—as well as my own judgment on what to cite."[4]

Together, the selection of cities and artists reveal an associative and evocative sampling of social and art historical allusions that come together precisely at the point where the *Crossroads* hits the ground. ERRE's *Crossroads* tie together the specific coordinates of a site relative to other cities both in measurable geographic terms as well as in metaphoric ways since the quotations mark benchmarks of human intentionality and excellence. This last crossover from object to polysemic signifier is perhaps the most important. ERRE's artwork—whether public or private, monumental or ephemeral—has the quality of addressing the viewer in an intimate way: as if it is made for each one of us. His artworks function as road markers that allow us to locate our own position within the complexities of making individual aesthetic and ethical decisions of our own.

[4] Marcos Ramirez ERRE in email to the author.

Cartography of a Catalogue

This monographic catalogue, entitled *Marcos Ramírez ERRE*, presents a selection of 24 lushly illustrated artworks from ERRE's career. These projects are divided into three categories: public space, site-specific installation, and autonomous objects. These groupings respond to ERRE's own evolution from the precocious artist that established incisive critical, conceptual, and esthetic tools to create site-specific works for public space; to his reformulation of those parameters towards site-conditioned interior installations; and finally to individual, autonomous objects created throughout his career. While this project was initiated by the exhibition *La reconstrucción de los hechos*—organized by the Museo de Arte Carrillo Gil in Mexico City and on view from June 11 to September 4, 2011—the monograph presents a wider array of artworks than those included in the exhibition, giving the opportunity to properly contextualize his oeuvre in relation to the large-scale pieces that are so important to his practice and so difficult to present in a museum exhibition.

The publication also includes six essays that together provide an unprecedented interpretative framework to ERRE's work. Utilizing a variety of voices and approaches—from the academic to the personal and anecdotal—these essays substantially expand the scholarship on the artist and generate a frame of discourse for future research, interpretation and critical inquiry. César García and Kevin Power, co-curators of the exhibition at the MACG, each provide serious analysis of specific artworks in ERRE's oeuvre while a focusing on differing periods and lines of inquiry. García deconstructs ERRE's early material vocabulary and the linguistic potential of his oeuvre. Power's essay, on the other hand, focuses on the political content and social aims that weave together ERRE's practice and are at the core of his personal beliefs. Sociologist Norma Iglesias Prieto analyses the artist's emergence as a cultural force in the Tijuana art scene and in particular his relation to a younger generation of artists. She also places special emphasis in ERRE's identity as a binational or transcultural agent, explaining the theoretical and functional implications of this category. Artist Sam Durant is a close friend and colleague, and his essay provides a personal read of the qualities of empathy and self-identification that permeate the work. Finally, historian Mike Davis interlaces a narrative of an afternoon spent with the artist traveling through Tijuana's back streets and alleyways with parallel descriptions of the city's history as this illuminates ERRE's artwork and sensibility.

Essential to the edition of a monograph is extending critical discussion of an artist's career, and providing appropriate theoretical and art historical referents to better understand a practice. However, editing also entails mapping of the artist's production history, marking its development and its internal structures and external associations, in order to provide the cartography of an oeuvre. In ERRE's case, multiple overlapping maps create this cartography. These include the map that charts his evolution as an artist and its relationship to contemporary art history. Another plots the physical and political topography of Tijuana as it is delimited by the wall that separates Mexico from the United States. One more explores the political status of denizens of this region and its multiple identities. An additional one draws its outlines around the category of class and economics. Layering one upon the other—in a play of transparency and obfuscation, sense and non-sense—is the only way to draw out a more accurate outline of ERRE's career and the significance of his artwork. Yet, looking at the possible readings, images, and lines created by these layers, one strong sense remains: The future is mapped in reverse and the best is still to come.

CASAS DE CARTÓN Y CASTILLOS DE CRISTAL: MARCOS RAMÍREZ ERRE AND THE MATERIALITY OF MOMENTS

César García

En las praderas verdes de Sud frica, en los callejones de Jerusal n, en los barrios destrozados de Bagdad o Belfast, o en las sendas que cruzan por cualquier frontera, en todos lados por donde pasa el Sol, se hablaba un solo idioma
Marcos Ramírez ERRE

A veces cuando cierro mis ojos lo hago
imaginando un mundo distinto /
Un mundo en donde sólo hay cosas bellas,
en donde las desilusiones no tienen cabida /
Un mundo irreal porque sé que no existe más
que en la imaginación de personas como yo /
Que se fabrican en la mente castillos de crista l
A veces cuando cierro mis ojos me elevo
hasta lo alto de una nube y desde ahí /
Desde lo inmenso de la nada, contemplo mi horizonte
y muchas veces lo miro árido, desierto, sin nada en el camino.
Sara Pimienta de Ramírez

A circular steel tub anchored in the center of a dark room firmly levitates on a pond of white carnations. Nearly overflowing with calmly moving water, the rigid interior of the container is rubbed and scraped by the edges of fading portraits of a poet who once dreamed of crystal castles towering amidst vast and arid deserts. The impenetrable steel and ever flowing water uncomfortably endure one another, creating evanescent moments of friction; moments that perhaps knit together the stories of the youthful writer who looks out into a world full of promise with those of the aged woman who stares profoundly into a world she has seen transformed. As floating candles struggle to shed light on an abysmal ocean of memories, even the treatise between fire and water fails to hold onto recollections that rapidly climb up a ladder of brooms toward the majestic cloud that overwhelmingly sheaths the intimate encounter between loss and remembrance.

Nube Madre / *Mother Cloud* (1995) is not one of Marcos Ramírez ERRE's most iconic works. Perhaps it can even be said that it is not one of his most strongly articulated aesthetic gestures. It is instead a soft-spoken utterance; a whisper unheard by many, yet nonetheless resounding within the story of an artistic career that spans over three decades. Since erecting his now iconic shanty house, *Century 21* (1994), at the Centro Cultural Tijuana on the occasion of inSite94, the world has come to know an artist whose practice provides a palpable insight into the complex political, economic, and social issues that intersect at one of the most trafficked border crossings in the world. Staged in the midst of a charged political landscape, product of a recently signed North American Free Trade Agreement (NAFTA), ERRE's project quickly entered the then recently internationalized conversation of contemporary art as both symptomatic result of and monument to open borders, and the free flow of capital, goods, and laboring bodies that NAFTA proponents romanticized.

This symbolic opening of the border, paired with the information revolution of the early 1990's, generated a seductive discursive context for a global contemporary art world in the heat of "biennialization." These policies that forged an intricate system of transport veins and arteries to support a cross-border metropolis spanning from Tijuana to Los Angeles also induced a shifting epistemic moment. As a body of scholarship grew that questioned notions of sovereign nation-states, borders, cultural cross-pollination, hybrid identities, and the relationship between the local and the global, the critical apparatus established by large-scale exhibition frameworks like inSite easily became the popular paradigm mobilized in the contextualization of work by artists like ERRE.

In the cacophonous discussion of migration, trafficking, and binational relations however, generalizing intellectual tendencies were easily facilitated. Localized artistic practices and processes, when inserted into a global cultural ecology, seemed to lose the texture of their complexity—converted instead into easily packaged lexicons that could be readily employed within a broader art historical canon. The aftermath of such a boom, like the reverberating ring that follows a loud clamor, has made it difficult to hear the individualized and particular dimensions of aesthetic

investigations like ERRE's that are forged and grounded in contextual specificity. As an anchoring figure of this art historical juncture, ERRE and the development of his practice provide a generative opportunity to reconsider the position of 'Border Art' outside the hyper vocalized assumptions of art from a 'periphery.' It provides a moment to engage the more intimate histories that buttress the ontological parameters in which ERRE has developed his distinctive artistic vocabulary, syntax, and grammar and the hushed expressions that construct an unforeseen language of interrogative poetics.

On the wall of the solemn room where ERRE's *Nube Madre* meditatively rests, hangs a framed parchment of paper inscribed with a poem. The sculptural installation is in fact the materialization of the surrealistic poem by ERRE's mother, the author of that untitled literary work. In this piece, the galvanized steel of the tub stands in for the empty and cold paths the young poet describes; the water is perhaps the nurturing hope she feels during her daydreams in the towering cloud above the world; the fire of the candles evokes her fierce attempt to hold onto pleasant moments. A sculptural materialization of the written word, this personal homage to his mother exemplifies a type of exercise in translation that functions as an anchoring logic in ERRE's practice. As conceived by Walter Benjamin, translation becomes a mode for ERRE and material his vocabulary—a means with which to convert concepts and sociopolitical complexities into tangible objects capable of generating dialogic exchanges with a myriad of publics. Extending beyond simple representations of border conditions, ERRE's works serve as constructions that accommodate ideas; material moments sculpted by localized tactics that convert passive spectators into implicated subjects.

Material Vocabularies

Son to a writer and a master carpenter, ERRE has spent most of his life living and working in Tijuana's Colonia Libertad, a section of the city adjacent to the wall that marks the beginnings and ends of Mexico and the United States. After graduating with a law degree from the Universidad Autonoma de Baja California, ERRE worked as a lawyer for a few years, familiarizing himself with the language and mechanics of Mexico's complex judicial system and also coming to terms with a corrupt bureaucracy that after some time, he ethically could not continue working in. Deciding to leave his profession in 1987, ERRE crossed the border to take a job as a carpenter in San Diego. Informed by his father's legacy, ERRE perfected a unique skill set and sensibility for treating materials. Making sketches of his coworkers during breaks and frequenting a local framing shop, ERRE quickly befriended a group of artists who invited him to participate in a locally organized art show. Hesitant at first and unsure of his drawing and painting abilities, ERRE decided to participate nonetheless, launching his artistic practice with painterly exercises that eventually became raw sculptural objects.

Beginning with abstract paintings on canvas and other types of panels, ERRE's approach to art making focused on translating and giving form to ideas. Restrained by two-dimensional surfaces, ERRE began to attempt to transfer the ideas contained in his paintings to other mediums. *Transición / Transition* (1994) encompasses this critical moment. Consisting of a painting made of four large-scale panels and accompanying sculpture, the work evidences ERRE's move away from the painting tradition of his predecessors. Selecting dense material backdrops to sustain the content of his composition, in this case a cannon-like weapon, the four panels are each treated drastically different. By progressively layering each one with more material than the one before it, the last panel eventually becomes an aggressive protrusion of an image struggling to escape its flattening captor. In this fourth panel a segment of the portrayed weapon is rendered three-dimensionally, substituting the paint that outlines the rest of its form in the preceding panels. A freestanding sculpture of the weapon, once held captive by the frame, is installed directly in front of its image and marks a successful transition, like the piece's title suggests, to a new artistic approach.

In 1990, ERRE began to focus on furthering his studio practice—making an extensive body of new works that clearly alluded to his material experimentations. As if learning to speak with a new tongue, ERRE manipulated material forms in challenging and innovative ways. Taking metals, plastic, and wood as painterly material, a short-lived series of wall pieces were created that resembled the work of early assemblage artists. Shifting his attention to sculpture, ERRE produced a series of small-scale geometric abstractions that expanded his technique and ability to develop further the vocabulary he was creating. Through continued investigation and production, ERRE found his voice as an artist. Materials for him now operated beyond functionality; they possessed an inherent ability to enunciate. Wood, iron, steel, and rubber became his first words; the skills he acquired from both his father and the construction labor economy of the border region became his rules of translation.

Sculptural Syntax

Walter Benjamin once argued, "every expression of human mental life can be understood as a kind of language."[1] This proves true when considering the process through which Marcos Ramírez ERRE engages viewers with his work. ERRE's artistic gesture mobilizes what Benjamin described as a "nonacoustic language, [a] language issuing from matter."[2] Designating materials as linguistic units, his sculptural works give way to a unique syntactic ordering—material combinations that coalesce to concretize communicative phrases. Beginning with *Las ruinas de Babel / The Ruins of Babel,* an iron and sand floor piece produced as part of a series of works for a 1999 solo exhibition titled *Amor como primera idioma /Love As First Language* staged at the Museum of Contemporary Art, San Diego, we see ERRE's more conceptual sculptural compositions take form.

Responding to a proposed piece of legislation that would make bilingual education in California illegal, ERRE began this project by writing a children's story that told of the origin of language. A tale of two brothers named Sing-Sing and Acorazado, ERRE's story narrated the role played by hate in the disassembling of the universal language of love once spoken by all human beings. In ERRE's story, a world of hearts once existed in complete harmony until the day that words began to exist. When hearts attempted to communicate with each other and realized the sounds emerging from their mouths were different, the confusion and inability to understand led to fear, distrust, and eventually, the world we live in today.

On the gallery floor of the museum, a pool of sand was placed directly on the floor, evoking the landscape that perhaps once made-up our world. Cluttered on the sand were dozens of interlinking characters from various writing systems rendered in iron. Layered on top of each other it was impossible to tell them apart and decipher any concrete message. Their rustic and unbreakable material brought together a small mountain of symbols that do not sit comfortably next to one another. They represent the rigid divisions between languages and the frictions that arise because of cultural miscommunication. Behind the jarring pile of symbols stood a shelve-like wall armature where iron words began to come together. Empty shelves and incomplete words alluded to a process of creation and to the confinement and standardization of language systems that today

[1] Benjamin, Walter, "On Language as Such and the Language of Man," in Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings, Ed. Peter Demetz. New York, NY: Shocken Books, 1986, p. 314.
[2] *Ibid.*

structure our interactions with other human beings. Completing this story, two monumental hearts were installed one inside the museum gallery and one outside, preventing any type of direct conversation between them. *Sing-Sing* (1999) and *Acorazado* (1999), the two brothers of ERRE's story, took on a majestic yet cold presence. *Acorazado,* painted dark grey in military camouflage pattern, was sited near the window to the gallery. *Sing-Sing* was made from the same wrought iron as the writing symbols and took a form that evokes a cage or prison. It sat in solitude, confined by the white cube.

Following a similar translation process that created *Nube Madre*, the works collectively known as *Love as First Language* (1999), became an intricate dialogue about the political climate in California that was relayed through a fairy tale narrative, making the work accessible to viewers. By using iron and other metals that conjure associations to rigidity, fixity, and tension to build structures that resembled tanks and cages, ERRE opened up a conversation that went beyond the specificity of a locale, but was nevertheless grounded and informed in local circumstances. This creates a conversation between the local and the global articulated in the sphere of the everyday. Each of the sculptures in this series formed a portion of one of ERRE's meditations and together they became a material sentence of a broader narrative carved out over thirty years.

A Language of Interrogative Poetics

ERRE's artworks do not always begin as a written text that is then translated into form. Mastering his ability to construct phrases, lines of questioning, and social critiques through his sculptural practice, ERRE began to conceive of sociopolitical phenomena as particular social narrative. It was if the world, not just the border, became a text for his deciphering. More than just individual languages, entire linguistic structures and communicative frameworks became the objects of his conceptual investigations. The educational system, as site where linguistic difference is institutionalized, functions as source material for ERRE's 1997 installation *Fronteras cruzadas / Crossed Borders.* In this particular instance, an installation in the form of a classroom setting becomes the device that furthers ERRE's preoccupation with language. Written onto the surface of a hanging chalkboard, distinct words intersect to create a crossword puzzle—unveiling with the circled words different categories of borders and divisions that exist today, from the political to the biological. Erasers hang from the bottom of the board, each inscribed with a distinct word—love, justice, freedom—all concepts capable of dissolving the chalk divisions. Empty chairs are sited in front of the chalkboard, waiting to be occupied by anyone who encounters them.

An experience more than a representation, ERRE's installation converts viewers into implicated subjects. By giving us a place to exist within it, the chairs make us aware of our own role in the creation of the tensions the text on the board visualizes. Indoctrinated, formally or informally, we are reminded of lessons that have been passed onto us that in many cases generate the misunderstandings, fears, and stereotypes we have of the "other." This time, a classroom setting; another time, an apparent presidential bedroom; and another a violent jungle gym—ERRE's works are material moments often created by subtle manipulations that make visible more broad social dynamics. It is this dimension of his practice that allows it to engage people beyond language itself and our common humanity.

If translation is a mode, writes Benjamin, and adds: "then translatability must be an essential feature of certain works . . . which is not to say that it is essential that they be translated; rather that a specific significance inherent in the original manifests itself in its translatability."[3] Through his selection of materials and distinct experiences, ERRE has allowed the translatability Benjamin speaks of to exist in his oeuvre. For example, by taking stop signs as a way to represent his call for an end to fear, war, and hate. Or by citing the ideological statements by various historical figures on Snellen charts to question the acuity of viewers' own political perspectives. As well as by using the postcard as a tool to create a narrative cartography of a place. ERRE also shares his ability to speak cross-culturally through common everyday gestures that are rigorously conceived: a bullet-ridden black Suburban becomes a way to articulate violence to people from Texas to Moscow. Likewise, the construction material of his shanty house *Century 21* gives way to a new vocabulary when the same material is used to share experiences of marginality with the Tibetan people of the Three Parallel Rivers area of China's Yunnan Province. In a similar sense, his freestanding brick wall sculptures embedded with video monitors are dinner-table conversations of day laborers in Los Angeles and Mexico.

"I think with my hands," ERRE has said, and perhaps because of this his works have often been misinterpreted solely as products of a border economy. Making, however, is a mode of address for ERRE: a way of speaking that reveals the vernacular of a locale without necessarily talking about it. Experiencing his artworks is like having a conversation with someone from a different place—their unique accent often lets us know exactly where they are from, and yet we still understand precisely what they are telling us. When we think of ERRE today, the image of the towering two-headed Trojan horse straddling the San Diego-Tijuana border comes to mind almost immediately. Yet, its thundering presence doesn't allow us to contemplate the story told by each one of the sheets of wood or by every pair of hands that labored for its realization. Hands have histories. Aside from being the sculptor's eyes they are also organs of thought, as Martin Heidegger once suggested, and are capable of attaining mood and feeling. This is something Marcos Ramírez ERRE understands very well. He has tapped into our humanity by sharing fears, desires, unrealized dreams, failed expectations, and enduring possibilities. Before his work was about borders, hybridity, violence, and trafficking, it was about people. And it continues to be so.

[3] Benjamin, Walter, "The Task of the Translator," in *Illuminations: Essays and Reflections,* Ed. Hannah Arendt. New York, NY: Shocken Books, 1968, p. 71.

ERRE, TALKING BOTH WAY$ AT ONCE: IDEOLOGY, ETHICS, ART

Kevin Power

Speaking the truth to power is no panglossian idealism: it is carefully weighing the alternatives, picking the right one, and representing it where it can do the most good and cause the right change.[1]
Edward Said

There are two things that strike most of us, I imagine, when writing about Marcos Ramírez's ERRE's work: first, his belief in art as an agent for social change; and second, his attachment to a context that stands as exemplary of a crossing point between cultures and, as such, is almost an allegory of multiple situations in a global world. Tijuana shares many of the characteristics of one of these "in-between" cities: tourism, entertainment, smuggling, licit and illicit trading, a new economy, poverty zones, non-stop energy, a chaotic but commanding presence, and an uncontrolled population growth on its periphery as people have flooded in from central Mexico and Central American countries all seeking to improve their lot.

