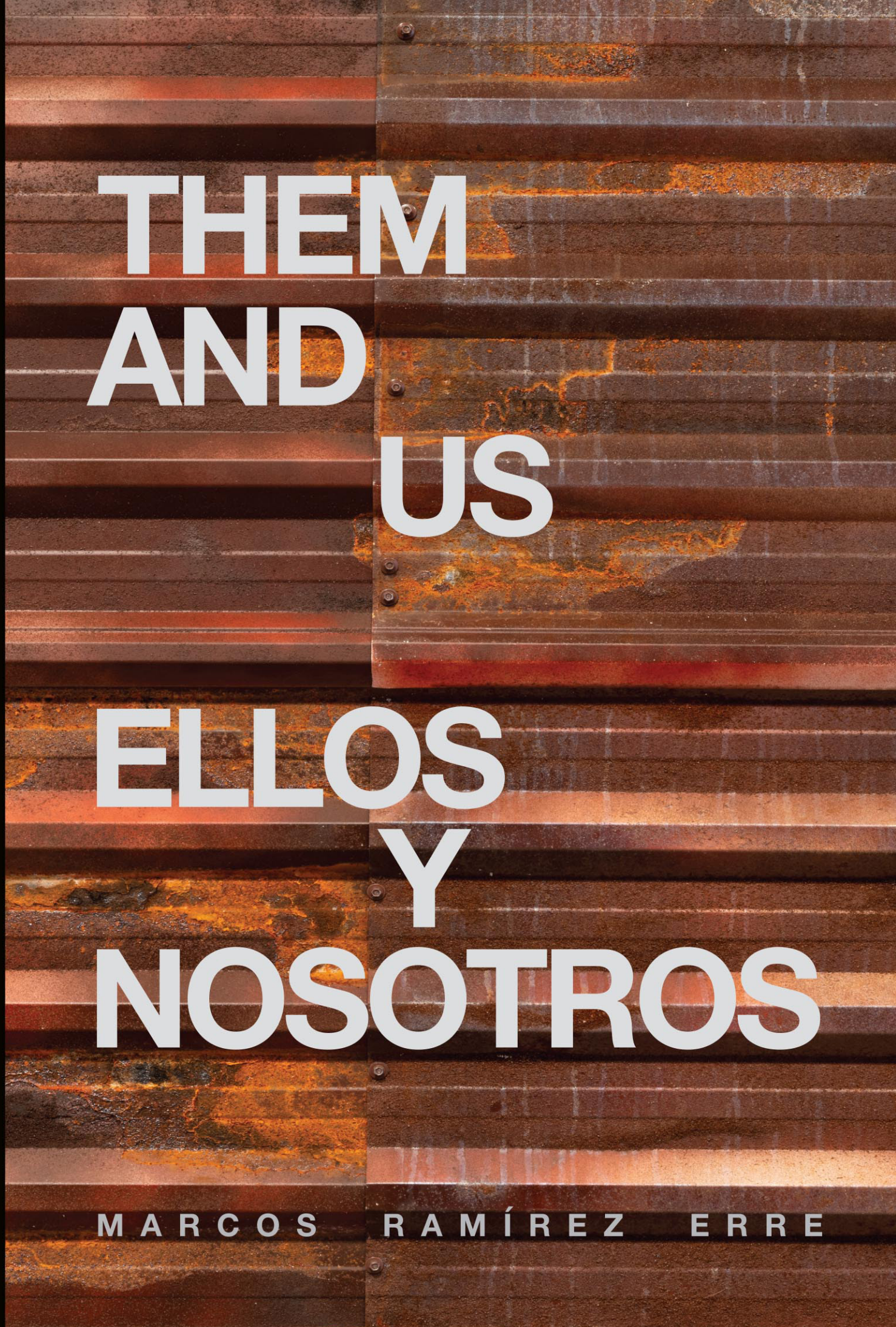

THEM AND US
ELLOS Y NOSOTROS
MARCOS RAMÍREZ ERRE





All images at MASS MoCA: photos by Kaelan Burkett, courtesy of MASS MoCA.

copyright

photo credits

Ramírez ERRE, Marcos.

THEM AND US / *ELLOS Y NOSOTROS* / Marcos Ramírez ERRE, fotógrafo. — Tijuana, B.C. : El Colegio de la Frontera Norte; North Adams, MA : MASS MoCA; San Diego, CA : Athenaeum Music & Arts Library; Ann Arbor, MI : Stamps Gallery-University of Michigan, 2020.
305 p. ; 29 cm.

ISBN:

1. Arte y sociedad — Región fronteriza México-americana. 2. Región fronteriza México-americana en el arte.

Número de edición, mes de año

D. R. © Año El Colegio de la Frontera Norte, A. C.
Carretera escénica Tijuana-Ensenada km 18.5
San Antonio del Mar, 22560
Tijuana, Baja California, México
www.colef.mx

ISBN: XXX-XXX-XXX-XXX-X

Coordinación editorial: Nombre
Corrección y maquetación: Nombre
Última lectura: Nombre
Diseño de cubierta: Nombre
Imagen de cubierta: Nombre, nombre de la imagen, tipo de técnica, tamaño, año

Impreso en México/ Printed in Mexico

THEM & US

ELLOS Y NOSOTROS

MARCOS RAMÍREZ ERRE







ÍNDICE / CONTENTS

000 **LA OBRA DE MARCOS RAMÍREZ ERRE EN LA FRONTERA MÉXICO-ESTADOS UNIDOS**
THE WORK OF MARCOS RAMÍREZ ERRE AT THE MEXICO-UNITED STATES BORDER
Alberto Hernández, Presidente de El Colef / President of El Colef

000 **ERRE EN MASS MoCA / ERRE AT MASS MoCA**
Joseph Thompson, Director del MASS MoCA / Director, MASS MoCA

000 ***THEM AND US / ELLOS Y NOSOTROS***
Susan Cross, Curadora *Senior* del MASS MoCA / Senior Curator, MASS MoCA

000 **EXPOSICIÓN EN MASS MoCA / EXHIBITION AT MASS MoCA**

000 **NODOS TEMÁTICOS EN / THEMES IN THEM AND US/ELLOS Y NOSOTROS**

000 **OFICIO / CRAFTSMANSHIP**

000 **EL HERMANO IMAGINARIO / MY IMAGINARY BROTHER**
Omar Pimienta

000 **PENSAR CON LAS MANOS: EL OFICIO EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE MARCOS RAMÍREZ ERRE**

000 **THINKING WITH YOUR HANDS: CRAFTSMANSHIP IN THE ARTISTIC PRACTICE OF MARCOS RAMÍREZ ERRE**
Daril Fortis y Eduardo Lozano Murillo

000 *Century 21* (1994)
000 *Toy-an Horse* (1997)
000 *El camino de regreso* / *The Comeback Highway* (1998)
000 *Of Fence* (2017)
000 *Puentes quemados (Para Pablo y Efrén)* /
Burned Bridges (For Pablo and Efrén) (2019)
000 *Two Horse Heads* (2019)

000 **CONTEXTO / CONTEXT**

000 **MARCOS RAMÍREZ ERRE: LA FRONTERA ENCARNADA**
000 **MARCOS RAMÍREZ ERRE: THE BORDER INCARNATE**
Norma Iglesias Prieto

000 *Sing-Sing* (1999)
000 *Muros* / *Walls* (2002)
000 *ICE/EYES Tower* (2008)
000 *Umbral* / *Threshold* (2017)

000 *Re/flecting the Border* (2017)
000 *Orange Country* (2019)
000 *La celda* / *The Cell* (2019)
000 *THEM AND US/ELLOS Y NOSOTROS* (2019)

000 **POLÍTICA / POLITICS**

000 **ERRE DUDA SOBRE LAS ESTÉTICAS FRONTERIZAS**
000 **ERRE QUESTIONS BORDER AESTHETICS**
Néstor García Canclini

000 *Terra mea-Terra nostra* (1996)
000 *Caoba-Chechén. El tesoro* / *Caoba-Chechén. The Treasure* (2000)
000 *Democracia 2000* / *Democracy 2000* (2000)
000 *Cama presidencial* / *The Presidential Bed* (2000)
000 *La multiplicación de los panes* / *The Multiplication of Bread* (2002-2003)
000 *Todos somos el Mismo (El Bueno, el Malo y el Feo)* /
We Are All the Same One (The Good, the Bad and the Ugly) (2008)
000 *Shangri-La: El sueño volátil* / *Shangri-La: The Volatile Dream* (2008)
000 *YOUTOPIA/THISTOPIA* (2019)
000- *Fuego amigo* / *Friendly Fire* (2017)

000 **POÉTICA / POETICS**

000 **GENEALOGÍAS Y VISUALIDADES DE LA FRONTERA**
000 **GENEALOGIES AND VISUALITIES OF THE BORDER**
Alina Peña Iguarán

000 **EL HOGAR EN LAS TIERRAS FRONTERIZAS:**
EL ARTE DE MARCOS RAMÍREZ ERRE
000 **HOME ON BORDERLANDS: THE ART OF MARCOS RAMIREZ ERRE**
Srimoyee Mitra

000 *Crossed Borders* / *Fronteras cruzadas* (1997)
000 *Barras y cerca para siempre: Homenaje a Jasper Johns* /
Stripes and Fence Forever: Homage to Jasper Johns (1997)
000 *Proyecto prejuicio* / *The Prejudice Project* (2006)
000 *Postales desde el filo* / *Postcards from the Edge* (2006-2007)
000 *DeLIMITations* (2014-2015)
000 *About Time* (2019)
000 *Crossroads* (2019)
000 Eye Charts (2019)

000 LISTA DE OBRA / LIST OF WORKS
000 SEMBLANZA DEL ARTISTA / BIOGRAPHY
000 SOBRE LOS AUTORES / ABOUT THE AUTHORS


IN SITE97





LA OBRA DE MARCOS RAMÍREZ ERRE EN LA FRONTERA MÉXICO-ESTADOS UNIDOS

Pocos artistas han logrado representar las relaciones y tensiones en la frontera de México con Estados Unidos como Marcos Ramírez ERRE. Carpintero de profesión, ERRE es hijo de padres migrantes que hicieron de Tijuana su hogar. Su vida ha transcurrido cruzando hacia el otro lado; primero, como trabajador de la construcción; después, como un artista que ha mostrado los sentidos y deseos que esta frontera produce para millones de vidas.

ERRE ha vivido junto a sus padres y hermanos en la emblemática colonia Libertad en Tijuana. *La Líber*, como localmente se conoce, se ubica justo al lado de la malla fronteriza con Estados Unidos y es uno de los primeros asentamientos urbanos que se fundaron en la ciudad. Poblada durante la segunda década del siglo XX, en su mayoría por mexicanos repatriados y por nuevos inmigrantes que arribaron en busca de empleo o refugio luego de las luchas revolucionarias, la Libertad ha transitado por transformaciones que se relacionan con el cambio histórico de Tijuana como frontera.

En la década de 1980, uno de los primeros proyectos llevados a cabo por el entonces Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México (Cefnomex), hoy El Colegio de la Frontera Norte (El Colef), fue un estudio sobre esta colonia, a partir de entrevistas con sus líderes sociales y habitantes. Éstas quedaron plasmadas en el libro *Historia de la Colonia Libertad* (1986) de Jorge A. Bustamante, que da testimonio de cómo La Líber podría entenderse como una metáfora de los sueños y aspiraciones de un gran número de habitantes en Tijuana, cuyas biografías han sido obligadas a elegir entre cruzar *el muro* o quedarse en la Libertad.

La obra artística de ERRE ha llevado a otros niveles esta metáfora espacial e histórica, desafiando las comprensiones convencionales de la frontera al introducir una visión compleja acerca de un territorio separado por la geopolítica, pero unido por los intercambios y contactos culturales que se filtran pese al límite internacional.

Su visibilidad y emergencia como artista surge a la par de cambios importantes en Tijuana durante la década de 1980, con la fundación de instituciones culturales, académicas y universitarias como el Cefnomex, el Centro Cultural Tijuana (Cecut) y la Universidad Iberoamericana (Ibero), así como con la consolidación de las carreras y los programas ofertados por la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), campus Tijuana; condiciones que marcaron un parteaguas en la profesionalización y diversificación de ofertas culturales para la población fronteriza. El mismo ERRE egresó, a principios de la década de 1980, de la Licenciatura en Derecho ofertada por la UABC, beneficiándose de este período de cambios. Por ello, uno de los aspectos más destacables en su trayectoria artística es que se ha desarrollado de manera paralela a las transformaciones profundas de la ciudad, donde, así como surgieron instituciones y universidades que mudaron el rostro de Tijuana, también emergieron artistas como ERRE, quien introdujo una mirada crítica e inteligente sobre la frontera México-Estados Unidos, y actualmente ha consolidado una carrera de más de tres décadas que acompañan los cambios y tensiones en la región norte del país, pero también a nivel nacional.

Las memorables participaciones de ERRE en el festival de instalación InSITE en Tijuana y San Diego, con piezas como *Century 21* (1994) o *Toy-an Horse* (1997); sus numerosas exposiciones en México y Estados Unidos; así como sus libros *To Whom It May Concern: War Notes* (2005) y *Marcos Ramírez ERRE* (2011), editado por César García y Lucía Sanromán, son algunos aportes que lo han llevado a convertirse en uno de los artistas contemporáneos más destacados en el país.

Ante este escenario de nuevas políticas antinmigrantes y la puesta en marcha de un nuevo proyecto de muro fronterizo entre México y Estados Unidos, su obra cobra aún más relevancia como una voz necesaria y vital frente a un contexto de deshumanización y violencia que pareciera avanzar sin obstáculos.

Para El Colef representa un gusto sumarse a la coedición bilingüe de este libro, el cual reúne algunas de las piezas más importantes de la trayectoria de ERRE, y donde también se incluyen varias de la exposición *THEM AND US/ELLOS Y NOSOTROS*, presentada en agosto de 2019 en el MASS MoCA (Massachusetts Museum of Contemporary Art).

Expreso también mi agradecimiento y beneplácito a las otras instituciones y organizaciones, así como a sus representantes, quienes apoyaron la publicación de este libro, incluyendo a Joseph Thompson, director del MASS MoCA; Erika Torri, directora del Athenaeum Music & Arts Library en La Jolla, California, y Srimoyee Mitra, directora de Stamps Gallery del Museo de la Universidad de Michigan.

Gracias también a las y los colaboradores Susan Cross, curadora del MASS MoCA; Omar Pimienta, poeta, fotógrafo y hermano de ERRE; Néstor García Canclini, profesor emérito de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM); Norma Iglesias Prieto, profesora del Departamento de Estudios Chicanos/as de la Universidad Estatal de California en San Diego (SDSU); Alina Peña, profesora-investigadora del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), Universidad Jesuita de Guadalajara; Srimoyee Mitra, directora de la Stamps Gallery de la Universidad de Michigan, así como Daril Fortis y Eduardo Lozano Murillo, jóvenes curadores que realizaron una labor profesional y dedicada para organizar el contenido y las imágenes reunidas en este libro. Un agradecimiento especial va también para Jhonnatan Curiel de El Colef, quien con gran cuidado dio seguimiento a este proyecto desde su inicio hasta su publicación.

Por último, expreso mi sincero agradecimiento a ERRE por confiar en El Colef para impulsar esta coedición, la cual estoy seguro que dará mucho de qué hablar y se convertirá en un referente obligado para imaginar desde el arte los retos y las oportunidades para tender puentes en vez de muros en esta región fronteriza.

Alberto Hernández H.
Presidente de El Colef

THE WORK OF MARCOS RAMÍREZ ERRE AT THE MEXICO–UNITED STATES BORDER

Few artists have been able to represent the relations and tensions of Mexico's border with the United States as well as Marcos Ramírez ERRE. A carpenter by profession, ERRE is the son of immigrant parents who made Tijuana their home. His life has been spent crossing back and forth over the border, first as a construction worker, and now as an artist whose work reveals the meanings and desires that this border can produce in millions of lives.

ERRE lived with his parents and siblings in the emblematic Colonia Libertad of Tijuana. "La Liber", as it is known locally, lies along the flanks of the border wall with the United States, and it was one of the first urban settlements in the city. First populated in the second decade of the 20th century, mostly by repatriated Mexicans and new immigrants arriving in search of jobs or refuge after the battles of the Mexican Revolution, La Libertad's transformations are interwoven with Tijuana's historic process of change as a border.

During the 1980s, one of the main projects of what was then the Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México, today El Colegio de la Frontera Norte (El Colef), was to conduct a study of this neighborhood through interviews with social leaders and residents. The results were published in a book entitled *Historia de la Colonia Libertad* (1986), by Jorge A. Bustamante, which bore witness to the ways in which La Liber can be understood as a metaphor for the dreams and aspirations of a vast number of Tijuana's residents, whose biographies have been shaped by the choice of crossing the "Wall" or staying in Libertad.

ERRE's artwork carries this spatial and historic metaphor to new levels, defying conventional understanding of the border and presenting a complex vision of a territory separated by geopolitics but united by cultural exchange and contacts that filter through despite the formal barriers.

His growing visibility as an emerging artist coincided with some important changes in Tijuana in the 1980s, which included the founding of cultural, academic, and university institutions such as the Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México (CEFNOMEX), (today El Colef), the Centro Cultural Tijuana (CECUT), the Universidad Iberoamericana (Ibero) and a growing number of degrees and programs offered by the Universidad Autónoma de Baja California (UABC), Tijuana Campus. Together, these events marked a watershed in the professionalization and diversification of cultural offerings for the people of the border region. ERRE graduated from the UABC in the 1980s with an undergraduate degree in law, having benefited from the changes of that period. In fact, one of the most notable aspects of ERRE's artistic career is that it runs parallel to sweeping transformations in the city itself. Not only did institutions and universities emerge that altered the face of Tijuana during this period, artists such as ERRE also appeared, offering a critical and informed perspective on the Mexico–United States border. Since then, ERRE has built a career spanning more than three decades alongside the changes and tensions not only of northern Mexico but in the nation at large.

ERRE's memorable participation in the InSITE installation festival in Tijuana and San Diego, with pieces such as *Century 21* (1994) or *Toy-an Horse* (1997), his many shows in Mexico and the United States, and his books *To Whom it May Concern: War Notes* (2005) and *Marcos Ramirez ERRE* (2011), edited by César García and Lucía Sanromán, are just some of the contributions that have made him one of Mexico's most outstanding contemporary artists.

In this new age of anti-immigrant policies and the birth of a new plan to build a wall along the Mexico–US border by the Trump administration, his work becomes increasingly relevant, as a necessary and vital voice amid the relentless dehumanization and violence that seemed to advance unopposed until the end of 2020.

For El Colef, it is a pleasure to copublish this bilingual volume, which brings together some of the most outstanding artworks of ERRE's career and also features pieces from the *THEM AND US / ELLOS Y NOSOTROS* exhibition, presented at MASS MoCA (Massachusetts Museum of Contemporary Art).

I'd also like to express my thanks and satisfaction at the participation of other institutions and organizations, as well as their representatives, who are also supporting the publication of this book, including MASS MoCA director Joseph Thompson, Erika Torri, director of the Athenaeum Music & Arts Library in La Jolla, California, and Srimoyee Mitra, director of the Stamps Gallery at the University of Michigan.

Thanks also to the authors Susan Cross, Senior Curator at MASS MoCA, Omar Pimienta, poet, photographer, and brother of ERRE, Néstor García Canclini, professor emeritus of the Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Norma Iglesias Prieto, Professor in the Department of Chicana and Chicano Studies at San Diego State University, Alina Peña, professor and researcher at ITESO, Universidad Jesuíta de Guadalajara, Srimoyee Mitra, director of the Stamps Gallery at the University of Michigan, along with Daril Fortis and Eduardo Lozano Murillo, young curators who did a dedicated job of marshaling the content and images contained in this book. Special thanks are due also to Jhonnatan Curiel of El Colef, who with great care followed through on this project from its inception through publication.

Finally, I am sincerely grateful to ERRE for entrusting El Colef with this copublication. I am confident it will inspire fruitful discussions and will become an obligatory point of reference for imagining, from the perspective of art, the challenges and opportunities of laying bridges rather than walls across this border region.

Alberto Hernández H.
President, El Colef





ERRE EN MASS MoCA

En conjunto con la exposición *THEM AND US* / *ELLOS Y NOSOTROS*, MASS MoCA se complace en asociarse con El Colegio de la Frontera Norte, la Athenaeum Music & Arts Library en La Jolla, California y la Stamps Gallery de la Universidad de Michigan para editar este libro que se centra en la obra de ERRE en la frontera México-Estados Unidos. Si bien este gran artista es conocido y querido en México y California, ésta pudiera ser la primera aproximación de muchos de nuestros visitantes a la obra de Marcos Ramírez ERRE en el marco de su primera exposición individual en la costa este, que el MASS MoCA se enorgullece en presentar.

Aunque la compleja crisis humanitaria y de seguridad nacional en nuestra frontera sur ha sido regularmente noticia de primera plana casi todos los días en los últimos años, ERRE ha explorado la relación fronteriza entre Estados Unidos (EE. UU.) y México durante más de dos décadas. El tema no es nuevo para él, y su perspectiva es matizada y profundamente informada.

ERRE vive y trabaja entre Tijuana y San Diego, y llama *hogar* tanto a México como a Estados Unidos. La garita de San Ysidro, no muy lejos de la residencia de ERRE, es el punto de cruce más grande y activo entre aquellas dos ciudades y, de hecho, es una de las fronteras terrestres más concurridas del mundo. San Ysidro se estableció en 1848 con el Tratado de Guadalupe Hidalgo, que puso fin a la Guerra entre ambos países, junto con la cesión de más de 1 295 000 kilómetros cuadrados de tierra mexicana a los EE. UU. en lo que hoy es California, Nuevo México, Arizona, el oeste de Colorado, el sudoeste de Wyoming, Nevada y Utah. Como para muchos de quienes viven a lo largo de la frontera, el flujo y reflujo de gente a través de San Ysidro es parte de la vida diaria y el paisaje de ERRE. También es ahí donde presentó una de sus obras más icónicas. Para el festival de arte InSITE en 1997, el artista colocó *Toy-an Horse*, un caballo de madera de 10 metros de alto y dos cabezas, en el marcador fronterizo oficial. En referencia al caballo de Troya de *La Ilíada*, la criatura se elevaba por encima de los aproximadamente 420 000 automóviles y peatones que cruzan cada semana, con sus dos cabezas mirando al norte y al sur simultáneamente.

La exposición de ERRE en el MASS MoCA, que incluye las dos cabezas del caballo –ahora carbonizadas y sin cuerpo– también mira tanto a EE. UU. como a México con obras que examinan ambos países con un ojo crítico. *Of Fence*, una representación escultórica de la barrera metálica oxidada que creó para la fachada del Oceanside Museum of Art, domina la entrada a la galería de ERRE en el MASS MoCA, bifurcando con fuerza 120 pies (36.5 metros) del interior del museo. Los visitantes deben franquear la barrera y luego pasar por una serie de preguntas basadas en los cuestionamientos que a menudo hacen los agentes de la patrulla fronteriza. Una vez dentro, unos letreros de orientación seña-

lan dos direcciones etiquetadas como *ELLOS* y *NOSOTROS.* Así, se pide a los visitantes que elijan un camino hacia el interior del espacio que se encuentra a ambos lados de una cerca metálica. Al igual que el título de la exposición, los letreros destacan la naturaleza a menudo arbitraria e incluso falsa de las divisiones que a veces creamos entre nosotros y los demás: para muchos, incluido el propio ERRE, éstas no son distinciones tan simples como la elección de *uno u otro*.

En este sentido, es importante recordar que, a pesar de que una cascada de crisis socioeconómicas en América Central y del Sur –yuxtapuestas al requisito obvio de seguridad fronteriza y de políticas de inmigración efectivas, justas y humanas– ha creado desafíos políticos de dimensiones mundiales, al final, esta problemática afecta a un individuo a la vez.

Por ello, utilizando el lenguaje y las crudas realidades del control fronterizo para abordar cuestiones más amplias sobre la condición humana y los efectos debilitantes de la división de pueblos enteros en categorías de *nosotros* y *ellos*, *legales* e *ilegales*, *documentados* e *indocumentados*, ERRE nos ayuda a mantener lo global y lo individual a la vista. Al señalar que el cruce de la frontera es también un umbral de esperanza, aspiración y oportunidad económica para muchos, este artista nos recuerda la humanidad compartida que nos conecta a todos.

Agradezco a nuestros socios: El Colef en Tijuana, la Athenaeum Music & Arts Library en La Jolla y la Stamps Gallery de la Universidad de Michigan por hacer posible este libro. Me gustaría agradecer en particular a Alberto Hernández y Jhonnatan Curiel en el Colef y a Erika Torri en el Athenaeum, así como a los curadores y académicos que contribuyeron al libro y a nuestra comprensión del trabajo de ERRE: Susan Cross, Omar Pimienta, Néstor García Canclini, Norma Iglesias, Alina Peña, Srimoyee Mitra, Daril Fortis y Eduardo Lozano Murillo.

Finalmente, quiero agradecer también a los generosos patrocinadores que han hecho posible la exposición en el MASS MoCA: Fenner Milton y el Oceanside Museum of Art, Michael Krichman y Carmen Cuenca, Hugh Davies y Faye Hunter, y James Robbins, así como la Barr Foundation, la Horace W. Goldsmith Foundation, y nuestros amigos del Mass Cultural Council por su constante y generoso apoyo.

Joseph Thompson
Director MASS MoCA

ERRE AT MASS MoCA

In conjunction with the exhibition THEM AND US / ELLOS Y NOSOTROS, MASS MoCA is delighted to partner with El Colef, the Athenaeum Music & Arts Library in La Jolla, California, and the Stamps Gallery at the University of Michigan to produce this book, which focuses on ERRE's work on the U.S.–Mexico border. Well-known and well-loved in Mexico and California, ERRE may be introduced to many of our patrons for the first time with his first East Coast solo show, which MASS MoCA is proud to present.

Though the complex humanitarian and national security crisis at our southern border has regularly been front-page news almost every day over the past few years, ERRE has been exploring the border relationship between the United States and Mexico for more than two decades. He's not new to the issues, and his perspective is nuanced and deeply informed.

ERRE lives and works between Tijuana and San Diego, and he calls both Mexico and the United States his home. The San Ysidro Port of Entry, not far from ERRE's residence, is the largest and most active point of passage between Tijuana and San Diego, and indeed is one of the busiest land borders in the world. San Ysidro was established in 1848 with the Treaty of Guadalupe Hidalgo, which ended the Mexican–American War, along with the ceding of more than 500,000 square miles of Mexican land to the United States in what is now California, New Mexico, Arizona, western Colorado, southwestern Wyoming, Nevada, and Utah. Like many who live along the border, the ebb and flow of people across San Ysidro is part of ERRE's daily life and landscape. It is also where he presented one of his most iconic works. For the InSITE art festival in 1997, the artist placed *Toy-an Horse*, a 33-foot-tall, two-headed wood horse at the official border marker. A reference to the Trojan Horse of *The Iliad*, the creature towered above the roughly 420,000 cars and pedestrians who make the crossing each week, its two heads gazing north and south simultaneously.

ERRE's exhibition at MASS MoCA, which includes the horse's two heads—now charred and disembodied—also looks to both the United States and Mexico, with works that examine both countries with a critical eye. *Of Fence*—a sculptural rendition of the rusted metal barrier he first created for the façade of the Oceanside Museum of Art—dominates the entry to ERRE's gallery at MASS MoCA, forcefully bifurcating 120 feet (36.5 m) of the museum's interior. Visitors must wend their way past the barrier,

and then past a series of questions based on those often asked by Border Patrol agents. Once inside, directional signs labeled “THEM” and “US” ask visitors to choose a path into the space on either side of a chain-link fence. Like the title of the exhibition, the signs highlight the often arbitrary and even false nature of divisions we sometimes create between ourselves and others: For many, including for ERRE himself, these are not such simple, “either/or” distinctions.

A cascade of socioeconomic crises in Central and South America—juxtaposed against the obvious requirement for border security and effective, fair, and humane immigration policies—creates political challenges of truly global dimension. But, in the end, the scope of the problem plays out one individual at a time: Utilizing the language and stark realities of border control to address larger issues about the human condition and the debilitating effects of dividing whole peoples into categories of us and them, “legals” and “illegals”, documented and not, ERRE helps us keep that in view. In pointing out that the border crossing is for many also a threshold of hope, aspiration, and economic opportunity, ERRE reminds us of the shared humanity that connects us all.

We are grateful to our partners, El Colef in Tijuana, the Athenaeum Music & Arts Library in La Jolla, and Stamps Gallery at the University of Michigan for making this book possible. I’d like to thank in particular Alberto Hernández and Jhonnatan Curiel at El Colef and Erika Torri at the Athenaeum, as well as the curators and scholars who contributed to the book and to our understanding of ERRE’s work: Susan Cross, Omar Pimienta, Néstor García Canclini, Norma Iglesias, Alina Peña, Srimoyee Mitra, Daril Fortis, and Eduardo Lozano Murillo.

Finally, I want to thank the generous sponsors who have made the exhibition at MASS MoCA possible: Fenner Milton and the Oceanside Museum of Art, Michael Krichman and Carmen Cuenca, Hugh Davies and Faye Hunter, James Robbins, the Barr Foundation, the Horace W. Goldsmith Foundation, and our stalwart friends at the Mass Cultural Council for their steady and generous support.

Joseph Thompson
Director, MASS MoCA




TOYOTA

ERRE: *THEM AND US / ELLOS Y NOSOTROS*

Susan Cross

La frontera México-Estados Unidos ha sido objeto de acalorados debates desde que Donald Trump declaró su intención de construir un muro de casi 3 200 kilómetros de longitud a lo largo de ella. Desde entonces, las duras políticas de inmigración de la administración y el aumento del número de centroamericanos y sudamericanos que buscan asilo en EE. UU. han creado una crisis humanitaria. El artista conocido como ERRE ha abordado el tema de la frontera en su trabajo durante más de dos décadas, examinando su historia a menudo olvidada, sus contornos cambiantes[1] y sus implicaciones sociales, económicas y políticas. Como alguien que vive y trabaja entre Tijuana y San Diego, el hogar de ERRE no está lejos de la garita de San Ysidro, el principal cruce entre las dos ciudades que él llama hogar, y una de las fronteras más concurridas del mundo. El interminable flujo diario de personas y mercancías (en ambas direcciones) es una prueba de los lazos inextricables que unen a las dos ciudades, así como a México y EE. UU. en general.

Para aquellos de nosotros en Estados Unidos que vivimos lejos de la actual frontera sur del país y para quienes la idea del muro puede parecer una abstracción política, ERRE ha traído al MASS MoCA una recreación palpable de la barrera existente que ya forma parte de la vida cotidiana en la región fronteriza. *Of Fence* (2017) imita la estructura que durante dos décadas se ha constituido como un poderoso hecho físico y psicológico en Tijuana, donde las casas, restaurantes y playas topan con la barricada erosionada. Dividir a la gente entre este país y aquél, documentados e indocumentados –es decir, entre los *NOSOTROS* y los *ELLOS* a quienes refiere el título de la exposición–, provoca negociaciones regulares de la identidad. En el lado estadounidense, la pared es a menudo menos visible, mantenida a una distancia psicológica y física por una especie de tierra de nadie. En el MASS MoCA, sin embargo, es imposible ignorar la sorprendente versión pictórica del obstáculo de color rojo oxidado de ERRE que se extiende a lo largo de 36 metros del vestíbulo central del museo y oculta la entrada a la galería interior que alberga gran parte de la exposición del artista. A la vuelta de la esquina de la imponente valla, la instalación continúa con una pared pintada que brilla, con letras de espejo que deletrean una estrofa del poema de Langston Hughes de 1936 *Let America Be America Again (Que Estados Unidos sea Estados Unidos de nuevo).*

> O, let my land be a land where Liberty
> Is crowned with no false patriotic wreath.
> But opportunity is real, and life is free,
> Equality is the air we breathe[2].

Las esperanzadas palabras del influyente escritor del llamado Renacimiento de Harlem son tan oportunas como lo fueron hace 80 años, cuando Hughes imaginaba la igualdad para todas las personas y anhelaba un sueño americano postergado para muchos. El título del poema de Hughes recuerda extrañamente el eslogan de Trump, «Make America Great Again» («Haz que Estados Unidos sea grande otra vez»), aunque las políticas asociadas con la administración de aquél están muy lejos de la visión de Hughes de un futuro en el que «la igualdad está en el aire

[1] Muchos estadounidenses no se dan cuenta de que los 1 295 000 kilómetros cuadrados de tierra que ahora conforman el sur de California, Nuevo México, Arizona, el oeste de Colorado, Utah, Nevada y partes de Wyoming, Oklahoma y Kansas fueron una vez parte de México, cedidos junto con Texas a los Estados Unidos en 1848 al final de la Guerra Mexicano-Estadounidense.

[2] «*Oh, que mi tierra sea una tierra donde la libertad / se vea coronada sin una falsa guirnalda patriótica. / Puesto que la oportunidad es real y la vida es libre. / La igualdad es el aire que respiramos.*»

que respiramos». El poema parece sugerir que el país de nuestros sueños nunca existió del todo, aunque las cuatro líneas que ERRE eligió también traen a la mente el soneto frecuentemente citado de Emma Lazarus, inmortalizado en una placa en la Estatua de la Libertad desde 1903, que ruega: «Dadme a sus cansados, sus pobres, sus masas oprimidas que añoran respirar libres».

Después de que los visitantes de la exposición de ERRE son seducidos por la esperanzadora prosa de Hughes, son rápidamente enfrentados al lenguaje burocrático que recibe a la gente en la frontera. En las puertas cerradas que dan a la galería interior, las preguntas que los agentes fronterizos hacen habitualmente aparecen recortadas en tiras de vinilo negro dispuestas verticalmente como las barras de una jaula: «¿Dónde naciste?», «¿Dónde vives?», «¿Cuál es tu ocupación?», «¿Éste es tu auto?». Estos cuestionamientos parecen sencillos, pero pueden avivar la ansiedad de muchas personas. El privilegio de cada uno afecta lo amenazantes o invasivas que pueden parecer estas preguntas. Además, hacen poco para comunicar quiénes somos o para reconocer las complejas capas de la identidad y la nacionalidad, funcionando como un tipo particular de barrera. Para aquéllos cuyos ancestros vivieron en lo que una vez fue la patria mexicana, pero que ahora es parte de Estados Unidos, ¿dónde está el hogar?

Para muchos de los millones de personas que habitan a lo largo de la frontera, o que viven en México y trabajan en EE.UU. (o viceversa), o para aquellos cuyos padres, hermanas o primos viven en un lado mientras que ellos viven en el otro, las opciones que se ofrecen en la frontera –como muchas nociones binarias de identidad– son insuficientes. Por ello, reflejando su propia identidad dual, y las complejas relaciones sociales y económicas de la región fronteriza, el trabajo de ERRE a menudo enfatiza la interconexión de Estados Unidos y México. Quizás la obra más conocida del artista, creada en 1997 para InSITE, un festival internacional de arte que tuvo lugar tanto en Tijuana como en San Diego, es un caballo de madera de 10 metros de altura con dos cabezas, titulado *Toy-an Horse.* Una fotografía ampliada de la escultura funciona como telón de fondo para la exposición en el MASS MoCA. Haciendo referencia al caballo de Troya de la mitología griega, la monumental estructura montada en ruedas fue instalada originalmente en el marcador que denota la línea fronteriza geográfica. Compartiendo un solo cuerpo hueco de tablas, las cabezas miraban, una al Norte, hacia Estados Unidos, y otra al Sur, hacia México, simbolizando la interdependencia de los dos países. Sin embargo, a pesar de esta imagen de unificación, al invocar la entrada de los griegos en Troya, la imponente estructura también hace referencia al conflicto; uno podría pensar en la guerra entre México y Estados Unidos y en la ocupación estadounidense de las principales ciudades mexicanas antes del Tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848, que puso fin a la guerra. La historia del subterfugio troyano también trae a la mente informes de inmigrantes indocumentados que entran a EE.UU. escondidos en los remolques de carga de los camiones comerciales.

Ahora bien, el título de la obra, *Toy-an Horse*, hace un juego de palabras para referirse a la infancia. ERRE pensaba en la suya propia (cuando conoció la historia del caballo de Troya) y en la de sus hijos (uno de ellos se llama Ulises), que eran pequeños en ese momento (ERRE, correspondencia personal, 14 de junio de 2019). Dados los recientes casos de separación de los niños de sus padres en la frontera, el título y el cuerpo de la escultura en forma de jaula adquiere nuevas asociaciones.

En el espacio de exposición, la imagen fotográfica ampliada de *Toy-an Horse* se enfrenta a una valla que divide la galería. Presente en todos los espacios institucionales, desde las escuelas hasta las prisiones, la valla perimetral crea dos pasajes y una elección de cómo entrar. Encima de cada entrada hay señales luminosas que dicen *ELLOS* y *NOSOTROS* y que piden a cada visitante del museo que se identifique con un grupo u otro (y que quizás elija una posición ética), ya sea en el interior o en el exterior. En la parte posterior de los letreros se lee *nos* y *otros*, que juntos deletrean *nosotros*, incorporando notablemente la palabra *otros*. El lenguaje y los juegos de palabras ocupan un lugar destacado en la práctica de ERRE, lo que pone de relieve las muchas formas en las que el primero puede actuar como un muro o como un arma, perpetuar estereotipos o, cuando se deconstruye, inspirar la revelación. Su título, *Of Fence*, por ejemplo, presenta una variación de la palabra *ofensa*, que en inglés también tiene la acepción de *delito*. El doble significado es claro: el muro disuade el delito de cruzar ilegalmente la frontera, mientras que la barricada en sí misma es una ofensa visual y física tanto al paisaje natural como a las comunidades que separa. Los planes de Trump de extender el muro no sólo impactarían negativamente a las personas, sino también al medio ambiente, poniendo en peligro tanto la vida vegetal como la animal, quienes desde luego no entienden una frontera innatural (Barbanell, 2019).

ERRE vuelve a escribir el texto en una serie de *tablas optométricas* que señalan varios tipos de ceguera o discapacidad social o cultural. Una serie de citas, algunas en inglés, otras en español, se colocan en un formato similar al de la conocida prueba optométrica con filas de letras de tamaño decreciente. Los textos de fácil lectura en la parte superior a menudo provocan suposiciones que se ponen de cabeza cuando los lectores distinguen las letras más pequeñas. «Somos Estadounidenses cuando vamos a la guerra», comienza una cita del exsenador de Estados Unidos Dennis Chavez. «Y cuando regresamos somos mexicanos», concluye. «En un país donde puede…», comienzan las palabras del novelista mexicano Fernando del Paso, «…pasar todo, no pasa nada». Estas voces se mezclan con las de Thomas Jefferson, Mao Tse-Tung y Rosa Luxemburgo.

Seleccionando observaciones de diversas culturas y períodos de tiempo, ERRE sugiere que las tensiones y el racismo que se observan *entre* Estados Unidos y México, y *dentro* de cada país individualmente, son indicativos de un impulso humano más amplio hacia las divisiones y las jerarquías, y hacia la opresión que a menudo es el resultado.

Además, el artista ha colocado una obra relacionada al otro lado de la calle, fuera de las paredes del museo, donde muchas más personas pueden encontrarse con ella. El colorido cartel indicador, titulado *Crossroads* (2019), presenta una serie de citas de diez conocidos personajes públicos, desde Hillary Clinton hasta Jack Kerouac, sobre el tema de la raza y las fronteras. «Cuando era pequeña, creía que era blanca», dicen las palabras de la arquitecta Maya Lin. «La carne de búfalo sabe igual a ambos lados de la frontera», decía el jefe lakota Toro Sentado. Tal vez, lo más conmovedor son las palabras de la poeta somalí-británica Warsan Shire: «Nadie sale de casa a menos que el hogar sea la boca de un tiburón». La flecha de cada letrero apunta en dirección a la tierra natal –o lugar de nacimiento– de cada persona, desde Chicago hasta Teherán, y los números indican la distancia de cada lugar desde la ubicación de la obra. Aunque expresan diferentes puntos de vista, los sentimientos que se intersec-

tan parecen colapsar el tiempo y el espacio, así como la distancia entre nosotros.

De vuelta a la galería, ERRE ha creado otro tipo de encrucijada. En el suelo, en la parte central, ha colocado de costado las grandes cabezas de su icónico *Toy-an Horse*. El artista las quemó al separarlas del cuerpo que alguna vez compartieron, lo que indica el daño causado a los lazos entre Estados Unidos y México. En su nueva configuración, una mira hacia el norte, y la otra, hacia el sur, tal como lo hicieron una vez en la frontera actual. Dispuestas sobre un lecho circular de carbón, se sitúan juntas, como las mitades entrelazadas del símbolo del yin-yang. Sin embargo, «ambos lados son negros», señala el artista. «No hay ningún héroe que lleve el sombrero blanco» (ERRE, comunicación personal, 30 de julio de 2019). Las idénticas cabezas carbonizadas enfatizan las similitudes y la relación todavía simbiótica entre Estados Unidos y México pese a las complejidades. También actúan como una bisagra entre los dos lados del espacio de la galería: uno anclado por una bandera estadounidense; el otro, por una adaptación de la bandera tricolor mexicana. *Barras y cerca para siempre (Homenaje a Jasper Johns),* Modelo #2 (2014), hecho del mismo metal corrugado que ERRE usó más recientemente para *Of Fence*, nuevamente se inspira en la estética del muro fronterizo. La obra juega con las famosas representaciones del artista Jasper Johns de la bandera americana, sobre la que éste señaló: «Se ve y no se mira, no se examina». Pero ERRE sí examina más de cerca las múltiples asociaciones vinculadas al símbolo nacional que refleja las aspiraciones que muchos de nosotros compartimos y que atraen a tantas personas a EE.UU.: libertad, justicia, oportunidades económicas y más. La versión de ERRE sugiere lo que la bandera podría significar para aquellos que no pueden llamarla suya. La ventana con barrotes y la valla inquebrantable simbolizan de manera contundente y poderosa las barreras que enfrentan los inmigrantes, tanto al tratar de entrar a Estados Unidos, como una vez dentro del país, trabajando para alcanzar el sueño americano. La pátina oxidada insinúa el deterioro de ese sueño, no sólo para los inmigrantes, sino para muchos de sus propios ciudadanos.

En obras más recientes del lado *americano* de la exposición, ERRE hace referencias puntuales al complejo carcelario industrial que encierra a más de dos millones de personas en EE. UU. Esta población es desproporcionadamente afroamericana y latina (en 2015, componía menos de un tercio de la población total, pero representaba más de la mitad de los encarcelados) (NAACP, s. f.).

Los impecables materiales industriales y la geometría reductora de la obra *La celda* (2019) podrían traer a la mente un número indefinido de escultores minimalistas, pero las puertas a cada lado de la caja de ERRE son inequívocamente las de las celdas de las cárceles, con cerraduras y ranuras para pasar las bandejas de comida. La superficie pulida y altamente reflectante recuerda a los bloques y tablones del escultor californiano John McCracken que hacen referencia a los acabados brillantes de las culturas del surf y del automóvil. El bloque de ERRE habla de otra industria esencialmente estadounidense. El recinto parece ser apenas lo suficientemente grande para una sola persona, como el confinamiento solitario al que están sometidos muchos prisioneros. Sin embargo, con múltiples puertas, la arquitectura imposible creada por el artista sugiere las multitudes alojadas en los bloques de celdas de las cárceles. Una bombilla desnuda ilumina el interior de cada una, que se hace visible gracias a una ventana en cada puerta: Cuando los espectadores miran a través del cristal, se ven a sí mismos





como si estuvieran atrapados dentro. Colocados simbólicamente en el centro de la obra, ellos podrían verse implicados en el sistema más grande o reconocerse en aquellos que están atrapados en él. Cerca de allí, cuatro uniformes de prisión de color naranja brillante cuelgan de relucientes ganchos cromados, como si fueran parte de un aparador de venta al público. La presentación de *Orange Country* (2019) es una referencia puntual a los grandes negocios relacionados con las prisiones en Estados Unidos. Entre los trajes de una sola pieza, de diferentes tamaños, el mameluco de un bebé con mangas ornamentadas es un desgarrador recordatorio de que demasiadas familias se ven afectadas por este sistema, incluso las que nacen en él. La obra también funciona como una crítica a la reciente detención de niños pequeños en la frontera, un nuevo mercado de no ciudadanos para el complejo carcelario industrial.

Mientras que la obra reciente de ERRE examina a los EE.UU. de manera crítica, él ha mirado con igual atención a México a lo largo de los años. Al fondo de la galería del MASS MoCA, una obra del año 2000 muestra la bandera tricolor mexicana en tres paneles separados. Para el artista, los tres elementos autónomos simbolizan los tres poderes del gobierno, así como los controles y contrapesos necesarios para mantener una democracia saludable. Las secciones también articulan las divisiones dentro de un país que lucha por reconciliar su identidad –su historia colonial e indígena– y las marcadas desigualdades entre ricos y pobres. En el panel central, el artista ha alterado sutilmente el símbolo de México (basado en una leyenda azteca), que muestra un águila sobre un nopal con una serpiente en su boca. En la adaptación de ERRE, la serpiente de cascabel devuelve la mordedura, tal vez como una llamada a la acción a los vulnerables o una advertencia a los que están en el poder. La obra premonitoria, titulada *Democracia 2000*, se realizó antes de las elecciones de ese año, que se centraron en la corrupción del gobierno y dieron lugar a la derrota del partido político que ocupaba el poder desde 1929. Frente a la bandera, una cama ornamentada de cuatro postes, hecha de caoba, se posa en una alfombra de maíz. Cerca de allí, un cofre tallado en la valiosa madera se asienta sobre cuatro deidades cuasi-aztecas de concreto como las que se venden a los turistas como baratijas. El cofre vacío funciona como un recordatorio de que gran parte de las riquezas que España buscaba en Mesoamérica (y que precipitaron la continua subyugación de sus pueblos indígenas) eran sus recursos naturales.

Cama Presidencial también lidia con el persistente legado del colonialismo. El colchón está hecho de casi 2000 clavos, con un racimo en el centro formando la topografía del México moderno. Esta *cama de clavos*, creada tras la victoria presidencial de Vicente Fox en el año 2000, predijo las dificultades que el nuevo líder tendría que afrontar en un país fragmentado. El artista concibió la obra como una lectura vertical de México, con el maíz representando la época precolombina, la cama simbolizando la colonial, y el colchón de clavos como una imagen del México contemporáneo (ERRE, correo electrónico, 5 de diciembre de 2019). Sin embargo, cada capa habla de la actual mezcla de influencias que caracteriza al país. La iconografía española y la azteca están talladas en la cama: el maíz, arraigado en los sistemas de creencias indígenas, se ve junto a las imágenes del trigo introducido por los españoles. La cruz, que representa la influencia de la iglesia católica, se encuentra entre las imágenes de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, conocido por los aztecas como un dios creador. ERRE elaboró la cama basándose en un estilo colonial, pero contrató a maestros artesanos para tallar los intrincados

símbolos. Presentar este tipo de trabajo manual tradicional en el contexto de un museo contemporáneo es una declaración con respecto a las jerarquías de fabricación y producción que refleja las existentes entre las poblaciones española e indígena. El maíz dorado que rodea el lecho hace un guiño irónico al oro que Hernán Cortés y sus conquistadores buscaban. También funciona como un poderoso símbolo espiritual y cultural, y sigue siendo un cultivo importante, así como un alimento básico dentro del suministro y la cocina del país. Además, en el contexto de esta obra, adquiere mayor importancia política y económica. Tras el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) de 1994, el maíz subsidiado de Estados Unidos inundó el mercado mexicano, expulsando a los pequeños agricultores que se dedicaban al campo para subsistir. El posterior aumento de la inmigración mexicana a EE.UU. ha estado vinculado, en parte, a estas presiones económicas (Alexander, 2018; Carlsen, 2013).

ERRE también aborda el tema de los cárteles de droga en México en obras como *El cuerpo del delito (La Suburban negra)*. El artista hizo el video en el verano de 2008, durante una residencia en Artpace en San Antonio, Texas (una región impactada por el tráfico de drogas y su extenso alcance en el norte). Lamentablemente, diez años después, la obra sigue siendo relevante. El video muestra un violento asesinato relacionado con la guerra contra las drogas: un hombre recibió 17 disparos estando sentado en una Suburban Chevrolet. En respuesta a los asesinatos de 17 pandilleros al este de Tijuana, cerca de la frontera entre México y Estados Unidos, en abril de 2008, la instalación original incluía el vehículo horadado por las balas y 17 cartuchos de escopeta esparcidos por el suelo de la galería (Diaz, 2008). Cada pieza fue numerada con una pirámide de plástico, como si fueran pruebas de una investigación forense. En el video, los tres protagonistas principales: el asesino, su víctima y el investigador, son interpretados por ERRE. Cada personaje también está representado en la pared en una serie de fotos montadas en un espejo tituladas *Yo*, *Tú*, Él. Bajo la imagen de la víctima está inscrita la palabra *Yo*; el asesino (encuadrado por marcadores de altura como en una fila de policías), *Tú*, y el policía, Él. Los espejos parecen incorporar al espectador en la historia mientras enfatizan cómo todos los niveles de la sociedad son tocados por la violencia. Para el artista, la obra subraya que todos los ciudadanos son responsables del problema y de la solución (ERRE, correspondencia personal, 14 de junio de 2019). La Suburban negra conducida por los tres personajes sugiere que las aspiraciones compartidas de poder y riqueza que impulsan el comercio de drogas son sostenidas por casi todos nosotros. La elección del artista de esta marca estadounidense de automóviles, una vez más, representa los lazos económicos entre los dos países, y también sugiere que el mercado estadounidense y su voraz apetito por el contrabando en realidad alimentan la guerra contra las drogas y la violencia que viene con ella.

Mientras *El cuerpo del delito* examina la violencia de la región fronteriza, un par de obras que recuerdan a los letreros de las carreteras apuntan a la violencia perpetrada por los gobiernos de Estados Unidos y México contra su propia gente. *Fuego amigo* (2017) y *Friendly Fire* (2017) son maquetas de dos vallas publicitarias a gran escala que nunca se hicieron. El primero proporciona la ubicación y la distancia hasta la frontera de los sangrientos incidentes llevados a cabo por el gobierno mexicano (o encubiertos por las autoridades) contra civiles. Enumerados sobre un sutil fondo de camuflaje verde, los acontecimientos van desde la masacre de los mineros en Sonora (que ayudó a precipitar la Revolución Mexicana)

en 1906, hasta el más reciente tiroteo policial de 2016 en contra de maestros y otros manifestantes en Oaxaca. En un fondo negro camuflado, *Friendly Fire* (2017) enumera la fecha y los lugares de los asesinatos de afroamericanos por parte de policías estadounidenses entre 2014 y 2016, desde Eric Garner en Staten Island hasta Alfred Olango en El Cajón, California. Los números indicados en los letreros señalan la distancia en millas entre cada sitio y la frontera que separa a EE. UU. y México. ERRE ha expuesto estas heridas y abusos de poder de ambos lados durante más de veinte años, y sostiene que todos somos responsables del cambio.

Junto con esta exposición en el MASS MoCA, el artista creó gráficos para un par de vallas publicitarias que se encuentran a lo largo de la carretera a la vuelta de la esquina del museo. En el cartel de la izquierda, *YOUTOPIA* está escrito en mayúsculas en rojo, blanco y azul, recordando un cartel de campaña que pudiera ser de cualquier partido: el republicano o el demócrata. En el cartel de la derecha, el artista hace un segundo neologismo con *THISTOPIA* en tonos de negro, blanco y gris. Un año antes de las elecciones presidenciales de EE. UU. en 2020, ERRE nos animaba a asumir la responsabilidad por el mundo que ya no queremos y a participar en la creación de uno mejor. Aunque a lo largo de su práctica el artista se ha ocupado de cómo los grandes sistemas, desde el lenguaje hasta la arquitectura y el gobierno, nos dan forma y actúan sobre nosotros, también ha abordado las resonancias emocionales, muy reales, que producen en los individuos.

Un trío de obras instaladas frente al imponente muro de *Of Fence* hablan tanto de las conexiones como de las divisiones entre las personas. *Sing-Sing* (1999) –la primera obra de la exposición– es una jaula de hierro de 12 pies de altura con forma de corazón. Dentro cuelga un tablón de madera, una cama, como una percha en una jaula de pájaros. Nombrada como la famosa prisión de las afueras de Nueva York, la obra reconoce que el amor que sentimos por nuestros países, nuestras familias, nuestra lengua materna, puede protegernos y también encarcelarnos. El amor es nuestro primer idioma, uno que es universal, pero la palabra hablada a menudo funciona para dividir.

Por su parte, *Puentes Quemados (para Pablo y Efrén)*, (2019) –la escultura más reciente de la exposición– también apunta hacia el amor familiar y, en un principio, parece ofrecer una alternativa simbólica a la barrera divisoria que representa *Of Fence*. Sin embargo, este puente, esta conexión, no es lo que parece. Como un matrimonio de dos tipos de construcción, la estructura refleja visualmente varias de las diferencias culturales entre México y EE. UU. Un lado es sencillo y precario en apariencia, construido de madera vieja de desecho; el otro es más moderno, de alta ingeniería, y hecho de pino blanco nuevo. Mientras que el lado *mexicano* es bastante pintoresco, y el lado *estadounidense* parece más avanzado, el puente desafía en última instancia estas expectativas estereotipadas: la mitad mexicana es una estructura que funciona, mientras que el lado estadounidense no tiene una base sólida en la cual apoyarse. Quemada en el punto donde los dos lados se encuentran, la obra habla de la conflagración que podría describir la política fronteriza actual. Sin embargo, también manifiesta heridas más personales. ERRE dedicó el trabajo a sus dos cuñados, uno que vivía en EE.UU. y otro en México. Incapaces de cruzar legalmente la frontera, los dos hermanos no se habían visto en una década antes de que uno de ellos muriera. Sólo en la muerte sus cenizas pudieron finalmente hacer el viaje a través de la frontera (ERRE, comunicación personal, 16 de julio de 2019).

Esa frontera ahora divide políticamente a la gente dentro de EE.UU. tanto como nos divide físicamente de nuestros vecinos (y familias) al sur. Y aunque parece una línea estática (si no es que un muro literal), es más porosa en términos culturales, económicos e históricos de lo que se reconoce por muchos estadounidenses. Antes de la cesión del norte de México a los Estados Unidos en 1848, la frontera mexicana llegaba hasta Wyoming e Idaho. Miles de mexicanos se convirtieron en ciudadanos estadounidenses en ese momento. Por eso, a muchos mexicanos les gusta decir: «No cruzamos la frontera, la frontera nos cruzó a nosotros». Con su obra participativa titulada *Campo de botellas*, realizada por primera vez en 2014, ERRE compara las batallas históricas por el territorio con el ajedrez, y las fluctuaciones de la frontera y el movimiento de las poblaciones con las idas y venidas del juego. Tal vez visto de un modo más cínico, el juego de ajedrez no es diferente de los juegos políticos que han aprovechado el tema de la seguridad fronteriza para ganar un tipo distinto de competencia. ERRE puso en escena el primer *Campo de botellas* entre equipos de anglo-estadounidenses y méxico-estadounidenses para marcar el momento en que los latinos se convirtieron en el grupo étnico más grande de California. El artista hizo una mesa a medida, y reemplazó las piezas estándar de ajedrez blanco y negro por botellas de alcohol asociadas a las dos culturas, cervezas Budweiser y Pacífico para los peones, mezcal y whisky para los reyes, tequila y bourbon, para las reinas, etcétera. Poniendo en escena la obra por tercera vez en el MASS MoCA, ERRE dio una introducción, resumiendo la historia entre México y EE.UU., y explicó las reglas. El juego se permitió durante sólo diez minutos, sin que ninguno de los dos equipos ganara. En cambio, los jugadores y los espectadores que los animaron abrieron las botellas que habían sido capturadas y retiradas del tablero y bebieron y brindaron entre ellos. La competencia entre los extraños se transformó en una celebración, una lección de historia y una serie de conversaciones cara a cara. La acción participativa es un microcosmos de cómo ERRE querría que las cosas funcionaran a un nivel macro, un símbolo de cómo podríamos tender un puente sobre las divisiones entre las personas de una manera más amplia, involucrando a los demás como individuos en lugar de como abstracciones políticas.