The role of art in a societies as complex, violent, rapidly changing, and patently vulgar as our own, whether South or North of the border, has led to an effusive display of a whole range of impassioned arguments, artist statements, and exhibitions; it has served more rarely as a model to effectively bridge the gap that separates the privileged art world from society as a whole. Yet there have been numerous precedents of the tight relationship between art and the social, especially when we look back to the sixties and seventies. In my own life and context, I am thinking of the uprisings of May 1968 in France and the United States that were the most visible manifestation of a conflict that had been building throughout the 1960s, and whose effects continued to unfold in the following decade. These events had their own specific repercussions in Mexico, and also in the larger Latin American context, where distrust and critique of established ideologies has grown exponentially and a search for alternative practices is patently active.

In the context of Mexico, these alternatives included the new thinking coming out of the Liberation Movements associated with the leftist Catholic church; the pedagogic movement around Ivan Illich; and the signals of unrest taking place amongst the indigenous communities. Elsewhere, these were times that opened a space for anti-establishment, anti-academic, and anti-hegemonic forms of ideology. There was a common search for new forms of sexuality and diverse explorations of the body, a proclivity towards happenings, and an espousal of new forms of theatre. All of these phenomena were pushing towards new patterns of social relationships and were highly engaged in testing experiential limits.

The momentum created by these possibilities came to a halt, however, in 1968 with the Tlatelolco massacre of student protesters. It has often been suggested that the relative defeat of the 1968 spirit, and the largely successful taming of the anti-colonial revolutions elsewhere in the world, led to a loss of faith in the possibility of dramatic social transformation. These events would inevitably leave their marks on ERRE's thinking: both the advent of change and a search for alternatives that became associated with the climate of postmodernism and the loss of utopian dreams. They provided a kind of mental landscape within which ERRE would later determine his own sense of the role of art in relation to the specifics of his own society.

To some extent, ERRE is a practitioner of these new, politically inflected hybrid forms, and his work is a constant questioning of the social, political, and cultural practices that surround him, both on a local, glocal, and global level. His work emanates from a border that is geopolitically hot and that throws up issues and life-styles that are emblematic of a fast-changing world. It speaks from and to his own community but it is also a discourse with a global dimension.

He knows the phenomenon of postmodern fragmentation on a daily basis; it is part of the texture of his life. Tijuana breathes tensions that range from the precariousness of the *maquiladoras,* and indeed of all forms of stable employment; the militarization of the zone, the anti-union legislation, to the whole transborder culture. ERRE knows that if we are to move beyond globalized capitalism we need to intensify the struggle and sharpen its focus.

ERRE is a committed artist, both in terms of his personal ethics and in the relationship he seeks to establish with society. His commitment lies more with a community than with a specific ideology. He wants his work to reach a large audience but he is also acutely aware that art, given its commercial context, is often coerced into the very role and behavioral patterns it seeks to escape. ERRE's artwork follows the arduous path of a reality that constitutes the daily life of his community: the myriad details of lived experience that pattern life on the border. The dominant themes of his work revolve around three intersecting axes—the border, identity, and war and violence. These are large-scale concerns, often difficult to grasp

[1] Said, Edward W., *Representations of the intellectual: the 1993 Reith Lectures*, Virginia: University of Virginia, Vintage, 1994, p. 102.

in a single all-encompassing image, but ERRE insists on the need to raise consciousness and to force society to react. At the centre of his work is an interrogative poetics, a desire for a constant, yet nervous, frontal questioning of the world. The energy of question is for him an adventure and he asks us to cultivate it as a primary form of understanding.

The series of automotive paint on metal paintings known as *Eyecharts* speaks to ERRE's interest in interrogation and reflection. They consist of a series of paintings in the form of a Snellen chart that aim to assess the sharpness of the viewer's ideological comprehension. Each chart uses a quote from a different author, that follows the pattern of Snellen charts where the lettering becoming smaller towards the bottom. The quotes ERRE uses for each chart, are selected to push the viewer into ideological alignment since the viewer is asked to assume an ethical position in relation to the ideas presented in each quote. In other words, the viewer finds him or herself engaged in a critical yet dialogical relationship with the world.

ERRE is immersed in the border: its lore, peculiarities and complexities. Yet, this region has an inflammatory potential attached to its "dark legend" which is manifested in the presence of the drug cartels, sex industry, corruption, exploitation, violence, gambling, money etc. The border is stimulating and destructive; it may lead to a way of life that mutilates and provides as well as being a source of amusement and despair. When I first went to see ERRE in Tijuana the army had virtually taken over the city. Their presence was, to a large extent, the consequence of corrupt practices in the police force. My hotel, a lurid bingo palace, was close to the border, and in the morning the queues to go across were endless, either by foot traffic or car. In the evening, the city was not under curfew but people were cautious and reluctant to venture out onto the streets. The red light district, controlled by the mafia, was safe enough and catered to all tastes.

Then, there is the wall: a futile symbol of unbelievable idiocy, an irritating and unbearable instigation towards violence. Its function, as we all know, is to regulate the flow of illegal immigration. It is a meaningless gesture that is symbolic of the American desire to keep illegal immigrants out, whilst for Mexicans it remains one more in the list of unpalatable inconveniences. Its presence inevitably and radically jeopardizes the possibilities of creating long-term, across-border relations.

Walls, flags, words, signposts are all parts of ERRE's vocabulary. Indeed, one of his pieces goes under the simple title of *Muros / Walls* (2002). It consists of two back-to-back parallel walls separated by 6 inches: one made of wood, and the other made of brick. Video images are projected onto the center of both walls. The brick wall documents a day's labor at a construction site in Rosarito, Baja California, and the wooden wall the same situation in San Diego, California. ERRE gives us a day in a Mexican worker's life as it takes place on either side of the border, highlighting the obvious differences in disciplines, materials, and work attitudes, as well as the distinct individual and group interactions. In this work, we are asked to reflect upon the social, cultural, and economic histories prevalent in both countries and also upon the different, often unconscious, processes of integration.

Fronteras cruzadas / Crossed Borders (1997) deals with the various forms that borders take and the consequences that stem from them—including psychological, social, administrative, geopolitical, and emotional borders. The piece takes the form of a blackboard filled with concepts written in chalk that function as a crossword puzzle. As they intersect, these concepts create a narrative that draws our attention to complex patterns and interrelations. A set of erasers are also incorporated into the work, each inscribed with a different word—love, education, freedom, justice—capable of erasing the divisions the text unveils.

ERRE's work reveals a willingness to focus on local issues. It is a way not only of talking to but also of guaranteeing a larger audience directly addressed by the work, and of proposing issues that are part of daily discussions, yet is invariably presented in an imaginative form that poses questions. Living in Tijuana, ERRE has experienced first hand President Clinton's militarization of the border zone in 1994 when the border patrol was virtually doubled in numbers with Operation Guardian, in an attempt to check uncontrolled immigration.

Emancipatory politics are concerned with human freedom rather than with democracy. ERRE is interested in what happens to people: he questions the means to create civic responsibility, how to eliminate social injustice, and how to guarantee the minimal requirements for a decent life. As such, he questions all forms of dominance whether perpetuated by language, race, culture, economy, military intervention, or translational enterprise.

Let me now turn to the practice of these ideas in ERRE's artworks. He tends to opt for a visual image that is direct and uncluttered but that still permits multi-layered readings. He deals with what Okwui Enwezor called, in his version of Documenta, "Democracy Unrealized." *Century 21* (1994), his simulation of an informal building, is an image of popular resilience in the way it recognizes a capacity for inventive, improvised construction, and also acknowledges a future predicated on irregular urbanism as a global fact. With this work, ERRE signals a future where people will build any and anywhere on the peripheries of cities, in between buildings, on the beach, on a piece of wasteland, or stuck directly against the dividing fence between two countries. ERRE transfers the improvised architecture of the poor to the doors of the cultural institution, to the town hall of culture as it were, to make officialdom see the precariousness of life on the urban edges. *Century 21* shows the brutal contrast between state and corporate wealth and the grinding poverty that they are impervious to.

This work is a replica of a typical provisional dwelling in the slums around the city and was installed as part of inSite94. Its location in the main civic and cultural centre of the city produced a palpable tension between two languages: first, that of the monumentality and solidity of Mexican institutional architecture, which has traditionally been considered the emblem of Mexican national identity; and second, that of *chabolismo*,[2] symbolic of the flexible, ephemeral, and impoverished urbanism that dominates the landscape around the city.[3] In ERRE's work the latter appears as a parasitical growth on the former. This provisional dwelling that feeds on the other, stealing its electricity, reminds me of the ending of Ralph Ellison's *Invisible Man* where the black protagonist, who feels he has only been seen as a cipher and never as a person, decides to live in a coal hole with stolen electricity until he feels secure about his own identity. ERRE argues with *Century 21* that the confrontation implicit in the piece reveals a series of disparities in our different attitudes and perceptions of the slum environment, in our notions of progress and the images and symbols that legitimize it, and in the official languages and identities that communicate and convey cultural, social, and political realities.

His political position seems to me more ethical than ideological; more a matter of emotive but argued reactions to the world as it is, and as such is characteristic of the heterogeneity celebrated by postmodern theorists. Whilst it is true that theorists such as Baudrillard repudiate modern theory and politics and herald a postmodern rupture in history, there are others, such as Jameson, Foucault, Deleuze and Guattari, and Laclau, who stress the continuities between the present age and modernity. For them postmodern discourse is a borderline discourse between the modern and "post-modern" that allows for a creative restructuring of modern theory and politics. It is here that I would like to situate ERRE's work neither as theory, or as a political program, but rather as an imaginative call for a creative restructuring of society. What ERRE shares with the theorists

[2] *Chabolismo* is a term used in Spain to refer to informal neighbourhoods.
[3] Jameson, Frederick, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", in *New Left Review*, London, 1984, p.57.

mentioned above is a willingness to examine, develop, and participate in a new form of radical action. He does so by asking us to concentrate on the particular and immediate human context. Most of ERRE's work creates discussion. The pieces can be seen as triggers and stimuli that call for moments of exchange. They ask us to think and set the stage for arguments and actions.

Living at the border between Mexico and the United States makes ERRE constantly aware of cultural difference and logically permits him, or even forces him, to have a double reading of events as seen from both sides: he has a variety of interpretations that can be described as representing views from both Mexico and the United States. ERRE's work can be seen as the effort to elaborate the critical tools capable of providing a critique of the culture that Jameson has described as "the internal yet superstructural expression of a whole new wave of American military and economic domination throughout the world."3

The idea behind the Reading, Pennsylvania, piece—entitled *El proyecto Reading* / *The Reading Project* (2003-2005)—was to install a large highway sign at the edge of the city. Formatted as a billboard, the work lists eight cities with their distances from the city. It appears as a normal freeway sign that one might see along the highway, but the eight cities have major resonances in history, and the distances make it clear that these are not immediate destinations. The list is a telling indictment that gives city names and dates: Ciudad de México 1847, Hiroshima 1945, Dresden 1945, Hanoi 1972; Kabul 2000; Baghdad 2004. The data listed refers to cities invaded by the United States army since the 19th century.

The work provides a schematic but clear case against United States intervention and foreign policy, underlining both its militaristic ambitions and its incapacity to construct diplomatic forms of negotiation with other countries and cultures. The city's names ring out in our memory and have left their scars on the United States psyche, especially in the last part of the 20th century. These were wars, bombings, and interventions that we have all watched, appalled. ERRE avoids moralizing; instead he simply provides a list of events. Yet, the issues involved in what this signage implies are immense and each of us has to decide if such a reductive statement is effective. One might wonder weather it is sufficient that the work calls forth a reaction of prejudice in some instances, and in others a sense of guilt.

The original proposal for the text was that it should appear over the same type of green background found on highway signs, but variations in tone that produce a camouflage effect. One reading refers us to military uniforms, but also metaphorically to the camouflaged aggression that is an integral part of the political discourse that helps fashion the United State's psyche. This implicit aggression includes the dismissal of Islam; the declaration of premature victories over "enemies;" the use of terms such as "terrorism" or "axis of evil." These are all attempts to make sure we know who the enemy is and to minimize the desire for dialogue.

The fact that this work appears as a billboard forces an association with advertising and private investment, and suggests the collusion and complicity of private corporations in the foreign policy of the United States. The billboard proposal stood, consequently, as a critique of the desire to protect and safeguard overseas investment programs. The piece was not shown because of public reaction and the billboard company withdrew his support from the project. It was later exhibited, however, as a digital image with documentation that called attention to the tangled relationships between big business and government.

The four channel video work *Los cuatro pilotos del Apocalipsis* / *Four Pilots of the Apocalypse* (2004-2005) is a devastating critique of war and violence. The title echoes both the Bible and Francis Ford Coppola's famous film *Apocalypse Now*—a film that attacks the absurdities of the Vietnam War in a spirit that recalls both Jaroslav Hašek *The Good Soldier Švejk* and Joseph Heller *Catch-22*. The installation consists of four hobbyist helicopter made of wood and aluminum attached to the gallery ceiling. From each of these hangs a projector that plays a video onto each of the four walls. Inevitably we have to ask ourselves if this four-channel video installation can effectively take on the scale of slaughter, if it can add anything to the massive coverage that has already been given to the war and that has entered our homes through T.V. coverage—with their images of a glorious, clean, technological victory with a minimal death toll. ERRE responds with this work by appropriating found footage of films that feature war and destruction. He uses these images as a way to make us more fully aware of the numbing condition we experience when confronted with scenes of violence that are now a common staple of our visual culture.

ERRE uses images drawn from commercial Hollywood movies, suggesting not only a metaphor for the Iraq war but also for the violence ingrained in American culture, which is an integral part of a deep-rooted psychic impulse that is always looking for an outlet. He takes snippets from films such as *Platoon, Dances with Wolves*, *The Last Samurai, Braveheart*, and assembles them into a montage and presents the chosen segments in 4, four-minute sequences. The image sections of the video correspond to the four horsemen of the Apocalypse and represent conquest, war, hunger, and death. Everything has been recontextualized to modern times: riders are replaced by pilots, and horses by helicopters.

He recognizes the breakdown of a firm distinction between high and low culture. It is a recognition that permeates all his work. Similarly, ERRE is highly aware of the implicit dangers in the canonization of Modernist works so that they lose their critical and subversive edge. This has led him to strongly. He creates discursive situations that could lead to collective action. His life has taught him to be wary of all essentialist positions that construct universal or *a priori* essences of large-scale phenomena—such as society or history. He is equally wary of the Marxist tenet that states that all is based on class struggle whose will works itself out with iron necessity through a strict succession of evolutionary stages. What ERRE seems to have understood—which brings him close to the views of Michel Foucault and Jacques Derrida—is that society is discursively constituted as an unstable system of differences. Sociopolitical identities and the social field are never closed and finalized structures; rather, they are open, unstable, and contingent, always in a process of being articulated in one form or another, and always negotiable. What ERRE wants, in my opinion, is that his work should function as a series of nodal points to serve as a platform—and at certain levels as a theoretical structure—to discuss the temporary stabilization of meaning and identities in a historic moment characterized by flux.

Yet, whilst I have been stressing the social and ethical commitment behind his work, it is not my intention to overlook the fact that ERRE is also essentially an artist with a concern for aesthetic presence, for material finish, and for visual impact. These are overlapping issues, where his concern for craft finish is not only an artistic choice, but also an ethical positioning that gives value to how things are made and to involving, with respect, the spectator's eye. ERRE seems to suggest that an artwork must impact visually if it is to communicate and that the power of the statement is inevitably heightened by a visual presence.
A series of sculptures produced in the months leading up to the 2000 Mexican presidential election evidence ERRE's masterful craftsmanship, exploiting the skills he learned from working as a carpenter for many years. This specific general election was of great symbolic importance as it marked the first transfer of power from the *Partido Revolucionario Institucional* (PRI) to the *Partido Acción Nacional* (PAN) in over 70 years. This led to a moment of optimism that had many discussing the utopian possibilities of a renewed Mexico. In response to these changes ERRE created a series of sculptural works collectively known by the title of the installation *Oro por espejos* / *Gold for Mirrors* (2000). The work that gives the exhibition its title is a wall-relief text piece that evokes by means of its title the first official exchange between the indigenous peoples of the Americas and their Spanish conquerors of gold for mirrors. This proved to be the first act of duplicity on the part of the Spaniards in what would become a long history of many such acts.

Another piece in the installation, entitled *Cama presidencial* / *Presidential Bed* (2000), takes the form of a presidential bed carved from wood native to Mexico's South East region. Combining both Mexican and Spanish iconography, it stands as a syncretic mix that serves as a metaphor applicable to race, culture, history, or trade. The bed is placed over an oval rug of maize. In place of a mattress he created a "drawing" made out of 2,000 nails that reproduces the topography of the Mexican Republic. *Silla presidencial sobre suelo mexicano* / *Presidential Chair on Mexican Soil* (2000), another piece in the exhibition, simulates the official presidential chair, but with a small acidly ironic alteration: the customary cushion seat has been transformed into a toilet seat. The chair is placed above a circle of Mexican soil—another powerful metaphor to describe the President's treatment of the nation. ERRE links these three works with a skillfully crafted message communicated through the sculptural wall-text that states that Mexico has still not learnt to look at itself, and that it continues to make decisions that, like the exchange of gold for mirrors, leaves many of its citizens empty handed and overwhelmed by the miseries of poverty.

One of ERRE's most iconic works and perhaps his best-known public art sculptures is *Toy-an Horse* (1997). Although this work has had various incarnations, undoubtedly its most effective and dramatic presentation was its debut during inSite97 when it was installed straddling the Tijuana-San Ysidro border checkpoint. It was later remade for the Valencia Biennale, where a new reading was added to its powerfully suggestive presence that spoke about Spain's immigration problems, especially about the thousands of people, mostly from North Africa, who risk their lives to cross the Straits of Gibraltar in small boats. This gigantic horse aspires to bridge a gap when first shown its possible meanings were intimately related to the conditions of the Tijuana-San Diego Region; to the experiences of those on the Mexican side of the wall looking for work and, those on the other side looking towards Mexico for pleasure.

ERRE's piece references the classic tale of the storming of Troy when soldiers, hidden in the body of a monumental horse thought to be an offering to the gods, secretly entered the city and mounted a major assault. ERRE's horse however, is a two-headed animal, implying two-way traffic and exchange as well as the fear of the "other" that exists on both sides of the divide. During inSite97 the horse raised its massive frame on the border, staring both ways, like a Mexican version of the Sphinx—asking many questions and knowing that the answers would be different on each side of the divide.