Referencias

Alexander, R. (24 de julio, 2018). Want to understand the border crisis? Look to American corn policy. *The Counter*. Recuperado de https://newfoodeconomy.org/border-crisis-immigration-mexican-corn-nafta/

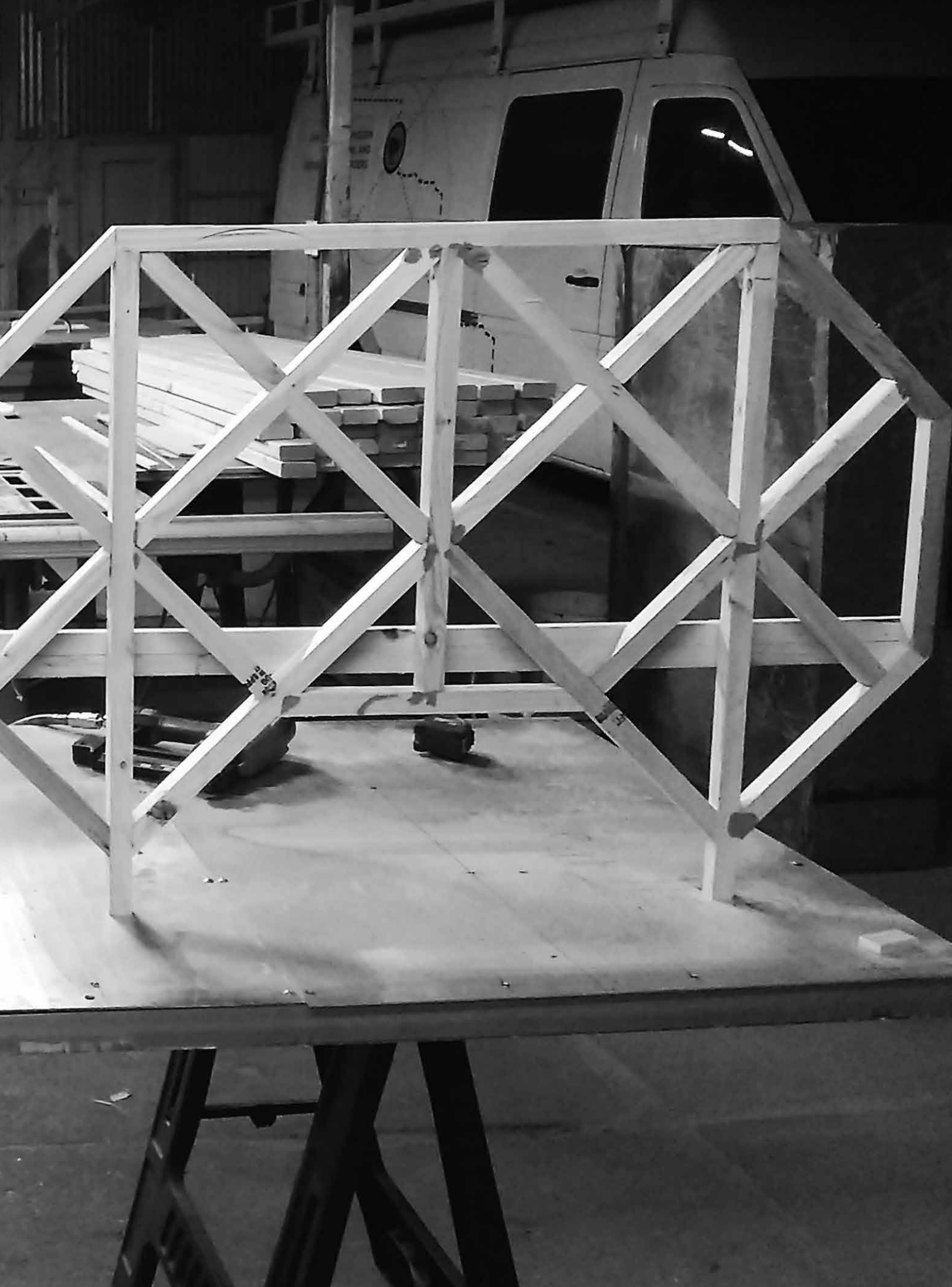
Barbanell, S. (11 de abril, 2019). Trump's Border Wall: Proposed Immigration Solution, But at What Environmental Cost? *Georgetown Law.* Recuperado de https://www.law.georgetown.edu/environmental-law-review/blog/trumps-border-wall-proposed-immigration-solution-but-at-what-environmental-cost

Carlsen, L. (24 de noviembre, 2013). Under Nafta, Mexico Suffered, and the United States Felt Its Pain. *The New York Times*. Recuperado de https://www.nytimes.com/roomfordebate/2013/11/24/what-weve-learned-from-nafta/under-nafta-mexico-suffered-and-the-united-states-felt-its-pain

Diaz, L. (26 de abril, 2008). Seventeen killed in Mexico drug battle near U.S. *Reuters*. Recuperado de https://www.reuters.com/article/us-mexico-drugs/seventeen-killed-in-mexico-drug-battle-near-u-s-idUSN2639514820080427

National Association for the Advancement of Colored People [NAACP] (s. f.). *Criminal Justice Fact sheet*. Recuperado de https://www.naacp.org/criminal-justice-fact-sheet/





ERRE: THEM AND US / ELLOS Y NOSOTROS

Susan Cross

The U.S.–Mexico border has been the subject of heated debate since Donald Trump declared his intent to build a wall along the nearly 2,000-mile boundary. Since then, the administration's tough immigration policies and an increase in the number of Central and South Americans seeking asylum in the United States have created a humanitarian crisis. The artist known as ERRE has been addressing the border in his work for over two decades, examining its oft-forgotten history, shifting contours,[1] and its social, economic, and political implications. Living and working between Tijuana and San Diego, ERRE's home is not far from the San Ysidro Port of Entry, the main passage between the two cities he calls home—and one of the busiest borders in the world. The endless daily flow of people and goods—in both directions—is evidence of the inextricable ties between the two cities as well as those of Mexico and the United States more broadly.

For those of us in the United States who live far from the country's current southern boundary and for whom the idea of the wall can seem like a political abstraction, ERRE has brought to MASS MoCA a palpable recreation of the existing barrier that is already a part of daily life in the border region. *Of Fence* (2017) imitates the structure that for two decades has been a powerful physical and psychological fact in Tijuana, where houses, restaurants, and beaches butt against the weathered barricade. Dividing people between this country and that, documented and undocumented, i.e., the *US* and *THEM* of the exhibition's title, it provokes regular negotiations of identity. On the American side, the wall is often less visible, kept at both a psychological and physical distance by a kind of no man's land. At MASS MoCA, however, ERRE's surprisingly painterly version of the rusty-red obstacle is impossible to ignore, running along 120 feet (36.5 meters) of the museum's central hall and hiding the entry into the interior gallery that hosts a large part of the artist's exhibition.

Around the corner from the imposing fence, the installation continues with a painted wall shimmering with mirrored letters spelling out a stanza from Langston Hughes' 1936 poem *Let America Be America Again*.

> O, let my land be a land where Liberty
> Is crowned with no false patriotic wreath,
> But opportunity is real, and life is free,
> Equality is in the air we breathe.

The wishful words of the influential Harlem Renaissance writer are as timely as they were 80 years ago when Hughes was imagining equality for all people and yearning for an American dream that is deferred for many. The title of Hughes' poem oddly recalls Trump's slogan «Make America Great Again» though the policies associated with Trump's administration are a far cry from Hughes' vision of a future when «equality is in the air we breathe». Hughes' poem seems to suggest that the America of our dreams never quite existed, though the four lines ERRE chose also brings to mind Emma Lazarus' oft-quoted sonnet immortalized on a plaque at the Statue of Liberty since 1903, which entreats «Give me your tired, your poor, Your huddled masses yearning to breathe free».

Soon after visitors to ERRE's exhibition are seduced by Hughes' hopeful prose, they are con-

[1] Many Americans do not realize that 500,000 square miles of land that now makes up California, New Mexico, Arizona, western Colorado, Utah, Nevada, and parts of Wyoming, Oklahoma, and Kansas was once part of Mexico, ceded, along with Texas, to the United States in 1848 at the end of the Mexican–American War.

fronted with the more bureaucratic language that greets people at the border. On the glass walls and closed doors leading into the interior gallery, questions that border agents routinely ask are cut out of black vinyl strips arranged vertically like the bars of a cage: «Where Were You Born?» «Where Do You Live? » «What is Your Occupation? » «Is this Your Car? » These inquiries seem straightforward, but they can incite anxiety for many. One's privilege affects how threatening or invasive these questions may seem. Moreover, they do little to impart who we are or acknowledge complex layers of identity and nationality, functioning as their own kind of barrier. For those whose ancestors lived on what was once Mexican homeland, but is now part of the United States, where is home? Indeed, for many of the millions of people who live along the border, or who live in Mexico and work in the United States (or vice versa), or for those whose parents, or sisters, or cousins live on one side while they live on the other, the either/or choices offered at the border—like many binary notions of identity—are insufficient.

Reflecting his own dual identity, and the complex social and economic relationships of the border region, ERRE's work often emphasizes the interconnectedness of the United States and Mexico. Perhaps the artist's best-known work, created in 1997 for InSITE, an international art festival that takes place in both Tijuana and San Diego, is a 33-foot-tall (10 m) wooden horse with two heads titled *Toy-an Horse*. An enlarged photograph of the sculpture functions as a backdrop for the exhibition at MASS MoCA. Referencing the Trojan Horse of Greek mythology, the monumental wheeled structure was originally installed at the marker that denotes the geographical border line. Sharing a single slatted and hollow body, the two heads faced north to the United States and south to Mexico, symbolizing the two countries' interdependence. Yet, despite this image of unification, by invoking the Greeks' entry into Troy, the towering structure also makes references to conflict; one might think of the Mexican–American War and the U.S. occupation of major Mexican cities before the Treaty of Guadalupe Hidalgo of 1848 that ended the war. Or the story of the Trojan subterfuge might bring to mind reports of undocumented immigrants entering the United States concealed within the trailer beds of commercial trucks. The work's title, *Toy-an Horse*, makes yet another play on words by referencing childhood. ERRE was thinking of his own (when he first learned the story of the Trojan Horse) and that of his children (one of his sons is named Ulysses) who were young at the time.[2] Given the recent separations of children from their parents at the border, the title and the sculpture's cage-like body takes on added associations.

In the exhibition space, this enlarged photographic image of *Toy-an Horse* faces a chain-link fence that divides the gallery. Ubiquitous to institutional spaces from schools to prisons, the chain-link creates two passages and a choice of how to enter. Above each entry lighted signs which read «THEM" and «US» ask each museum visitor to identify him or herself with one group or another—and perhaps choose an ethical position, being either on the inside or outside. The back of the signs read «nos» and «otros» which together spell «nosotros» the Spanish word for *us* notably incorporating the word for *others*. Language and wordplay figure prominently in ERRE's practice, which highlights the many ways language can act as a wall, be weaponized, perpetuate stereotypes, or, when deconstructed, inspire revelation.

[2] The artist, in email correspondence with the author, June 14, 2019.

His title, *Of Fence*, for example, spells out a variation of the word «offense» The double meaning is clear, with the wall deterring the offense of illegally crossing the border, while the crude barricade itself is a visual—and physical—offense both to the natural landscape and the communities it separates. (Trump's plans to extend the wall would not only negatively impact people but also the environment, endangering both plant and animal life, which, of course, have no understanding of an unnatural border) (Barbanell, 2019).

ERRE wields text again in a series of «Eye Charts» which point to various kinds of cultural or social blindness, or impairment. A series of quotes, some in English, some in Spanish, are formatted like the familiar vision test with rows of letters of diminishing size. The easily read texts at top often provoke assumptions that are turned on their head when readers make out the smaller lettering. «We are Americans when we go to war», begins a quote by former U.S. Senator Dennis Chavez, «and when we return we are Mexicans». Or, «En un país donde puede pasar todo», begin the words of Mexican novelist Fernando del Paso, «no pasa nada». These voices mingle with those of Thomas Jefferson, Mao Tse-Tung, and Rosa Luxemburg. Selecting observations from varied cultures and time periods, ERRE suggests that the tensions and racism witnessed *between* the United States and Mexico and *within* each country individually are indicative of a broader human impulse toward divisions and hierarchies—and the oppression that is often the result. ERRE has placed a related work across the street—outside the walls of the museum where many more people may come across it. The colorful signpost titled *Crossroads* (2019) features a series of quotes by 10 well-known public personas, from Hillary Clinton to Jack Kerouac, on the subject of race and borders. «Growing up, I thought I was white», read the words of architect Maya Lin. «The meat of the buffalo tastes the same on both sides of the border», read those of Lakota Chief Sitting Bull. Perhaps the most moving are the words of the Somali British poet Warsan Shire: «No one leaves home unless home is the mouth of a shark». The arrow on each sign points in the direction of each person's homeland—or birthplace—ranging from Chicago to Tehran—and numbers indicate the distance of each place from the work's location. Although expressing different viewpoints, the intersecting sentiments seem to collapse time and space—as well as the distance between us.

Back inside the gallery, ERRE has created another kind of crossroads. On the floor in the center of the gallery, he has placed the large heads of his iconic *Toy-an Horse* on their sides. Separating them from their once-shared body, the artist burned the heads, a nod to the damage to the ties between the United States and Mexico. In their new configuration, one faces north, the other south, just as they once did at the actual border. Arranged on top of a circular bed of charcoal, they are nestled together like the interlocking halves of the yin-yang symbol. Yet, «Both sides are black», the artist points out. «There is no hero wearing the white hat[3]». The identical charred heads emphasize the similarities and the still-symbiotic relationship between the United States and Mexico despite the complexities. They also act as a hinge between the two sides of the gallery space, one anchored by an American flag, the other by an adaptation of the Mexican tricolor. *Stripes and Fence Forever (Homage to Jasper Johns), Model #2* (2014), made from the same corrugated metal ERRE used more recently for *Of Fence,* again draws on the aesthetics of the border wall. The work plays off artist Jasper Johns' famous ren-

[3] ERRE, in conversation with the author, July 30, 2019.

derings of the American flag, which Johns noted is «seen and not looked at, not examined». ERRE examines more closely the multiple associations tied to the national symbol that connotes the aspirations that many of us share and that draw so many to the United States—liberty, justice, as well as economic opportunity—and more. ERRE's version suggests what the flag might symbolize for those unable to call it their own. The barred window and the unyielding fence bluntly and powerfully symbolize the barriers immigrants face both trying to enter the States and once inside the country, working toward the American dream. The rusted patina hints at the deterioration of that dream, not only for immigrants but for many of its own citizens.

In more recent works on the «American» side of the exhibition, ERRE makes pointed references to the prison industrial complex that incarcerates over 2 million people in the United States. This populace is disproportionately African American and Latino (which, combined, as of 2015 composed less than a third of the general population but represented more than half of those imprisoned) (NAACP, N. D.). The sleek industrial materials and reductive geometry of ERRE's work *The Cell* might bring to mind works by any number of minimalist sculptors, yet doors on each side of ERRE's box are unmistakably those of prison cells, with locks and slots for passing food trays. The slick, highly reflective surface recalls the Californian sculptor John McCracken's blocks and planks, which reference the shiny finishes of surf and car cultures. ERRE's block speaks to another quintessentially American industry. The enclosure seems just big enough for a single person, like the solitary confinement many prisoners are subjected to. Yet, with multiple doors, ERRE's impossible architecture suggests the multitudes housed in prison cell blocks. A bare bulb lights the interior of the cell, made visible through a window in each door: As viewers look through the glass, they see themselves as if trapped inside. Symbolically placed in the center of the work, viewers might see themselves implicated in the larger system or recognize themselves in those ensnared in it. Nearby four bright orange prison uniforms hang on shiny chrome hooks as if part of a retail display. The presentation of *Orange Country* (2019) is a pointed reference to the big business associated with U.S. prisons. Among the variously sized jumpsuits, an infant's onesie with frilled sleeves is a gut-wrenching reminder that too many families are affected by this system—even born into it. The work also functions as a critique of the recent detainment of young children at the border—a new market of noncitizens for the prison industrial complex.

While ERRE's recent works examine the United States critically, he has looked just as unflinchingly at Mexico over the years. At the far end of the MASS MoCA gallery, a work from 2000 depicts the tricolor Mexican flag as three separate panels. For the artist, the three autonomous elements symbolize the three branches of government as well as the checks and balances needed to maintain a healthy democracy. The divided sections also articulate the divisions within a country that struggles to reconcile its identity—its colonial and indigenous histories—and the stark inequities between rich and poor. On the central panel, the artist has subtly altered the symbol of Mexico (based on an Aztec legend), which features an eagle on a cactus with a snake in its mouth. In ERRE's adaptation, the rattlesnake bites back, perhaps as a call to action to the vulnerable or a warning to those in power. The prescient work, titled *Democracy 2000*, was made before the 2000 election, which focused on government corruption and resulted in the defeat of the political party that had held power since 1929. In front of the flag, an ornate, four-post mahogany bed sits on a carpet of





corn. Nearby, a chest carved from the valuable wood sits on four concrete, quasi-Aztec deities like those sold as tchotchkes to tourists. The empty coffer functions as a reminder that much of the riches that Spain sought in Meso-America (and precipitated the ongoing subjugation of its indigenous people) were its natural resources.

The Presidential Bed also grapples with the lingering legacy of colonialism. The mattress is made of nearly 2,000 nails, with a cluster in the center forming the topographic shape of modern Mexico. This «bed of nails», created following Vicente Fox's presidential victory in 2000, predicted the difficulties the new leader would face in a fragmented country. The artist intended the work as a vertical reading of Mexico, with the corn representing the pre-Columbian era, the bed symbolic of the colonial, and the mattress of nails an image of contemporary Mexico.[4] Yet, each layer speaks to the current mix of influences that characterizes the country. Spanish and Aztec iconography are carved into the bed: Corn (or maize), rooted in indigenous belief systems, is seen alongside images of the wheat introduced by the Spanish. The cross representing the influence of the Catholic Church sits between images of Quetzalcoatl, the feathered serpent known as a creator god by the Aztecs. ERRE made the bed himself based on a colonial style, but he hired master craftsmen to carve the intricate symbols. Presenting this kind of traditional handwork within the context of a contemporary museum is a statement about hierarchies of making and production that mirrors those between the Spanish and Indigenous populations. The golden corn surrounding the bed nods wryly to the gold that Hernán Cortés and his conquistadors sought. It also functions as a powerful spiritual and cultural symbol and remains an important crop and staple of the country's food supply and cooking. In the context of this work, corn also takes on more political and economic significance. Following the North American Trade Agreement (NAFTA) in 1994, subsidized corn from the United States flooded the Mexican market, pushing out small, rural subsistence farmers. The subsequent rise of Mexican immigrants into the United States has been tied, in part, to these economic pressures (Alexander, 2018; Carlsen, 2013).

ERRE also takes on the subject of Mexico's drug cartels in works such as *The Body of Crime (The Black Suburban)*. ERRE made the video in the summer of 2008 during a residency at Artpace in San Antonio, Texas (a region impacted by the drug trade and its expansive northern reach). Sadly, 10 years later the work is still relevant. The video portrays a violent murder linked to the drug wars; a man is shot 17 times as he sits in a Chevy Suburban. A response to the killings of 17 gang members east of Tijuana near the U.S.–Mexico border in April of 2008, the original installation included the bullet-ridden SUV and 17 shotgun shells strewn on the gallery floor (Diaz, 2008). Each piece was numbered with a plastic tent, like evidence in a forensic investigation. In the video, the three main protagonists—the assassin, his victim, and the investigator—are all played by ERRE. Each character is also pictured on the wall in a series of photos mounted on a mirror titled *Yo*, *Tú*, Él. Under the victim's image is inscribed the word «Yo» (I), the assassin (framed by height markers as if in a police lineup) is «Tú» (You), and the policeman «Él» (Him). The mirrors seem to incorporate the viewer into the story while emphasizing how all levels of society are touched by the violence. For the artist, the work underscores that all citizens are responsible for the problem—and

[4] ERRE, in an email correspondence with the author, Dec. 5, 2019.

the solution.[5] The black Chevy Suburban driven by all three characters suggests that the shared aspirations of power and wealth driving the drug trade are held by nearly all of us. The choice of this American brand of car, once again, signifies the economic ties between the two countries and also suggests that the American market and its voracious appetite for the contraband actually fuels the drug war and its related violence.

While *The Body of Crime* examines the violence of the border region, a pair of works reminiscent of highway signs point to the violence perpetrated by the United States and Mexican governments on their own people. *Fuego Amigo* and *Friendly Fire* are maquettes for two large-scale billboards that were never made. *Fuego Amigo* (2017) provides the location and distance to the border of incidents of bloodshed carried out against civilians by the Mexican government (or covered up by the authorities). Listed against a subtle green camouflage background, the events range from the 1906 Sonora massacre of mine workers (which helped precipitate the Mexican Revolution) to the more recent 2016 police shooting of teachers and other protesters in Oaxaca. On a black camouflaged ground, *Friendly Fire* (2017) lists the date and locations of killings of African Americans by U.S. policemen between 2014 and 2016, ranging from Eric Garner on Staten Island to Alfred Olango in El Cajon, California. The distances indicate the miles between each site and the U.S.–Mexico border. ERRE has exposed these wounds and abuses of power on either side of the border for over 20 years. Yet he maintains that we, on both sides, are responsible for changing it.

In conjunction with this exhibition at MASS MoCA, the artist created graphics for a pair of billboards that stand along the road around the corner from the museum. On the billboard to the left, «YOUTOPIA» is spelled out in capital letters in red, white, and blue, recalling a campaign sign for either the Republican or Democratic party. On the right billboard, the artist makes a second neologism with «THISTOPIA» in shades of black, white, and gray. A year before the 2020 U.S. presidential election, ERRE encourages us to create the better world we want or be held accountable for the one we don't. Although throughout his practice ERRE addresses how large systems, from language to architecture to government, shape and act upon us, he also addresses their very real emotional resonances for individuals.

A trio of works installed in front of the imposing wall *Of Fence* speaks to the connections between people as much as the divisions. *Sing-Sing* (1999)—the earliest work in the exhibition—is a 12-foot-tall (3.6 m) iron cage shaped like a heart. Inside hangs a metal plank—a bed, like a perch in a birdcage. Named for the famous prison outside of New York, the work recognizes that the love that we feel for our countries, our families, our mother tongue—can both protect and imprison us. Love is our first language—one that is universal—but the spoken word often functions to divide. *Burned Bridges (for Pablo and Efrén)* (2019)—the most recent sculpture in the show—also nods to familial love and, at first, seems to offer a symbolic alternative to the divisive barrier that *Of Fence* represents. Yet, this bridge, this means of connection, is not what it appears. A marriage of two types of construction, the structure visually mirrors a number of the cultural differences between Mexico and the United States. One side is simple and precarious looking in old scrap wood, the other more modern and highly engineered in new white pine. While the «Mex-

[5] ERRE, in email correspondence with the author, June 14, 2019.

ican» side is rather picturesque, and the «American» side appears more advanced, the bridge ultimately challenges these stereotypical expectations—the Mexican half, a functioning structure, and the American side having no solid ground to stand on. Scorched where the two sides meet, the work speaks to the conflagration that might describe current border politics. It also manifests more personal wounds. ERRE dedicated the work to his two brothers-in-law, one who lived in the United States, the other, in Mexico. Unable to legally cross the border, the two brothers had not seen each other in a decade before one of them died. Only in death were his ashes finally able to make the journey across the border.[6]

That border now divides people politically within the United States as much as it physically divides us from our neighbors (and families) to the south. Although the border seems like a static line between the United States and Mexico (if not a literal wall), it is more porous culturally, economically, and historically than recognized by many in the United States. Before the cession of northern Mexico to the United States in 1848, the Mexican border reached up to what is now Wyoming, Idaho, and Oregon. Thousands of Mexicans became U.S. citizens at the time. Many Mexicans like to say, «We did not cross the border, the border crossed us». With his participatory work titled *Bottlefield*, first performed in 2014, ERRE likens the historical battles over territory to chess, and the fluctuations of the border and movement of populations to the back and forth in the game. Perhaps more cynically, the chess game is not unlike the political games that have leveraged the subject of border security to win a different kind of competition. ERRE staged the first *Bottlefield* between teams of Anglo Americans and Mexican Americans to mark the moment when Latinos became the largest ethnic group in California. The artist made a custom table, and replaced the standard black and white chess pieces with bottles of alcohol associated with the two cultures, Budweiser and Pacífico beer for the pawns, mezcal and scotch the kings, tequila and bourbon, the queens, etc. Staging the work for the third time at MASS MoCA, ERRE gave an introduction, summarizing the history between Mexico and the United States and explained the rules. The game was allowed to proceed for just 10 minutes, with neither team winning. Instead, the players and the spectators who cheered them on opened the bottles that had been captured and removed from the board and drank and toasted each other. The competition between strangers was transformed into a celebration, a history lesson, and a series of face-to-face conversations. The participatory action is a microcosm of how ERRE might want things to function on a macro level, symbolic of how we might bridge the divisions between people more broadly, by engaging others as individuals rather than as political abstractions.

[6] ERRE, in conversation with the author, July 16, 2019.

References

Alexander, R. (July 24, 2018). Want to understand the border crisis? Look to American corn policy. *The Counter*. Recovered of https://newfoodeconomy.org/border-crisis-immigration-mexican-corn-nafta/

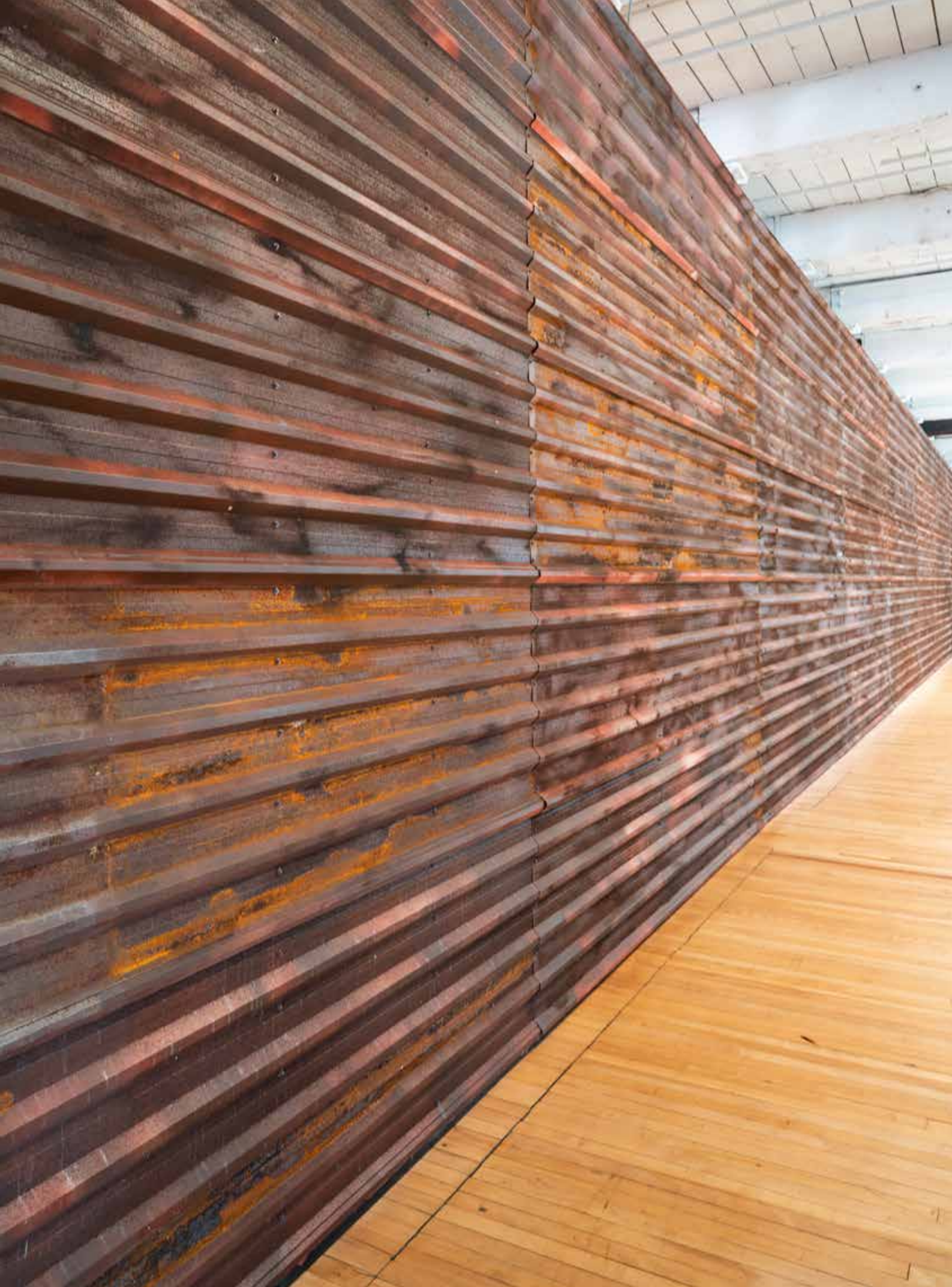
Barbanell, S. (April 11th de abril, 2019). Trump's Border Wall: Proposed Immigration Solution, But at What Environmental Cost? *Georgetown Law.* Recovered of https://www.law.georgetown.edu/environmental-law-review/blog/trumps-border-wall-proposed-immigration-solution-but-at-what-environmental-cost

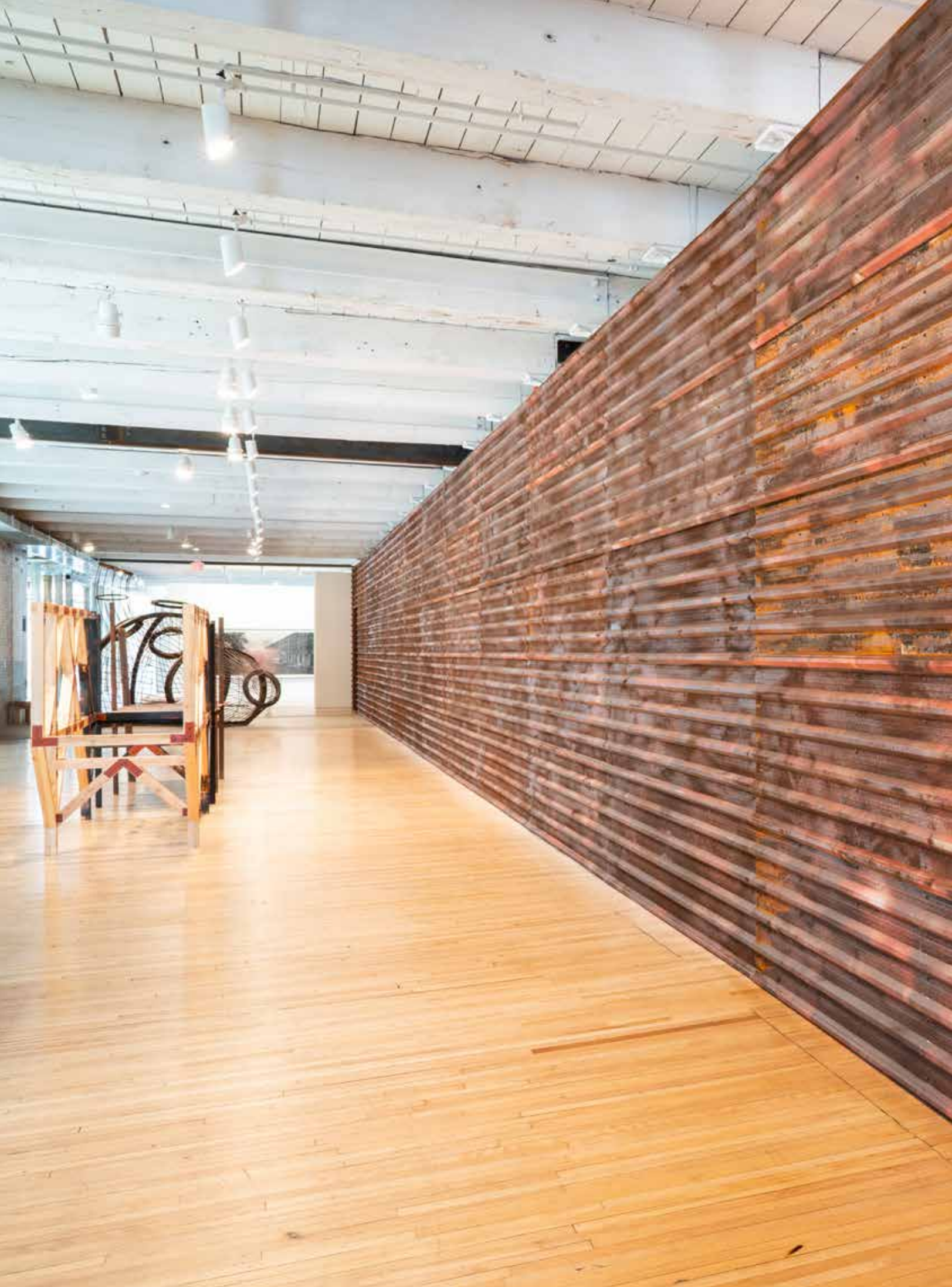
Carlsen, L. (November 24th, 2013). Under Nafta, Mexico Suffered, and the United States Felt Its Pain. *The New York Times*. Recovered of https://www.nytimes.com/roomfordebate/2013/11/24/what-weve-learned-from-nafta/under-nafta-mexico-suffered-and-the-united-states-felt-its-pain