ERRE's biblically titled exhibition, *La multiplicación de los panes* / *The Multiplication of the Bread* (2002), seems to pick up on this position. It consists of an oriental rug, rectangular in shape, echoing the space in which it is installed. Covering the rug there is a layer of sand that leaves only a few small areas of the rug uncovered on which is modelled a city in ruins. Making reference to the Afghanistan and the Iraq War, missiles hang from the ceiling threatening the desert site; or, more precisely, loaves of bread whose oblong shape suggest the imminent threat of bombardment. They form a rectangle that rains down missiles onto the city. Situated on the walls at each end of the floor installation are two light boxes. In the upper part of one lightbox we can see a pair of eyes of a boy and underneath a quote that questions the effectiveness of war as a method for solving problems between different countries and cultures. One quote cites Martin Luther King: "Man must evolve for all human conflict a method which rejects revenge aggression and retaliation. The foundation of such a method is love."[4] The conflation of elements seems dangerously to court simplistic answers to complex problems, but just about gets away with it! Faced with cruelty, suffering, arrogance, lies, self-interest, fears and prejudices, the bare simplicity of ERRE's statement acquires its own particular strength.

In the same somewhat reductive way, ERRE approaches complex questions of nation and identity, seeing them through the symbol of the flag. One such work is *Barras y cerca para siempre: Homenaje a Jasper Johns* / *Stripes And Fence Forever: Homage to Jasper Johns* (1997), which was exhibited at the 2000 Whitney Biennial. The work picks up on Johns' formal appropriation of the flag but, above all, it identifies him as a person who represents American wealth and success. The Pop artist belongs to a culture that invades other cultures, whilst at the same time the work stands as a respectful homage to a fellow and much-admired artist.

Another flag, the national version, is titled *Democracia 2000* / *Democracy 2000*. It consists of three independent polychrome aluminium panels that appropriate the colours of Mexico's national flag (green white and red). They are installed to leave a gap between each colour. The central white panel displays the Mexican national seal depicting an eagle biting a snake while sitting on a cactus branch, but ERRE now introduces a subtle but significant alteration: the snake is long enough to bite the eagle on the neck as it is being beaten! ERRE is concerned with the many ways by which people, cities, and countries see themselves. And in this respect, one of his most moving projects is *Postales desde el filo* / *Postcards from the Edge* (2006), is a highly evocative photographic series that looks at the way people from different origins, social class, and economic conditions see their city. Or, more precisely, how they read the images of the city in which they live. It also deals equally effectively with the relation between language and seeing, and with the potential for being able to communicate what we observe at people with very different educational backgrounds. Each of ERRE's selected participants for this series was provided with a postcard from a pack of images—a roughly constructed footbridge, a geometric model of a house in a garden, etcetera. ERRE's asked each participant to write an imaginary postcard for a real person, juxtaposing words and image.

ERRE has an archive of photos of Tijuana he has taken over the years, and was not sure how to use them; he wanted to use them not simply as a register of his own eye but as a record of the voices, thoughts, and feelings of 35 people who have inhabited or visited Tijuana. In short, it is a representation of what Balzac called "a slice of reality." ERRE's next step was to link text to image by formatting both together as a single "postcard." What do the postcards say? Graciela Sui Qui García, a Korean immigrant from la Paz who married a Bolivian, has things clear enough, and writes to her mother: "Hello mom, well, we're still over here. I send you greetings and a hug. Many people here live as you see in this post card. Tijuana, how ugly huh, but oh well, many live this way in La Paz as well." She concludes, "Take care, I love you. Say hi to everyone over there." Diana, writing to Ralph, yearns for her boyfriend to live with her. The reverberations of the postcard include how we see Tijuana through our own imaginary, and how those who live there see it. In this instance ERRE effectively groups a range of people around a single issue–all becomes a matter of interpretation, communication, and negotiation.

"Migrant," "immigrant," "other" are all marginal and de-centered figures in the social spectre. Today theoretically these cast-off characters are typologies of centred identities whilst subjectivity becomes more and more dispersed. Identity is formed at the unstable point where the unspeakable stories of subjectivity meet the larger narrative of history in a global culture. "Mexican" is certainly *"other"* in the United States. Immigrants are part of a narrative of displacement in a condition of

[4] Martin Luther King's Acceptance Speech, on the occasion of the award of the Nobel Peace Prize in Oslo, December 10, 1964.

fragmentation that marked the end of the 20th century. We have come to recognize that identity is constructed across difference and exists within the politics of difference. Is it possible to have an identity in the world without arbitrary limits? Is this who we are? At a certain point in certain kinds of discourse, we also call these unfinished closures “the self,” “society,” “politics.” ERRE shows that both the official representation of identity on the Mexican side, and the American representation of the Mexican, are false. These representations fail to correspond to the hybrid, fluid, and changing reality of the border-crossing self. His identity, he feels, is not represented. So can he, therefore, define his own identity?

I argue that ERRE is searching and proposing for an art that is useful, that plays a role in society and pays attention to specific issues. This brings to mind Julian Stallabrass book *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art,* that focuses on art practices that raise issues of dialogue and democracy, of participation, and often-immediate feedback. As ERRE writes, “perhaps the most radical and productive works of the last few years have not been those that deal within the power of consumerism but those that have explored its limits and what lies beyond.”[5]

ERRE’s work goes direct to the viewer with a single visual blow, exploiting metaphors such as the Trojan horse, and mass forms such as a billboard on the highway, and children’s story-telling. It is in many respects site and issue specific. In other words, it needs its social, cultural, and political context and has a wider role and ambition than that provided by a gallery exhibition where the portrayal of the social is often permeated by the vapors of cloudy idealism. His work has criticality at its centre and is acutely aware that these concerns, as Pierre Bourdieu has shown, are often if not always instrumentally grounded as what they serve to conceal: business, war, and the twisted machinations of the state. Bourdieu has elaborated a theory of a cultural field, situating the artist’s works within the social conditions of their production, circulation, and consumption. He examines the individuals and the institutions involved in making cultural products and the structure of the cultural field itself, as well as its position within the broader social structures of power. He suggests that the plausibility and power of art’s freedom are on the wane, echoing, perhaps, what Theodor Adorno has to say in his *Aesthetic Theory* about artistic freedom: “absolute freedom in art, always limited to a particular, comes into contradiction with the perennial lack of freedom of the whole.”[6] That wider lack of freedom of the system is almost impossible to efface today. Its interests are multiple and spread out like insatiable tentacles. Hopefully these critical times present new opportunities for the development of new subversive strategies! ERRE’s voice protests what is so often little more than the lurid commodification of art and of a professional discourse that consistently loses touch with its wider audience. He opts for the ethical diction of plain speech.

ERRE’s *narcocorrido* video parody of the drug trade in Tijuana, *La Suburban negra* / *The Black Suburban* (2008), is lethally amusing since its confusions as to what and who the characters are is a disturbingly real projection of life in the city where police collusion with the drug cartels has consistently been documented, and where nobody knows who anybody is anymore. It is a situation where corpses are frequently discovered, occasionally displayed with all the grim ritualistic details that correspond to the twisted ramifications of a codified language. The victims are usually pawns within the system; the murders remain unsolved; the game goes on; and the big cats continue to wander free. The fighting is for territorial control; it is a war between diverse sectors with high stakes.

ERRE uses classic forensic methods in the video. The Chevrolet Suburban represents the type of car the drug cartel choose to use, in what we can only presume to be their version of elegant discretion. ERRE plays the assassin, the victim, and the policeman; a gesture that owes something to soap opera, but his overall intention is to create an image of a contemporary wasteland, the no-man’s land in which so much of contemporary life is being fought out. Yet, as often occurs in his work, he is making us constantly question how meaning is created and how deductions are made, whether they are those of a murder case or those concerning a government decision. In short, as some deconstructionist critics argue, all we have is interpretation. It is the interpretative act that gives meaning to the work and without it the work has no existence. ERRE insists that all depends upon one’s perspective; in other words, from what position we look or read. Somebody in Tijuana might well suspect the police from the first moment they come into sight, whereas in Spain, say, the police might well be seen as representative of the law. At the same time the video’s narrative is exploring the moral ambiguity of the three characters involved. In this instance symbolically they appear as even more insistently ambiguous since all are played by ERRE.

The whole installation is called *El cuerpo del delito* / *The Body of Crime* (2008) and the video forms an integral part. For the exhibition at ArtPace San Antonio, ERRE gathered together forensic materials and elements of the crime and placed them on display in the gallery: the car, the bullets, and the car-radio that blares out a *narcocorrido* that features one of Tijuana’s drug cartel bosses as its hero. It also included photos and mug shots of the three protagonists–in other words portraits of ERRE himself. Yet we are confused as to which character he is representing. The project again problematizes issues of truth and identity.

Let me finish by almost going back full circle, to the typically improvised Tijuana abode that ERRE made at the courtyard of the CECUT early in his career, and where he focused on how people live, how they bring a touch of magic and imagination to their lives, how they manage to show the human in the most difficult of circumstances, and how they reduce their needs to the minimum. A related piece, *Shangi-La: El sueño volátil* / *Shangri-La: The Volatile Dream* (2008), is a commissioned piece by the Museum of Contemporary Art San Diego and the Berkeley Museum and Film Archive. He opted to travel to this city in the province of Yunnan with its catchy musical name, focusing on the same kind of construction details as the earlier work. On this occasion he looks through the eyes of a tourist but with extreme care, choosing wood from the region to build the house and asking local artisans to paint the motifs, drawn from Tibetan Buddhism, for the decorative elements. This installation involves the remaking of a model of a traditional Tibetan house—using the craft skills of the artisan. The work is reduced to a single, expanded wall. Two monitors on one side show the lives of Shangri-La inhabitants within their homes; two other monitors give views of the countryside from a single vantage point. The interior is revealed through a constant focusing on the details of the woodcarvings, furniture, woven cloth, kitchen utensils, fireplace, and on the play of light. It is an homage to the rhythms of their daily life.

It might all sound like tourism from National Geographic! The images remind me of Jia Shang-Ke’s *Still life* (2000): a simple yet riveting story that suddenly freezes an image of intense simplicity and beauty into a still-life. ERRE does much the same thing. His images of Shangri-La are textured, poetic and sumptuous in their slowness. They unfurl, ingrained in the rituals of daily life. But beyond this simple comparison there are other details that link his work to Shang-Ke’s film. All four videos gradually become foggy and white, as if water was slowly filing those foreign spaces. This reminds us of how these communities often suffer new industrialization processes, such as the savage installation of damns that ruin local life and force the abandonment of traditional villages. As is the case in the Three Rivers Region where the video was shot, the impact of such installations will mostly be felt as severe repercussions on the ecological system. With this work ERRE is not narrating, but he does want to underline the violence of these modern irruptions into a traditional way of life. He seeks through the installation to draw attention to the overlapping tensions between Tibet and China. The Tibetan fragility of life is contained within it, caged and vulnerable, and especially so in this moment of pseudo Chinese neo-Liberalism: a bubble on the way to bursting.

Yet, in this essay ERRE should have the last word. He prefers talking to writing, and his work is as frontal, thought through, and as modulated as his speech—angular, Thelonious Monk-style, and convincing:

> My work is about social and political behavior; about humans, their environments and their relationships with boundary spaces, especially when these spaces overlap. My work then is about the frictions produced by human interaction. It does critique, but most of the time it does so by asking a question that supports the possible coexistence of more than one truth; a work that struggle against absolutes and blind postures.
>
> The clash of cultures is a possible theme that envelops the main concern of my career, but there are some particular and more specific themes and subjects that capture my interest as well: The fragility of memory, the analysis of historic truth, the relations between citizens and their governments, notions of identity, and a sense of belonging. Ideas behind what is local and what is global; the complex nature of nationalisms and regionalisms that always produce zones of friction and radical postures, like xenophobia, racism, and intolerance; and their terrible manifestations through discrimination, violence, and repression.[7]

I’ll drink to that!



[5] Stallabrass, Julian, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art,* Oxford U.P., 2004, p. 196.
[6] Adorno, Theodor, *Aesthetic Theory,* Minneapolis: University of Minnesota, 1997, p. 5.
[7] Marcos Ramírez ERRE, interview with the author.

THE TRANSBORDER CONDITION AS MOTHER TONGUE

Norma Iglesias Prieto

In this text I aim to reflect on the conditions from where Marcos Ramírez ERRE's produces his artwork, with the intention of understanding his artistic practice and its impact on the cultural and artistic communities in which he collaborates. I also seek to enter into his persona as creator, in an effort to understand the operations at work in the decision-taking processes that shape the creative act. We know that in the last years, art theory has been more oriented towards the comprehension of the complex processes of artistic output instead of towards the artistic products themselves. This change of approach in art studies allows us to analyse artistic production and its implications in the formation and consolidation of social networks and their linkages.

ERRE is an exemplary transborder artist. His work is permeated by a transborder condition: he lives and works in realms and communities on both sides of the border. He also has complex political views that are expressed in artworks as critique of power inequality. In part, this blunt political stand stems from his experience as a transborder individual who is lives with the harsh, evident and contrasting social conditions in the Tijuana-San Diego Region, and who has experienced tensions and unbalanced dynamics of power throughout his life. ERRE's transborder condition acts as motivator and facilitator in his artistic practice by intently summing up the many, sometimes opposing parts, that compose a phenomena or theme, while stressing the tensions and conflicts arising therein.

He is not a transborder romantic, however; he does not take a simplistic stance on hybridization, nor is he part of a "third nation." ERRE is an artist that critically addresses the many interests and elements that make-up translational and transborder issues in the globalized world. His analysis does not align with the nation state's interests or ideologies, but seeks to cast doubt on the elements that compose a geopolitical frontier, presenting them not only as a third space or neutral locality, but as a conflicted space defined by the pressure aroused from the interaction of many parts. In view of this, ERRE has created an artistic discourse that underlines complexity in contemporary social phenomena by discerning and adding up the greatest number of parts and elements, without meeting commonplace criteria of national traditions or simplistic *good vs. evil* visions; yet, he also goes beyond the complex processes of integration, incorporation, transnationalization and globalization inherent to his chosen themes.

ERRE has crafted an artistic language that criticizes global processes as they are incarnated in very specific local, transborder events. Part of his work dwells specifically in the United States-Mexico border, but the vision it presents is not limited to the official binational standpoint that understands the border as a space of collaboration between good neighbours; instead, ERRE contrasts the view of a binational alliance with a complex, even traumatic, process of integration, incorporation and belonging. ERRE's condition and identity also recognizes the advantage of taking part, whether actually or symbolically, in these very processes on a daily basis, having access to both sides of the border —a privilege that is out of reach for many denizens of that community. ERRE acknowledges and criticizes tensions, conflicts and contradictions between the power structures along the border. This is done outside mainstream ideologies that are legitimized by national interests. The result is a poignant view of a transborder condition in which he plays the part of bridge, translator, and negotiator.

Individuals who share a transborder identity can recognize conflict and contradiction in their cultural reality. Their identity is problematized as a result of conflicting positions in their daily lives; yet, they can be self-conscious and critical of their identities while also being innovative and creative, exploiting an undefined form of being while often creating new artistic paths and meanings. Hence, the border becomes a laboratory of global processes, a space of "self-awareness, poetics and creation, assuming poetry can be politics," as curator Ivo Mesquita has noted.[1]

Like many artists from Tijuana, ERRE comes from a middle-class family. His parents worked in San Diego, and he was born there in 1961. Childhood was spent, as it is common in the border, crossing sides, exchanging languages and costumes, and negotiating documents whether as a legal United States Resident, a tourist, or a commuter-worker. He went to law school and practiced for a year and a half and then resigned, disenchanted by prevailing corruption. Encouraged by some members of his family, he then decided to work in the United States in construction worker and carpentry for 17 years. The last ten were also dedicated to art. From masonry and carpentry he learned the importance of craftsmanship and this was later brought into his art and soon became a trademark inherited to other Tijuana artists. ERRE's growing income made it possible for him to collect art from local artists, and begin to experiment as a practitioner himself. He was encouraged by Álvaro Blancarte and Luis Moret, two senior artists in the scene, and ventured into painting and sculpture, obtaining second place at the Bienal de Baja California. In 1994 his career took off. This is the year of the Free Trade Agreement (NAFTA) and of the revolt by the *Ejercito Zapatista de Liberación Nacional* (EZLN) in Chiapas. On the 23rd of March of that year Luis Donaldo Colosio, the official candidate of the *Partido Revolucionario Institucional* (PRI) for the presidency for Mexico, was assassinated in Tijuana. 1994 was, therefore, a year of deep crisis in national politics and locally also a year of tension between California and Baja California stemming from anti-immigrant operations like *Operación Guardian.*

1994 was also when the second edition of the binational project inSite94 took place. ERRE was invited to participate and produced *Century 21* (1994), an informal house like those on the peripheries of Tijuana, but built in the esplanade of the Centro Cultural Tijuana (CECUT)—a privileged site of modernity and urban development. For the first time, the installation took advantage of ERRE's many sides: it brought in his law, construction, and art backgrounds. The project confronted injustice, exposing the reality of thousands and the improvisational character of real state in the city. It also memorialized the inequality surrounding the building of *Zona Río* that had been inhabited up until the redevelopment of the area by the poorest citizens living in cardboard houses. On January 1980, they were violently evicted by opening the sluice gate of the Abelardo G. Rodriguez damn up the Tijuana River that flooded the river valley and clered the land of inhabitants. Ironically, this violent eviction led to the construction of the *Zona Río* high-scale financial district with the highest real state prices in the city.

Century 21 not only included the installation of the house, but also the laborious elaboration of the plans and their exhibition—the computer's rejection of informal architectural patterns posed an unexpected problem. As would be the case with any new building in the city, these plans were submitted to the municipal authorities to obtain construction permits. The authorization by means of seals and signatures of approval evidenced the all-pervasive corruption in city government since the authorities never checked the location or building conditions of the house. *Century 21* followed the program logic of the improvisational constructions in informal settlements in Tijuana: Electric power was stolen from the CECUT; it had a dry toilet; there was no water system or drainage; furniture and decoration were all found second hand. However, the Tijuana public strongly connected with house and made it a repository of memories. For example, the security guard watching over the house during its exhibition, knowing of the *Zona Río* tragedy, candidly told an onlooker: "this house is sprouting from the ground because its roots are still there." ERRE explains further:

> With this work reconciled the parts that formed me. I knew I was a lawyer; it is what I had studied and what I am. I knew I was a carpenter, a craftsman working with my hands, able to produce well-made objects. And I knew I wanted to be an artist. My intent was to find a way to unite these three [profiles]. And they were automatically integrated the moment I was invited to make a proposal for inSite. The project worked out smoothly [...] I received $800 U.S. dollars from inSite and paid the rest with earnings from my construction job. I had partially retired from my job because I was at Álvaro [Blancarte's] studio, but still managed to combine both activities. When I thought of this house it was in a way as a counterpart of a house I was building for myself–a Bay area-style house, which I knew how to build, but in Colonia Libertad in Tijuana, which wasn't even paved. People called it the "flower in the mud." My project for inSite was the exact opposite: a shanty house in the best area of Tijuana. It had humble beginnings, but as the research unfolded, my concerns began to change. At the beginning the focus was merely on the technical issues asking how people were able to live in these conditions. I wanted to make a construction manual [as a way of sharing] what I had learned in the United States. As I started visiting those places and taking photographs, the lawyer inside me awoke, as did the humanist, and also the part of me that was aware of social issues. So, ERRE the artist snapped and did the project. I made the models and finally with this work I was born as the artist I am today. This way, the lawyer I used to deny did not end up in the trash, nor the carpenter I used to hide, instead all of [these dimensions of my identity] were present.[2]

ERRE's transborder experience also informed the 1996 installation *187 Pares de manos / 187 Pairs of Hands*, presented at CECUT. This piece made reference to a 1994 law initiative that intended, among other things, to withdraw social and medical services and public education, to illegal immigrants and their American children. This proposal was presented by republican senator Dick Mountjoy, and was supported by Governor Pete Wilson. It was approved by 59% by voters, and then later revoked by a federal court. Yet, the legislative process revealed and naturalized the prevailing racism against Mexicans in the U.S. Through this installation, ERRE made migrant workers visible and human, and showed the importance of their work to the U.S. economy. Again, his experience and transborder condition as a migrant worker, lawyer and artist, allowed ERRE to create an aesthetically pleasing piece politically pertinent to place and time. *187 Pairs of Hands* unveiled not only the immigrant workers who are constantly obscured from representation, but also the mechanisms through which racial rhetoric in the United States is justified for the sake of electoral campaigns. In this installation, once more, ERRE articulated his views on identity and other key elements behind the phenomenon of immigration.

> I don't believe in bringing together art and politics, because this presupposes that they are separate things. In my case, I understand life in an integral way, which simplifies the relationship between art, life, politics, and society. I am immersed in these themes; it is not a pose, they are more important than my vocation, which is that of being an artist. But it so happens that the most viable, immediate, and natural way to think on the subjects that interest me is through my artistic practice. There might be artists who find these topics interesting but don't [address] them in their work. That's fine, in my case, though, and without trying to justify anything, as Aristotle said "Man is a political animal" well, the part of being an animal fits me, and so does the part about being political, but my chosen language is art. Were I not an artist, I would say it in a different way. *187 Pairs of Hands* was another project I did with my own resources and with a state grant for artists with trajectory from the *Fondo Estatal para la Cultura y las Artes* (FOECA). [...] I was interested in having it installed during the Republican Convention in San Diego. Its opening day in San Diego was the day of my opening in Tijuana. This exhibition travelled later to Los Angeles, to Iturralde Gallery, and then to the Sixth Havana Biennial.[3]

In 1997, once more ERRE was invited to be part of inSite. This time, he built a 33-foot tall sculpture at the San Ysidro border crossing between Tijuana and San Diego, over the line that marks the political border between the two countries. He worked with wood again, a very symbolic material for him and dealt with a subject close to him. The artwork was named *Toy-an Horse* (1997), and consisted of a monumental two-headed Trojan horse with one head pointing Northward and the other Southward. The horse represents the border as a shared transborder space that needs to deal and negotiate, rather than build a dividing wall and separate, in order to move and advance. The horse also questioned the stereotype of unidirectional impact on the border. As he explained, "If this

[1] Mesquita, Ivo, "Tiempo privado en espacio público: un diálogo", in *inSite97. Intallation Gallery,* Mexico: Conaculta, INBA, 1998, p. 52.

[2] Marcos Ramírez ERRE, interview with the author, March 2007.

[3] *Ibid.*

is an invasion, as was the original function of the Trojan horse, in this case it would be a two-sided invasion."[4] As opposed to the ancient horse, this one had an empty, porous body in need to be filled with the many relationships and negotiations that take place at the border; "there are no surprises in this horse," ERRE has said, "everyone knows the implications of the union of cultures, the good and the bad."[5]

Toy-an Horse aimed to denaturalize the border by forcing the audience to think of it as a common space—as one body with two heads that represent different ways of thinking, different cultures and national projects. In order to move and prevail, the horse needs to negotiate and acknowledge the "other." The piece was installed precisely over the territorial limits between Mexico and the United States, bringing up an image that inevitably conjures up military strategies and procedures that have so painfully struck this and other borders. This piece also revealed art's potential to "create awareness, and articulate and perform the individual and collective experience."[6] The huge sculpture modified the physical space of one of the most emblematic structures of control: the San Ysidro Port of Entry. By doing so, it also altered the memory of that place since everyone crossing between the countries would inevitably see the horse and wandered as to the reason of its existence, and later its removal, thus contributing to the creation of new meanings and awareness.

> I wake up, pick up my hardware, my coffee, and head towards the border. [...] 50,000 people whose daily neurosis depends on the amount of time one has to wait to get to *the other side.* [...] Today, I got up with the usual routine standing in my favorite line. Suddenly, I realized that the horse was gone. It was strange not to see it. It had become part of my personal landscape. I was meditating on this and then suddenly was in front of the immigration officer, I showed my passport and was let through. Only then I realized that the horse still lingers.[7]

Another emblematic piece comes in the form of the installation *Amor como primer idioma / Love as First Language* (1999). It evidences ERRE's capacity to address particular policies and practices of insensibility in California to transborder fluxes and realities, and the fear of the "other" that sometimes floods that state. It was commissioned for his first solo museum exhibition in the United States at the Museum of Contemporary Art San Diego. The metal sculpture *Sing-Sing* (1999) stands out in this four-part project. It was developed as an answer to the law initiative that intended to wipe out all Spanish-language education for children of Latino descent in California. The metal human heart acts as a prison in reference to the silence that such policies force unto a transborder and transnational population that, among other things, also constitutes a violation of the Guadalupe Hidalgo treaty meant to legally-protect Mexican cultural practices in the United States. As Sara Solaimani discusses, "the title of the piece refers to the infamous "silent prison" (Sing Sing, N.Y.), where inmates were forbidden to talk, laugh and even show emotion in their faces, thus becoming one of the most repressive institutions in the U.S."[8]

The Body of Crime / El Cuerpo del delito (2008) is another installation that showcases ERRE's brilliance and sophistication in understanding the complexities of transborder conditions. It was created during his residency at ArtPace San Antonio. This project utilizes video, sculpture and photography to represent the complex linkages and complicities at work in organized crime. It underlines the translational structures of drug trafficking and its different angles and interests, as well as the responsibility we all share in it. In the piece, a fictional video narrative plays out a typical scene of organized crime, with all the usual characters and roles—the black Suburban usually associated with drug dealers, *narcocorridos*, weapons, and the drugs themselves. What's interesting in this work is the fact that the "victim, perpetrator and police officer"[9] are all played by ERRE himself, thus stressing the responsibility shared by all in the social reality we have constructed or we have allowed. Other outstanding elements in the project are three portraits that bring the audience into "the picture" as it were, by including them through reflection in the composition. Photographic images of the three characters portrayed by the artist are mounted on mirrors, with the tags "I," "you," "him" etched along the bottom, and leaving the next pronoun "we" open for the audience to fulfill. ERRE finally stresses "us" and sets aside the discourse of victimization that puts an emphasis on "others." As he explains,

> Borders are imposed by human beings [...]. The world should have no borders, although that is far too romantic [...]. That is never going to happen. However, what I can do is build bridges of awareness with my work. I do believe, perhaps unlike other artists, that perception can be changed. It takes time, but it is possible, and art can change people. In that sense, our work gradually counterbalances the existing negative influences of groups such as the *Minutemen*, which seek to preserve power and create divisions among races and nationalities. We can work in opposition to this. It is in our best interest to promote friendship amongst different cultures. Borders provide the possibility to learn, coexist and share. Basically, the border is an opportunity to know the "other."[10]

As Sara Suleiman points out, ERRE's trajectory reveals evolution and sophistication in his critique of the United States-Mexico border; and, as I aim to demonstrate, this derives from a complex transborder identity and condition.

> [...] His artwork's history and evolution seem to reflect the border's own history and evolution—ever more sophisticated, ever more "organized," ever more intentional. Looking at the subject matter of his work, ERRE criticizes the violent intent to control and manipulate our individual life experience. Some historical correlatives of this manipulation are war and a drive for domination through corporate greed and organized brutality on a global scale; the illogical and unjust militarization of national borders; the willingness to conceal data—or anything else for that matter—that stands in the way of Capitalist growth and power; and the structural marginalization of people pushed to the periphery by modern architecture.[11]

ERRE's artistic work has become a frame of reference for the emblematic dynamics of this and other frontiers. It exemplifies the capacity of complex and self-aware identities to analyze and bring attention to the interests, intentions and contradictions of a specific time and place that, nevertheless also speaks to other times and other places. ERRE is a product and also a producer of the new conditions of a globalized world that insist on denying the individual. Yet, in spite of this, he thrives ever more strongly, questioning his surroundings and refusing to surrender to the establishment. ERRE is an individual, with brains and an immense heart, that modestly but very responsibly assumes the role of the artist to transcends through his artwork.

[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] Yard, Sally (ed.), *inSite97. Intallation Gallery,* Mexico: Conaculta, INBA, 1998, p. 13.
[7] Quote by "John Doe," migrant, in Yard, Sally ed., p. 108.
[8] Solaimani, Sara, *Culture, Art, and the Transborder Condition/Experience: Marcos Ramirez Erre's Artistic Practices,* Master's Thesis, Department of Chicana and Chicano Studies, San Diego State University, 2011, p. 156.
[9] Green, Kate, "Marcos Ramírez ERRE. ArtPace San Antonio", in *Art Lies. A contemporary Art Journal,* 59, s/f. 9 Sep/ 2011. http://www.artlies.org/article.php?id=1677&issue=59&s=0
[10] Marcos Ramírez ERRE, Interview with the author, March 2007.
[11] Solaimani, Sara, *Culture, Art, and the Transborder Condition/Experience: Marcos Ramírez ERRE's Artistic Practices*, p. 175.

OPEN LA DOOR O ROMPO LA WINDOW!

Sam Durant

If you are neutral in situations of injustice, you have chosen the side of the oppressor.
Desmond Tutu[1]

I remember a conversation several years ago around the time the immigration debate was really heating up, I was complaining about the land owners on the United States side that were actively encouraging the construction of the publicly funded "border wall" across their private holdings. Marcos Ramírez ERRE's response was that we should find someone with land along the border to let us erect an enormous gate permanently propped open with a big welcome sign hanging from it.

There is always the temptation, or perhaps the inevitability, of addressing biographical details when discussing a fellow artist's work. In the case of a close friendship there is even a responsibility to acknowledge the personal connection. ERRE and I have a few things in common: we are the same age—our birthdays are only a few days apart. We both made a living as carpenters for many years, becoming artists a little later in life. However, the biographical similarities end there. Our childhoods could not be more different: I grew up in the suburbs of Boston, not far from the Plymouth Rock, monolingual and monocultural. Ramírez was born and raised in Colonia Libertad, literally on the border, and although firmly Mexican, he is also bicultural in important ways. I went to art school, eventually obtaining a master's degree; he graduated from law school before switching to art and is largely self-taught, and was tutored by the artists of La Generación de la Ruptura in the cafés and bars of Tijuana. Although we have such different life experiences and cultural disparity, the interests and goals for our work are surprisingly similar and perhaps explain our friendship and mutual admiration.

The 2003 exhibition *Baja to Vancouver* was the first show that included works from both ERRE and I, although we had yet to meet at the time.[2] *Baja to Vancouver* was an admirable attempt by a group of curators from institutions along the West Coast of North America to make a more inclusive statement about geography and visual artists. Upon discovering the title and intention behind the exhibition, and comparing it with the list of organizers and institutions, I began to wonder about how the exhibition's premise compared with its practice, and questions began to come up. I enthusiastically supported the curatorial impulse to dismantle the tired notion that "West Coast" artists are only to be found in Los Angeles, or at most only in California, instead aiming to make an inclusive, multi-national statement. In the U.S. we have a tendency to ignore the fact that Mexico and Canada are also part of "North America" and must be included in any notion of the continent's West Coast. *Baja to Vancouver* was a show that did that. Admirable as that undertaking was, I worried that it might be, however unintentionally, still reproducing the unequal power relations between the three countries. In communicating my concerns to the curators I may have overstated the issue by comparing the cultural politics of the exhibition to the economic policies of NAFTA.[3] Although *Baja to Vancouver* was organized by an international team of curators and exhibited in several institutions on the West Coast, it included only one venue and curator outside the United States. Unfortunately, neither a Mexican curator nor venue could be included for reasons that were not exactly clear. This was the situation that made me uncomfortable and it is, admittedly, a relatively minor issue in the face of the larger interest of an international, more inclusive survey of West Coast contemporary art that integrated many Mexican and Canadian artists. Fortunately for me, the curators were good-natured about my concerns and my work remained in the show, otherwise I might never have met Ramírez and gotten to know his work.

I make this short story long because it was that situation that provoked me to contact ERRE in the interest of finding out more about Tijuana and the cultural scene in Baja. Finding his studio and exhibition space Estación Tijuana in Colonia Federal right next to the San Ysidro border-crossing—with sight lines in both directions along the border's double fences that were soon to be triple—couldn't make ERRE's position more clear. While he deals with meaningful, significant, often traumatic subjects in his work, he does not adopt an outside position. He is well aware of the aphorism "when you point a finger, four are pointed back at you," something I would have done well to remember as I was castigating the curators of *Baja to Vancouver.* I cite this tired cliché because it is

[1] Ramírez ERRE, Marcos, *Skin Colors: If You Are Neutral,* 2002-2003.
[2] *Baja to Vancouver: The West Coast and Contemporary Art* was organized by Ralph Rugoff, Director, and Matthew Higgs, Curator, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts; Toby Kamps, Curator, Museum of Contemporary Art San Diego; Lisa Corrin, Deputy Director, Seattle Art Museum; and Daina Augaitis, Chief Curator/Associate Director, Vancouver Art Gallery, and toured those venues between 2003 and 2005.
[3] North American Free Trade Agreement, which created a trilateral trade agreement between the United States, Mexico and Canada. It came into force in 1994.

accurate but also as a reference to ERRE's frequent use of quotations and aphorisms across many bodies of work, some of which I have used as paragraph breaks in this text.

When one crosses from the United States into Mexico at San Ysidro, there is barely a checkpoint—one simply drives past a stop-light that flashes mostly green, only occasionally turning red to signal to pull over for a random customs check. Heading South one approaches the border on Interstate 5 doing 70 miles an hour, slowing briefly to pass the checkpoint, and almost suddenly one is in Mexico. As everyone on both sides of the border knows well, crossing from Mexico into the United States is an entirely different story. Most folks also know that neither method has real control on the massive cross-border flows of people and goods, both legal and illegal.

Much of ERRE's work deals with the border, its flows, with the effects it has on people's lives, and with its social, political and economic consequences. Many of his artworks have often addressed the unequal power relations between the neighboring countries. For instance his billboard *El proyecto prejuicio* / *The Prejudice Project* (2006), installed on Interstate 5 just North of the border, can be understood as a surprisingly compassionate response to the anti-immigrant hate group known as the Minutemen. I mention this work because I think it is emblematic of the particular and unique quality of ERRE's position. This quality, I believe, is one of the reasons why his work has been slower to receive recognition in the international, "euro–ethnic,"[4] art world such as it is. The reason is quite simple: his artwork is clearly on the side of the less powerful. Those who control the levers of power in the art world cannot easily identify with it and thus have to work harder towards an understanding of its value. But this is not an impediment, and I will argue that ERRE's work welcomes this challenge, because while it is certainly on the side of the powerless it does not alienate the powerful, but labors to include them, recognizing that both sides suffer, if unequally, from injustice and inequality.

The Prejudice Project is an artwork that embodies this dual purpose. It is addressed to a white nationalist anti-immigrant vigilante group, but rather than respond with a rhetorical counter-statement that would surely alienate many viewers, ERRE offers a nuanced, complex and even humorous rejoinder that acknowledges even those who might agree with the Minutemen. Across the top of the billboard is a line of text that reads "Don't Be a Man Just for a Minute, Be a Man Your Whole Life." The textual riffing on the name "Minutemen" operates along several registers: the sexual reference to the "one minute man," the premature ejaculator, is humorous and emasculating. It highlights the critical aspect of literally naming the cowardice and contradiction implicit in the Minutemen's ontology—that of being, as white males, the most privileged and protected members of the wealthiest and most powerful nation in the world, who nevertheless are afraid of the comparably powerless and vulnerable undocumented migrants. Finally, the text also embeds an aspirational calling, which is that of striving towards the ideal of what it means to be a man in the best sense.[5]

The text "Don't Be a Man Just for a Minute, Be a Man Your Whole Life" is superimposed over a photograph that depicts the back of a man's head as he looks toward the U.S.-Mexico border, with the fence in the distance. The man's head has certain recognizable characteristics: he appears to be white, his graying hair is crew cut, the back of his neck is slightly reddish, and he wears a military camouflage shirt. One assumes that the figure must be a Minuteman, or at least is surely representative of the group's membership. In another twist meant to challenge ideological presumptions, it turns out that the man depicted in the billboard is the historian and writer Mike Davis, one of the foremost critics of the nativist vigilante border guard movement to which the Minutemen belong. Davis also contributed a supplemental text to ERRE's work in which he identifies himself and elaborates his position on immigration and on those who so violently oppose it. The inclusion of Davis' text is important not just for the fact that it makes available more information about the artwork, revealing the ironic play on the figure's true identity, but also because it makes more transparent the artist's own methodology in constructing the piece. The key here is that ERRE allows Davis to self-represent. The sticky issue of power relations within representational practices (i.e. who holds the control to make representations and who gets represented) is not side-stepped as it could have been; after all ERRE is part of an "under-represented" class as it is constituted in the U.S. This dichotomy is played with and subverted since the viewer finds role-reversals between Davis—who is white and American—as the "object" portrayed in the work, and ERRE the Mexican producer/author. This is again turned back on its head by Davis' revelatory text, which gives him the last word.

This kind of facility with the signifiers at play in the work and the deadly serious reality to which they refer, reveals that ERRE is not threatened by the Minutemen's position. There is an implicit understanding and even compassion for them. He does not judge but instead offers a way for the Minuteman to re-think or re-evaluate. In this sense the work is non-ideological: it is not seeking to be "right" or to prove a moral superiority but to simply "work"—to change hateful minds through love.