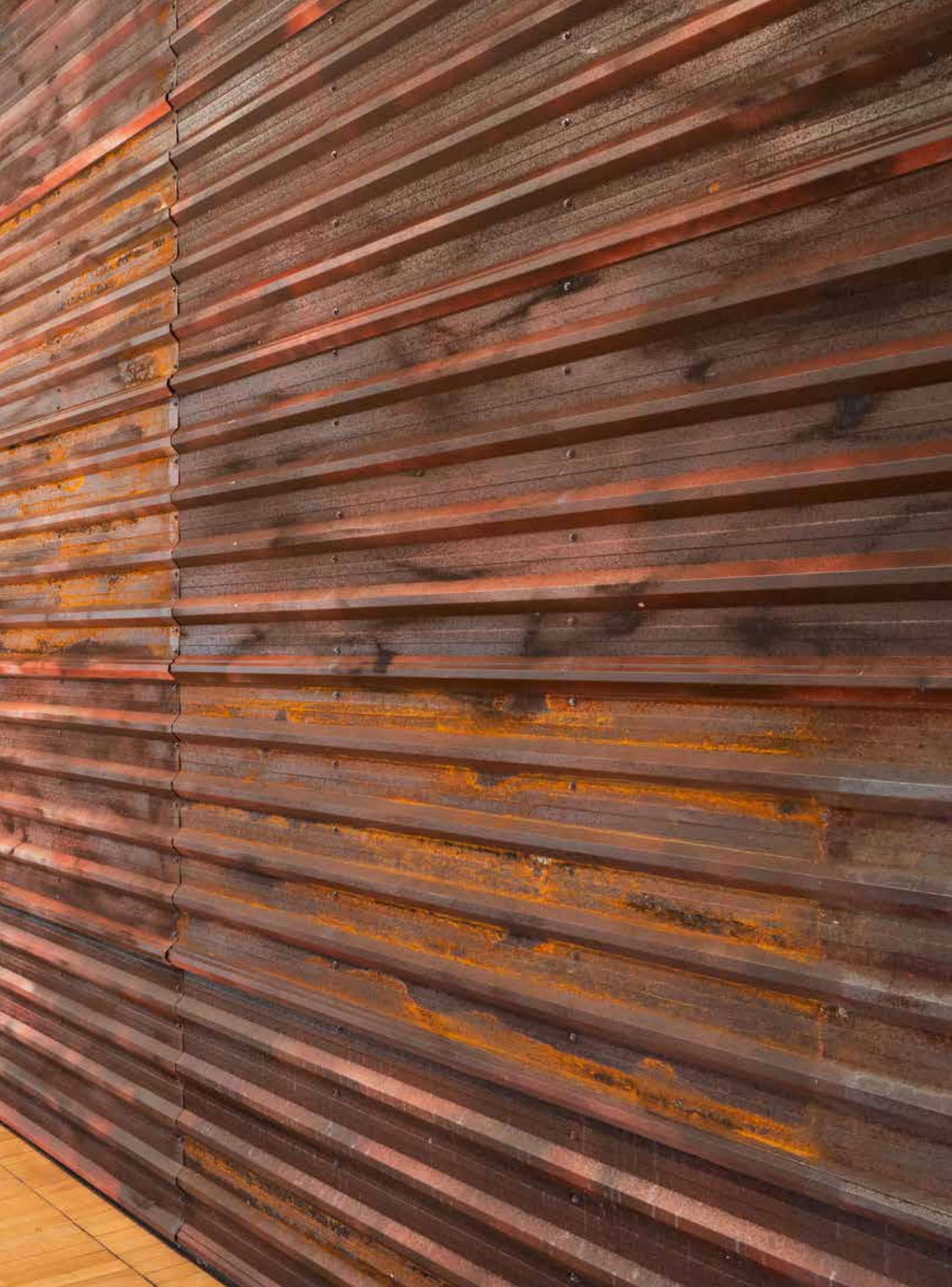
Diaz, L. (April 26, 2008). Seventeen killed in Mexico drug battle near U.S. *Reuters*. Recovered of https://www.reuters.com/article/us-mexico-drugs/seventeen-killed-in-mexico-drug-battle-near-u-s-idUSN2639514820080427

National Association for the Advancement of Colored People [NAACP] (w/d). *Criminal Justice Fact sheet*. Recovered of https://www.naacp.org/criminal-justice-fact-sheet/

EXPOSICIÓN EN MASS MoCA / EXHIBITION AT MASS MoCA







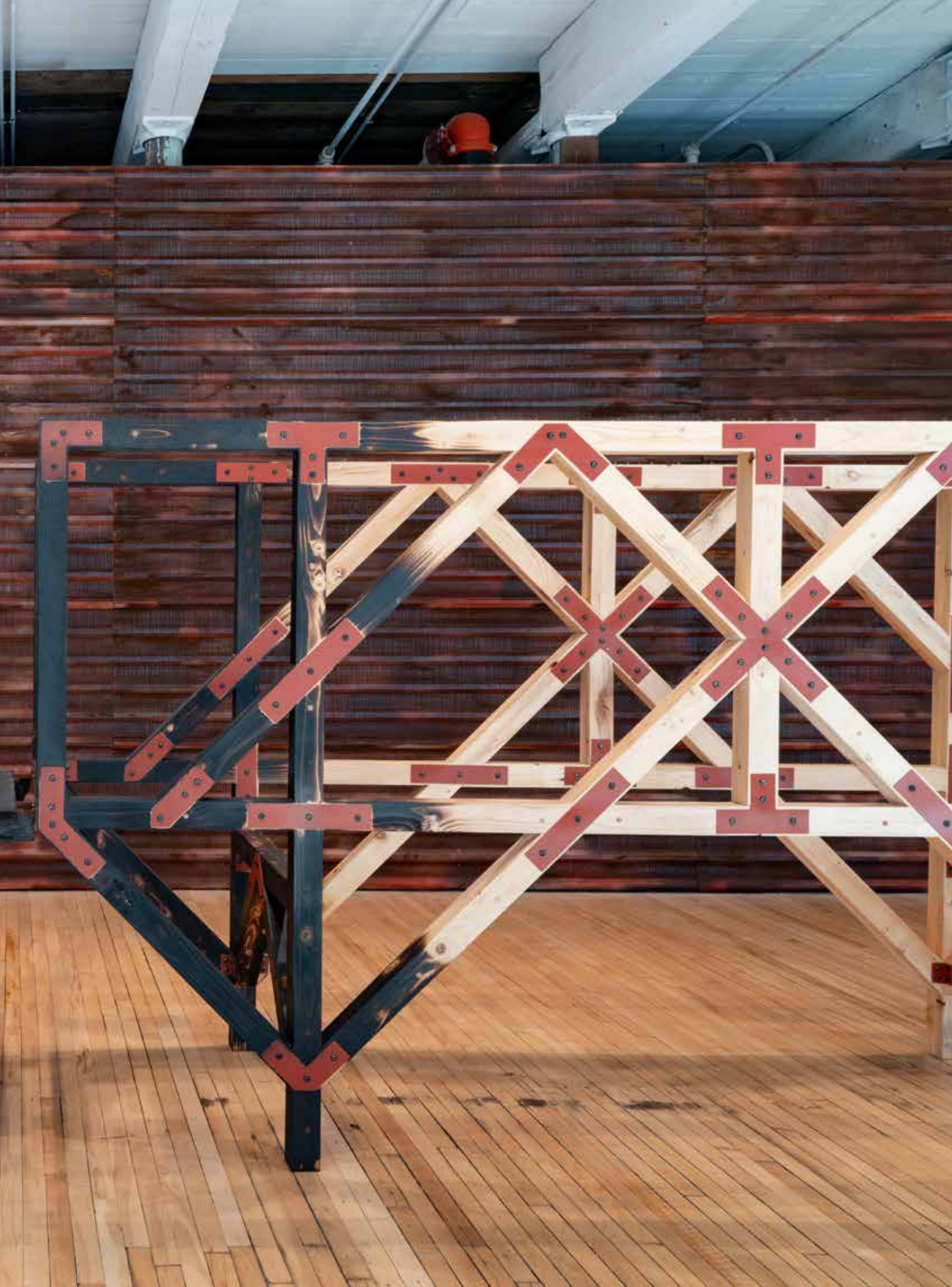














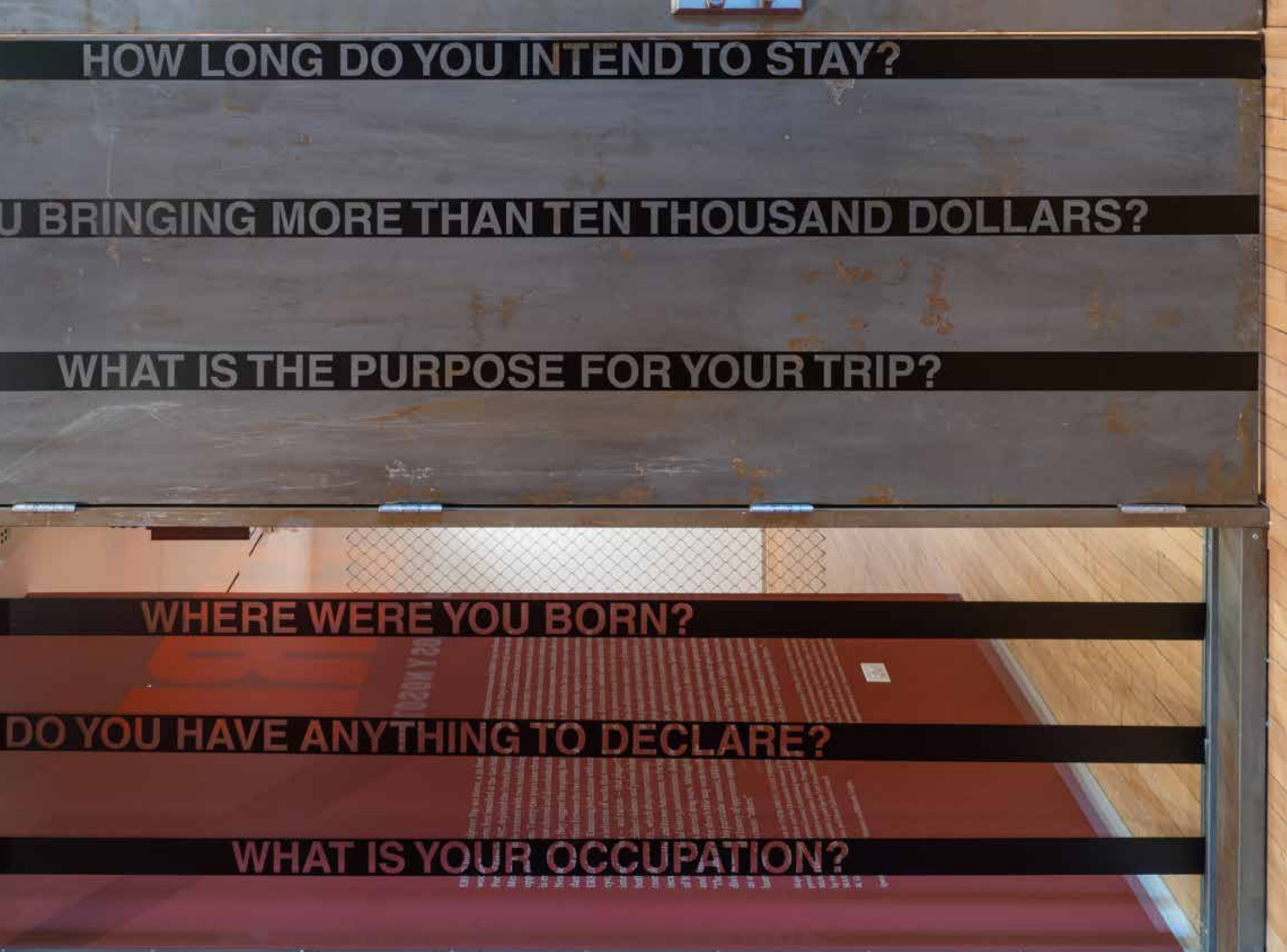


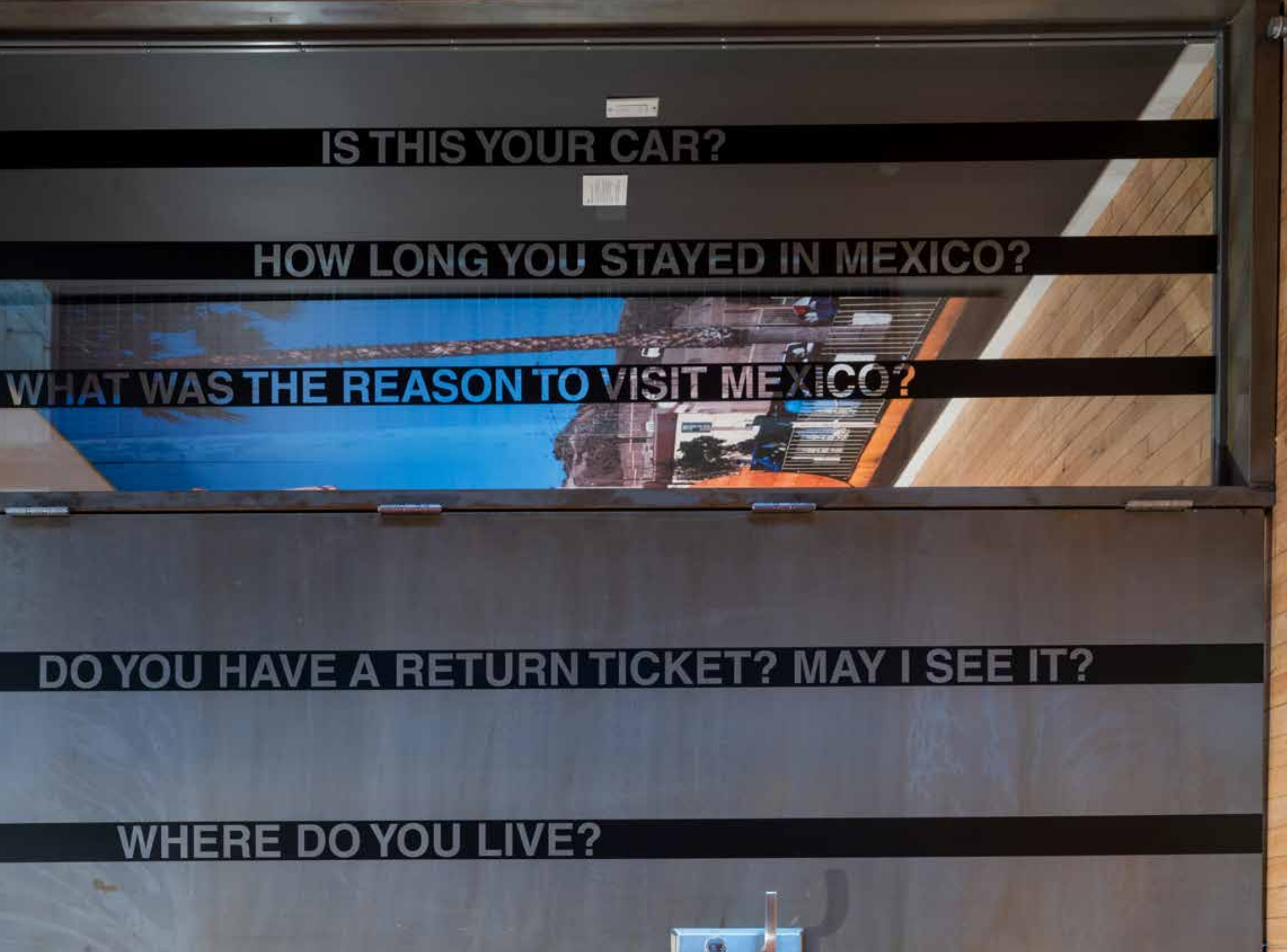

JAMESON




ERRE
HEM AND US / ELLOS Y NOSOTROS
ERRE


O, let my land be a land where Liberty
Is crowned with no false patriotic wrea
But opportunity is real, and life is free,
Equality is in the air we breathe.
– Langston Hughes


HOW LONG DO YOU INTEND TO STAY?
U BRINGING MORE THAN TEN THOUSAND DOLLARS?
WHAT IS THE PURPOSE FOR YOUR TRIP?
WHERE WERE YOU BORN?
DO YOU HAVE ANYTHING TO DECLARE?
WHAT IS YOUR OCCUPATION?


IS THIS YOUR CAR?
HOW LONG YOU STAYED IN MEXICO?
WHAT WAS THE REASON TO VISIT MEXICO?
DO YOU HAVE A RETURN TICKET? MAY I SEE IT?
WHERE DO YOU LIVE?


THEM


US
HISTORY
WE
ARE
AMERICANS
WHEN WE
GO TO WAR






Staten Island 2763 miles 2014
Ferguson 1818 miles 2014
Chicago 2077 miles 2014
North Charleston 2442 miles 2015
Baltimore 2629 miles 2015
Prairie View 1414 miles 2016
Baton Rouge 1741 miles 2016
Falcon Heights 1994 miles 2016
El Cajon 16 miles
Canarsea 889 km. 1986
Rio Blanco 3057 km. 1987
Tlatelolco 2300 km. 1968
Aguas Blancas 3088 km. 1995
Acteal 3770 km. 1997
Iguala 2891 km. 2014
Tlatlaya 2852 km. 2014
Nochixtlán 3253 km. 2016




YO


6'
5'
180
170
160
TU




EL


GOD
MADE
ME
IF
GOD
IS JUST
TREMBLE


QUIENES
NO SE
MUEVEN
STORY
WE
ARE
MERICANS


otros


Staten Island
Ferguson
Chicago
North Charleston
Baltimore
Prairie View
Baton Rouge
Falcon Heights
El Cajon
2763 miles
1918 miles
2077 miles
2442 miles
2629 miles
1414 miles
1741 miles
1984 miles
16 miles
2014
2014
2014
2015
2015
2015
2016
2016
2016




otros


nos
otros

NODOS TEMÁTICOS EN THEM AND US / ELLOS Y NOSOTROS
THEMES IN THEM AND US / ELLOS Y NOSOTROS

Daril Fortis y Eduardo Lozano Murillo[1]

Esta publicación está organizada en nodos temáticos que buscan una perspectiva no cronológica, evitando la linealidad discursiva habitualmente utilizada en este tipo de revisiones.

Por ello, cada uno integra un grupo de sentidos para generar una red, o mapa, de posibles lecturas sobre la producción de Marcos Ramírez ERRE, sus procesos, estrategias, incidencia en su contexto e inserción en la historia del arte.

Cada uno de los cuatro nodos –Oficio, Contexto, Política y Poética– constituye una categoría amplia, que si bien propone ciertas conexiones entre los proyectos y los textos que contiene, no es restrictiva.

«Oficio» describe la historia de vida del artista, al abordar aspectos biográficos y formativos, mismos que son inseparables de su proceso de creación.

En «Contexto» se pone atención a las relaciones de la obra de ERRE con su entorno sociopolítico, definido por la condición transfronteriza.

«Política» integra materiales que resaltan abordajes críticos de los sistemas ideológicos y de la violencia detonada por ellos.

Finalmente, «Poética» explora las estéticas urbanas y sus vínculos con las afectividades ancladas al territorio.

This publication is organized in thematic sections, providing a nonchronological perspective that avoids the limiting linearity usually employed in this type of survey.

Accordingly, each section represents a group of meanings or creates a network of possible readings of ERRE's work—his processes, strategies, his impact on Tijuana's art scene, and his place in art history.

Each of the four themes—Craftsmanship, Context, Politics and Poetics—is envisioned as a broad category, one that proposes certain connections between the projects and the texts it includes but is not restrictive in its definitions.

«Craftsmanship» describes the artist's life story, addressing his origins and education, which are inseparable from his creative process.

«Context» reveals the relations between ERRE's work and his sociopolitical environment, defined by its cross-border condition.

«Politics» deals with materials that offer critiques of ideological systems and the violence they perpetuate.

Finally, the contents of «Poetics» explore urban aesthetics and affective aspects of place.

[1] Las siguientes descripciones de nodos a lo largo del libro están firmadas por las iniciales de los autores: D. F. y E. L. M.

[1] The descriptions of the themes throughout the book are signed by the authors' initials: D.F. and E.L.M.





OFICIO / CRAFTSMANSHIP

Los oficios son medulares en la obra de ERRE. Su involucramiento con el trabajo manual y el desarrollo de habilidades técnicas está íntimamente ligado a su biografía. La visibilización de su trabajo dentro del sistema del arte cobra fuerza cuando decide trasladar las destrezas de su oficio a su proceso creativo.

En *El Hermano Imaginario*, Omar Pimienta narra la historia de vida de Marcos Ramírez Pimienta, su hermano, y Marcos Ramírez ERRE, su hermano imaginario, el artista que se desarrolla en la condición geopolítica de Tijuana y muestra sus características como frontera.

En *Pensar con las manos: el oficio en la práctica artística de Marcos Ramírez ERRE*, Daril Fortis y Eduardo Lozano Murillo reflexionan sobre la importancia de los oficios en la producción de ERRE, proponiendo relaciones entre perspectivas teóricas para comprender su trabajo y posición dentro del arte contemporáneo.

Las obras que integran este nodo enraízan su origen y producción en los oficios –la carpintería, la construcción, la herrería–, reflejando los conocimientos y habilidades obtenidos durante los años formativos de ERRE.

D. F. y E. L. M.

Craftsmanship, so important to ERRE's former occupation as a carpenter, is central to his artwork. His engagement with manual labor and use of technical skills are intimately linked to his biography, and his artwork gained substantial visibility when he began to apply the skills of his trade to his creative process.

In *My Imaginary Brother,* Omar Pimienta narrates the life story of his real-life brother, Marcos Ramírez Pimienta, and his "imaginary brother," Marcos Ramírez ERRE, the artist who moves within Tijuana's geopolitical conditions and elucidates its characteristics as a border.

In *Thinking With Your Hands: Craftsmanship in the Artistic Practice of Marcos Ramírez ERRE*, Daril Fortis and Eduardo Lozano Murillo reflect on ERRE's contributions to contemporary art and the importance of the trades and craftsmanship in ERRE's work, both in form and content.

The works that make up this section originate and are rooted in trades—carpentry, construction, metal work—reflecting the skills and abilities ERRE accumulated in his formative years.





EL HERMANO IMAGINARIO

Omar Pimienta

Empezaré por decir que Marcos Ramírez Pimienta es mi hermano. No. Mejor empezaré por decir que ERRE es mi hermano imaginario,[1] que nació en Tijuana en 1961 de Sara Pimienta y Marcos Ramírez, dos migrantes jaliscienses que buscaron en el norte mexicano la libertad económica, y encontraron la colonia Libertad. Imaginario el hermano-artista, como imaginaria la ciudad, como imaginario el estado dividido en dos naciones imaginadas. La colonia: una cuadrícula semiurbana que reclama un cerro, uno de los últimos cerros, una de las primeras colonias, fundada por sindicalistas obreros y poblada, inicialmente, en gran medida, por una de las primeras deportaciones masivas de mexicanos desde Estados Unidos. Vista ahora desde arriba, la colonia tiene forma de armadillo de caparazón metálico. Cuando nació Marcos, ese caparazón era un alambre que separaba las dos naciones, una línea que se interrumpía, a placer, por quien quisiera cruzar, un posible cable de telégrafo que mandaba una señal muy simple: me voy al norte, nos vemos en las fiestas del pueblo. La colonia en que creció Marcos no era real o, más bien, podríamos decir que no era una colonia, como Tijuana no era una ciudad, como California nunca fue una isla. Era, simplemente, el lugar perfecto para cultivar un artista.

Imaginen un campo de refugiados al margen de un país que lentamente se colapsa, en el que la gente espera un salvoconducto para poder entrar al país vecino. Imaginen un colapso tan lento y una espera tan larga que convierten ese espacio de tránsito en uno de permanencia. Imaginen ahora una poeta plantando geranios en el jardín de una casa amarilla, con ventanales de vistas blancas, orientada al oeste, un hule frondoso al frente y pasto verde. En ese espacio nació y creció el artista, el lugar que para él es *origen* para la gran mayoría es *trayecto*. Don Marcos, que se había marchado de todos sus hogares, primero, por hambre; luego, por sueños, y luego, deportado contra su voluntad, decidió quedarse en esa colonia a la que todos llegaban para marcharse. Allí conoció a Sara, allí nació Marcos, luego Carlos, luego Tere y luego yo. La posibilidad de ser su propio patrón llegó tras perder un dedo contra una máquina trabajando para U. S. Elevators. La compensación se convirtió en un taller de carpintería, el último taller de carpintería o el primero, dependiendo de cómo se vea, separado por una sola calle de los tres cables que dividían las Californias. En ese espacio, el niño Marcos, futuro artista, se hizo adolescente, familiarizándose con las herramientas, los materiales y las y los creadores, hasta que el fuego lo consumió todo. De las cenizas, don Marcos levantó un tejaban al costado de la casa amarilla para iniciar un taller de herrería; en él, Marcos ahora ensambla cajas para mandar piezas a un museo de la Costa Este de ese país vecino, del cual desde hace muchos años, recibió el salvoconducto.

De los años de formación de Marcos, les diré que fue acreedor a una orden de aprensión por disturbios estudiantiles, de la cual fue perdonado; que sólo tenía 20 años cuando, no ante protesta, el presidente López Portillo lo apadrinó como parte de la primera generación original de la Escuela de Derecho de la Universidad Autónoma de Baja California. También diré que a los 21, y después de ocho meses de ejercer su carrera, decidió usar el salvoconducto, insertarse en el sueño americano con el insomnio que causa levantarse a las 4 a. m., cruzar la frontera y levantar el martillo empapado de sereno a las 7 a. m. para construir casas en la otra mitad de California. A la salida

[1] Utilizando el término imaginario como sustantivo.

de la jornada, en la carretera llena de esa fuerza de trabajo transfronteriza en retirada a su ciudad dormitorio, Marcos seguramente pensaba en su futuro y, como para todo trabajador migrante, ese futuro estaba completamente en blanco. Imagino las tardes y los fines de semana de Marcos, interactuando con los creadores de su generación, tomando café en el Centro Cultural Tijuana, intercambiando revistas de arte y cultura que venían de muy lejos, discutiendo, inscribiéndose a talleres, discutiendo de nuevo. Hasta que un día, con las herramientas adquiridas (un sistema métrico estadounidense, otro, mexicano; una capacidad expandida de visualizar las ideas en tres dimensiones; una formación académica y artística tijuanense, no necesariamente mexicana; la ideología de esa generación estudiantil posterior al 68, enojada con un sistema que quedaba increíblemente lejos; la ética de trabajo del migrante y la resiliencia del que se queda; el aserrín y la limadura de fierro en la memoria), Marcos decidió ser artista. A sus 33 años, exhibió su primera gran pieza: una casa, réplica de las miles de casas de asentamiento irregular en las que la gente construye un hogar mientras espera: la siguiente jornada laboral, el salvoconducto, que un hijo aprenda a construir o la oportunidad de comprar algo más duradero.

Hasta este punto, todo pareciera tener un orden pero no necesariamente una dirección. Así funciona la migración, en movimientos inciertos, con la capacidad de marcar el pasado en el mapa y especular sobre el futuro, pero este futuro nunca está en la zona de la certidumbre y mucho menos cuando se encuentra fuera de las lógicas nacionales. ERRE funcionaba perfectamente en una ciudad que, al igual que él, en muchos aspectos se desarrollaba de forma a-nacional. Marcos Ramírez Pimienta creció con la ciudad, a la velocidad de la misma, vivió con ella años eufóricos en los que ninguna de las dos naciones sabía a ciencia cierta qué era este asentamiento urbano que para 1995, a los 34 años de vida de ERRE, ya había sextuplicado su población y rondaba el millón de habitantes. Tampoco sabían las dos naciones bajo qué sistemas de valoración nacional se tendría que medir un arte fronterizo incipiente.