Hatred does not cease by hatred, but only by love, this is the eternal rule
Buddha[6]

In a more recent installation, ERRE turns his gaze even closer to home. *El cuerpo del delito* / *The Body of Crime* (2008) focuses on the narco-violence and civic breakdown in Tijuana and across Northern Mexico. Depending on the source, Mexico stands somewhere around 12th in rank of the World's largest economies and is certainly one of the strongest.The wealth that this economic giant has generated, however, has not been spread evenly across society. Mexico still suffers from enormous inequality between rich and poor, between urban centers and rural areas, and between North and South. Narco-culture has permeated this infrastructure of inequity from the highest to lowest levels. The spread of the drug business in Mexico is due to many factors and not least among them is the relationship to its Northern neighbor. The insatiable U.S. demand for illegal drugs, in conjunction with trade regimes such as NAFTA FTAA, GATT, etcetera, have wreaked dramatic socio-economic devastation and have created fertile ground for the cartels.[7] As the weapons flow freely from arms dealers in the U.S. across the border to the Mexican drug cartels, the bloody toll on the South side of the fence increases in proportion.

ERRE' project, *The Body of Crime* is a multivalent exploration of responsibility within this necrotic cultural framework. Although the work is addressed to the ongoing catastrophe created by drug trafficking, it again operates in a discursive rather than rhetorical mode.[8] The installation, incorporating video, text, sculpture, sound, and photography, "begins at home" in several senses. It is very much rooted in the everyday, the mundane, the basics of life and family. In the video component, entitled *La Suburban negra* /*The Black Suburban* (2008), the viewer is presented with a triadic rather than the binary structure that is often encountered with works dealing with the border—two sides, us / them, either / or—wherein the dialectical situation becomes more complex or becomes "a complex," both in an ethical and theoretical sense. ERRE uses himself in the work as the actor playing the three roles in the drama, literally embodying the narrative: He is traficker, police detective, and victim. While not a self-portrait, it is of crucial importance that he is represented in the work. Playing the three roles in the "film," ERRE also occupies tripartite roles as the work's author; he is its subject who has taken-on the issue of narco-violence in a biographical sense; and he is the object—i.e. the actor playing all the roles in his own film. The viewer is clued-in to the artist taking responsibility for his country / nationality, for his society / culture, and for his individual citizenship as these devolve because of the problem of narco-violence. ERRE uses the cinematic tropes of the Western genre—the gunslinger, the moralizing story, and the landscape backdrop, which in this case is the Mexico-United States border.

The photographic triptych mounted on mirror entitled *Todos somos el mismo (El bueno, el malo y el feo)* / *We Are All the Same (The Good, The Bad, and The Ugly)* (2008) present three stages in the unfolding consequences of narco-culture: one mimic's a mug shot, one a family snapshot, and one an identification card. The wider social context of the Mexican drug war is framed by these works: drug trafficking is bound to a specific place which is the infrastructure of the border; its original cause in U.S.-Mexico socio-political relations is alluded to; while family, the local, and the individual citizen or immigrant are made participating characters.

These significations and allusions are put into motion as they reference and cross-reference each other. Because the photographs are mounted on mirror the viewer is drawn into a play of identities in which one sees oneself in the work, and therefore is encouraged to identify with each of the three personas. This identification process, when combined with an understanding of the larger system in which narco-violence takes place, allows the viewer a more empathic relationship to the subject. It proposes a viewpoint in which all three "actors" can be understood as victims (including the trafficker/assassin), and by extension to see the entire socio-economic infrastructure of the drug and weapon trade as an utterly destructive force to all, perhaps especially to those profiting from it. ERRE's genius is to facilitate the viewer's journey toward this level of empathic identification in relation to a subject as traumatic and polarizing as drug trafficking. And to me, this is an example of an ethical practice.

Non-violence is hard work
Cesar Chavez [9]



[4] "Euro-ethnic" is a term Adrian Piper formulated to describe the cultural and historical basis of the contemporary art world of the United States and Western Europe. See her essay "Power Relations Within Existing Art Institutions" for a full description.
[5] I use the terms "powerless" and "vulnerable" in relation to the overwhelming advantage held by the U.S. State and its citizens relative to those without immigration papers. I do not mean to affix this label to people who are, in virtually all other respects, far more powerful than those seeking to demonize and criminalize immigrants.
[6] Ramírez ERRE, Marcos, *Eyechart: New Rulers*, 2005.
[7] FTAA stands for Free Trade Area of the Americas, GATT stands for General Agreement on Tariffs and Trade.
[8] One might argue that there should to be a rhetorical dimension to an artwork addressed to the ongoing trauma of drug trafficking, and indeed there may be one. I find myself hoping that art journalists writing for widely circulated daily papers will take up the rhetorical implications of ERRE's work in their stories and reviews, but at the same time I am chilled by the fact that writing about drug trafficking in Mexico is usually life threatening to the journalists that report it.
[9] Ramírez ERRE, Marcos, *Crossroads*, Columbus, 2002.

THE MAGICIAN FROM COLONIA LIBERTAD

Mike Davis, April 2009

Since everyone is dumping on Mexico these days,you might as well help me do the real thing.[1]
Marcos Ramírez ERRE

Marcos Ramírez ERRE isn't kidding. He's building a new house in Colonia Libertad, Tijuana's oldest and most surrealistically colorful neighborhood, and he needs to dispose of some construction debris. I ride shotgun in his pickup while his younger brother Omar Pimienta, a poet-artist, sits in the backseat.

The swine flu scare is at its height, and for once in a lifetime, afternoon traffic in Tijuana is unsnarled. ERRE spurs his Chevy Silverado through the *Zona Río* roundabouts, past the giant statue of Padre Kino and the utopian sphere of the Centro Cultural Tijuana (CECUT), until we reach the Avenida Internacional—the long straightaway next to the corrugated steel futility of the border wall.

As the road climbs the mesa, there is a jarring view of landscape disfigured by National Guard bulldozers and the endless churning of terrain by Border Patrol jeeps. But today even the brutalism of Operation Gatekeeper is ameliorated by blue skies and a tickle of a sea breeze.[2] ERRE catches the mood and puts on a Beach Boys CD. I have a sudden inkling of what he must have been like when he was a 15-year-old outlaw skateboarder from Colonia Libertad, careening suicidally down its rutted slopes.

1.
Founded (at least in legend) by Dorados—elite veterans of Pancho Villa's *División del Norte*—Colonia Libertad is Tijuana's oldest urban neighborhood and its name reflects its constant yearning.[3] During the Prohibition era when all of Hollywood flocked to the famed Agua Caliente casino and resort, and Tijuana was dominated by US gamblers and felon millionaires of the "Foreign Club,"[4] La Libertad was the home of casino and racetrack workers, street vendors and artisans.[4]

The neighborhood's population swelled in the 1930s with the arrival of hundreds of families deported from San Diego and Los Angeles. (In a frenzy of nativism that prefigured the internment of Japanese-Americans in 1942, California authorities expelled no less than 400,000 Mexican-origin residents during the 1930s.)

Within the larger ecology of the postwar Tijuana-San Diego border, La Libertad dominated two niches: the artisanal production of tourist souvenirs (the countless millions of plaster bulls, re-tread huaraches, and nudes painted on black velvet) and the provision of shelter and services to migrants waiting to cross the border.

ERRE, born in 1961, fondly remembers the good old days, before full-scale militarization, when the no-mans-land on the U.S. side of the fence was an informal public space peacefully used by poorer Colonia Libertad residents for soccer matches and picnics. Such tolerance is now extinct, and Border Patrol respond to taunts and occasional rock throwing from the Tijuana side with tear gas, pepper spray, and sometimes bullets. There have been deaths and mounting anger, amplified in Colonia Libertad by long historical memory.

ERRE, whose extended family is rooted on both sides of the border ("hippie cousins in San Diego and Chicano cousins in L.A.", as he says), has necessarily become a connoisseur of the border's pandemonium and institutionalized violence, but also of its hopes and utopias.

For the purposes of a critical, subversive art, the shadow of a despotic wall—as in Berlin's Kreutzberg neighborhood during the 1980s—can be a paradoxical zone of truth. Colonia Libertad is the perfect observation point that provides an epistemological position with a commanding view of the moral and ecological absurdity of borders.

In 1997 ERRE constructed a huge Trojan Horse—entitled *Toy-an Horse* and commissioned by inSite97—with two heads facing in opposite directions and located at the San Ysidro Border Station. It straddled exactly the international line—a towering irony between clogged lanes of traffic. The Border Patrol, like the ill-fated Trojans, didn't get the joke, but Tijuaneses loved it.

Since then he has created similar provocations from Reading, Pennsylvania (entitled *El proyecto Reading / The Reading Project*), to Yunnan, China (entitled *Shangi-La: El sueño volátil / Shangri-La: The Volatile Dream*), attaining an international reputation that usually guarantees studio space in Soho or Coyoacán. But he stubbornly prefers being, as he puts it, a "Libertarian."

2.
Meanwhile, there is still debris to get rid of. ERRE's Silverado lurches into a dirt side street somewhere on the proletarian backside of Lomas de Chapultepec. He pulls up along a fence, honks his horn, and the debris is quickly unloaded by elves in rags. He hands one of them 100 pesos or about 7 dollars (the minimum wage in the sweatshop maquiladoras is only 70 pesos per day).[5]

ERRE jokes about "recycling recycling." Tijuana, of course, is a laboratory of grassroots architecture using salvaged material from Southern Californian suburbs: garage doors, picket fences, pallets, Formica kitchen counters, old tires (used to stabilize slopes), and the like. Even pilfered sections of the border wall have reappeared as roofs, although ERRE's personal favorite is a home—from a distance it looks like a white palace—constructed entirely out of dozens of refrigerator doors bolted-together.

A landscape like this, assembled as kaleidoscopic bricolage, assumes a ubiquity of building know-how, and Tijuana indeed is an extraordinary reservoir of skills and crafts, ranging from the pre-Columbian to the post-Modern. In the case of ERRE's family, artisanal ingenuity and poetic vision have long commingled. As he puts it, "we have always been magicians."

His paternal grandfather, for instance, was a professional photographer, while his mother's father was a picaresque wandering craftsman, calligrapher, and storyteller. ERRE's dad is a metalworker with a dozen side trades and useful skills. His mom likewise "could make anything with her hands… beautiful ornaments, for instance," but in mid-life she became publicly known as a poet. Her poems, which she often read over local radio, were tinctured with ironic nostalgia in the style of Ruben Darío and Cesar Vallejo.

When not drawing or reading comic books or watching Santo at the Cinema Libertad or skateboarding or having rock fights with kids from rival Colonia Independencia or diving into dumpsters to retrieve the scrap-wood that his father used to make wine racks for tourists, ERRE somehow managed to meet Plato, Montesquieu, Madame Curie and Leonardo da Vinci.

In the course of middle school, he suddenly metamorphosed from teachers' bane (*"el Sonámbulo"* (the Sleepwalker)) into illustrious progeny. He grew wings. With encouragement from a lawyer uncle, he entered law school at 16 and graduated at 20.

He practiced law for a short time. "My idealism was immediately obliterated by reality. If I had continued, I would've quickly become broken and corrupted."

So instead of following an almost guaranteed pathway to wealth and perhaps even political appointment, ERRE crossed the border and joined a construction crew.

He worked as a house carpenter for the next seventeen years, following the Southern California housing boom from San Diego to Temecula and back. For much of the time, he commuted from Colonia Libertad, rising at 4:30 to arrive at work by 7:30.

"Framing, joisting, even stacking—I loved it. Mexican guys were usually the hardest workers and almost always the best educated. One friend on my crew was an engineer, another had studied dentistry, and two more were accountants. We could solve technical problems quicker than our foremen or the official engineers," he recalls. The dependence of California upon the unacknowledged but indispensable genius of its immigrant workforce, as well as the metastasizing cancer of nativism, became the subject of his powerful work *187 Pares de manos / 187 Pairs of Hands*, presented at CECUT in 1996.

During breaks he cracked up the other carpenters by drawing hilarious caricatures of the bosses. Urged on by his friends, he started sculpting and painting, and exploring the periphery of the local art scene. He was eventually mentored by the abstract-expressionist painter Luis Moret, a Spanish Republican exile in Tijuana who had worked as an assistant to David Alfaro Siqueiros during the 1950s.

"With a few other artists, we had coffee every Wednesday. Moret was a sophisticated man, but he was also embittered. He told me that I should think of myself as a 'sculptor with an axe.'" It was a step ERRE was not yet ready to take. "I wanted to be a conceptualist." In 1989 he began to show his paintings and sculptures around, and by 1993 his work was featured in a commercial gallery. He quit construction.

He had picked the right moment. "Someone had just invented 'Border Art,' CECUT had opened its doors, and the L.A. art world was looking South of the border for the first time." Tijuana's improbable debut as an "international arts Mecca" (as the journal Newsweek would later call it) occurred in 1994 with the creation of inSite—a periodic binational public art biennial involving dozens of artists and other cultural provocateurs.

ERRE's personal breakthrough came with inSite94, when he was a commissioned artists and dumped two truck loads of dirt in the central plaza at CECUT, buckled on his tool belt, and, with the help of his father's friends, built a scrap-wood shanty house with a corrugated roof that was both quintessentially Tijuana and generically Third World. *Century 21* (as he called it in mockery of the real-estate firm) was the 'model house' of the typical starter colonia: an industrious squatter's counterpart to the ranch houses and McMansions that ERRE had once built in Southern California. For weeks it stood, humbly but nobly, next to CECUT's huge spherical auditorium that realizes the French architect Étienne-Louis Boullée's 1784 proposal for the *Cenotaph for Isaac Newton.* Both architectural works—CECUT and the cenotaph—express utopian optimism about the future.

"inSite wanted art tourists to see only the good, modern parts of Tijuana. I said no, I want to bring the real Tijuana front and center. I suppose in Luis Moret's sense I was finally wielding the axe." Or, in more pretentious terms, he deftly deconstructed the museum with the return of the repressed.

3.
This first decade of Border Art now seems like a lost, almost innocent, world before the time of decapitated heads and wars against terrorism; and before the time of a potential swine plague.

ERRE fishtails out of the dirt alley and returns to a paved avenue of restaurants, beauty salons and car alarm dealers. Schools and public buildings are closed, morning masses have been suspended, and sports events have been cancelled, but stores and street markets remain open and desperate for business. Customers are sparse. Half the population seems to have disappeared. Few people, apart from municipal employees and office cleaners, wear surgical masks but no one seems to begrudge those that do.

"Looks like the *Invasion of the Body Snatchers*," I say.

"You should have seen Mexico City," ERRE replies. "I was down there for

[1] All quotes by Marcos Ramírez ERRE are from a conversation with the author in April 2009.
[2] Operation Gamekeeper is a Clinton-era measure aimed to halt immigration at the United States–Mexico border near San Diego, California.
[3] *La División del Norte* (The Northern Division) was a legendary army founded at the beginning of the Mexican Revolution by Francisco Madero and eventually led by General Francisco Villa.
[4] The "Foreign Club" was a famed 1920s casino for the North American market.
[5] *Maquiladoras* are assembly factories located in Mexico along the border with the United States.

the Zona Maco Art Fair when the flu pandemonium started. At first it was just a big joke. Everyone was decorating their facemasks with Salvador Dalí mustaches or big teeth like Bugs Bunny. On mine, I wrote '*¡Ay cabrón, que gripón traigo!*'"[6]

"Then the famous archeologist Felipe Solis suddenly died. He was the director of the National Anthropology Museum and the previous week had given Obama a tour of Aztec treasures. There were rumors that he had swine flu, subsequently denied by medical authorities."

"That chilled the whole scene. People didn't know what to expect. It was like the Camus novel *The Plague*. Best friends were afraid to give each other a hug or a kiss on the cheek. What scared me was simply the idea of being sick and helpless so far from my family. Here together, the Ramírez family is almost invincible. You can bury my bones in Tijuana."

We turn eastward, crossing the legendary Avenida Revolución, past the curio stores, discos, and long bars—remnants of the raunchy Tijuana invented by gringo bootleggers and gamblers during the 1910s and 1920s.

There are no tourists. *Nada*. Although the only confirmed swine flu cases locally are across the border in San Diego, Tijuana as usual bears the stigma—the growing fear of all things Mexican even when they originate, like the demand for drugs or the industrialized livestock in the United States from which this new flu probably sprung.

"Feel lonely, gringo?," ERRE laughs.

To console me, he points out there are no cops on the streets either.

Three days earlier, drug-cartel gunmen launched simultaneous attacks on police across the city, killing seven in a half-hour, one of them in the small station just up the block from the Ramírez family home. Using decoders to break into the police radio frequency, the killers daily taunt the cops, blasting loud *narcocorridos* and boasting of future assassinations.[7]

"Today policemen are either at the funeral for their comrades or in hiding. The narcos have threatened to raise the death toll to 30 in the next week," he explains.

"Why are they so pissed off at the cops?," I ask.

"I think the police confiscated a huge drug cache," younger brother Omar interjects.

4.
We stop at a light. Some desperate squeegee guys without water bottles scuffle over ERRE's windshield. Two soldiers on the corner of Paséo de los Héroes observe the melee with indifference. Masked by black balaclavas, they cradle new made-in-Mexico FX-05 assault rifles.

It is disturbing that the troops' presence should be so reassuring. The Mexican Army, of course, has an appalling human-rights record, and some leftists believe that the pandemic emergency has become mere pretext for the further militarization of daily life—such as shutting down this year's May Day parade.[8]

ERRE shrugs. He explains that it is difficult to imagine how control of public safety in border cities like Tijuana or Ciudad Juarez can ever be returned to the corrupt and now terrified cops. The elites, meanwhile, ensure their own safety by hiring Blackwater-type mercenaries.

Almost on cue, we pass a small convoy of SUVs and what looks like an armored car converted into a bulletproof limo. Stenciled on the side is the corporate logo of "Panamerican Security de Colombia."[9] As a side note, the real Blackwater—now shamelessly re-branded as "Xe," has recently opened a training facility just across from the Tijuana airport at Otay Mesa.

ERRE has made a very dark, Coen brothers-like video that reflects on the fate of his friends and their younger brothers. The fundamental life choices that each character in the video is asked to make are only three: one may be a *sicario* (narco-assassin), a corrupt cop, or the corpse of a *narcotraficante*. In the video, which is entitled *El Cuerpo del delito / The Body of Crime* (2008), all three roles are played by ERRE.

"Tijuana is *No Country for Old Men*," he says. "I've lost two of my closest friends. One was beaten to death with a sledge hammer and poured into a canvas sack."