Marcos Ramírez ERRE construyó uno de sus trabajos artísticos más significativos, su casa en la explanada del Cecut, porque, imagino, sabía que para triunfar hay que hacer lo que uno mejor sabe hacer y hablar de lo que uno sabe y puede hablar. La pieza *Century 21* de la edición de InSITE 94 hacía un contraste arquitectónico entre lo que el Estado nación construyó en su frontera más lejana, como ejemplo de la modernidad a la que aspiraba, y lo que esta modernidad desplazaría: el hogar nómada, el asentamiento temporal. Ambas estructuras, la estatal y la informal, se unieron para complejizar los ejes de espacio y tiempo, un brote rizomático de arquitectura de emergencia que resquebrajaba las estructuras arbóreas de esa otra arquitectura monumental. Pero este contraste nunca fue, a mi parecer, lo más importante de esta pieza; para mí, lo más importante fue que tuviera un televisor a blanco y negro pequeñito, que había sido mi tele, y que la gente entrara y se acomodara a verlo, que el espacio estuviera limpio y que fuera, hasta cierto punto, acogedor. Replicar una casa fue un ejercicio que ERRE había practicado *ad nauseam,* pero replicar un posible hogar era un resultado más complejo. Entiendo esta casa como un ejercicio de permanencia para el artista fronterizo, visto constantemente desde los poderes nacionales como apátrida, un reclamo de pertenencia, un intento de entender el hogar nómada como uno válido, y la migración en sí, como un acto de ciudadanía.

Este reclamo se proyecta a una pieza que presentaría un par de años después, un estandarte con el que participó en el Salón Internacional de Estandartes, ES96, del Cecut. En una de sus caras se puede leer, escrito sobre un mapa de la región fronteriza Tijuana-San Diego: *Terra Mea*. Por la otra, sobre un mapa de la región noroeste: *Terra Nostra*. De forma tal vez demasiado directa, entendiendo las tendencias artísticas de la segunda mitad del siglo XX como unas que se alejaban de lo figurativo, exponía de nuevo el reclamo de pertenencia. Texto sobre mapa, práctica cartográfica que replicaba las mismas acciones coloniales y expansionistas que hicieron de esta California un espacio dividido. Un solo elemento variante: el artista que reclama para él y para nosotros lo que los dos poderes poscoloniales impedían: el libre flujo transfronterizo, una existencia a-nacional.

A esta pieza le siguió un caballo de Troya monumental, bicéfalo, instalado justo en la línea que dividía la California. Recuerdo a Marcos caminar por el interior de las entrañas de ese caballo, de un lado a otro, con sus bolsas de carpintero amarradas a la cintura, proyectando su cinta métrica para lograr la más perfecta simetría entre las dos mitades que mirarían hacia cada nación. ERRE se desplazaba, martillo en mano, por esa plataforma, esa entraña, ese no-lugar tan similar al lugar en que siempre había vivido, un espacio articulado por las dos direcciones de su posible desplazamiento y la imposibilidad del mismo. De nuevo, el lugar que para otros es trayecto, la mutua invasión bicéfala, para él es origen y es permanencia, porque podríamos imaginar la ciudad, su ciudad, como la representación estática del proceso migratorio.

De entre todas sus piezas, *El Camino de regreso* es para mí la que mejor representa el reconocimiento del valor del proceso migratorio: 50 cajas de madera llenas de cemento fresco instaladas sobre el Zócalo, emulando un mapa que lleva de la Ciudad de México a Los Ángeles, California, y viceversa. La gente, descalza, hacía el recorrido dejando sus huellas, que se sumaban de norte a sur y de sur a norte, hasta que eventualmente el tiempo solidificaba el cemento y fijaba el trasiego. La pieza final fue un registro de las huellas de mucha gente sumadas a las del artista mismo, que caminó sobre el cemento en dirección al centro nacional. Una escultura del movimiento, el retrato del proceso migratorio que emprendieron don Marcos y doña Sara, el que Marcos se supondría continuaría, al que ha dedicado gran parte de su imaginación.

Este texto debería ser más impersonal pero me cuesta trabajo articularlo de otra forma. Primero, porque he sido cómplice de muchas de estas piezas, y segundo, porque a través de las mismas he podido entender un poco la realidad que compartimos. ERRE, como muchos de los artistas que más admiro, logra traducir conceptos complejos en objetos simples. Por mucho tiempo pensé que esta capacidad se debía simplemente a algo parecido al talento, pero, cada vez más, creo que se debe a una constante necesidad de entenderse, de entender a nuestro padre y a nuestra madre, su historia migratoria y las de los trabajadores con los que compartió la sierra y el lápiz. Lo reafirmo cuando quema las cabezas de madera del caballo bicéfalo que miraba hacia las dos naciones y el humo nos recuerda esa carpintería, que era a la vez su infancia en el aserrín y la ausencia del dedo de don Marcos; cuando imagina puentes inestables, señalamientos de tránsito que dirigen a un cómo más que a un adónde; cuando diseña la nave en que viaja su hijo. Cuando imagina.

MY IMAGINARY BROTHER

Omar Pimienta

I'll start by saying that Marcos Ramírez Pimienta is my brother. No. I'll start, rather, by saying ERRE is my imaginary brother[1]. He was born in Tijuana in 1961 to Sara Pimienta and Marcos Ramírez, two migrants from Jalisco state who sought economic freedom in Mexico's north and found Colonia Libertad. My brother the artist is imaginary—as imaginary as the city, as imaginary as the state divided into two imagined nations. The neighborhood: a semi-urban grid of territory that claims a hill, one of the last hills, one of the first neighborhoods, founded by union members and populated, initially and primarily, by one of the first mass deportations of Mexicans from the United States. Today, seen from above, the neighborhood is shaped like a metal-shelled armadillo. When Marcos was born, that shell was a wire separating the two nations, a line that was interrupted, at will, by whoever wanted to cross over, a possible telegram bearing a simple message: I'm heading north, I'll be back for the village festival. The neighborhood Marcos grew up in was not real; or rather we could say it wasn't a neighborhood, just as Tijuana wasn't a city, and California was never an island. It was, in short, the perfect place to grow an artist.

Imagine a refugee camp at the edges of a country that is slowly collapsing, in which people wait for a safe conduct pass that will allow them to enter the neighboring country. Imagine a collapse so slow, and a wait so long, that this transitional space becomes a place for staying. Now imagine a poet–mother planting geraniums in the garden of a yellow house, with white-framed windows, facing west, a lush rubber tree out front, and green grass. In that place, the artist was born and grew up; the place that is his origin is for many a passage. Don Marcos, who had left a series of homes behind him, first because of hunger and then because of dreams and then, against his will, because of deportation, decided to stay in that neighborhood where everybody arrived with the idea of departing. There he met Sara; there Marcos was born, then Carlos, then Tere, then me. The possibility of becoming his own boss arrived when Don Marcos lost a finger to a machine working at U.S. Elevators. He used the workman's comp to build a carpentry shop, the last or the first, depending on how you look at it. A street separated that shop from the three cables that divided the Californias. In that space, the boy Marcos, the future artist, grew to adolescence, became familiar with the tools, the materials, and the artisans, until the fire came and consumed it all. From the ashes, Don Marcos built a lean-to alongside the yellow house to begin a blacksmithing shop, the same in which Marcos now works assembling boxes to send artwork to a museum on the east coast of the neighboring country, from which many years earlier he had received his safe conduct pass.

Of Marcos' formative years, I will tell you that he was issued an arrest warrant, and later pardoned, for student unrest; that he was just 20 years old when President José López Portillo sponsored him as part of the first class of the Universidad Autónoma de Baja California School of Law. I will say that at the age of 21, and after working in that field for eight months, he decided to make use of his safe conduct pass, sign on for the American dream, with the insomnia you get from waking up at 4 a.m., crossing the border and raising a dew-slicked hammer at 7 a.m. to build houses in the other half of California. At the end of the day, on the highway clogged with that cross-border workforce withdrawing to the city where they all slept, Marcos undoubtedly thought about his future and, like every migrant worker, that future

[1] My imaginary brother, using the term "imaginary" as a noun.

was completely blank. I imagine Marcos' afternoons and weekends, spending time with the artists of his generation, having a coffee at the Centro Cultural Tijuana (CECUT), sharing art and cultural journals from far away, talking, signing up for workshops, talking some more. Until one day, with the tools acquired (one measuring system for the United States, one for Mexico; one expanded capacity to visualize ideas in three dimensions; one academic and artistic education from Tijuana, not necessarily Mexican; the ideology of that post-1968 student generation, anger at a system that seemed incredibly far away; the work ethic of a migrant and the resilience it instills; the sawdust and iron shavings of his memories), Marcos decided to be an artist. When he was 33 years old, he showed his first piece: a house, a replica of the thousands of irregularly built houses where people make their homes while they wait: for the next workday, for safe passage, for a child to learn to build or for the opportunity be able to buy something more lasting.

So far, everything seemed to have an order, but not necessarily a direction. That's how migration works, in uncertain movements, able to mark the past on a map and speculate about the future, but that future is never in a zone of certainty, much less when it's outside of the logic of your country. ERRE functioned perfectly in a city that, like him, behaved in anational ways, in many aspects. Marcos Ramírez Pimienta grew up with the city, at a pace with it, he lived exhilarating years there when neither of the two nations knew for sure what the urban settlement was—one that by 1995, when ERRE was 34, had seen a sixfold increase in its population, to nearly a million. Neither did the two nations know what systems of national assessment could be used to measure an emerging border art.

Marcos Ramírez ERRE built one of his first significant artworks, his house on CECUT's esplanade, because, I imagine, he knew that to succeed you had to do what you knew best, and talk about what you knew about. *Century 21*, which was shown at the InSITE94 edition, offered an architectural contrast between what the nation-state had built on its most distant border, as an example of the modernity it aspired to, and what this modernity would displace: a nomadic home, a temporarily settlement. Both structures—state and informal—were united to complicate the axes of space and time, a rhizomatic shoot of emergency architecture insinuating itself into the arboreal structures of that other, more monumental architecture. But that contrast was never, to my mind, the most important part of this piece. For me, the most important thing was that it had a little black and white television—it had been mine—and that people could go in and sit down to watch it; that it was clean and, to a certain extent, welcoming. Replicating a house was an exercise that ERRE had practiced *ad nauseam*, but replicating a possible home was a more complex outcome. I understand this house as an exercise in permanence for a border artist, viewed inevitably by domestic authority as stateless; a claim of belonging, an attempt to understand the nomadic home as a valid home, and migration itself as an act of citizenship.

This claim is extended in a piece that would be shown a few years later, a standard that was ERRE's entry in the International Salon of Standards, ES96 at CECUT. On one side the words "Terra Mea" can be read atop a map of the Tijuana/San Diego border region. On the other side, a map of the … northwest, reads "Terra Nostra." Perhaps too directly, understanding artistic trends of the second half of the 20th century as drawing away from the figurative, this work once again makes

the claim for belonging. Text overlaid on a map, a cartographic device that replicates the same colonial and expansionist actions that made the land of California a divided space. One single element is different: the artist who claims for himself and for us what the two postcolonial powers prevent: a free cross-border flow, an anational existence.

This piece was followed by a monumental Trojan horse, two-headed, installed precisely on the dividing line that cleaves the land of California in two. I remember Marcos walking inside the horse's belly, from one side to the other, with his carpenters' pouches tied to his belt, pulling out his measuring tape to achieve the most perfect symmetry between the two halves of the horse, each looking toward one nation. ERRE moved, hammer in hand, on that platform, in that belly, that nonplace so much like the place he had always lived, a place articulated by the two directions of possible movement, and the impossibility of that movement. Again, a place that for others is a passage, the mutual two-headed invasion, for him is origin and permanence, because we can imagine the city, his city, as the static representation of the migratory process.

Of all his pieces, *The Comeback Highway* is the one that, for me, best accounts for the value of the migratory process: 50 wooden boxes filled with fresh cement installed in the central plaza or *Z*ócalo of Mexico City, emulating a map that leads from Mexico City to Los Angeles, California, and back. People, barefoot, walked this route leaving footprints; footprints accumulated from north to south and from south to north, until with time the cement set, and the footfall was permanently fixed. The final piece was a record of the footprints of many people, along with those of the artist himself, who walked in the cement toward the center of the nation. A sculpture of movement, a portrait of the migratory process followed by Don Marcos and Doña Sara, which they assumed Marcos could continue, which has occupied much of his imagination since then.

This text should be more impersonal, but it's hard for me to put this any other way. First because I've been an accomplice to many of these pieces, and second because through them I've been able to understand a little of the reality we share. ERRE, like many of the artists I most admire, is able to translate complex concepts into simple objects. For a long time I thought that this capacity was due simply to something like talent, but I am increasingly convinced that it is born out of a constant need to be understood, to understand our father and mother, their migration history and those of the workers with whom he shared his saw and his pencil. This is reaffirmed to me when he burns the wooden heads of the two-headed horse that looked toward both nations, and the smoke reminds us of the carpenter's shop, which was in turn his childhood amid the sawdust and Don Marcos' missing finger; when he imagines rickety bridges, traffic signs that point you more to a "how" than to a "where"; when he designs the vessel on which his son will travel. When he imagines.


IRISH RED



PENSAR CON LAS MANOS: EL OFICIO EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE MARCOS RAMÍREZ ERRE

Daril Fortis y Eduardo Lozano Murillo

Considerado «el pionero del movimiento artístico del nuevo siglo» (Pimentel, 2005), Marcos Ramírez ERRE es el artista más conocido de la escena del arte contemporáneo tijuanense. Fue él quien inició la reflexión en torno a la ciudad, su arquitectura y urbanidad, convirtiéndolas en un elemento esencial en la investigación e intervención artística sobre la misma (Pimentel, 2005; Sanromán, 2011). Las piezas que le dieron reconocimiento internacional, *Century 21* y *Toy-an Horse*, se sustentaron en técnicas de construcción de vivienda. La carpintería fue la habilidad decisiva que llevó a ERRE a experimentar con materiales y técnicas no tradicionales en el campo del arte, lo cual lo destacó de la escena local. Es ineludible que su destreza manual con la madera y los metales, así como su formación autodidacta en el arte, responden a las circunstancias de su origen y contexto; sin embargo, es en las *maneras de hacer* donde el oficio y la operación artística se encuentran, definiendo la poética y política de su obra.

De Marcos a ERRE: su camino hacia el arte contemporáneo

Marcos Ramírez Pimienta nació en Tijuana, México, en 1961. Comenzó su formación técnica en la carpintería que fundó su padre durante la década de 1970. Ahí conoció las cualidades de la madera y aprendió las diferentes formas de trabajarla. El negocio familiar ofrecía la elaboración de muebles y otros trabajos en madera, por lo que en su casa y taller abundaron libros de diseño de diferentes épocas. Además, tuvo acceso a una enciclopedia sobre museos, donde descubrió la historia del arte. En 1980, la carpintería sufrió un incendio, por lo que su padre decidió cambiar el giro a la herrería, donde ERRE aprendió sobre el manejo del metal.

Marcos Ramírez se graduó de la licenciatura en Derecho por la Universidad Autónoma de Baja California, profesión que practicó brevemente, interrumpiéndola para trabajar en la industria de la construcción en Estados Unidos, durante 17 años. En esta etapa conoció a quien podría ser su primer maestro, Tom Stephens, carpintero con estudios en arte por el San Francisco Art Institute y dueño de la compañía donde trabajó Marcos. Con él aprendió los procesos y técnicas para la construcción de casas de madera. En este período, desarrolló conocimientos en matemáticas, geometría y la capacidad para visualizar la tridimensión, así como el uso correcto de las máquinas y herramientas de esa industria.

Si bien, los aprendizajes en la carpintería familiar dan cuenta de la calidad en la factura de las piezas de ERRE, su trabajo en Estados Unidos fue vital para afianzarla, pues, además de tratarse de un producto comercial, la industria de la construcción exige altos estándares de calidad y seguridad para garantizar la protección de sus inquilinos. «La calidad que el medio [la industria de la construcción] y él se exigían la aplicó luego a su quehacer artístico, y ha sido una de las características de su trabajo» (Iglesias, 2011).

Involucrarse en la construcción le permitió ejercitar la imaginación tridimensional y su materialización. «Tengo esa facilidad de que puedo trabajar en tercera dimensión directamente de la cabeza, porque como hice muchas casas, miraba el plano, y en mi cabeza ya sabía cómo se iba a ver la casa, como arquitecto pues, creo que tendría ese rollo de la espacialidad como un arquitecto, entonces me puedo imaginar, veo unos planos y casi levanto la casa, porque muchos años las levanté» (ERRE, comunicación personal, 24 de septiembre de 2019).

La formación artística de ERRE inició con la pintura. Álvaro Blancarte, artista sinaloense radicado en Tijuana, le enseñó sobre lo pictórico y la plasticidad de los materiales cuando aquél trabajó en su taller durante 1992. Otro personaje que influyó en su instrucción artística fue el pintor español Luis Moret, quien convocó a un grupo de jóvenes interesados en el arte, entre ellos, ERRE, a reuniones semanales de cuatro horas, durante el período 1989-1994. Esas reuniones en cafés suplieron su educación formal en artes.

Las enseñanzas de Blancarte y Moret se enfocaron principalmente en la pintura, disciplina que ERRE encontró limitante después de un tiempo. Fue entonces cuando incluyó sus habilidades para la carpintería en su proceso creativo. Una de sus piezas tempranas, realizada en 1990, fue un objeto escultórico compuesto por dos volúmenes de madera montados sobre una estructura de hierro, que aludía al símbolo del yin-yang. El dibujo sobre cada volumen fue modificado para sugerir las formas eróticas del falo y el seno. Aquí podemos observar, por primera vez en su trabajo, el empleo de las técnicas de su oficio.

Su reconocimiento en el mundo del arte inició en 1993, cuando obtuvo el segundo lugar en la IX Bienal Plástica de Baja California, en la categoría de escultura. Al año siguiente, fue seleccionado para participar en el XIV Encuentro Nacional de Arte Joven (1994), en la categoría de pintura, con un trabajo realizado en *layers* de papel *kraft*, técnica heredada de su maestro Moret, quien usaba materiales pobres como papel felpa, cartón y papel *kraft*, entre otros. Los reconocimientos de estos certámenes contribuyeron a que el festival internacional InSITE, realizado en Tijuana y San Diego, lo invitara a participar en su edición de 1994.

Oficios: poética y política

La obra de ERRE es potente debido a su constante referencia a las problemáticas causadas por la geopolítica. Esta inclinación temática ha ocasionado que la mayoría de las revisiones realizadas desde el centro del país lo reconozcan sólo como «una de las figuras artísticas más importantes en el medio fronterizo entre México y Estados Unidos» (Rojas, 2011). Otros análisis anteponen el significado de la obra a su factura[1]. Sin embargo, la obra de ERRE sustenta su fuerza en la suma de su poética y su política. La primera, caracterizada por la integración de técnicas propias de sus oficios de carpintería y herrería; mientras que la segunda busca incidir directamente sobre la realidad, al exceder sus temas por medio de la construcción de objetos y experiencias que atienden su contexto social inmediato. Su categorización como el «heir to border art's legacy of politically engaged conceptual art» (Teagle, 2006) ha eclipsado el análisis del proceso creativo de ERRE y su relación con la historia del arte.

Los métodos de creación del artista están íntimamente vinculados al oficio que ejerció durante años, pues utiliza técnicas para la construcción de casas, como el ensamble o la cimentación con barrotes, además de materiales comunes como madera, metal y cemento, que corresponden a las habilidades adquiridas durante su historia de vida, desde la etapa de la carpintería familiar hasta su período laboral en Estados Unidos.

ERRE encontró en sus oficios la posibilidad de trascender las limitaciones que enfrentó en la pintura. Desarrolló la sensibilidad espacial que le ha permitido entender el acto de habitar como experiencia estética, y los procesos de urbanización como materia de reflexión sobre la identidad –primero, de Tijuana; luego, de todo territorio tercer-

[1] «...lo que está escondido en *Toy an Horse* [sic] es más importante que su materialidad» (Yépez, 2005).

mundizado–, inaugurando esta línea de investigación en el arte contemporáneo (Sanromán, 2011; Pimentel, 2005).

Asimismo, su entendimiento profundo de los materiales y la trascendencia de los insumos clásicos del arte (pigmentos, mármol, maderas finas) se explican por el entrenamiento de su oficio, lo que resultó en la regionalización de los lenguajes globales del arte, por medio del empleo de técnicas que aluden, subrepticiamente, a los métodos anclados al territorio habitado por el artista.

Además, la posibilidad de la doble nacionalidad, de la legalidad duplicada, que le permite transitar Baja California y California como una región binacional, atravesando la frontera cual línea imaginaria, fue fundamental para la consolidación de su metodología creadora. En ese sentido, la obra de ERRE manifiesta la colisión entre los sistemas dominantes y los precarizados, donde la mano de obra, más cercana a procesos vernaculares, se entrena para cumplir con los estándares comerciales de las empresas globales. Esta oposición puede observarse en la contradicción entre apariencia y hechura que presentan sus piezas. Por un lado, la obra de ERRE tiene una apariencia pulcra y precisa, como si los objetos que integran sus proyectos fuesen resultado de un sistema de producción mecanizado, visible en sus acabados industriales (pintura automotriz perfectamente aplicada, impresiones impecables, técnicas profesionales de ingeniería). Por otro, el proceso de fabricación de su obra refleja la dimensión artesanal, patente en el involucramiento de ERRE con los métodos del *hacer*, que generalmente domina. Este doble registro, industrial/artesanal, define la ética del artista, es decir, su capacidad responsiva, sustentada en su agencia como cuerpo transfronterizo, misma que le permite atender su contexto y producir objetos artísticos valorados por el sistema del arte contemporáneo global.

ERRE se *desvió* de las escenas artísticas locales de la década de 1980 y principios de la década de 1990. No siguió a aquella que apostó por una visión posmoderna, herencia de las neovanguardias, y que cuestionó los medios artísticos y anuló la separación entre vida y arte, representada en la región Tijuana-San Diego por colectivos como el Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF), Las Comadres y el grupo de artistas de El Nopal Centenario, entre otros. También se alejó de sus maestros que, siguiendo valores más cercanos a la modernidad, desarrollaron su trabajo desde el entendimiento disciplinar del arte.

Su participación en el festival InSITE 94 lo acercó a disciplinas artísticas como la instalación, la intervención en sitio específico y el arte urbano, a lo que ERRE respondió con lo que mejor sabía hacer: construir.

Century 21 (1994) fue la primera pieza que sintetizó la poética y política que en adelante distinguieron su producción. Exhibida en InSITE 94, esta intervención de sitio específico, presentada en la explanada del Centro Cultural Tijuana, replicó la arquitectura de las casas situadas en la periferia de esa ciudad. El artista ensambló madera reciclada para construir los muros y el techo, reprodujo el suelo de tierra y empleó llantas y pallets desechados para formar un cerco. Es posible afirmar que el material y la técnica fueron elegidos para emular la vivienda autoconstruida, pero es ineludible la relación estrecha con el oficio de ERRE. En *Century 21* coincide la estética precaria de la vivienda periférica con las habilidades técnicas del creador, coincidencia que se explica por su postura respecto a utilizar los sistemas creativos más conocidos por el artista para expresar una idea (ERRE, comunicación personal, 24 de septiembre de 2019).

En 1997, InSITE invitó nuevamente a ERRE. Para esa edición, el artista construyó *Toy-an Horse*, su pieza más icónica. Varios autores han escrito sobre su significado y han analizado su ubicación sobre la línea divisoria entre México y Estados Unidos, su alusión al caballo de Troya, el que su interior sea visible y, por supuesto, sus dos cabezas. Sin embargo, han dejado de lado la materialidad y la técnica de elaboración, aspectos trascendentales para la obra. Una vez más, es posible argüir que el empleo de la madera fue para imitar la descripción de Homero en el mito troyano, pero podemos vincularlo a la construcción con barrotes, técnica usualmente utilizada en California para la edificación de casas, debido a la frecuencia de temblores. Esta misma técnica fue empleada en la pieza *Muros* (2002), donde la contrapone a la construcción con ladrillos, más presente en la tradición mexicana, precisamente para evidenciar las diferencias entre los dos países.

Contrario a los artistas emergentes del centro de México en la década de 1990, quienes cambiaron de residencia a alguna *capital cultural* para insertarse en el sistema internacional del arte (Debroise, 2018), a ERRE lo alcanzó la globalización en la región fronteriza Tijuana-San Diego, concretada en el festival InSITE. Esta iniciativa binacional se fundó en el «multiculturalismo y lo fronterizo» (Barrios, 2004), convirtiéndose en heredera de perspectivas *incluyentes* inauguradas por proyectos como la paradigmática exposición *Magiciens de la terre*, curada por Jean-Hubert Martin para el Centre Pompidou en 1989. Este tipo de proyectos, en consonancia con el proceso de globalización, admitieron manifestaciones estéticas del *otro* en el terreno legítimo de la institución cultural hegemónica. Esta integración se basó en la invención de una cultura global instituida a partir del discurso de la diversidad, operación que vació de su sentido original a prácticas asociadas con las cosmologías de culturas no-occidentales, debido a la descontextualización de materiales y técnicas, transformándolos en una manera más de producir objetos artísticos.

Al autonombrarse orgullosamente carpintero antes que artista visual, ERRE antepone su historia de vida, inevitablemente anclada a su condición transfronteriza, resistiendo el *lavado* del sistema del arte. La inmanencia discursiva de los materiales y técnicas que emplea para la producción de su obra, que es al mismo tiempo su ética y poética, constituye la potencia crítica de su propuesta, expresada en el doble registro industrial/artesanal, misma que le permite trascender la mirada *exotizante* del poder hegemónico gracias a su mimetismo con los lenguajes globales del arte sin abandonar las implicaciones de su oficio.

Arde Troya

Century 21 y *Toy-an Horse* fundaron la poética de ERRE antes descrita, pero propiciaron que las lecturas en clave fronteriza preponderaran la dimensión social de su obra, convirtiéndola en reflejo o antídoto de los sistemas políticos corrompidos, buscando apabullarse con las problemáticas desencadenadas por las divisiones geopolíticas, como la xenofobia, la violencia, el racismo y el crimen.

Una de las piezas más recientes del artista, *Two Horse Heads* (2019), sacrifica el icónico caballo de dos cabezas de hace más de 20 años. Quemadas sobre una cama de carbón, que bien podría representar el cuerpo calcinado del caballo troyano, las cabezas dan cuenta del fin de la estrategia de lo fronterizo como representación de la bilateralidad, la codependencia y la polarización. El gesto de *Two Horse Heads* evidencia estos antagonismos, tan apreciados por el siste-

ma, como caricaturas de la constante crisis que significa ser un cuerpo transfronterizo.

Ahora bien, el territorio habitado por ERRE afecta su forma de producir arte. Concretamente, su historia laboral, vinculada a procesos fronterizos, le ha permitido desarrollar una política de incidencia directa sobre la realidad, por medio de la creación de objetos y experiencias que exceden el espacio expositivo de la sala. La sustitución del paradigma de la *creación* por aquél de la *producción* dentro de las narrativas contemporáneas del arte fue aprovechada por ERRE. La estrecha relación entre construcción y producción es el camuflaje que el artista ha desarrollado para participar del sistema global del arte sin abandonar sus preocupaciones contextuales. En ese sentido, la poética y política de ERRE lo convierten no sólo en el máximo representante del arte fronterizo, sino en el heredero de las *maneras de hacer* de una región, mismas que le permiten trascender el tema de la frontera como una cuestión de *ELLOS* y *NOSOTROS*.

Referencias

Barrios, J. L. (2004) Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana). En I. Benítez Dueñas (Ed.), *Hacia otra historia del arte en México* (pp. 141-179). México: Arte e Imagen.

Debroise, O. (2018). De lo moderno a lo internacional: retos del arte mexicano. En O. Debroise, *El arte de mostrar el arte mexicano*. Ciudad de México: Promotora Cultural Cubo Blanco.

Iglesias, N. (2011). *Transfronteridad como primer lengua.* En L. Sanromán y C. García (Eds.), *Marcos Ramírez ERRE* (pp. 34-38). Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Pimentel, T. (2005). Crónicas plásticas tijuanenses. En A. Cué (Ed.), *Tijuana sessions* (pp. 52-59). Ciudad de México: Turner Publicaciones.

Rojas, V. (2011). Presentación. En L. Sanromán y C. García (Eds.), *Marcos Ramírez ERRE* (p. 13). Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Sanromán, L. (2011). Marcando encrucijadas, una introducción. En L. Sanromán y C. García (Eds.), *Marcos Ramírez ERRE* (pp. 14-17). Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Teagle, R. (2006). Marcos Ramírez ERRE. En R. Teagle (Ed.), *Strange New World. Art and Design from Tijuana* (p. 206). USA: Museum of Contemporary Art San Diego.

Yépez, H. (2005). La hibridación es un engaño. El significado real del arte fronterizo. En H. Yépez (Ed.), *Made in Tijuana* (pp. 45-58). Mexicali: Instituto de Cultura de Baja California.

THINKING WITH YOUR HANDS: CRAFTSMANSHIP IN THE ARTISTIC PRACTICE OR MARCOS RAMÍREZ ERRE

Daril Fortis and Eduardo Lozano Murillo

Considered "the pioneer of the new century's art movement" (Pimentel, 2005), Marcos Ramírez ERRE is the most well-known representative of the contemporary art of Tijuana, and one of the first to reflect on the city, architecture, and urban life. He made this an essential element in his research and artistic interventions focused on Tijuana (Pimentel, 2005; Sanromán, 2011). Specifically, the pieces that earned him international recognition, *Century 21* and *Toy-an Horse*, were grounded in construction techniques. Carpentry was the decisive skill that led ERRE to experiment with nontraditional materials and techniques in the field of art, an action that distinguished him from his fellow local artists. Inevitably, manual skills with wood and metal, and his self-acquired training as an artist, are the result of circumstances in his origin and context. But it is in *the ways of doing* where craft and artistic operation come together, that define the poetics and politics of his work.

From Marcos to ERRE: His Path to Contemporary Art

Marcos Ramírez Pimienta was born in Tijuana, Mexico, in 1961. He began technical training when still a child and continued as a teenager in the carpentry shop his father founded in the first half of the 1970s. Growing up in this environment gave him the opportunity to live and work alongside carpenters, lathe operators, and woodworkers, who taught him about the qualities of wood and the different ways of working with it. Among the services offered by the family business were the creation of furniture and other objects crafted from wood, so his home and workshop were full of books about design from different periods. He also had access to an encyclopedia on museums, where he learned about the history of art. In 1980, fire swept through the carpentry shop, and his father decided to change his trade to blacksmithing; there, ERRE learned how to work with metal.

Marcos Ramírez graduated with an undergraduate degree in law from the Universidad Autónoma de Baja California. He practiced the profession only briefly, choosing instead to work for 17 years in the construction industry in the United States. During that time, he met the man that would become his first teacher, Tom Stephens, owner of the construction company where he worked, a carpenter who had studied art at the San Francisco Art Institute. With Stephens, he learned processes and techniques for building wood-frame houses. During the same period, he developed a knowledge of mathematics and geometry, the capacity to visualize three dimensions, and the correct use of machines and tools for that industry.

Although the lessons from the family carpentry shop are clear from the quality of ERRE's handwork, his time in the United States was vital for reinforcing it. Homebuilding demands high quality to guarantee the safety of the inhabitants. "The quality that this world (the construction industry) demanded, and which he demanded of himself, were applied later to his artwork, and that has been one of the defining characteristics of his work" (Iglesias, 2011).

In addition to a concern with craftsmanship, his involvement in construction allowed ERRE to exercise and apply his three-dimensional imagination:I have that facility of being able to work in three dimensions directly in my head, because since I made a lot of houses—I'd look at the plans and in my head I already knew how the house would look, well, like an architect, I think I had that spatiality thing, like an architect, so I can imagine, I see the plans and I've practically already built the house, because I built them for many years". (ERRE, personal communication, Sept. 24, 2019)

The artistic training ERRE received was accompanied by his knowledge of members of previous generations. Painting was his first approach to artistic production. Álvaro Blancarte, an artist from Sinaloa living in Tijuana, taught him about the pictorial and plastic quality of materials, during his work in Blancarte's studio in 1992. Another person who contributed to his artistic training was the Spanish painter Luis Moret, who brought together a group of Ramirez's contemporaries in weekly four-hour coffee shop meetings, which provided a space for ideas and exchange, between 1989 and 1994. These years rounded out his formal education in the arts.

The teachings of Blancarte and Moret focused on painting, a discipline ERRE found limiting after a time. He responded by including his carpentry skills in his creative process. One of his early works, created in 1990, was a sculpture composed of two blocks of wood that fit together, an allusion to the yin-yang symbol, mounted on an iron structure. The form was modified to suggest the erotic forms of phallus and breast. It is in this piece where we can first observe his use of the techniques of his trade.

He began to gain recognition in the art world in 1993, when he won second place in the Baja California 9th Fine Arts Biennial in the sculpture category. The following year he was selected to participate in the 15th National Youth Art Encounter (1994) in the painting category, with a work executed on layers of kraft paper, a technique inherited from his teacher Moret, who used "poor" materials such as felted paper, cardboard, kraft paper, and others. The recognition from these competitions led to an invitation to participate in the 1994 international InSITE festival held in Tijuana and San Diego.

Craftsmanship: Poetics and Politics

ERRE's work is powerful due to its constant reference to the problems caused by geopolitics. These themes have provoked most of the reviews made by critics in Mexico City to recognize him as "one of the most important artistic figures of the border between Mexico and the United States" (Rojas, 2011). Other analyses prioritize the concept of his work over its craftsmanship. However, the strength of ERRE's work is based on the sum of its poetics and politics. The former, characterized by the integration of typical carpentry techniques and blacksmithing trades, while the latter seeks to influence reality, by exceeding its themes through the construction of objects and experiences that serve its immediate social context. His categorization as the "heir to the border art's legacy of politically engaged conceptual art" (Teagle, 2006) has overshadowed the analysis of ERRE's creative process and its relationship with art history.

ERRE's fabrication methods are intimately linked to the craftsmanship he practiced for years, since it uses techniques for house construction and common materials such as wood, metal, and cement. These correspond to the skills he acquired during the course of his life, from the early years with his family to the period he spent working in the United States.

ERRE found in his craft the possibility of transcending the limitations he faced in painting. He developed the spatial sensitivity that enabled him to understand the act of inhabiting as a means to generate experiences, and the examination of urbanization as a way to reflect on identity, first in Tijuana and then in all "third-world-ized" territories, where he was the first to open this line of

investigation in contemporary art[1]. At the same time, his deep understanding of materials and his ability to forgo the use of classic art materials (pigments, marble, fine wood) stems from the training of his trade and mastery of local methods and results in a surreptitious regionalization of the global language of art. The possibility of dual nationality, of double legality, which enables him to move across California and Baja California as a single region, crossing the border as an imaginary line, was fundamental in cementing his creative methodology. In this sense, ERRE's work manifests the collision of dominant and precarious systems, in which labor, engaged with vernacular processes, is trained to meet the commercial standards of global companies. This opposition is visible in the contradiction between appearance and method in his pieces. On the one hand, ERRE's work is polished, precise, as if the objects that make up each project are the result of a mechanized production system, visible in his industrial finishes (perfectly applied automotive paint, impeccable printing, professional engineering techniques); and on the other, the process by which his work is made contains a significant artisanal dimension, patent in ERRE's involvement in the methods of *doing*, which he generally masters. This dual register—industrial/artisanal—defines the artist's ethic. In other words, his responsive capacity, enabled by his cross-border status, allows him to address the conditions of his own context and produce artistic objects appropriate for the global contemporary art system.

ERRE "deviated" from the local scenes in the 1980s and early 1990s, from the postmodernist vision inherited from the neo-avant-garde, which questioned artistic media and rejected the separation between life and art, characterized by the use of the body and the creation of ephemeral pieces, represented in the Tijuana–San Diego region by collectives such as the Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo, Las Comadres, the El Nopal Centenario artists' group, and others. Likewise, he pulled away from the scene that hewed closer to modernism, anchored in traditional media such as painting and drawing, which developed primarily in relation to a disciplinary understanding of art—represented by ERRE's teachers, although it did indulge in a certain artistic experimentation.

His participation in the InSITE94 festival brought him closer to artistic disciplines such as installation, site-specific intervention, and urban art, to which ERRE responded with what he did best: to build.

Century 21 (1994) was the first piece to condense the poetics and politics that would thereafter distinguish ERRE's work. Exhibited at InSITE94, this site-specific intervention, exhibited on the esplanade of the Centro Cultural Tijuana, replicated the architecture of homes scattered about Tijuana's outskirts. To build it, the artist assembled recycled wood for the walls and roof, reproduced dirt flooring, and used tires and discarded pallets to form a fence. One might say that the material and the technique were chosen to emulate the DIY construction method, but there is also an inescapable relationship to ERRE's trade. In *Century 21*, the impoverished aesthetics of peripheral housing coincide with the creator's technical skills, a concurrence explained by his stance on using the artist's most-known construction systems to express an idea (ERRE, personal communication, Sept. 24, 2019).

[1] See "Marcando encrucijadas, una introducción" by Lucía Sanromán, in *Marcos Ramírez ERRE*. (2011). Instituto Nacional de Bellas Artes; and "Crónicas plásticas tijuanenses" by Taiyana Pimentel, in *Tijuana Sessions*. (2005). Turner Publicaciones.

In 1997, InSITE once again invited ERRE to participate. This time, the artist built his most iconic piece to date, *Toy-an Horse*. Many authors have written about the significance of the piece, analyzed its location on the dividing line between Mexico and the United States, its allusion to the Trojan Horse, the fact that its insides are visible, and of course, its two heads. But they have largely left aside the question of its materiality and the way it was made, which are key to this work. Once again, one might argue that the use of wood was intended to match Homer's description in the Trojan myth, but we might also connect it with the wood-frame construction used often in buildings of California, due to the frequency of earthquakes. We see the same technique used in *Walls / Muros* (2002), where ERRE contrasts it with the brick construction more typical of the Mexican tradition, precisely to evidence the differences between the two countries.

Unlike emerging artists from Mexico City in the 1990s, who changed residence to various "artistic centers" in the international art system, ERRE was directly met by globalization in the Tijuana–San Diego border region via the InSITE festival. This binational initiative was founded on "multiculturalism and the border" (Barrios, 2004), becoming the heir to "inclusive" perspectives inaugurated by projects such as the paradigmatic exhibition *Magiciens de la terre*, curated by Jean-Hubert Martin for the Center Pompidou in 1989. This type of initiative, in consonance with the globalization process, admitted aesthetic manifestations of the Other in the legitimate field of the hegemonic cultural institution. This integration was based on the invention of a global culture instituted from the discourse of diversity, an operation that emptied practices associated with the cosmologies of non-Western cultures of their original meaning, through the decontextualization of materials and techniques, transforming them into one more way of producing art objects.

Proudly calling himself a carpenter first and a visual artist second, ERRE places his life story first, inevitably anchored in his cross-border experience, resisting the "whitewashing" of the art system. The discursive immanence of the materials and techniques used in producing his work, which is at the same time his ethic and his poetics, constitutes the critical power of ERRE's work, expressed in this dual industrial/artisanal register, by which he transcends the exoticizing gaze of hegemonic power by camouflaging himself in the global languages of art but keeping the implications of his trade.

Troy is Burning

While the sculptures *Century 21* and *Toy-an Horse* marked ERRE's entry into a poetics sustained by craftsmanship, those who read his work from a border perspective, focusing on problems unleashed by geopolitical divisions such as xenophobia, violence, racism, and crime, have been drawn more to the social aspects of his work, making it a reflection of or antidote to corrupted political systems.

One of the artist's most recent works, *Two Horse Heads* (2019), begins with the immolation of the iconic two-headed horse from more than 20 years ago. Charred and resting on a bed of cinders, which may well represent the burnt remains of the Trojan Horse's body, the two heads mark the end of the strategy of border as a representation of binationality, codependence and polarization. These antagonisms, leveraged by the power structures, caricaturize the incessant crisis of inhabiting a cross-border body.

The territory inhabited by ERRE affects its way of producing art. Specifically, his work history linked to border processes has allowed him to develop a policy of direct impact on reality, through the creation of objects and experiences that exceed the exhibition space. The substitution of the paradigm of "creation" with that of "production" within contemporary art narratives was exploited by ERRE. The close relationship between construction and production is the camouflage that the artist has developed to participate in the global art system without leaving his contextual concerns. In this sense, ERRE's poetics and politics make him not only the most well-known representative of border art but also the heir to the *ways of making* in a region, which allows him to transcend the issue of the border as a matter of THEM and US.

References

Ashida, C., & Dávila, O.M. (2011). *Obra negra.* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Barrios, J.L. (2004) Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana). In I.M. Benítez Dueñas (Ed.). *Hacia otra historia del arte en México* (pp. 141–179). Arte e Imagen.

Debroise, O. (2018). *El arte de mostrar el arte mexicano*. Promotora Cultural Cubo Blanco.

Iglesias, N. (2011). Transfronteridad como primer lengua*.* In L. Sanromán, & García, C. (Eds.). *Marcos Ramírez ERRE* (pp. 34–38). Instituto Nacional de Bellas Artes.

Medina, C. (2017). *Abuso mutuo*. Promotora Cultural Cubo Blanco.

Pimentel, T. (2005). Crónicas plásticas tijuanenses. In A.L. Cué (Ed.). *Tijuana sessions* (pp. 52–59). Turner Publicaciones.

Rojas, V. (2011) Introduction. In L. Sanromán & C. García (Eds.), *Marcos Ramírez ERRE* (p. 13). Instituto Nacional de Bellas Artes.

Sanromán, L. (2011). Marcando encrucijadas, una introducción. In L. Sanromán & C. García (Eds.). *Marcos Ramírez ERRE* (pp. 14–17). Instituto Nacional de Bellas Artes.

Teagle, R. (2006). Marcos Ramírez ERRE. In R. Teagle (Ed.), *Strange New World: Art and Design from Tijuana* (p. 206). Museum of Contemporary Art San Diego.

Yépez, H. (2005). La hibridación es un engaño. El significado real del arte fronterizo. In Yépez, H. *Made in Tijuana* (pp. 45–58). Instituto de Cultura de Baja California.











CENTURY 21

1994

Instalación de sitio específico para el Centro Cultural Tijuana (CECUT), comisión para InSITE94.

Exhibited as site-specific work for Centro Cultural Tijuana (CECUT), commission for InSITE94.

ERRE construyó una casa similar a las viviendas improvisadas, comunes en las afueras de Tijuana, adoquinada con materiales desechados y rodeada por una precaria cerca hecha de *pallets* de madera. Situada en la plaza principal del CECUT, la humilde pero típica estructura provisional ofrecía un marcado contraste con la arquitectura monumental del edificio institucional. Vitrinas hechas de madera de desecho, metal y una puerta vieja contenían fotos y planos arquitectónicos, así como permisos de construcción autorizados por la ciudad, revelando la corrupción de los funcionarios locales que no habían inspeccionado adecuadamente el sitio ni los métodos de construcción. El interior de la casa incluía mobiliario modesto, vajilla, lámpara, refrigerador y un televisor en blanco y negro que permaneció encendido durante el tiempo que duró la instalación y fue alimentado con electricidad *robada* del CECUT.

ERRE constructed a house similar to the DIY-built homes common to the outskirts of Tijuana, cobbled together with discarded materials and surrounded by a precarious fence made of pallets. Sited on the main plaza of Tijuana's Centro Cultural, the humble but typical provisional structure provided a sharp contrast to the monumental architecture of the institution building. Display cases made from scrap wood, metal and an old door contained photos and architectural plans as well as construction permits authorized by the city, revealing the corruption of the local officials who had not properly inspected either the site or the construction methods. The interior of the home included modest furniture, dishes, a lamp, refrigerator, and a black-and-white television which remained on for the duration of the installation and was powered by electricity "stolen" from the Centro Cultural.





TOY-AN HORSE

1997

Instalación de sitio específico para la frontera de Estados Unidos y México, garita de San Ysidro, California, comisión para InSITE97.

Exhibited as site-specific work for the U.S.–Mexico border, San Ysidro Port of Entry, commission for InSITE97.

Escultura monumental de diez metros de altura, dispuesta sobre la línea divisoria que separa dos países, elaborada en madera cruda, que emuló la estética del caballo del mito troyano, con la diferencia de poseer dos cabezas, una de ellas dirigida hacia EE.UU. y la otra hacia México. El equino bicéfalo materializó la indiferencia entre los países a pesar de su ineludible relación de codependencia. Asimismo, el aspecto engañoso que el caballo troyano significa reforzaba la idea de que cualquier *trampa* que alguna de las naciones quisiera imponer a la otra resultaría una *trampa* para sí misma.

A monumental sculpture measuring 33 feet in height, Toy-an Horse was exhibited at InSITE97 and placed at the dividing line between the United States and Mexico. Made of unpainted wood, the sculpture recalled the mythological Trojan Horse, though ERRE's replica differed in its possession of two heads—one facing the United States and one facing Mexico. The two-headed horse embodied the indifference of both countries despite their inescapable codependence. At the same time, the deceit implied in the Trojan Horse symbol reinforced the idea that any type of deception that one of the nations might play on the other was also a trick on itself.







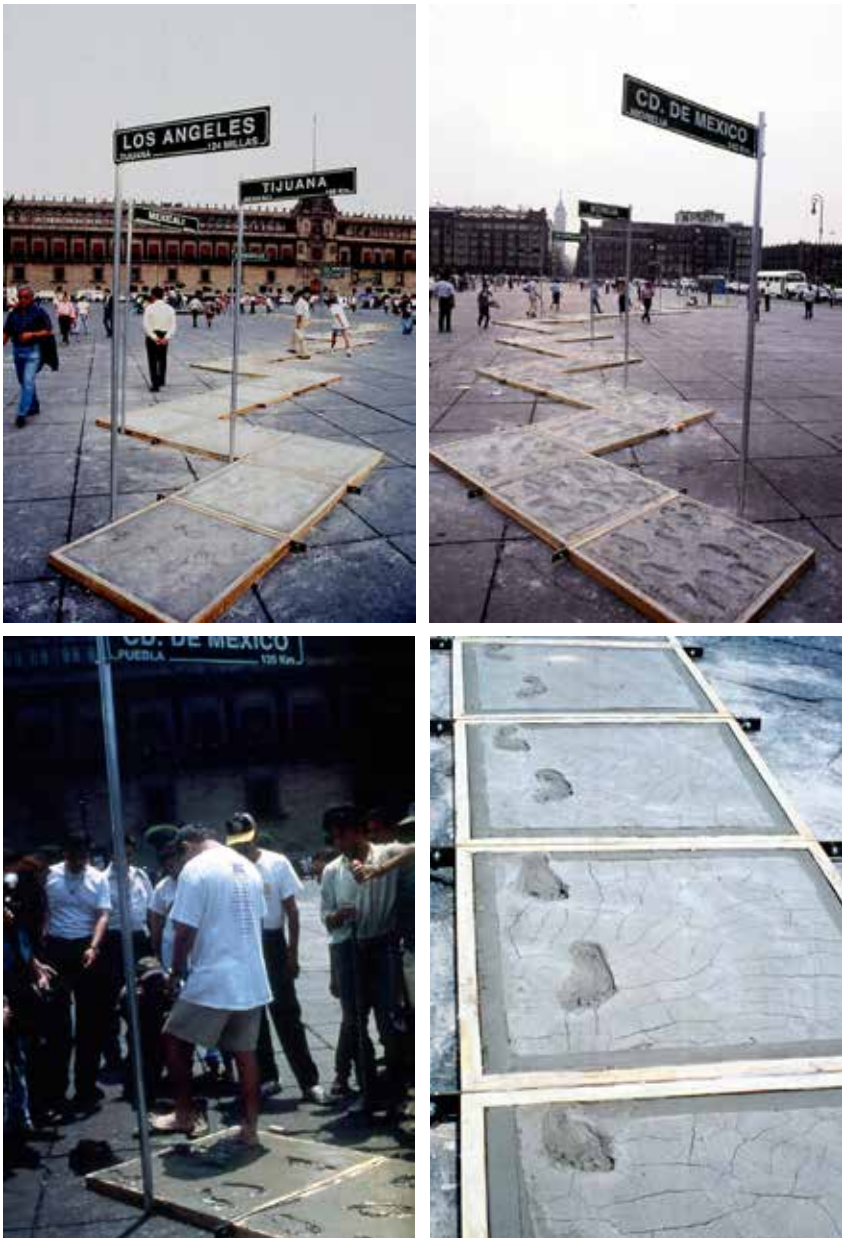
EL CAMINO DE REGRESO / THE COMEBACK HIGHWAY

1998

Instalación performática, comisión para Ruta T.iJ.uas-D.eF.e, Ex Teresa Arte Actual.

Performance-installation, commission for Ruta T.iJ.uas-D.eF.e, Ex Teresa Arte Actual.

En la explanada del Zócalo de la Ciudad de México, ERRE colocó 50 cajas de madera poco profundas dispuestas en una larga fila. El camino simbolizaba la carretera que conectaba Los Ángeles con la Ciudad de México. El artista y cuatro voluntarios mezclaron cemento que vertieron en las cajas antes de caminar por el sendero y dejar sus huellas en él. ERRE añadió trece letreros que llevaban los nombres de las ciudades que se encuentran entre estos puntos e indicaban la distancia entre ellas. El artista recorrió el camino de norte a sur, de Tijuana a la Ciudad de México, aludiendo a la migración de su familia; mientras la gente del centro del país caminaba desde su lugar de origen hasta el extremo de Los Ángeles, regresando metafóricamente a Aztlán, el hogar ancestral del pueblo azteca. La idea era desandar las migraciones de sus antepasados. Después del *performance*, la obra quedó disponible para los transeúntes que quisieran recorrerla. El artista ha comparado la pieza resultante con el códice precolombino.



On the esplanade of Mexico City's Zócalo, ERRE placed 50 shallow wooden molds arranged in a long line. The trail symbolized the highway connecting Los Angeles with Mexico City. The artist and four volunteers mixed cement which they poured into boxes before walking the path and leaving their footprints in the wet cement. ERRE added 13 signposts which bore the names of the cities that lie between these points and indicated the distance between them. The artist walked the path from north to south, from Tijuana to Mexico City, alluding to his family's migration; while the people from Mexico City walked from their place of origin to the Los Angeles end, returning metaphorically to Aztlán, the ancestral home of the Aztec peoples. The idea was to "unwalk" the migrations of their ancestors. After the performance, passersby could retrace their footsteps or enact their own journeys home. The artist has compared the resulting piece to Pre-Columbian codex.



OF FENCE

Oceanside Museum of Art, 2017; MASS MoCA, 2019.

Oceanside Museum of Art, 2017; MASS MoCA, 2019.

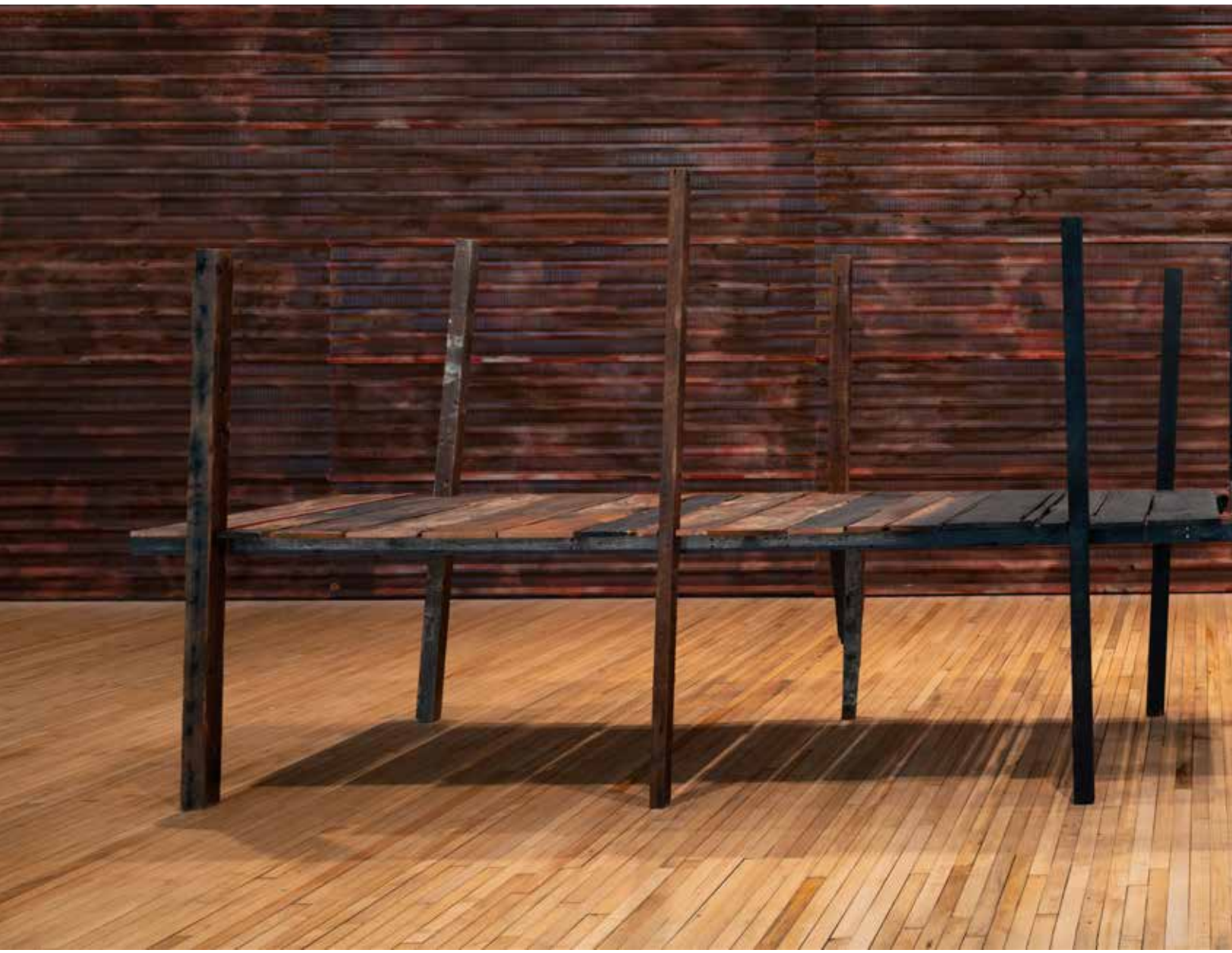
Elaborada con placas de metal corrugado, unidas por vigas de acero, la pieza emula el muro erigido en la frontera entre México y EE.UU. en la década de 1990. La estructura presenta una apariencia oxidada, creada por la aplicación de una pátina de pintura, efecto que recrea el aspecto del muro original. La pieza se acompaña del poema *Let America Be Great Again* (1936) del escritor del Renacimiento de Harlem, Langston Hughes, que aborda temas como la libertad y la igualdad, en contraposición a lo que representa el muro que divide naciones.

Constructed of corrugated metal sheets, joined by steel studs, the piece mimics the wall built along the Mexico–US border in the 1990s. The structure has a rusted appearance like that of the original, which the artist created by applying a patina of paint. The artwork is accompanied by an excerpt from the 1936 poem “Let America Be Great Again”, by the Harlem Renaissance poet Langston Hughes. Written on the wall in large reflective letters the text speaks of liberty, and equality—themes that seem to counter the divisions represented by the wall.


O, let my land be a land where Liberty
Is crowned with no false patriotic wreath,
But opportunity is real, and life is free,
Equality is in the air we breathe
Langston Hughes



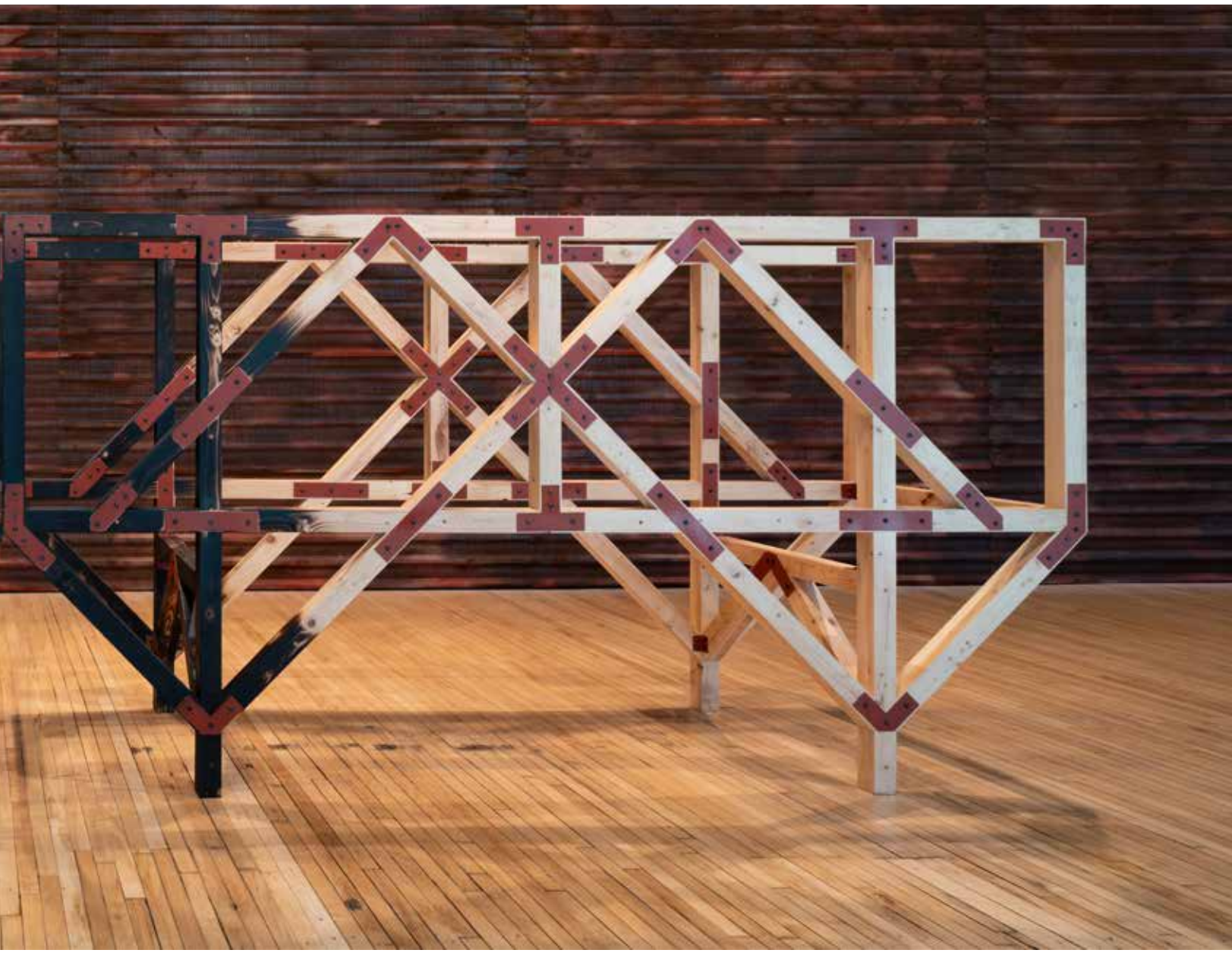




PUENTES QUEMADOS (PARA PABLO Y EFRÉN)
BURNED BRIDGES (FOR PABLO AND EFRÉN)

2019

Esta escultura en forma de puente está construida por dos mitades estructural y visualmente distintas. Un lado, que alude a los EE. UU., está construido con madera de alta calidad y diseñado con técnicas profesionales de ingeniería, pero no cuenta con piso que permita atravesarlo. El otro lado, refiriéndose a México, está hecho de madera vieja, reciclada y con técnicas de construcción no reguladas; parece inestable, pero es funcional. La sección central donde los dos lados se unen está carbonizada, simbolizando las relaciones incendiarias entre los dos países. La obra está dedicada a los cuñados del artista, que vivían a ambos lados de la frontera.