5.
When we reach Colonia Libertad, it's 4 pm and some bustle is returning to the streets. We park in front of the old family home, across from some sinister chemical tank cars marooned on a branch of the San Diego and Arizona Eastern Railroad. The family guard dog, a middle-aged Chihuahua named Momo, barks dutifully from the roof.

ERRE unlocks the gate; he has to rush to take his dad to a doctor's appointment.

Señor Ramírez hails from a proud ranching town, Juchitlán in Jalisco, that claims to be the birthplace of the mariachi. In the late 1920s, it was a stronghold of the Cristeros, the fierce rural Catholics who rebelled against the anti-clerical regime of President Plutarco Elías Calles (1924-1928). Although his own father, the town photographer, was not especially religious, señor Ramírez's mother's lover was a bandit and guerrilla.

After traveling around as a movie projectionist in the villages of *Los Altos de Jalisco*, señor Ramírez came to Tijuana and Southern California in the early 1950s. He worked as an extra in Hollywood; as a sheet-metal worker on an aircraft assembly line in San Diego; as the chief of a harvest crew in the Central Valley; a cab driver in Tijuana; the co-owner of a furniture factory that burned down; and now, at almost age 80, oversees the family wrought-iron workshop.

The patriarchal home, like Tijuana itself, has been self-built in increments that faithfully graph the family's economic history. The 1990s boom years, when ERRE was a well-paid carpenter in California, are represented by an impressive faux-Victorian wing with dormers, bays, and gables. I wisecrack about his hallucinatory "gingerbread *casa de sueños*," built in the same period that ERRE was erecting his shanty at CECUT.

He smiles, then scolds: "You know, this is the Tijuana dream, my parents' dream. We never stop building. We're always making room for more people."

"When I was a kid," he adds, "do you have any idea of how many cousins and *compadres* from my father's town stayed here until they could cross to jobs in California? How mattresses we had on the floor? Hey, this is Ellis Island."

To underscore the point, brother Omar, a published poet and University of California San Diego MFA graduate, shows me the key prop in the wonderful video he has recently completed about this neighborhood,

[6] Translates as "Oh shit, what a terrible flu I've got!"
[7] Narcocorridos are Noreño ballads that narrate the escapades of the drug cartels.
[8] The International Worker's Day celebration planned to occur on May 1, 2009, in Mexico City, were canceled due to the health emergency caused by the Swine flu outbreak.
[9] Panamerican Security de Colombia is a private security company that offers a variety of security services and products.

entitled *Lady Liberty* (2009). Omar says it is based on one of French sculptor Frédéric Auguste Bartholdi's original sketches for the Statue of Liberty—that famous "lady" with a torch that in one of Bartholdi's original proposals is standing on the pedestal of an Aztec pyramid. A local artisan has made plaster copies to sell to the tourists, if they ever return to Tijuana as they once did. Will they?

Since 9/11, irrational fear and toxic bigotry have imposed an informal blockade on Baja California's non-*maquiladora* economy. Now nativists in San Diego are clamoring for the complete closure of the border.

It would be a catastrophe. A Siamese twin might as well saw away the flesh connecting it to his brother. Both would die in the end.

After kidding ERRE one more time, I go to dinner with Omar and his wife. The weather is still delightful and we find a cozy Italian restaurant crowded with nonchalant and fearless diners. For a quiet evening, at least, the mask of the red death slips off the face of Tijuana.



LISTA DE OBRA SELECTA / SELECTED ARTWORKS

Transici n* / *Transition
1994
Hierro y madera / Iron and wood
244 x 91.5 x 91.5 cm / 96 x 36 x 36 in.

Century 21
1994
Instalación en el Centro Cultural Tijuana para inSite94, compuesta por materiales reciclados: de construcción, muebles, electrodomésticos, llantas, así como planos y permisos municipales para construcción / Installation at Centro Cultural Tijuana for inSite94 consisting of recycled construction materials, found furniture and appliances, recycled tires, construction drawings and municipal building permits
Dimensiones variables / Dimensions variable

Nube madre* / *Mother Cloud
1995
Instalación compuesta por cubeta de metal, fotografías, tela, cable, flores, libros de poesía, repisa / Installation consisting of metal bucket, photographs, fabric, wire, flowers, poetry books, shelf
Dimensiones variables / Dimensions variable

Terra Mea-Terra Nostra
1996
Acrílico, tela, cierres sobre papel Craft / Acrylic, fabric and zippers on Craft paper
498 x 180 cm / 196 x 71 in.

187 Pares de manos* / *187 Pairs of Hands
1996
Instalación en el Centro Cultural Tijuana compuesta por 187 impresiones fotográficas en blanco y negro sobre placas de metal, contenedor metálico, cajas de cartón, uniformes, escritorio, silla, registro / Installation at Centro Cultural Tijuana consisting of 187 black and white photographic prints on metal plaques, metal container, cardboard boxes, work uniforms, desk, chair, registry
Dimensiones variables / Dimensions variable

Barras y cerca para siempre: Homenaje a Jasper Johns* / *Stripes And Fence Forever: Homage to Jasper Johns
1997
Lámina acanalada, malla ciclónica, bloques de concreto, ladrillos, cemento, tierra / Corrugated sheet metal, welded mesh, concrete blocks, cement, clay, soil
250 x 430 x 430 cm / 96 x 168 x 168 in.

Fronteras cruzadas* / *Crossed Borders
1997
Pizarrón, gises, borradores, pupitres / Blackboard, chalk, erasers, desks
Dimensiones variables / Dimensions variable

Toy-an Horse
1997
Pieza escultórica para inSite97 hecha de madera y metal / Sculptural piece for inSite97 made of wood and metal
10 x 8.84 x 4.27 m / 33 x 29 x 14 ft
Cortesía del artista e inSite97 / Courtesy of the artist and inSite97

El camino de regreso* / *The Comeback Highway
1998
Instalación en el Zócalo de la Ciudad de México compuesta por cajas de madera, concreto, tubos, señalamientos / Installation at the Zócalo in Mexico City consisting of wood boxes, concrete, pipes, road signs
Dimensiones variables / Dimensions variable

Estudio para un coraz n de metal* / *Study for a Metal Heart
1998
Carbón, grafito, gouache sobre papel / Charcoal, graphite, gouache on paper
37.5 x 28 cm / 14 ¾ x 11 in.
Colección Farrell Family Foundation / Farrell Family Foundation Collection

Estudio para un coraz n acorazado* / *Study for an Armored Heart
1998
Carbón, grafito, gouache sobre papel / Charcoal, graphite, gouache on paper
37.5 x 28 cm / 14 ¾ x 11 in.

Estudio para Acorazado* / *Study for Acorazado
1998
Carbón, grafito, gouache sobre papel / Charcoal, graphite, gouache on paper
38.1 x 27.9 cm (cada uno de los cuatro) / 15 x 11 in. (each of four)
Colección Museum of Contemporary Art San Diego, adquisición con fondos parciales del Ansley I. Graham Trust, Los Ángeles / Collection Museum of Contemporary Art San Diego, Museum purchase with partial funds from Ansley I. Graham Trust, Los Angeles

Toy-an Horse
1998
Madera, metal, herramientas / Wood, metal, hardware
Edición 1 de 10 / Edition 1 of 10
175.3 x 78.7 x 37.5 cm / 69 x 31 x 14 ¾ in.
Colección Museum of Contemporary Art San Diego, adquisición del Museo y donación de Sra. Bayard M. Bailey, Sra. McPherson Holt en memoria de su esposo, Catherine Oglesby, Sra. Irving T. Tyler y Sr. y Sra. Scott Youmans por intercambio / Collection Museum of Contemporary Art San Diego, Museum purchase and gift of Mrs. Bayard M. Bailey, Mrs. McPherson Holt in memory of her husband, Catherine Oglesby, Mrs. Irving T. Tyler and Mr. and Mrs. Scott Youmans by exchange

Modelo para Toy-an Horse* / *Toy-an Horse Model
1998
Madera / Wood
Edición de 5 / Edition of 5
30.4 x 30.4 x 20.3 cm / 12 x 12 x 8 in.
Colección de Héctor Pérez / Collection of Héctor Pérez
La Colección Haudenschild / The Haudenschild Collection
Colección Dean Valentine / Dean Valentine Collection
Colección Iturralde Gallery / Collection Iturralde Gallery

Amor como primer idioma* / *Love as First Language
1999
Fotografía y dibujo sobre caja de luz / Photograph and drawing in lightbox
28.5 x 46 x 14.6 cm / 11 ¼ x 18 x 5 ¾ in.

Acorazado* / *Armored
1999
Estructura de hierro, cubierta de aluminio, silla de metal / Iron structure, aluminum siding, metal chair
427 x 244 cm / 168 x 96 in.
Colección Farrell Family Foundation / Farrell Family Foundation Collection

Sing-Sing
1999
Estructura de hierro y madera, almohada, juego de sábanas / Iron structure and wood, pillow, bedsheeting
386.1 x 299.7 x 464.8 cm / 152 x 118 x 183 in.
Colección Museum of Contemporary Art San Diego, adquisición con fondos de la Subasta de Arte de Beneficencia 99 / Collection Museum of Contemporary Art San Diego, Museum purchase with funds from the Benefit Art Auction 99

Las ruinas de Babel* / *The Ruins of Babel
1999
Arena, hierro forjado / Sand, wrought iron
Dimensiones variables / Dimensions variable

Diana-Isabel de la serie *Hay mitos que envejecen* / ***Diana-Elizabeth*** from the series *Aging Myths*
1999
Pintura automotiva sobre metal con serigrafía / Automotive paint on metal with silk-screen
122 x 122 cm / 48 x 48 in.
Colección Robles Durán / Robles Durán Collection

Ch -Fidel de la serie *Hay mitos que envejecen* / ***Ch -Fidel*** from the series *Aging Myths*
1999
Pintura automotiva sobre metal con serigrafía / Automotive paint on metal with silk-screen
122 x 122 cm / 48 x 48 in.
Colección Omar Pimienta / Collection of Omar Pimienta

Marley-Jackson de la serie *Hay mitos que envejecen* / ***Marley-Jackson*** from the series *Aging Myths*
1999
Pintura automotiva sobre metal con serigrafía / Automotive paint on metal with silk-screen
122 x 122 cm / 48 x 48 in.

Infante-Aguilar de la serie *Hay mitos que envejecen* / ***Infante-Aguilar*** from the series *Aging Myths*
1999
Pintura automotiva sobre metal con serigrafía / Automotive paint on metal with silk-screen
122 x 122 cm / 48 x 48 in.

Lennon-McCartney de la serie *Hay mitos que envejecen* / ***Lennon-McCartney*** from the series *Aging Myths*
1999
Pintura automotiva sobre metal con serigrafía / Automotive paint on metal with silk-screen
122 x 122 cm / 48 x 48 in.

Elvis-Sinatra de la serie *Hay mitos que envejecen* / ***Elvis-Sinatra*** from the series *Aging Myths*
1999
Pintura automotiva sobre metal con serigrafía / Automotive paint on metal with silk-screen
122 x 122 cm / 48 x 48 in.

Dean-Brando de la serie *Hay mitos que envejecen* / ***Dean-Brando,*** from the series *Aging Myths*
1999
Pintura automotiva sobre metal con serigrafía / Automotive paint on metal with silk-screen
122 x 122 cm / 48 x 48 in.

Frida-F lix de la serie *Hay mitos que envejecen* / ***Frida-F lix*** from the series *Aging Myths*
1999
Pintura automotiva sobre metal con serigrafía / Automotive paint on metal with silk-screen
122 x 122 cm / 48 x 48 in.

Pinocho-Pinochet de la serie *Hay mitos que envejecen* / ***Pinocho-Pinochet*** from the series *Aging Myths*
1999
Pintura automotiva sobre metal con serigrafía / Automotive paint on metal with silk-screen
122 x 122 cm / 48 x 48 in.

Santo-Marcos de la serie *Hay mitos que envejecen* / From the series Aging Myths: ***Santo-Marcos***
1999
Pintura automotiva sobre metal con serigrafía / Automotive paint on metal with silk-screen
122 x 122 cm / 48 x 48 in.
Colección Pedro H. Alonzo / Collection of Pedro H. Alonzo

John F-Nixon de la serie *Hay mitos que envejecen* / ***John F-Nixon*** from the series *Aging Myths*
1999
Pintura automotiva sobre metal con serigrafía / Automotive paint on metal with silk-screen
122 x 122 cm / 48 x 48 in.
Colección Howard Farver / Collection of Howard Farver

Marilyn-Taylor de la serie *Hay mitos que envejecen* / ***Marilyn-Taylor*** from the series *Aging Myths*
1999
Pintura automotiva sobre metal con serigrafía / Automotive paint on metal with silk-screen
122 x 122 cm / 48 x 48 in.

Super-Chapul n de la serie *Hay mitos que envejecen* / ***Super-Chapul n*** from the series *Aging Myths*
1999
Pintura automotiva sobre metal con serigrafía / Automotive paint on metal with silk-screen
122 x 122 cm / 48 x 48 in.
Colección Mateo Ramírez / Mateo Ramírez Collection

Bruce-Norris de la serie *Hay mitos que envejecen* / ***Bruce-Norris*** from the series *Aging Myths*
1999
Pintura automotiva sobre metal con serigrafía / Automotive paint on metal with silk-screen
122 x 122 cm / 48 x 48 in.
Colección Bruno Sánchez / Collection of Bruno Sánchez

PlayStation
1999
Instalación en el Institute of Visual Arts at the University of Wisconsin, Milwakee, compuesta por madera, herrajes metálicos, accesorios militares, cerca de alambre, tela, cuerda / Installation at the Institute of Visual Arts at the University of Wisconsin, Milwakee, consisting of wood, hardware, military accessories, chain-link fence, fabric, rope
Dimensiones variables / Dimensions variable

Oro por espejos* / *Gold for Mirrors
2000
Madera, hoja de oro, espejos / Wood, gold leaf, mirrors
Dimensiones variables / Dimensions variable

Cama presidencial* / *Presidential Bed
2000
Caoba, clavos, maíz seco / Mahogany, nails, dried corn
Dimensiones variables / Dimensions variable

Silla presidencial sobre suelo mexicano* / *Presidential Chair on Mexican soil
2000
Caoba, tela, tierra mexicana / Mahogany, fabric, Mexican soil
90 x 63.5 cm / 35 ½ x 25 in.
Cortesía del artista y Galería EDS, Ciudad de México / Courtesy of the artist and Galería EDS, Mexico City

Los tres M xicos* / *The three Mexicos
2000
Cemento, hierro forjado, velas / Cement, wrought iron, candles
367 x 122 cm / 144 ½ x 48 in.
Colección Familia Iturralde, Ciudad de México / Collection of Iturralde Family, Mexico City

Dibujo de larguero cama presidencial* / *Drawing for Headboard for Presidential Bed
2000
Acrílico, pastel de óleo, lápiz sobre papel / Acrylic, oil pastel, pencil on paper
59.5 x 104 cm / 23 ½ x 41 in.

Caoba-Chechan: El tesoro* / *Caoba-Chechan: The Treasure
2000
Maderas del sureste mexicano / Woods from Southeast Mexico
106.6 x 152.5 x 61 cm / 42 x 60 x 24 in.

El camino de regreso* / *The Comeback Highway
2000
Fotografía y dibujo en caja de luz / Photograph and drawing in lightbox
28.5 x 45.7 x 14.6 cm / 11 ¼ x 18 x 5 ¾ in.

PlayStation
2000
Fotografía y dibujo en caja de luz / Photograph and drawing in lightbox
46 x 29 x 14.6 cm / 18 x 11 ½ x 5 ¾ in.

Democracia 2000* / *Democracy 2000
2000
Aluminio, pintura automotiva, serigrafía / Aluminum, automotive paint, silkscreen
46 x 29 x 14.6 cm / 18 x 11 ½ x 5 ¾ in.

Century 21 para inSite94* / *Century 21 for inSite94
2000
Fotografía, dibujo en caja de luz / Photograph, drawing in lightbox
46 x 29 x 14.6 cm / 18 x 11 ½ x 5 ¾ in.

Cruce de caminos (Habana I)* / *Crossroads (Havana I)
2000
Aluminio, pintura automotiva, cemento, vinil / Aluminum, automotive paint, cement, vinyl
365.8 x 101.6 x 101.6 cm / 144 x 40 x 40 in.
Colección Isaac Stern / Collection of Isaac Stern

Cruce de caminos (Habana II)* / *Crossroads (Havana II)
2000
Aluminio, pintura automotiva, cemento, vinil / Aluminum, automotive paint, cement, vinyl
365.8 x 101.6 x 101.6 cm / 144 x 40 x 40 in.
Colección Isaac Stern / Collection of Isaac Stern

Maqueta: Cruce de caminos Habana I* / *Model: Crossroads Habana I
2001
Aluminio, pintura automotiva, cemento, vinil / Aluminum, automotive paint, cement, vinyl
Edición de 2 / Edition of 2
182.8 x 38 x 38 cm / 72 x 15 x 15 in.
Colección Pedro H. Alonzo / Collection of Pedro H. Alonzo

Maqueta: Cruce de caminos Habana II* / *Model: Crossroads Habana II
2001
Aluminio, pintura automotiva, cemento, vinil / Aluminum, automotive paint, cement, vinyl
Edición de 2 / Edition of 2
182.8 x 38 x 38 cm / 72 x 15 x 15 in.
Colección Teddy Cruz / Collection of Teddy Cruz

Muros* / *Walls
2002
Ladrillo, mortero, madera, metal, cemento, proyección / Brick, mortar, wood, metal, cement, projection
243.8 x 365.7 x 30.5 cm / 96 x 144 x 12 in.

Jard n de la serie *Jardín de los Ángeles* / ***Garden*** from the series *Garden of Angels*
2002-2003
Fotografía a color en caja de luz / Color photograph in lightbox
71.1 x 101.6 x 22.2 cm / 28 x 40 x 8 ¾ in

Minnie de la serie *Jardín de los Ángeles* / ***Minnie*** from the series *Garden of Angels*
2002-2003
Fotografía a color en caja de luz / Color photograph in lightbox
71.1 x 101.6 x 22.2 cm / 28 x 40 x 8 ¾ in.

Tortuga de la serie *Jardín de los Ángeles* / ***Turtle*** from the series *Garden of Angels*
2002-2003
Fotografía a color en caja de luz / Color photograph in lightbox
71.1 x 101.6 x 22.2 cm / 28 x 40 x 8 ¾ in.

Zanahoria de la serie *Jardín de los Ángeles* / ***Carrot*** from the series *Garden of Angels*
2002-2003
Fotografía a color en caja de luz / Color photograph in lightbox
101.6 x 71.1 x 22.2 cm / 40 x 28 x 8 ¾ in.