This sculpture of a bridge is constructed of two halves that are structurally and visually distinct. One side, alluding to the United States, is built with quality pine and well-engineered, yet it is missing the flooring that would enable anyone to walk across it. The other side, referring to Mexico, is made of old, recycled wood and relies on unregulated construction techniques; it appears shaky, but it is functional. The middle section where the two sides come together is charred, symbolizing the incendiary relations between the two countries. The work is dedicated to the artist's brothers-in-law, who lived on either side of the border.


otros

TWO HORSE HEADS

2019

Las dos cabezas de madera del *Toy-an Horse* yacen quemadas sobre una cama circular de carbón. Una de ellas mira hacia el norte; la otra, al sur. Juntas recuerdan el acomodo del símbolo del yin-yang. Su nueva condición (sin cuerpo y quemadas) alude a las relaciones dañadas entre México y Estados Unidos. Pese a la pérdida del cuerpo que las unía, siguen compartiendo un suelo común, que refiere a la innegable codependencia entre los dos países.

The two wooden heads of the *Toy-an Horse* lie charred upon a circular bed of charcoal. One looks toward the north, one toward the south. Nestled together, they recall the yin-yang symbol. Their new condition (disembodied and burnt) alludes to the damaged relations between Mexico and the United States. Despite the loss of the body that previously connected them, they continue to share common ground, referring to the undeniable codependence of the two countries.




THEM


US

CONTEXTO / CONTEXT

El contexto es definido como las circunstancias que rodean a un individuo en determinado lugar y período, mismas que influirán en su forma de pensar, actuar y relacionarse. La producción artística como fenómeno social no podría estar fuera de dicha influencia; sin embargo, existen artistas que en su obra abordan de manera explícita los fenómenos sociopolíticos que los atañen.

En el caso de ERRE, la geografía que habita permea su producción. Su contexto es la frontera entre dos países, dos estados, dos ciudades. La colonia Libertad en Tijuana, vecindario donde creció y vive actualmente, parece crucial tanto por su antigüedad como por extrema colindancia con el muro fronterizo que separa México y EE.UU.

En *Marcos Ramírez ERRE: La frontera encarnada*, Norma Iglesias describe la relación entre la producción de ERRE y la frontera. Identifica la condición transfronteriza del artista por medio de distintas perspectivas, desde la frontera como lugar que inspira, como espacio de experimentación que adecua técnicas y materiales o como cotidianidad que produce percepciones y sensibilidades particulares.

Las piezas incluidas en este nodo se vinculan de manera contundente con fenómenos sociopolíticos del contexto desde el cual fueron concebidas y/o expuestas, reflejando problemáticas que afectan la vida social y dan cuenta de la conciencia política del artista.

D. F. y E. L. M.

Context is defined as the circumstances that surround an individual at a given place and time and that influences the way they think, act, and relate to others. Artistic production as a social phenomenon is not immune to the influence of its context, but there are artists whose work explicitly addresses the sociopolitical conditions that shape them.

In the case of ERRE, the geography he inhabits permeates his production. His context is the border between two countries: two states, two cities. Colonia Libertad in Tijuana, the neighborhood where he grew up and where he currently lives, seems crucial as one of the first neighborhoods in the city, and its location alongside the border wall separating Mexico from the United States.

In *Marcos Ramírez ERRE: The Border Incarnate*, Norma Iglesias describes the relationship between ERRE's production and the border. She identifies the artist's cross-border condition from various perspectives: the border as a place that inspires, as a space for experimentation that adapts particular techniques and materials, or the border as daily experience, one which produces specific perceptions and sensibilities.

The pieces discussed in this section are closely connected with sociopolitical phenomena in the context in which they were conceived and/or exhibited, reflecting issues that affect society as a whole, or reflections on the artist's political awareness.


24'



MARCOS RAMÍREZ ERRE: LA FRONTERA ENCARNADA

Norma Iglesias Prieto

Cuando pienso en lo que es arte fronterizo y en las prácticas artísticas en la frontera de México y Estados Unidos, lo primero que me viene a la cabeza es el trabajo de ERRE y la persona de Marcos Ramírez Pimienta. En términos generales, las prácticas artísticas en la frontera y lo que se conoce como arte fronterizo aluden a la relación de una práctica cultural (la producción de arte) con un contexto sociocultural e histórico, en un espacio geopolítico de demarcación de dos o más Estados naciones. También hace alusión a la multiplicidad de comunidades culturales que ahí habitan y que experimentan tanto el vínculo y la interacción constante, como sus tensiones, negaciones y rechazos. Por ello, el arte fronterizo a veces refiere a un espacio geopolítico de frontera internacional (en este caso, el límite entre México y Estados Unidos), y en otras ocasiones, a una condición o marca simbólica de encuentro o confrontación de dos o más culturas. Se asocia también con propuestas estéticas vinculadas a la realidad de donde proviene o a la que alude, a una experiencia vivencial e identitaria del artista, a un conjunto de temas y problemáticas, así como a una forma particular de producir e, incluso, de exhibir. Y sí, el arte y las prácticas artísticas fronterizas incluyen éstos y otros muchos elementos, que se expresan de manera separada o conjunta y que suelen ser fluidos para ajustarse y responder a los cambios rápidos y radicales que en estos espacios suceden. Así, la práctica artística en esta frontera es tan compleja como el universo sociocultural, político, económico y ambiental del que proviene. Es importante mencionar que a pesar de que se nutre, inspira, produce y remite a un espacio geopolítico concreto, suele debatir sobre lógicas que rebasan, por mucho, las dinámicas locales, e incluso nacionales y binacionales, para inscribirse en discusiones y retos universales y de escala global. A eso lo llamo condición *glocal*. En este texto hablo en general de las prácticas artísticas en Tijuana, pero también de la práctica de ERRE y de las obras específicas que se exhiben en *THEM AND US / ELLOS Y NOSOTROS.*

La frontera como musa

Una primera dimensión o característica del arte fronterizo es que suele referir, directa o indirectamente, de manera explícita o velada, a fenómenos específicos que suceden o que se hacen más evidentes y gráficos en los espacios de frontera internacional; asuntos o hechos que suelen ser complejos, de naturaleza *glocal* y que pueden ser vistos como problemas, retos u oportunidades, dependiendo de quién los aborde y desde dónde. En general, la expresión más evidente de este arte suelen ser los temas que toca y su rol de *termómetro* de ciertas tendencias globales.

La práctica artística fronteriza se caracteriza por inspirarse, tomar como musa y ser resultado de la constante provocación que generan las propias dinámicas de este espacio. Algunos de los temas más recurrentes han sido el muro que divide ambos países, la migración indocumentada, las maquiladoras y la explotación laboral, los feminicidios, la violencia asociada al crimen organizado, las identidades sociales fluidas y complejas, el racismo, la asimetría de poder, la vigilancia y el control, la ciudadanía y sus prácticas, así como la pugna por los limitados y compartidos recursos naturales (por ejemplo, el agua).

Gran parte de estos temas han sido abordados por ERRE. Su interés por estas problemáticas proviene primero de su experiencia cotidiana como sujeto transfronterizo, de su mirada crítica, de su sensibilidad y sagacidad política, de su necesidad de hacer pública su posición frente a tales fenómenos, de su capacidad para conectarlos y enmarcarlos con tendencias globales y, desde lu-

ego, de la oportunidad visual, estética y emotiva que estos fenómenos o problemáticas ofrecen en su proceso creativo y en su quehacer artístico.

En esta exhibición, titulada *THEM AND US / ELLOS Y NOSOTROS*, la instalación *Of Fence* (2017), que consta, entre otras cosas, de un cerco metálico, le da la bienvenida al visitante y lo obliga a pensar, desde un primer momento, en las acciones y las narrativas políticas que por un lado sostienen y justifican los muros, así como en aquellas que los repudian y cuestionan por el otro. La pieza, con las hojas de metal, el poema de Langston Hughes, los espejos y el propio juego de palabras del título, busca enfatizar cómo el muro (*fence*) es vivido por la mayor parte de la población en México como una ofensa (*offense*). Y la pieza, su título y lo que en conjunto no dice de manera explícita (por ser bien conocido en Estados Unidos), refiere también a aquellas posturas y narrativas que ven en el muro una estructura necesaria, justificada, de protección y de defensa (*defense*) frente a un *otro* (México/mexicanos) al que en ocasiones se trata como amigo y socio comercial, en otras como un exótico destino turístico, y en otras más, como enemigo.

Otra pieza con tema similar, que refiere también a las miradas contrastantes en las que ese *otro* se define y se distancia, es el modelo a escala colgado de *Barras y cerca para siempre (Homenaje a Jasper Johns),* Modelo #2 (2014), una pieza que mezcla varios íconos altamente simbólicos de la frontera. Primero, una estructura metálica que insinúa la bandera de Estados Unidos, pero compuesta fundamentalmente de dos elementos de metal. El primero, unas vigas tejidas de manera cruzada que asemejan un pedazo de cerco o de malla ciclónica similar a la que demarcó la frontera entre México y Estados Unidos en la década de 1990. El segundo elemento, una hoja metálica con pliegues horizontales, que emula a aquel desecho militar de la Guerra del Golfo que sirvió (hasta 2018) como muro entre ambos países. En la instalación original (2000), la estructura de la bandera metálica se encontraba montada en una base de tierra, que refería al paisaje intervenido y dañado por los seres humanos, por nuestra insistencia en crear barreras a la circulación humana y animal. Estas dos comunidades se representaron, por un lado, con la estructura arquitectónica tradicional y artesanal de ladrillo (lado mexicano) y, por el otro, con las estructuras modernas, industriales, de concreto (lado estadounidense).

Las piezas *Of Fence* (2017) y *Barras y cerca para siempre (Homenaje a Jasper Johns),* Modelo #2 (2014) se complementan con *Umbral* (2017), que consta de tiras con algunas de las preguntas que más formulan los oficiales estadounidenses al momento del cruce de la frontera. Frases habituales que forman parte del repertorio performativo de control fronterizo: ¿Cuál fue la razón de su visita a México?, ¿dónde nació?, ¿es éste su carro? Preguntas filtro, soportadas en la desconfianza y con la intención de captar tanto el perfil del sujeto que cruza, como las supuestas *verdades* detrás del cruce.

Pero en la frontera no sólo hay muros, sino también puentes y una infinidad de experiencias y razones para querer o no cruzarlos. *Puentes quemados (Para Pablo y Efrén)* (2019) nos muestra una estructura conformada por dos partes. Por un lado, la modesta y precaria mitad del puente que se centra en la funcionalidad (el que sirva y facilite el cruce) más que en la estética, y la otra mitad, que a pesar de su sólida estructura y de su cuidado estético, no facilita, sino que desestima su función original. *Puentes quemados (Para Pablo y Efrén)* (2019) nos invita a pensar la distancia y contradicción entre las acciones y los discursos, entre la estética de las obras y sus funciones.

En todas estas piezas sobre las dinámicas de control fronterizo, sobre los muros y los puentes, y sobre los postulados políticos que los erigen, ERRE deja ver las contradicciones y asimetrías de la frontera (en particular) y del mundo (en general), y cuestiona las nociones y narrativas que asocian a la frontera más con la necesidad de mantener al otro fuera, que con la histórica fluidez sociocultural y económica de esta región.

La frontera como taller

El arte fronterizo también se vincula con las características en las cuales se produce. Es decir, está relacionado con un espacio que genera no sólo temas, sino que se convierte en el taller, en el proveedor de materiales y recursos, así como de habilidades y conocimientos. De esta forma, aunque el resultado de la práctica artística (las obras o instalaciones) no se refiera de manera explícita a temas de frontera geopolítica, la condición fronteriza se expresa en los materiales, las formas de trabajo y las estrategias y condiciones socioculturales en las que se produce.

Encontramos por ello, en la producción artística en Tijuana, ciertas tendencias a la utilización de materiales que provienen de Estados Unidos, e incluso de otros materiales de segunda mano o de desechos industriales de ese país. Esto se deriva de la asimetría y del hecho de que Tijuana parece ser de facto el patio trasero del país vecino del norte. También es común el uso de equipo tecnológico adquirido en *el otro lado* (Estados Unidos) o de técnicas y prácticas laborales aprendidas allá. En otras palabras, la producción artística en Tijuana tiende a utilizar materiales y a poner en práctica saberes y capacidades que se han generado en Estados Unidos o en la condición de vecindad con ese país.

Además, el arte fronterizo es resultado de formas y redes de producción que se derivan de los contextos laborales y de vida de los artistas en esa zona. En el caso de Tijuana, se tiende a desarrollar estrategias creativas de producción debido a la carencia de recursos económicos y de fuentes de financiamientos para producir arte, a la falta (por muchos años) de escuelas y espacios de profesionalización artística, así como a la carencia de infraestructura para la producción y exhibición de arte. Estas condiciones han orillado a los artistas a buscar formas más flexibles de colaboración entre ellos, a hacer múltiples funciones y tarea (*multichambismo*) en el proceso de producción artística, así como a crear espacios independientes que apoyen tanto la transferencia de saberes, como la exhibición. Estas estrategias les han permitido existir y crecer, además de que le han dado un sello específico al arte de fronteras.

En el caso de ERRE, la frontera como taller se expresa muy claramente en el recurrente uso de madera en sus piezas, en el hecho de que él mismo las construya y en los altos estándares de calidad en su producción. Estas características son resultado de su experiencia laboral de varios años en la construcción de viviendas en California. El uso de la madera y el hecho de que él mismo construye sus sencillas, pero sofisticadas, piezas conceptuales dignifican no sólo su trayectoria y la de millones de trabajadores mexicanos en Estados Unidos, sino también el arte de fronteras. Otros materiales y técnicas comúnmente utilizados por ERRE son los metales y el trabajo de herrería, los cuales le son sumamente familiares porque su padre tuvo experiencia en esa área y en la carpintería, y contó por muchos años con sus talleres en Tijuana. De hecho, lo que algún día fue el taller de herrería de su padre, con la memoria de sus clientes de San Diego, ubicado en la histórica colonia Libertad, a

unas cuadras de la demarcación internacional y de los actuales muros, y a unos metros también de la garita de San Ysidro, es ahora el taller artístico de ERRE. Para él, los materiales como la madera y los metales tienen un doble valor: por un lado, el emotivo, que le remiten a un saber y a una práctica vinculados a su familia y a su historia laboral, y, por otro, el valor político e ideológico asociado a las estructuras y mecanismos de control que han marcado el paisaje y las relaciones sociales en la frontera de Tijuana desde la Operación Guardián (1994), que han normativizado y naturalizado las relaciones de poder y de control.

La frontera como estética

El arte fronterizo también ha sido vinculado a una serie de expresiones estéticas que permiten evidenciar el lugar físico, político e ideológico desde donde se enuncia y se produce. Decisiones estéticas vinculadas, desde luego, a las formas de trabajo que buscan por otras vías enfatizar las constantes expresiones de poder y de lucha en las fronteras, así como lo arbitrario y doloroso de su existencia. Es decir, el cuestionamiento de las fronteras se expresa también en la estética de la obra y en el proceso de descolonización y reapropiación de códigos artísticos y culturales. Por ejemplo, se aprecia en el trabajo de ERRE un uso indistinto de elementos de la cultura popular y política de ambos lados de la frontera y de otros países. Estos códigos, expresados en palabras específicas (Eye Charts*,* 2019) o en citas textuales de personajes emblemáticos de diferentes culturas (*Crossroads*, 2019 *y Of Fence,* 2017), subrayan la especificidad de la palabra y de los códigos lingüísticos que les otorgan sentido, pero también los nuevos significados que generan. Estos últimos se crean cuando el artista y el público descubren el sentido universal (i.e. sin determinación de tiempo, lugar o persona) al que esas palabras aluden o pueden aludir, cuando los textos se relacionan y se aplican al momento y contexto actual, y cuando se asocian de manera general con el proceso universal de búsqueda de justicia social, respeto, solidaridad, felicidad, entendimiento, amor y/o vida. La agudeza y sofisticación conceptual del trabajo artístico de ERRE se mueve entre la especificidad cultural e histórica y su conexión tanto con las problemáticas actuales, como con la universalidad de la naturaleza humana.

Ejemplo de esto es el enorme letrero escrito en letras de espejo de *Of Fence,* (2017) con la poderosa cita del poeta y escritor afroamericano Langston Hughes (1936).

> O, let my land be a land where Liberty
> Is crowned with no false patriotic wreath.
> But opportunity is real, and life is free,
> Equality is the air we breathe.[1]

Lo anterior deja ver cómo aquellas luchas de los grupos vulnerables en Estados Unidos de mediados de 1930 (pobres, afroamericanos, nativos americanos e inmigrantes) son vigentes, se agravan y siguen sin resolverse.

El bagaje multicultural de ERRE y su experiencia como artista trasfronterizo y *glocal* le permiten hacer las conexiones de tiempo y lugar, y jugar el rol tanto de traductor lingüístico y cultural, como de articulador político. Si, además, esta pieza entra en diálogo con las dos reproducciones de los *billboards Friendly Fire y Fuego amigo* (2017)*,* el impacto estético-político es aún mayor. Estas dos imágenes de los espectaculares, con textura de

[1] Oh, que mi tierra sea una tierra donde la libertad / se vea coronada sin una falsa guirnalda patriótica. / Puesto que la oportunidad es real y la vida es libre, / La igualdad es el aire que respiramos.

camuflaje militar y con datos avasallantes de masacres en México y Estados Unidos, hablan del difícil contexto sociopolítico en ambos países y de las similitudes en términos de la violencia de Estado y de los problemas en relación con los derechos humanos. Cada uno de esos *billboards* dan datos como lugar, distancia de la frontera (Tijuana-San Diego) y año en que sucedió la masacre. El cuadro sobre el espectacular de color verde ofrece datos de los asesinatos sucedidos en México por instancias gubernamentales, y el de color negro muestra datos de los asesinatos de afroamericanos por parte de la policía estadounidense.

Por otro lado, en cuanto a las estrategias estéticas, ERRE a veces opta por la saturación del color como una expresión del desbordamiento de las dinámicas socioculturales fronterizas y de los símbolos fácilmente identificables con cada Estado nación. En otros casos, decide usar materiales, colores y texturas comunes y cotidianas del paisaje urbano, especialmente deslavados, corroídos y envejecidos, con el propósito de enfatizar su uso y su rol articulador en las dinámicas sociales. El postulado político por medio de la estética se expresa también en el uso recurrente de metales, cables y púas, así como uniformes, candados, llaves, celdas, rejas y puertas que hablan del complejo universo de control y confinamiento que aquí se experimenta. Esta estética es clara en sus piezas *La celda* (2019) y *Orange Country* (2019), que remiten al universo y negocio político-económico del encarcelamiento y la reclusión, que genera fortunas, concentra riqueza y destruye vidas, especialmente las de los más vulnerables, independientemente de la edad, género y nacionalidad. Los cuatro uniformes anaranjados colgados nos conectan con toda una familia completa detenida (padre, madre, hijo y bebé), individuos sin nombre, que sólo se subjetivan (se les puede dar nombre, vida, e historia) cuando intentamos conectarlos con nuestra propia experiencia y nuestros propios miedos. El uso de palabras, papeles y documentos identitarios dan cuenta del complejo universo de identidades sociales y de las jerarquías en el entendimiento del ejercicio ciudadano o los deberes que implica la ciudadanía. Para ERRE, es vital debatir sobre la *legalidad* o *ilegalidad* en la práctica ciudadana, y del ejercicio de la vigilancia y el control en las fronteras, y lo hace con la intención clara de provocar debate. Su labor artística política consiste en poner estos temas sobre la mesa y en la agenda de discusión, y pugnar para que no nos sean indiferentes.

La frontera como límite invisible y simbólico

Otro de los grandes temas y abordajes del arte de fronteras es el que refiere a las *borderlands* o fronteras simbólicas, a esos espacios, situaciones o condiciones en donde el énfasis se pone en la diferencia y en la otredad, independientemente del espacio geopolítico. ERRE ha trabajado este tema, y varias de sus instalaciones dan cuenta de esto. En *ELLOS Y NOSOTROS* (2019), por ejemplo, confronta al espectador a partir de una toma de decisión. Una de las entradas de la exhibición sorprende al público con un espacio en donde se le ofrecen dos opciones: entrar utilizando un camino estrecho y controlado por un cerco y unos postes, bajo un letrero azul que dice US (que remite tanto al nombre de Estados Unidos, como a *us* [*nosotros*]), o entrar por un camino más amplio, menos agobiante, bajo un letrero verde que dice *THEM* y que evidentemente remite a los otros. Esta misma instalación vista desde la parte de atrás plantea un similar juego de palabras en español, que sólo se logra ver si se entra por otra puerta o se voltea la mirada una vez que se entró. Estos letreros con letras rojas dicen, por un lado, *NOS* atrás del *US* y *OTROS* detrás del *THEM*. Lo interesante es, además, que en conjunto los dos letreros en español componen la palabra nosotros

(nos-otros). Esta instalación enfatiza la construcción de las diferencias, así como los procesos de hetero y autodefinición identitaria, es decir, de la forma en la que los otros y nosotros nos definimos y nombramos. También refiere a los complejos procesos en los que se normativizan los distintos mecanismos que facilitan o dificultan entradas, salidas y circulación en un territorio dependiendo de quién eres y en dónde se te ubique en una escala valorativa de confianza.

También ligada a la confianza o desconfianza, a la rigidez o fluidez de las identidades, y al cuestionamiento de los roles de víctima o victimario, la instalación compuesta por el video *La Suburban negra* (2008) y las fotos en espejos *Todos somos el mismo (el Bueno, el Malo y el Feo,* 2008) debaten sobre las complejas redes y complicidades del crimen organizado (el más global de los *negocios* y de las *empresas*) y sobre la corresponsabilidad que todos en el mundo tenemos en dicho fenómeno. Tanto los tres personajes que se muestran en lo espejos (*YO*, *TÚ*, ÉL), como los que aparecen en el video de la escena del crimen,se tratan de la misma persona: el propio ERRE haciendo el papel de víctima, narcotraficante y policía, como un acto de aceptación de la parte de responsabilidad que le corresponde, como una invitación al público a posicionarse respecto a este fenómeno, y como un mecanismo para hablar de las no siempre claras y explícitas complicidades.

La frontera *desfronterizada*

El trabajo artístico de ERRE se inspira en la realidad que le ha tocado y quiere vivir (Tijuana y San Diego), pero, como señalé anteriormente, debate sobre paradojas y retos globales. Su insistencia en las diferencias culturales se sustenta en la búsqueda del bien y del interés común. ERRE alguna vez me dijo (ERRE, entrevista, 2007) que lo que intenta hacer con su trabajo es «crear puentes de entendimiento», y el arte es una herramienta poderosa en dicha tarea. Las dos cabezas del que originalmente fue *Toy-an Horse* (1997), y su segunda versión, *Troyan Horse* (2007), ahora se presentan sin el cuerpo que las conectaba, rendidas en el suelo a manera de yin-yang, aquí-allá o ellos-nosotros. El postulado sigue siendo el mismo, las idiosincrasias, las contrastantes culturas, nos pueden llevar por caminos distintos; sin embargo, en el fondo, hoy más que nunca, la humanidad está vinculada por aspiraciones y sueños comunes como la búsqueda sustentable de futuro. El enorme corazón vacío (*Sing-Sing)*, construido por ERRE en 1999 para debatir sobre las políticas de eliminación del uso del idioma español en niños latinos, nos recuerda la importancia de la palabra y del pensamiento crítico. Esta pieza emblemática subraya la capacidad de ERRE para desactivar la indiferencia y para buscar, mediante el debate por medio del arte, posibles soluciones y, sobre todo, la esperanza de un futuro digno y respetuoso. Lo que el artista hace y nos invita a hacer con su labor es justamente lo que dice el «Eye Charts» (2019) con los textos de Rosa Luxemburgo: «Quienes no se mueven, no notan sus cadenas».





MARCOS RAMIREZ ERRE: THE BORDER INCARNATE

Norma Iglesias Prieto

When I think about border art and artistic practices on the Mexico–U.S. border, the first thing that comes to mind is ERRE's work, and Marcos Ramírez Pimienta himself as a person. In general terms, artistic practices on the border, and what is known as border art, allude to the relationship between a cultural practice (the production of art) and a sociocultural and historic context, within a geopolitical space that marks the boundary between two or more nation-states. It also alludes to the multiplicity of cultural communities that inhabit the region and which experience both the constant connection and interactions, and its tensions, denials, and rejections. Border art sometimes refers to a geopolitical space on an international border (in this case, the boundary between Mexico and the United States) and sometimes a symbolic condition or mark of encounter or confrontation between two or more cultures. It may also refer to aesthetic proposals connected with the reality that produces or alludes to the artist's experience or identity, with a set of issues and problems, as well as a particular way of producing, even exhibiting, art. And yes, art and border artistic practice include these and many other elements, which may be expressed separately or together, and which may be fluid in order to adjust and respond to rapid, radical changes that occur in these spaces. Artistic practice on this border is as complex as the sociocultural, political, economic, and environmental universe where it takes place. Significantly, although it is nourished, inspired, produced in and refers to a concrete geopolitical space, it often debates logics that far surpass local and even national and binational dynamics to take on universal discussions and challenges on a global scale. I call this its "glocal" condition. In this text I will sometimes refer generally to artistic practice in Tijuana, and sometimes only to ERRE's practice and the specific works shown in *THEM AND US / ELLOS Y NOSOTROS*.

The Border as Muse

The first dimension or characteristic of border art is that it often refers, directly or indirectly, explicitly or implicitly, to specific phenomena that occur, or become more evident and graphic, in the space surrounding international borders; situations or events that are often complex and global in nature and which may be viewed as problems, challenges or opportunities, depending on the viewer and their perspective. In general, the clearest expression of border art is often the issues it addresses, and its role as a barometer of certain global trends. Border artistic practice is characterized by drawing inspiration from, using as its muse and being produced by the constant provocation generated by the dynamics inherent to this space. Some of the most recurrent issues of border art have been the wall dividing the two countries, undocumented migration, maquiladoras and their labor exploitation, feminicides, the violence associated with organized crime, fluid and complex social identities, racism, power asymmetry, surveillance and control, citizenship and its practices, and the battle over limited and shared natural resources (for example, water). ERRE has addressed many of these issues. His interest in these matters comes first from his daily experience as a cross-border subject, from his critical perspective, his political sagacity and sensitivity, his need to publicly take a stance on these phenomena, his capacity to connect them and frame them within global trends, and of course, from the visual, aesthetic, and emotional opportunity that these phenomena or problems offer in his creative process and in his artwork.

In the exhibition, entitled *THEM AND US / ELLOS Y NOSOTROS*, visitors are welcomed by the installation *Of Fence* (2017), consisting, among other components, of a metal fence, forcing them

to think from the moment they enter about the actions and political narratives that on one side sustain and justify walls, and on the other, which repudiate and question them. The piece, with its metal sheets, poem by Langston Hughes, mirrors, and the very play on words of the title, emphasizes how the wall (fence) is experienced by most of Mexico's people as an "offense". And the piece, its title, and what it does not say explicitly (because it is well known in the United States) refers also to those positions and narratives that see in the wall (fence) a necessary, justified structure for protection and defense (the fence) against an "other" (Mexico/Mexicans), who are treated sometimes as friend/trading partner/exotic destination, and sometimes as enemy.

Another piece with a similar theme, which also refers to the contrasting perspectives by which this "other" is defined and distanced, is the hanging scale model of *Stripes and Fence Forever (Homage to Jasper Johns)* Model #2 (2014), a piece that mixes various highly symbolic border icons. First, a metallic structure that evokes the flag of the United States, but composed primarily of two metal components: the first, interwoven metal rods that resemble a piece of fence or cyclone mesh similar to what was used to mark the Mexico–US border in the 1990s; and a second element, a metal sheet with horizontal creases, which emulates those fragments of military salvage from the Gulf War that were used (until 2018) as a wall between the two countries. In the larger 2000 installation, the metal flag structure was mounted on a base of dirt, reflecting the natural landscape intervened upon and damaged by human beings, because of our insistence on creating barriers to human and animal traffic. These barriers were built to separate cultural communities. And these two national communities were represented, first, in the traditional and artisanal architecture of brick (on the Mexican side) and on the other by the modern, industrial concrete structures (on the U.S. side). The pieces *Of Fence* (2017) and *Stripes and Fence Forever (Homage to Jasper Johns)* Model #2 (2014) are complemented by *Threshold* (2017), consisting of strips that have cut into them some of the more frequent questions asked by U.S. officers of people crossing the border. These habitual phrases are part of the performative repertoire of border control: What was the reason for your visit to Mexico? Where were you born? Is this your car? These are filter questions, grounded in distrust and with the intention of capturing both the profile of the person crossing the border and the supposed "truths" behind their crossing.