Mickey de la serie *Jardín de los Ángeles* / ***Mickey*** from the series *Garden of Angels*
2002-2003
Fotografía a color en caja de luz / Color photograph in lightbox
101.6 x 71.1 x 22.2 cm / 40 x 28 x 8 ¾ in.

Girasol de la serie *Jardín de los Ángeles* / ***Sunflower*** from the series *Garden of Angels*
2002-2003
Fotografía a color en caja de luz / Color photograph in lightbox
101.6 x 71.1 x 22.2 cm / 40 x 28 x 8 ¾ in.

Tigger de la serie *Jardín de los Ángeles* / ***Tigger*** from the series *Garden of Angels*
2002-2003
Fotografía a color en caja de luz / Color photograph in lightbox
101.6 x 71.1 x 22.2 cm / 40 x 28 x 8 ¾ in.

L neas de sangre & conexiones* / *Blood lines & connections
2002-2003
Instalación de medios mixtos / Mixed media installation
Dimensiones variables / Dimensions variable

Cruce de caminos (Tijuana / San Diego) /
Crossroads (Tijuana / San Diego)
2003
Aluminio, pintura automotiva, madera, vinil /
Aluminum, automotive paint, wood, vinyl
365.8 x 101.6 x 101.6 cm / 144 x 40 x 40 in
Colección Museum of Contemporary Art San Diego /
Collection of the Museum of Contemporary Art
San Diego

El proyecto Reading / The Reading Project
2003-2005
Proyecto no realizado para anuncio espectacular en carretera, señalización de metal, mesa, silla, material de archivo con cartas y correos electrónicos dirigidos al artista, periódicos / Unrealized project for a commercial billboard on Freeway, metal sign, table, chair, archival material of letters and emails to the artist, newspapers
Dimensiones variables / Dimensions variable

La multiplicaci n de los panes /
The Multiplication of the Bread
2002-2003
Instalación con cajas de luz fotográficas, pan, alfombra, arena, piedras, metal, tapete persa, carteles de metal / Installation with photographic lightboxes, bread, carpet, sand, stones, metal, Persian rug, metal placards
Dimensiones variables / Dimensions variable

Ni o y Ni a de la serie *La multiplicación de los panes* / ***Boy and Girl*** from the series *The Multiplication of the Bread*
2003
Impresiones Lambda montadas en acrílico sobre aluminio / Lambda prints mounted on acrylic over aluminum,
Edición 3 de 5 / Edition 3 of 5
60.9 x 91.4 cm (cada una) / 24 x 36 in. (each)
Colección Sebastián y Maricarmen Mariscal /
Sebastián and Maricarmen Mariscal Collection

Eyecharts / Eyecharts
2003-
Impresiones de inyección de tinta sobre papel fotográfico, montadas sobre aluminio / Inkjet prints on photographic paper mounted on aluminum
91.4 x 61 x 9 cm / 36 x 24 x 3 ½ in.
Colección Alison Neeley / Collection of Alison Neeley
Colección Eve Steele / Collection of Eve Steele
Colección Ron Busick / Collection of Ron Busick
Colección Gorge and Gail Knox /
Collection of Gorge and Gail Knox
Colección Mike Davis / Collection of Mike Davis
Colección Sebastián and Maricarmen Mariscal /
Sebastián and Maricarmen Mariscal Collection

Color de piel: Escucha / Skin Colors: Listen
2002-2003
Vinil sobre metal, pintura automotiva /
Vinyl on metal, automotive paint
91.4 x 61 x 9 cm / 36 x 24 x 3 ½ in.

Color de piel: La democracia no reina /
Skin Colors: Democracy Don't Rule
2002-2003
Vinil sobre metal, pintura automotiva /
Vinyl on metal, automotive paint
91.4 x 61 x 9 cm / 36 x 24 x 3 ½ in.

Color de piel: Si eres neutro /
Skin Colors: If You Are Neutral
2002-2003
Vinil sobre metal, pintura automotiva /
Vinyl on metal, automotive paint
91.4 x 61 x 9 cm / 36 x 24 x 3 ½ in.

Color de piel: El odio no /
Skin Colors: Hatred Does Not
2002-2003
Vinil sobre metal, pintura automotiva /
Vinyl on metal, automotive paint
91.4 x 61 x 9 cm / 36 x 24 x 3 ½ in.

Visi n I (Ni o) / Sight I (Boy)
2002-2003
Impresión fotográfica en caja de luz /
Photographic print in lightbox
183 x 133 x 20 cm / 72 x 52 x 8 in.

Visi n II (Ni a) / Sight II (Girl)
2002-2003
Impresión fotográfica en caja de luz /
Photographic print in lightbox
183 x 133 x 20 cm / 72 x 52 x 8 in.

Oeste / West
2002-2003
Impresión fotográfica en caja de luz /
Photographic print in lightbox
96.5 x 47.6 x 15 cm / 38 x 18 ¾ x 6 in.

Este / East
2002-2003
Impresión fotográfica en caja de luz /
Photographic print in lightbox
96.5 x 47.6 x 15 cm / 38 x 18 ¾ x 6 in.

Cruce de caminos (Culiac n) /
Crossroads (Culiac n)
2003
Aluminio, pintura automotiva, cemento, vinil /
Aluminum, automotive paint, cement, vinyl
365.8 x 101.6 x 101.6 cm / 144 x 40 x 40 in.
Colección Isabel y Agustín Coppel (CIAC) /
Collection Isabel and Agustín Coppel (CIAC)

Cruce de caminos (San Juan, Puerto Rico) /
Crossroads (San Juan, Puerto Rico)
2004
Aluminio, pintura automotiva, cemento, vinil /
Aluminum, automotive paint, cement, vinyl
365.8 x 101.6 x 101.6 cm / 144 x 40 x 40 in.

L neas paralelas / Parallel Lines
2004
Instalación en el Centro Cultural Matucana 100, Santiago, Chile, cubierta de metal, almohadas, 200 fotografías 3 x 5 de Tijuana y San Diego montadas sobre metal, vinil / Installation at the Centro Cultural Matucana 100, Santiago, Chile, metal siding, pillows, 200 3 x 5 photographs of Tijuana and Santiago mounted on metal, vinyl
Dimensiones variables / Dimensions variable

Los cuatro pilotos del Apocalipsis /
Four Pilots of the Apocalypse
2004-2005
Cuatro helicópteros de juguete de madera y aluminio, cuatro proyectores, cuatro reproductores de DVD, loop de video de 16 minutos / Four aluminum and wood toy-helicopters, four projectors, four DVD players, 16-minute video loop
Dimensiones variables / Dimensions variable

Altos (Dolor, Miedo, Odio y Guerra) /
Stop Signs (Pain, Fear, Hate, and War)
2006
Aluminio con pintura automotiva y vinil /
Aluminum with automotive paint and Vinyl
40.6 x 60.9 cm / 16 x 24 in.
Colección de Elizabeth Díaz /
Collection of Elizabeth Díaz

Cruce de caminos (San Diego I) /
Crossroads (San Diego I)
2004
Aluminio, pintura automotiva, cemento, vinil /
Aluminum, automotive paint, cement, vinyl
365.8 x 101.6 x 101.6 cm / 144 x 40 x 40 in.
Colección David Guss / David Guss Collection

Cruce de caminos (San Diego II) /
Crossroads (San Diego II)
2004
Aluminio, pintura automotiva, cemento, vinil /
Aluminum, automotive paint, cement, vinyl
365.8 x 101.6 x 101.6 cm / 144 x 40 x 40 in.
Colección Sofia Guss / David Sofia Collection

Cruce de caminos (Columbus) /
Crossroads (Columbus)
2004
Aluminio, pintura automotiva, cemento, vinil /
Aluminum, automotive paint, cement, vinyl
365.8 x 101.6 x 101.6 cm / 144 x 40 x 40 in.
Colección Sam Durant / Sam Durant Collection

El proyecto prejuicio / The Prejudice Project
2006
Anuncio espectacular creado para la exposición *Extraño Nuevo Mundo: Arte y diseño desde Tijuana*, Museum of Contemporary Art San Diego / Commercial billboard created for the exhibition *Strange New World: Art and Design from Tijuana*, Museum of Contemporary Art San Diego

El proyecto prejuicio, con Mike Davis /
The Prejudice Project, with Mike Davis
2006
Estructura y base de metal, plataforma de aluminio, 2 luces incandescentes, impresión fotográfica Lambda montada en foam core sobre lámina de aluminio y texto al muro proporcionado por Mike Davis / Metal structure and base, aluminum platform, 2 incandescent lights, Lambda photographic print mounted on foam core onto an aluminum sheet and wall text provided by Mike Davis
Colección Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, adquisición con fondos provenientes de donaciones realizadas por Susan y Frank Kockritz y Sr. y Sra. Norton S. Walbridge / Collection Museum of Contemporary Art San Diego, Museum purchase with funds from prior donations by Susan and Frank Kockritz and Mr. and Mrs. Norton S. Walbridge

Postales desde el filo / Postcards from the Edge
2006-2007
Impresiones Lambda montadas sobre aluminio /
Lambda prints mounted on aluminum
Dimensiones variable / Dimensions variable
Colección Howard Farver /
Collection of Howard Farver
Colección Sam Durant / Collection of Sam Durant
Colección Gloria González and Alfredo Álvarez /
Collection of Gloria González and Alfredo Álvarez
Colección The Athenaeum Music & Arts Library /
The Athenaeum Music & Arts Library Collection
Colección Bill Kelly Jr. / Collection of Bill Kelly Jr.

Cruce de caminos (Ecatepec) /
Crossroads (Ecatepec)
2007
Aluminio, pintura automotiva, cemento, vinil /
Aluminum, automotive paint, cement, vinyl
365.8 x 101.6 x 101.6 cm / 144 x 40 x 40 in.
Colección Fundación Jumex /
Fundación Jumex Collection

Toy-an Horse
2007
Madera, metal / Wood, metal
Edición 1 de 10 / Edition 1 of 10
175.3 x 78.7 x 37.5 cm / 69 x 31 x 14 3/4 in.

Para que est s bien y de buenas /
So You are Well and in a Good Mood
Dos bancas de cemento con letreros de vinil sobre madera / Two cement benches with vinyl on wood signage
189 x 76.2 x 76.2 cm / 72 x 30 x 30 in.

Camino a la perdici n (Mosc) /
Road to Perdition (Moscow)
2007
Impresión digital / Digital print
Dimensiones variables / Dimensions variable

Caminos perdidos (Una mirada del centro izquierda) / Lost Roads (A View from the Center Left)
2007
Impresión Lambda montada sobre aluminio, señalamiento de metal con vinil, marco de aluminio / Lambda print mounted on aluminum, metal signage with vinyl, aluminum frame
122 x 122 cm / 48 x 48 in.

El cuerpo del delito / The Body of Crime
2008
Comisión original de ArtPace San Antonio, instalación compuesta por una Suburban Chevrolet, balas, video, madera, metal, pedazos de muro, fotografías montadas sobre vidrio, impresiones fotográficas / Originally commissioned by ArtPace San Antonio, installation consisting of a Chevrolet Suburban, bullets, video, wood and metal wall pieces, photographs mountedon glass, photographic prints
Dimensiones variables / Dimensions variable
Cortesía del artista y ArtPace San Antonio /
Courtesy of the artist and ArtPace San Antonio

Todos somos el mismo (El bueno, el malo y el feo) /
We Are All the Same (The Good, The Bad, and The Ugly)
2008
Tres fotografías en inyección de tinta sobre papel satinado montadas sobre espejos con texto /
Three inkjet on gloss paper photographs mounted on mirrors with text
91.4 x 61 cm / 36 x 24 in.
Cortesía del artista y ArtPace San Antonio /
Courtesy of the artist and ArtPace San Antonio

La Suburban negra / The Black Suburban
2008
Video de alta definición, proyector, sonido /
High definition video, projector, sound
Dimensiones variables / Dimensions variable
Cortesía del artista y ArtPace San Antonio /
Courtesy of the artist and ArtPace San Antonio

FRONT ERA
2008
Rifle de asalto AK47, pistola Taurus 9mm, escopeta calibre 12, cedro, nogal, cinta de aislar, blancos de tiro autoadheribles / Ak47 assault rifle, Taurus 9mm pistol, 12 gauge shot gun, cedar, walnut, electrical tape, self adhesive target spots
Dimensiones variables / Dimensions variable

Shangri-La: El sue o vol til /
Shangri-La: The Volatile Dream
2008
Madera, metal, pantallas planas, reproductor de DVD High-Def. Detalles decorativos de madera creados por artesanos tibetanos en la región de Shangri-La, Zhongdian, Provincia de Yunnan, China / Wood, metal, flat screen monitors, High-Def DVD player. Decorative wooden detailing created by Tibetan artisans in the region Shangri-La, Zhongdian, Yunnan Province, China
365.7 x 630 x 161 cm / 144 x 248 x 63 ½ in.
Cortesía del artista y del Museum of Contemporary Art San Diego / Courtesy of the artist and Museum of Contemporary Art San Diego

ICE/EYES Tower
2008
Casa de madera, cámara web, transmisión en vivo /
Wooden shed, hardware, web-cam, live feed
Dimensiones variables / Dimensions variable
Cortesía del artista y Orange County Museum of Art / Courtesy of the artist and Orange County Museum of Art

Se ales / Signs
2008
Cuatro señales de aluminio / Four aluminum stop signs
Cortesía del artista y Galería EDS, Ciudad de México /
Courtesy of the artist and Galería EDS, Mexico City

Cruce de caminos (Aspen) / Crossroads (Aspen)
2009
Aluminio, pintura automotiva, madera, vinil /
Aluminum, automotive paint, wood, vinyl
365.8 x 101.6 x 101.6 cm / 144 x 40 x 40 in.
The Progressive Art Collection

Anuncio espectacular Dolor / Pain Billboard
2010
Fotografía sobre papel en espectacular de metal /
Photograph on paper on metal billboard
375 x 749 cm / 147.6 x 295 in.

Anuncio espectacular Miedo / Fear Billboard
2010
Fotografía sobre papel en anuncio espectacular de metal / Photograph on paper on metal billboard
375 x 749 cm / 147.6 x 295 in.

Se ales y/o se uelos / Signs and/or Decoys
2010
Instalación para el Laboratorio Arte Alameda y la Alameda Central en la Ciudad de México, compuesta por 33 letreros de metal con pintura automotiva y textos en vinil / Installation for the Laboratorio Arte Alameda and the Alameda Central in Mexico City, consisting of 33 metal signs with automotive paint and vinyl texts
Dimensiones variables / Dimensions variable

Cruce de caminos (Lund, Suecia) /
Crossroads (Lund, Sweden)
2010
Aluminio, pintura automotiva, cemento, vinil /
Aluminum, automotive paint, cement, vinyl
365.8 x 101.6 x 101.6 cm / 144 x 40 x 40 in.
Colección Museo Skissernas /
Collection of Skissernas Museum

Cruce de caminos (Hondo) / Crossroads (Hondo)
2010
Aluminio, pintura automotiva, madera, vinil /
Aluminum, automotive paint, wood, vinyl
365.8 x 101.6 x 101.6 cm / 144 x 40 x 40 in
Colección Ellen Randell / Ellen Randell Collection

Estado de emergencia / State of Emergency
2011
Instalación de excusado portátil estándar en la explanada frontal del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México para la exposición *Crisisss. Arte y confrontación en América Latina 1910–2010* /
Installation of standard portable toilet at the esplanade of Palacio de Bellas Artes in Mexico City for the exhibition *Crisisss. Art and Confrontation in Latin America 1910–2010*
241 x 106.6 x 122 cm / 95 x 42 x 48 in.

De la esperanza a la sangre / From Hope to Blood
2011
Tres páneles de aluminio policromado /
Three polychrome aluminum panels
61 x 101.6 cm (cada uno) / 24 x 40 in. (each one)
Cortesía del artista y LA><ART /
Courtesy of the artist and LA><ART

Panem et circenses
2011
Alcantarilla de hierro fundido / Cast iron manhole
61 x 61 x 5 cm / 24 x 24 x 2 in.
Colección César García / Collection of César García

Cu ntas revoluciones? / How Many Revolutions?
2011
Escultura cinética, contador digital /
Kinetic sculpture, digital counter
365.8 x 365.8 x 129.5 cm / 144 x 144 x 51 in
Cortesía del artista y de LA><ART /
Courtesy of the artist and LA><ART

Revoluci n perfecta / Perfect Revolution
2011
Texto sobre placa conmemorativa, cortina /
Text on commemorative plaque, curtain
Dimensiones variables / Dimensions variable
Cortesía del artista y de LA><ART /
Courtesy of the artist and LA><ART

M xico
2011
Anuncio espectacular de sitio específico /
Site-specific public billboard
375 x 749 cm / 147.6 x 295 in.
Cortesía del artista y de LA><ART /
Courtesy of the artist and LA><ART

Cruce de caminos (Ciudad de M xico) /
Crossroads (Mexico City)
2011
Aluminio, pintura automotiva, madera, vinil /
Aluminum, automotive paint, wood, vinyl
365.8 x 101.6 x 101.6 cm / 144 x 40 x 40 in.
Cortesía del artista y Museo de Arte Carrillo Gil / Courtesy of the artist and the Museo de Arte Carrillo Gil

CURRICULUM VITAE

1961 Nace en Tijuana, Baja California, México / Born in Tijuana, Baja California, Mexico
1982 Licenciatura en Derecho por la Universidad Autónoma de Baja California, Tijuana, Baja California / Degree in Law from the Universidad Autónoma de Baja California, Tijuana, Baja California

Distinciones selectas / Select Awards

2011 Lifetime Art Achievement Award, Art Moves Festival, Torun, Poland
2010 Rasmussen Foundation Residence Grant, Native Art Center, Fairbanks, Alaska
2009 Becario del Sistema Nacional de Creadores de Arte, México / Fellowship from the Sistema Nacional de Creadores de Arte, Mexico
2008 International Artist in Residency Program, ArtPace San Antonio, Texas
2007 The United States Artist Fund Fellowship Award, Los Ángeles, California
2007 San Diego Art Price, San Diego, California
2005 Leonard Nimoy Foundation Artist Grant, Los Ángeles, California
1996 Mención honorífica, Salón Internacional de Estandartes, ES96, Tijuana, Baja California / Honor roll for the Salón Internacional de Estandartes, ES96, Tijuana, Baja California
1995 Beca para creadores con trayectoria del Fondo Estatal Para la Cultura y las Artes FOECA, Baja California, México / Fellowship for Creators from the Fondo Estatal Para la Cultura y las Artes FOECA, Baja California, Mexico

Exhibiciones individuales selectas / Select Solo Exhibitions

2011 *La reconstrucción de los hechos,* Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México, México*
How Many Revolutions?, LA><ART, Los Ángeles, California
2009 *El cuerpo del delito* / *The Body of Crime,* Universidad Autónoma de Guanajuato, Guanajuato
2008 *The Body of Crime* / *El cuerpo del delito,* ArtPace San Antonio, Texas
2007 *Los cuatro pilotos del Apocalipsis,* The Suburban, Chicago, Illinois
Postcards from the Edge / *Postales desde el filo,* Athenaeum Music & Arts Library, La Jolla, California
2006 *Postales desde el filo* / *Postcards from the Edge,* EDS Galería, Ciudad de México
2005 *To Whom It May Concern: War Notes,* Stanlee and Gerald Rubin Center for the Visual Arts, The University of Texas at El Paso, El Paso, Texas*
2004 *Marcos Ramírez ERRE: The Multiplication of Bread,* San Diego Mesa Collage Art Gallery, San Diego, California
2003 *La multiplicación de los panes* / *The Multiplication of Bread* / *Jardín de ángeles* / *Garden of Angels,* Iturralde Gallery, Los Angeles
2002 *Garden of Angels* / *Jardín de ángeles,* Quint Contemporary Art, La Jolla, California
The Multiplication of Bread (La multiplicación de los panes), Intersection for the Arts, San Francisco, California
2000 *Oro por espejos* / *Gold for Mirrors,* Iturralde Gallery, Los Ángeles, California
1999 *Hay mitos que envejecen* / *Aging Myths,* Iturralde Gallery, Los Ángeles, California
Amor como primer idioma / *Love as First Language,* Museum of Contemporary Art, San Diego, California
1996 *187 Pairs of Hands,* Iturralde Gallery, Los Angeles, California
187 Pares de manos, Centro Cultural Tijuana, Tijuana, Baja California

Exhibiciones colectivas selectas / Select Group Exhibitions

2011 *Crisisss. Arte y confrontación en América Latina 1910-2010*, Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México*
Art Moves 2011, Torun, Poland*
2010 *Lonarte: projecto de arte pública e arte social na promenade da Praia da Calheta,* Madeira, Portugal*
Art Moves 2010, Torun, Poland*
Beyond Borders - Mexican Public Art, Skissernas Museum, Lund, Sweden*
Revolución(ES), Laboratorio de Arte Alameda, Ciudad de México*
2009 *Animal Art,* The New Children's Museum, San Diego, California
2008 *Human/Nature: Artists Respond to a Changing Planet,* Museum of Contemporary Art San Diego, San Diego, California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley, California
2008 *California Biennial*, Orange County Museum of Art, Irvine, California*
Proyecto Cívico / *Civic Project,* Centro Cultural Tijuana, Tijuana, Baja California*
2007 *Encuentro entre dos mares* / *Encounter Between Two Seas,* Bienal São Paulo – Valencia, Valencia*
2da Bienal de Arte Contemporáneo de Moscú 07 / *2nd Moscow Biennale of Contemporary Art 07**
2006 *Strange New World: Art and Design from Tijuana*, Museum of Contemporary Art San Diego, Mexican Cultural Institute, Washington D.C., Santa Monica Museum of Art, Los Ángeles, California*
2005 *Eco: Arte Contemporáneo Mexicano,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España*
Feria Internacional de Arte Contemporáneo, ARCO, Madrid, España*
2004 *Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe,* San Juan, Puerto Rico*
Baja to Vancouver: The West Coast and Contemporary Art, Seattle Art Museum, Seattle, Washington, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, California, Vancouver Art Gallery, Vancouver, British Columbia, Museum of Contemporary Art San Diego, San Diego, California*
2003 *Promoción Popular,* Centro Cultural Matucana 100, Santiago, Chile*
Blood: Lines and Connections, Museum of Contemporary Art, Denver, Colorado*
Mexico Illuminated, Albright College Center for the Arts, Reading, Pennsylvania*
2002 *Mixed Feelings: Art and Culture in the Postborder Metropolis* / *Sentimientos contradictorios: arte y cultura en la metrópolis posfronteriza,* USC Fisher Gallery, Los Angeles, California*
2001 *Políticas de la diferencia: Arte Iberoamericano de fin de siglo* / *Politics of Difference: Ibero-American - Art at the End of the Century,* Centro de Convenciones de Museo Sofía Imber, Caracas, Venezuela; Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela; Museo de Arte Carrillo Gil, México; Museo de Arte de Puerto Rico, Puerto Rico; Museo Constantini (MALBA) de Buenos Aires, Argentina; Chicago Cultural Center, Illinois, U.S.A.; Museo Reales Artarazanas, Valencia
I-5 Resurfacing: Four Decades of California Contemporary Art, San Diego Museum of Art, San Diego, California
2000 *Cinco continentes y una ciudad,* Museo de la Ciudad de México, Ciudad de México*
VII Bienal de La Habana, Havana, Cuba*
2000 *2000 Whitney Biennial,* Whitney Museum of American Art, New York, New York*
Made in California 1900-2000, Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, California
1999 *The Comeback Highway* / *El Camino de Regreso. Ruta: D.F.-Tijuana*, Ciudad de México, México
PlayStation, INOVA, University of Wisconsin, Milwaukee
1997 *inSite97,* San Diego-Tijuana*
Fronteras cruzadas, Centro Cultural Tijuana, Tijuana, Baja California
VI Bienal de La Habana, Cuba*
1996 *Salón Internacional de Estandartes, ES96,* Centro Cultural Tijuana, Tijuana, Baja California*
1994 *inSite94,* San Diego-Tijuana*

* Denota exhibiciones para las cuales se publicó catálogo / Denotes exhibitions for which a catalogue was published.



COLABORADORES / CONTRIBUTORS

Mike Davis

Recibió una beca Macarthur en 1998 y fue distinguido en 2007 por sus logros en literatura de la no-ficción por la Lannan Literary Foundation. Profesor distinguido en el Departamento de Literatura Creativa en la Universidad de California en Riverside. Davis es autor de más de 20 libros y más de 100 ensayos publicados en circuitos académicos y populares. Sus áreas de especialidad académica abarcan estudios urbanos, el entorno construido, la historia económica y los movimientos sociales. Su libro *Ciudad de cuarzo: Excavando el futuro en Los Ángeles (City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles)*, quizá el más conocido, fue nombrado el mejor libro en política urbana por la American Political Science Association y ganó el premio Isaac Deutscher Award de la London School of Economics, también ha sido traducido a ocho idiomas.

Named a Macarthur Fellow in 1998, he was also honored in 2007 for distinguished achievement in nonfiction writing by the Lannan Literary Foundation. A distinguished Professor in the Department of Creative Writing at the University of California Riverside, Davis is the author of more than 20 books and more than 100 book chapters and essays in the academic and elite popular press. His scholarly interest span urban studies, the built environment, economic history and social movements. Perhaps his best known book, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles* was named the best book in urban politics by the American Political Science Association and won the Isaac Deutscher Award from the London School of Economics; it has been translated into eight languages.

Sam Durant

Artista multimedia que trata cuestiones sociales, políticas y culturales a través de su práctica. Su obra explora la relación entre cultura y política, abordando temas tan variados como el movimiento de los Derechos Civiles, el *southern rock* y el modernismo, haciendo frecuentes referencias a la historia estadounidense. Ha expuesto de forma individual en el Museum of Contemporary Art, Los Ángeles; el Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Dusseldorf, Alemania; S.M.A.K., Ghent, Bélgica, y la Galería de Arte Govett-Brewster, Nueva Zelanda. Su obra ha sido incluida en las Bienales de Panamá, Sydney, Venecia y la del Museo Whitney de Nueva York. Proyectos curatoriales recientes: *Eat the Market,* Los Angeles County Museum; *Black Panther: the Revolutionary Art of Emory Douglas*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles y el New Museum, Nueva York. Durant es profesor de Arte en el California Institute of the Arts en Valencia, California.

Sam Durant is a multimedia artist whose works engage a variety of social, political, and cultural issues. Often referencing American history, his work explores the varying relationships between culture and politics, engaging subjects as diverse as the civil rights movement, southern rock music, and Modernism. He has had solo museum exhibitions at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Dusseldorf, S.M.A.K., Ghent, Belgium, and the Govett-Brewster Art Gallery in New Zealand. His work has been included in the Panamá, Sydney, Venice, and Whitney Biennales. His curatorial projects include *Eat the Market* at the Los Angeles County Museum and *Black Panther: the Revolutionary Art of Emory Douglas* at Museum of Contemporary Art in Los Angeles and the New Museum in New York. Durant is professor of art at the California Institute of the Arts in Valencia, California.

Cesar García

Director Asociado y curador de LA><ART. Sus proyectos curatoriales recientes incluyen *La reconstrucción de los hechos,* Museo de Arte Carrillo Gil, México, D.F. (2011); *Marcos Ramírez ERRE: How Many Revolutions?,* LA><ART, Los Ángeles, California (2011); *Joel Kyack: Superclogger,* LA><ART y Hammer Museum, Los Angeles, California (2010); y *Vestigial Constructs: Javier Ramírez Limón, Sebastian Mariscal, Luis Sanchez Ramírez, Subvision Festival,* Hamburgo, Alemania (2009), entre otros. En 2008 fue miembro del equipo curatorial de la 2008 California Biennial organizada por el Orange County Museum of Art. Actualmente está organizando una recreación de la *Artists' Tower of Protest (Torre de protesta)* del artista norteamericano Mark di Suvero para el festival de arte público de Pacific Standard Time, presentada por la Fundación Getty. César también es uno de los curadores de la primera edición del Biennal de Los Angeles en LA><ART y el Hammer Museum (2012). Es candidato a Doctor en el departamento World Arts and Cultures en UCLA.

Associate Director and Senior Curator at LA><ART. Recent curatorial projects include *Marcos Ramírez ERRE: La reconstrucción de los hechos,* Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City, Mexico (2011); *Marcos Ramírez ERRE: How Many Revolutions?,* LA><ART, Los Angeles, California (2011), *Joel Kyack: Superclogger,* LA><ART and Hammer Museum, Los Angeles, California (2010); and *Vestigial Constructs: Javier Ramírez Limón, Sebastian Mariscal, Luis Sanchez Ramírez, Subvision Festival,* Hamburg, Germany (2009) amongst others. In 2008 he was part of the curatorial team for the 2008 California Biennial at the Orange County Museum of Art. Currently, he is curating a re-staging of Mark di Suvero's iconic *Artists' Tower of Protest* as part of the Pacific Standard Time initiative organized by the Getty Foundation. He is also one of the curators for the first edition of the *Los Angeles Biennial,* slated for June 2012 at LA><ART and the Hammer Museum, Los Angeles, California. He is currently a Eugene V. Cota-Robles Doctoral Fellow at UCLA's Department of World Arts and Cultures where he is completing a Ph.D.

Norma Iglesias Prieto

Doctora en sociología por la Universidad Complutense de Madrid, tiene estudios en antropología social, teoría de la comunicación, y producción de cine y video. Actualmente es profesora y directora del Departamento de Estudios Chicanos de la San Diego State University. Por más de 21 años fue investigadora del Colegio de la Frontera Norte. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel II). Sus áreas de interés en la investigación son cultura, identidad, artes visuales y medios de comunicación en la frontera México-Estados Unidos, así como los estudios de género. Actualmente estudia los procesos de creación artística en Tijuana. Es autora de varios libros, entre ellos: *La flor más bella de la maquiladora* (1985 y 1997 en inglés), *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano* (1991) y *Emergencias. Las artes visuales en Tijuana* (2008).

PhD in Sociology by the Universidad Complutense in Madrid and additional studies in social anthropology, communication theory, and film and video production. Iglesias Prieto is currently Professor and Chair of the Department of Chicana and Chicano Studies at San Diego State University. For over 21 years she was a researcher at El Colegio de la Frontera Norte and is a member of Mexico's National Researchers System (Level II). Her areas of interest are culture, identity, visual arts and media in the Mexico-United States' border, as well as gender studies. Her current studies are focused in artistic process in Tijuana. Author of several books such as: *Beautiful Flowers of the Maquiladora* (1985 and 1997 for the English edition), *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano* (1991) and *Emergencias. Las artes visuales en Tijuana (2008).*

Kevin Power

Curador de arte contemporáneo, catedrático de Literatura Norteamericana de la Universidad de Alicante, y crítico de arte. Ex-Subdirector de Conservación, Investigación y Difusión del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2003-2005). Su trabajo como curador se destaca por exhibiciones monográficas y colectivas, entre las cuales destacan *Julian Schnabel* para el Museo del Carmen, Sevilla; *James Lee Byars* para IVAM; *La "pérdida" de las Colonias* para la Generalitat Valenciana; *Eco Arte Contemporáneo Mexicano* para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y la Bienal de Valencia. Ha publicado numerosos libros, catálogos de exhibición y ensayos en arte contemporáneo, crítica de arte y poesía.

A contemporary art curator and art critic, he has received a PhD in North American Literature from the Universidad de Alicante. He is former sub-Director of Conservancy, Investigation and Communication at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, (2003-2005). The following exhibitions stand out amongst many international curatorial projects: *Julian Schnabel* for the Museo del Carmen, Sevilla; *James Lee Byars* for IVAM; *La "Pérdida" de las Colonias* for Generalitat Valenciana; *Eco Arte Contemporáneo Mexicano* for the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, and the Bienal de Valencia. He has publisher numerous books, catalogues and essays in art criticism as well as poetry.

Lucía Sanromán

Curadora independiente y escritora. De 2006 al 2011 trabajó como curadora asociada en el Museum of Contemporary Art San Diego, donde organizó numerosas exhibiciones, entre ellas *Jennifer Seteinkamp: Madame Curie* (2011), *Viva la Revolución: A Dialogue with the Urban Landscape* (co-curada con Pedro Alonzo en 2010), y *Here Not There: San Diego Art Now* (2010). También organizó instalaciones de sitio específico en gran escala como lo es la exhibición de Rubén Ochoa (2010), entre otras. En 2008 co-curó con Ruth Estévez la exposición *Proyecto Cívico / Civic Project* para inaugurar El Cubo del Centro Cultural Tijuana. Entre sus proyectos independientes destaca *Proyecto Coyote* para Encuentro Internacional de Medellín 2011 (MDE11), y la exhibición *Anomalía* (2012), en la University of California San Diego, sobre la intersección del arte y la ciencia. Ha publicado en numerosos libros, catálogos, revistas y periódicos. Fue colaboradora del espacio de arte independiente *Estación Tijuana*, fundado por Marcos Ramírez ERRE en 2003.

Independent curator and writer. She formerly served as Associate Curator at the Museum of Contemporary Art San Diego, where she organized *Jennifer Steinkamp: Madame Curie* (2011), *Viva la Revolución: A Dialogue with the Urban Landscape* (co-curated with Pedro Alonzo in 2010), and *Here Not There: San Diego Art Now* (2010). She also curated a large-scale site-specific installation by Los Angeles-based artist Rubén Ochoa (2010) among others. In 2008, Sanroman co-curated, with Ruth Estévez, the group exhibition *Proyecto Cívico / Civic Project,* the inaugural exhibition for El Cubo, at Centro Cultural Tijuana. Recent independent projects include *Proyecto Coyote* for Encuentro Internacion Medellín 2011 (MDE11), and *Anomalia* (2012), an exhibition for University of California San Diego on the intersection of science and art. She has published in numerous books, catalogues, journals and magazines. Sanromán was a collaborator for the independent space *Estación Tijuana*, founded in 2003 by Marcos Ramírez ERRE.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Consuelo Sáizar
Presidenta / President

Instituto Nacional de Bellas Artes
Teresa Vicencio Álvarez
Directora General / General Director

Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector General de Bellas Artes / Bellas Artes Deputy Director

Alejandra Peña Gutiérrez
Subdirectora General de Patrimonio Artístico / Artistic Heritage Deputy Director

Mónica López Velarde
Coordinadora Nacional de Artes Plásticas / National Coordinator of Visual Arts

José Luis Gutiérrez Ramírez
Directora de Difusión y Relaciones Públicas / Media and Public Relations Director

Héctor Orestes Aguilar
Coordinador de Publicaciones / Publications Coordinator

Vania Rojas Solís
Directora del Museo de Arte Carrillo Gil / Museo de Arte Carrillo Gil Director

La reconstrucción de los hechos
César García y Kevin Power
Investigación y Curaduría / Curators and Research

Ruth Estévez
Coordinación de la exposición / Exhibition Coordinator

Vania Rojas
Producción ejecutiva / Executive Production

Leticia García
Administración / Administration

Adrián Gonzalez y Óscar Cigarroa
Difusión y relaciones públicas de prensa y médios en red / Comunications, and Web Media

América Juarez
Registro y control de obra / Registrar

Alcíbar Vázquez y Azul Aquino
Diseño y edición / Design and Editing

Mariana Vargas
Asistente de Coordinación / Exhibition Coordinator Assistant

Belén Sieiro
Asistente de Producción ejecutiva / Executive Production Assistant

Joel Rojas, Benito Hernández, Ángel Chávez, Juan Manuel Hernández y Mario Bocanegra
Montaje / Installation

Agradecimientos / Acknowledgements

Instituto de Cultura de Baja California
Moisés Galindo Herrera
Director General / General Director

Teodoro Pérez Valenzuela
Director de Promoción y Difusión ICBC / Media and Public Relations Director ICBC

Jesús Ruiz Barraza
Rector de la Universidad de Tijuana, CUT / Provost of Universidad de Tijuana, CUT

Martha Nélida Ruiz
Rectora de la Universidad de Tijuana en Baja California Sur / Provost Universidad de Tijuana en Baja California Sur

Lauri Fistenberg
Director y Curador en jefe LA><ART / Director and Chief Curator

Centro Cultural Tijuana, Museum of Contemporary Art San Diego, ArtPace San Antonio

Carmen Cuenca, Itala Schmelz, Eloisa Haudneschild, Michael Krichman, Eve Steele, Peter Gelles, Lucía Sanromán, Marcela Guadiana

ISBN: 978-607-605-099-6

Marcos Ramírez ERRE, del artista homónimo, se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2011 en los talleres de Offset Santiago, ubicados en Río San Joaquín núm. 436, Colonia Ampliación Granada, Delegación Miguel Hidalgo, C.P. 11520, Ciudad de México. Para la formación de los textos se utilizaron las familias tipográficas Helvética Neue y Gunplay Regular. Los interiores están impresos en papel Domtar Lynx de 118 g y Bond Recicla de 90 g, los forros en cartoné con grabado en metal y serigrafía. El tiraje consta de 2,000 ejemplares.


UNIVERSIDAD
DE TIJUANA
cut

GobBC
GOBIERNO DEL ESTADO
INSTITUTO DE CULTURA DE BAJA CALIFORNIA
¡QueBCnos una!

macg
museo de arte carrillo gil

Instituto
Nacional de
Bellas Artes

CONACULTA