But walls are not the only things on the border; there are also bridges, and an infinite number of experiences and reasons for wanting to cross, or not. *Burned Bridges (For Pablo and Efren)* (2019) is a structure consisting of two parts. One half of the bridge is a modest, rickety structure whose basic quality is functionality (supports and facilitates crossing) rather than aesthetics; the other half, though solid and aesthetically pleasing, has no footing to offer, neglecting its original function. *Burned Bridges (For Pablo and Efren)* (2019) invites us to think about the distance and contradiction between actions and discourses, between the aesthetic and the function of such works.

Through all these pieces that deal with the dynamics of border control, walls and bridges, and the political postulates that sustain them, ERRE reveals the contradictions and asymmetries of the border (in particular) and the world (in general) and also questions the notions and narratives that associate the border more with the need to keep others out than with the historic sociocultural and economic fluidity of the region.

The Border as Workshop

Border art has also been linked to the characteristics in which it is produced. In other words, with a space that not only engenders issues but becomes a workshop, a source of materials and resources, skills and knowledge. So even when the results of artistic practice (works or installations) do not refer explicitly to border geopolitics, the border condition is expressed in the materials, forms of work, strategies and sociocultural conditions in which it is produced. Thus we find, in the art produced in Tijuana, certain trends toward the use of materials from the United States, even secondhand materials or industrial waste from that country. This is because of the asymmetry that exists in the region, and the fact that Tijuana seems to be the de facto "backyard" of the United States. Also common is the use of technological equipment acquired on "the other side" (United States), or techniques and labor practices learned there. In other words, art production in Tijuana tends to use materials and put into practice knowledge and capacities that were generated in the United States, or in close proximity with it. Border art may also be the result of forms and networks of production derived from the jobs and lives of border artists. In Tijuana, creative strategies for production tend to be shaped by a lack of economic resources or source of funding to produce art, the lack (for many years) of schools and spaces for professional art training, as well as of infrastructure for producing and exhibiting art. These conditions have led artists to seek out more flexible forms of collaboration with each other, to perform multiple functions and tasks (known colloquially as "multichambismo") in the art production process, and to create independent spaces for both the transfer of knowledge and exhibition. These production strategies have enabled them to exist and grow, and also imbue border art with specific qualities.

In ERRE's case, the border as workshop is clearly expressed in the recurrent use of wood in his pieces, in the fact that he himself builds them, and in the high quality standards of his production. These qualities are the result of his years of experience working in the construction industry in California. The use of wood and the fact that he builds his simple but conceptually sophisticated pieces himself dignify not only his trajectory and that of millions of Mexican workers in the United States, but that of border art itself. Other materials and techniques commonly used by ERRE are metals and wrought iron. He is very familiar with these because his father was an experienced blacksmith and carpenter, and for many years he had his workshops in Tijuana. What was once his father's blacksmithing shop, with the memory of his clients in San Diego, located in the historic Colonia Libertad just blocks from the international border and the actual walls, and only steps away from the San Ysidro Port of Entry, is now ERRE's art studio. For him, materials such as wood and metal are doubly valuable: first, for their emotional content, because they connect him with his family's know-how and practice, and his own work history; and second for the political and ideological value associated with the structures and mechanisms of control that mark the landscape and social relationships of Tijuana's border since the start of Operation Gatekeeper (1994), which have standardized and naturalized the relationships of power and control.

The Border as Aesthetic

Border art has also been connected with a series of aesthetic expressions that attest to the physical, political, and ideological place from which they are conceived and produced. These aesthetic decisions are linked, of course, to forms of work that seek other paths to stress the constant

expressions of power and struggle on borders, as well as the painful, arbitrary nature of their existence. In other words, the questioning of borders is also expressed in the aesthetic of the work, and the process of decolonization and reappropriation of artistic and cultural codes. For example, ERRE's work is marked by the indiscriminate use of elements from popular and political culture on both sides of the border, even from other countries. These codes, expressed in specific words ("Eye Charts", 2019) or in quotes by emblematic people of different cultures (*Crossroads*, 2019, and *Of Fence*, 2017) underscore the specificity of the word and the linguistic codes that give them meaning, but also, and at the same time, the new meanings they generate. These new meanings are created when the artist and the public discover the universal sense (i.e., free from any time, place or personal attributes) to which these words allude or may allude, when the texts are related and applied to the current moment and context and when they are associated in general with the universal pursuit of social justice, respect, solidarity, happiness, understanding, love and/or life. The keen perception and conceptual sophistication of ERRE's artwork moves between cultural and historic specificity and a connection with both current problems and the universality of human nature.

For example, the enormous sign, written in mirrored letters, that appears in *Of Fence* (2017), with the powerful quote from African American poet and writer Langston Hughes (1936):

> O, let my land be a land where Liberty
> Is crowned with no false patriotic wreath.
> But opportunity is real, and life is free,
> Equality is the air we breathe.

This reveals how the struggle of vulnerable groups in the United States in the 1930s (poor people, African Americans, Native Americans, and immigrants) remains present, exacerbated, still unresolved. ERRE's multicultural baggage and his experience as a cross-border, "glocal" artist, enables him to draw connections of time and place, and to play the role of linguistic and cultural translator, of political articulator. And when the piece is placed in dialogue with the two billboard reproductions of *Fuego amigo* (2017) and *Friendly Fire* (2017), the aesthetic-political impact is even greater. These two billboard images, printed with military camouflage and with devastating numbers on killings in Mexico and the United States, attest to the tense sociopolitical context of both countries as well as the similarities between them in terms of state violence and human rights violations. Each of the two billboards provide data on the place, distance from the border, and year in which the killing occurred. The table on the green billboard contains data on murders by government agents and institutions in Mexico, and the black billboard lists the killing of African Americans by police in the United States.

In terms of his aesthetic strategies, ERRE often chooses saturated color to express the explosion of border sociocultural dynamics and symbols easily identifiable with each nation-state. In other cases he chooses to use common, everyday materials, color and textures of the urban landscape, especially washed-out, corroded, or aged surfaces, to emphasize their use and their articulating role in social dynamics. This aesthetic also communicates ERRE's political postulates through the recurrent use of metal, cables, barbed wire, uniforms, padlocks, keys, cells, bars, and gates, which attest to an entire complex universe of control and confinement that is experienced here. This is clear in his pieces *The Cell* (2019) and *Or-*

ange Country (2019), which refer to the universe and the political-economic business of incarceration and imprisonment, which generates fortunes, concentrates wealth, and destroys lives, especially of the most vulnerable, regardless of age, gender, or nationality. The four orange uniforms hanging on the wall connect us with an entire family under detention (father, mother, child, and infant), nameless individuals, that are only subjectified (given a name, life, and story) when we try to connect them with our experience and our own fears. The use of identifying words, papers, and documents also reveal the complex universe of social identifiers and hierarchies in the understanding of civic exercise or the duties that citizenship entails. For ERRE, it is vital to discuss the "legality" or "illegality" of civic practice, and the exercise of border surveillance and control, and he does so with the clear intention of sparking a debate. His artistic-political work involves placing these ideas on the table and on the agenda for discussion, and to challenge our own indifference about them.

The Border as an Invisible, Symbolic Limit

Also among the major issues and subjects of border art is the topic of borderlands, or symbolic borders, those spaces, situations, or conditions in which the emphasis is on difference and otherness, regardless of geopolitical space. ERRE has elaborated on the issue of symbolic borders, and various of his installations attest to this. In *THEM AND US / ELLOS Y NOSOTROS* (2019), for example, he confronts the spectator with a dilemma. One of the entrances to the exhibition surprises visitors with a space where they are given two options: enter by a straight path controlled by a fence and some posts under a blue sign that reads "US" (which refers both to the name of the country and the first person plural) or enter by a broader, less intimidating path, under a green sign that reads "THEM". This same installation, seen from the back, contains a similar play on words in Spanish, which is only seen when you turn around to see where you came in or enter by the other door. These signs read, in red letters, "NOS" (the Spanish word for "we") on the US side, and "OTROS" ("others" in Spanish) on the back of the THEM side. The two signs in Spanish make up the word "nosotros", or "us". This installation emphasizes the construction of differences, as well as the processes of hetero- and self-definition of identity, meaning the way in which we and others define and name ourselves. It also refers to the complex processes regulating the various mechanisms that facilitate or impede entries, exits, and travel through a territory depending on who you are, and where you are placed on a value scale of trust.

Also connected with trust or distrust, rigid or fluid identity, and a questioning of the roles of victim or oppressor is an installation made up of a video entitled *The Black Suburban* (2008), with photos viewed in mirrors called *Todos somos el mismo (el Bueno, el Malo y el Feo)* (the translation would be "*We Are All the Same One (The Good, the Bad and the Ugly)*"). This presents a debate on complex networks and complicities of organized crime (the most global of the "businesses" and "corporations") and about the shared responsibility that everyone in the world has in this phenomenon. The three individuals who appear in the mirrors ("Yo", "Tú", and "Él") and in the video of the scene of the crime are the same person: ERRE himself, playing the role of victim, drug trafficker, and cop, as an act of acceptance of his own responsibility, as an invitation to the public to consider their own position in this problem, and as a mechanism to talk about complicity, which is not always clear-cut or explicit.

The *De-bordered* Border

ERRE's artwork is inspired by the reality in which he lives, by chance and by choice (Tijuana and San Diego), but, again, it addresses global paradoxes and challenges. His insistence on cultural difference is sustained by a pursuit of the common good and the common interest. ERRE once told me in an interview (2007) that what he tries to do through his artwork is to "lay bridges of understanding", and that art is a powerful tool in this enterprise. The two heads of what was originally *Toy-an Horse* (1997) and its second version *Troy-an Horse* (2007) are now presented without the body that connected them, lying on the ground in a sort of yin-yang, or a them-us form. The postulate remains the same: Idiosyncrasies and cultural contrasts may lead us along different paths, but at the heart of it, humanity is, today more than ever, connected by common aspirations and dreams, like the sustainable pursuit of the future. The enormous hollow heart (*Sing-Sing)* that ERRE built in 1999 to debate on policies deterring the use of Spanish language for Latino children reminds us of the importance of the word, and of critical thought. This emblematic piece by ERRE underscores his capacity to mitigate indifference and seek, via debate through art, possible solutions, and above all, the hope of a dignified, respectful future. What ERRE does, and invites us to do with his artwork, is precisely what "Eye Charts" (2019) implies we must do through the words of Rosa Luxemburg: "Those who do not move, do not notice their chains".






***LOW-RES


Corazón





SING-SING

1999

Construido con barras de hierro, *Sing-Sing* se asemeja a una gran jaula en forma de corazón anatómico. Dentro de la estructura, una hoja de metal rectangular cuelga de cadenas. Una almohada y una sábana blanca colocadas sobre esta percha sugieren una cama. *Sing-Sing* es parte del proyecto *Amor como primer idioma*, concebido para el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, en respuesta a una propuesta de ley que prohibía la educación en español a hijos de latinoamericanos residentes en California. *Sing-Sing* es también el nombre de uno de los personajes del cuento, escrito por el artista, que acompaña al proyecto. La historia describe un tiempo anterior a las palabras, antes de que el lenguaje separara a las personas, proponiendo el amor, una comunicación entre corazones, como un camino de entendimiento entre culturas.

Built with iron bars, *Sing-Sing* resembles a large cage in the shape of an anatomical heart. Inside the open center, a rectangular metal slab hangs from chains. A pillow and a white sheet placed upon this perch suggests a bed. *Sing-Sing* is part of the project *Love as a first language*, conceived for the Museum of Contemporary Art in San Diego, in response to a ballot initiative prohibiting Spanish-language education to the children of Latin Americans residing in California. *Sing-Sing* is also the name of one of the characters who appear in a story written by the artist to accompany the project. The story describes a time before words, before people were separated by language, proposing love—a communication between hearts—as a path to understanding between cultures.

AMOR COMO PRIMER IDIOMA

Marcos Ramírez ERRE

«¡Eran tiempos mejores! ¡Seguramente mejores!».

Me lo contó mi madre de niño, mientras mesaba con su mano mis cabellos y limpiaba mi cara con un pañuelo mojado de su saliva. Mientras me quitaba los zapatos y me metía en la cama parta dormir…

—¿Sabías, hijo, que antes todos hablábamos el mismo idioma?

—¿De verdad, mamá?

—¡De verdad, hijo!— y me besó.

En la remota esquina, donde el sol del desierto arriba al mar atravesando las pesadas piedras.

En el centro del mundo, donde una ciudad se parte en cuatro para honrar a los Dioses que protege.

En el norte del día, donde las rocas encimadas atestiguan el odio que sigue inundando las almas.

En el sur del principio, donde el dueño es pisado por el *ahora* dueño, y la inconciencia grita *color* igual a *precio*, hubo una vez un solo idioma.

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… Amor.

Porque antes, cuando la gente no era gente, todos éramos corazones; corazones que hablábamos un idioma común e impronunciable, que se olía, se gustaba, se veía y se tocaba. Un idioma que no necesitaba de palabras ni de signos, sino sólo de miradas y caricias.

Se dice que cuando nació SING-SING, su madre le pasó sus brazos por el cuerpo y lo apretó al suyo, y lo miró con ese idioma que te digo que hablaban y que él entendió. Lo mismo pasó cuando ACORAZADO vio la luz por primera vez. Fuerte y atrevido se hinchó para bombear su propia sangre y saborear la vida que le estaba siendo regalada… regocijado de su propia suerte.

ACORAZADO y SING-SING crecieron juntos, sin diferencias. Cobijados con la armonía que ofrece la ausencia de dolor y de tristeza, compartían su mundo junto a todos los demás corazones de la tierra, y con ellos surcaban el calor de los días y el fresco de las noches, apoyados en sus tardes de trabajo y de juegos, y en ese idioma suyo que les unía.

Pero un día, amaneció la vida con palabras, el mundo se cubrió de letras y las bocas de todos los corazones se vistieron de voz y de sonidos.

Cuentan que la noche anterior, en un lugar remoto, un Dios travieso castigó la soberbia de los corazones por querer construir una torre que llegara al cielo, y les dio la palabra para que no se entendieran.

Y dejaron de verse y olerse, de gustarse y tocarse, y se hablaron….

Y cuando no se entendieron, se percataron de sus diferencias y se vistieron de piel y de huesos, y aprendieron otro idioma común, el del ODIO. El mismo que aún respira en su mirada.

Ese día, hijo, dejamos de ser corazones y nos convertimos en lo que ahora somos. A partir de entonces, ACORAZADO tomó conciencia de su fuerza y la ejerció. SING-SING aprendió de su pasión y se dejó llevar por ella, mientras todos los demás corazones caían presos de sus propias debilidades, y con ellas construyeron la historia como ahora la conocemos.

La de ricos y pobres,

la de sabios y bárbaros,

la de vencedores y vencidos,

la de oriente y occidente,

la del norte y la del sur.

Hoy, después de tantos siglos, rojos, negros, blancos o amarillos, todos tenemos el Corazón del mismo color. Es necesario que tú sepas que no sólo sirve para latir, que dentro de él se inventan las sonrisas y se fabrican las lágrimas, y que si te esfuerzas lo suficiente, si buscas bien y escuchas sus latidos, podrías aprender a hablar AMOR… nuestro primer idioma.

Entonces me miró y, pensando que dormía, me besó de nuevo.

LOVE AS A FIRST LANGUAGE

They were better times, certainly better …

My mother told me this when I was a child, as she rumpled my hair with her hand and cleaned my face with a handkerchief dampened with her saliva. As she took off my shoes and tucked me in bed ...

—Did you know, son, that we used to speak the same language?

—Really, Mama?

—Really, son! ... and she kissed me.

In a faraway corner, where the desert sun arrives to the sea passing over the heavy stones, in the center of the world, where a city is cut in four to honor the gods that it protects. In the north of the day where the piled rocks attest to the hate that continues flooding the souls. In the south of the beginning, where the owner is traded on by the new owner and the unconscious shouts “color defines value.” There was once a day with only one language.

In the green prairies of South Africa, in the alleys of Jerusalem, in the ravished neighborhoods of Baghdad or Belfast, or in the paths that cross any border, in every place the sun passed, only one language was spoken, LOVE.

Because then, when people weren’t people we were all hearts!

Hearts that spoke a common and unpronounceable language that could be smelled, tasted, seen, and touched. A language that did not need words or written symbols, only glances and caresses.

It is said that when SING-SING was born, his mother took his body in her arms and hugged it, and she gazed at him in that language I tell you they spoke and he understood. The same thing happened when ACORAZADO saw light for the first time, strong and bold he swelled up to pump his own blood and savor the life that was bestowed upon him. Rejoicing in his own luck.

ACORAZADO and SING-SING grew up together, without differences, covered with the harmony of that creates the absence of pain and sadness. They shared their world with all the other hearts on earth, and with them surged the warmth of the days and the crisp of the night, sustained by their journeys of work and play, and in this special language that united them.

But one day, life came with words, the world was scattered with letters and the mouths of all hearts were adorned with voices and sounds. They say that the night before in a remote place a playful god punished the arrogance of the hearts for wanting to build a tower that reached the sky, and he gave them speech, so that they wouldn’t understand one another, and they stopped seeing, smelling, tasting and touching each other, and they spoke. And when they did not understand one another, they realized their differences and they dressed in skin and bones, and they learned another common language, HATE, which still breathes in their gaze.

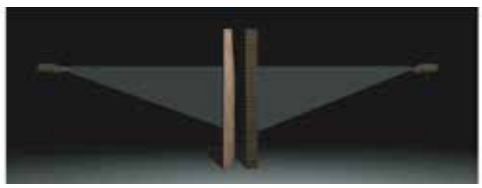
That day, my son, we stopped being hearts and we became what we are now. Since then ACORAZADO recognized his strength and used it. SING-SING embraced his passion and allowed it to lead him, while all the other hearts became prisoners of their own weaknesses and virtues and with them began building history, as we know it now.

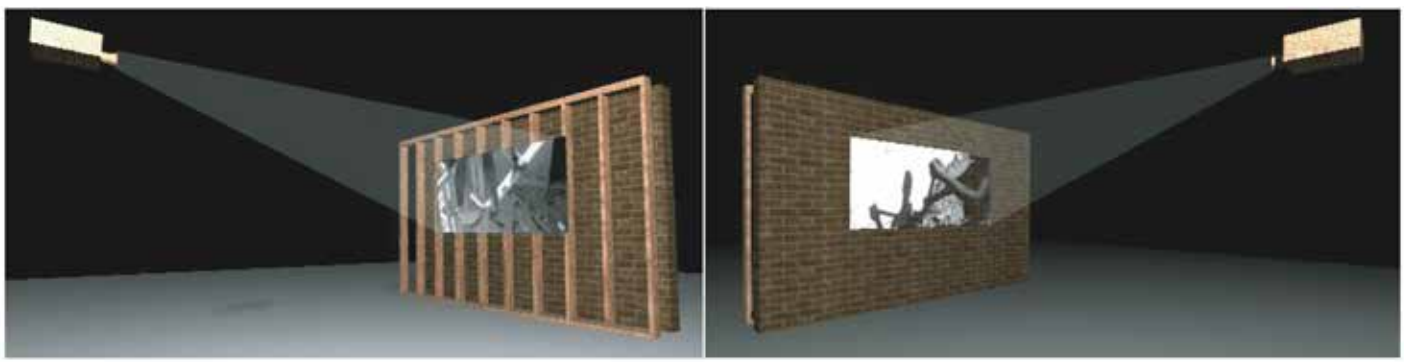
The History of the rich and the poor, of the wise and the barbarian, of victors and vanquishers, of the east and the west, of the north and of the south.

But even after so many centuries, red, black, white, or yellow, we all have a heart of the same color. It is time that you knew that it not only beats, that inside of it, is where smiles are invented and tears are made, and even now if you try hard enough and look deep into it, you will be able to learn to speak LOVE, our first language.

Then she looked at me, and thinking I was asleep, she kissed me again.









MUROS / **WALLS**

2002

Dos muros inacabados, paralelos entre sí, con una separación de quince centímetros. Una estructura está hecha de ladrillos horneados de adobe; la otra, con barrotes de madera. Las dos técnicas de construcción aluden a aquellas utilizadas tradicionalmente en México y en Estados Unidos, respectivamente. Un video de ocho minutos es proyectado en una superficie rectangular de yeso en cada muro. En la estructura de ladrillos, el video muestra la jornada laboral en una construcción en Rosarito, Baja California, México; mientras que en la pared de madera vemos una jornada similar en San Diego, California. Los trabajadores en ambos escenarios son mexicanos, pero el espectador puede ver diferencias significativas en las técnicas y materiales utilizados, y sobre todo en la dinámica de las interacciones individuales y grupales en los diferentes contextos.

Two unfinished walls stand parallel to one another, 6 inches apart. One structure is made out of kiln-fired adobe brick, the other with wood studs, the two different construction techniques alluding to those traditionally used in Mexico and the United States. An 8-minute video is projected on small rectangular sections of each wall that have been finished with plaster. On the brick structure, the video depicts a day laborer's workday at a construction site in Rosarito, in Baja California, Mexico; on the wooden structure, the video shows a similar workday in San Diego, California. The workers in both scenarios are Mexican, but the viewer can see significant differences in the techniques and materials used, and above all the dynamics of individual and group interactions in the different contexts.


ICE
GAS



ICE / EYES TOWER

2008

Instalación de sitio específico para Estación Tijuana, Tijuana, Baja California, México, comisión para la Bienal de California.

Exhibited as site-specific work at Estación Tijuana, Tijuana, Baja California, Mexico, commissioned for the California Biennial.

ERRE construyó una torre de madera en el techo del edificio que albergaba la Estación Tijuana (un espacio de arte contemporáneo, arquitectura y cultura popular, dirigido por él de 2003 a 2010), ubicado a menos de cien metros del puesto de control de San Ysidro, California. Una cámara de seguridad en la torre capturó la dinámica del cruce fronterizo y transmitió video en vivo a través de Internet al Museo de Arte del Condado de Orange, como parte de la Bienal de California. El puesto de control con su alambre de púas y vallas de tela metálica, y las largas filas de autos, fueron transportados al espacio del museo. Los ojos siempre atentos del Servicio de Inmigración y Control de Aduanas (de ahí el juego de palabras entre *EYES* y *ICE*) fueron vistos, a su vez, primero por la cámara en la torre y luego por los desconcertados espectadores en el museo.

ERRE built a wooden tower on the roof of the building that housed Estación Tijuana (a space for contemporary art, architecture and popular culture, led by ERRE between 2003 and 2010), located less than a hundred and ten yards from the checkpoint at San Ysidro, California. A security camera on the tower captured the dynamics of the border crossing and streamed live video over the internet to the Orange County Museum of Art, as part of the California Biennial. The checkpoint, with its razor wire, chain-link fencing, and the long lines of cars, was transported to the space of the museum. The ever-seeing eyes of Immigration and Customs Enforcement (hence the play on words between EYES and ICE) were in turn seen, first by the camera on the tower, and then by disconcerted spectators at the museum.



UMBRAL / THRESHOLD

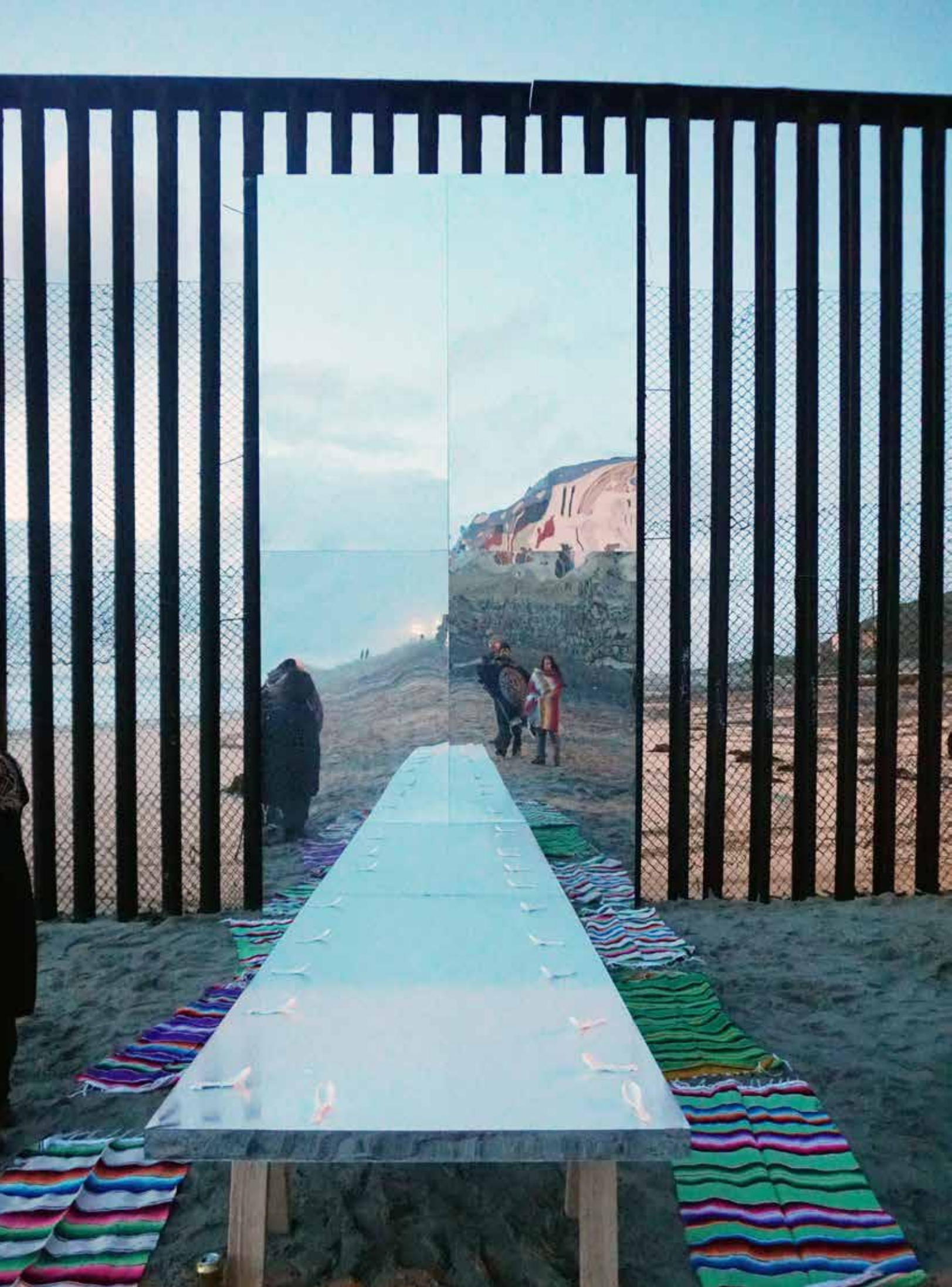
Westmont Ridley-Tree Museum of Art, 2017; MASS MoCA, 2019.

Tiras de vinilo negro, que evocan barras de metal, están adheridas a las puertas de vidrio que conducen al espacio de exhibición. Extraídas de las barras de vinilo se muestra una serie de preguntas hechas por agentes de Aduanas y Protección Fronteriza a las personas que cruzan legalmente: «¿ES ESTE SU COCHE?, ¿CUÁNTO TIEMPO PLANEA QUEDARSE?, ¿DÓNDE NACIÓ?», entre otras. El interrogatorio de rutina en el puesto de control exige respuestas ensayadas a preguntas basadas en la desconfianza creando un umbral que es real y metafórico.



Westmont Ridley-Tree Museum of Art, 2017; MASS MoCA, 2019.

Strips of black vinyl—conjuring metal bars— are attached to the doors and glass leading into the exhibition space. Cut out of the vinyl are a set of questions, asked of people crossing the border legally by Customs and Border Protection agents: “IS THIS YOUR CAR? HOW LONG DO YOU INTEND TO STAY? WHERE WERE YOU BORN?” and others. The routine interrogation at the checkpoint demands rehearsed answers to questions grounded in distrust and creates a threshold both real and metaphorical.





RE/FLECTING THE BORDER

2017

Instalación performática en el muro fronterizo entre México y EE.UU., Tijuana, Baja California, México.
Performance-installation at U.S. / Mexico Border Wall Tijuana, Baja California, Mexico.

Proyecto colaborativo de Margarita Certeza García y ERRE, este performance e instalación se centró en una comida ejecutada con migrantes. Se unió una mesa larga a una sección del muro fronterizo en Playas de Tijuana, y tanto la mesa como la parte colindante del muro fuern cubiertas con material reflectante. Desde el lado mexicano de la playa, el espejo creó la ilusión de que la reunión se extendía a través de la frontera, con los invitados a la cena y los espectadores apareciendo tanto en el lado mexicano como en el estadounidense. La comida buscó provocar un diálogo sobre globalización, ciudadanía y migración.

A collaborative project by Margarita Certeza García and ERRE, this performance and installation centered around a staged meal with migrants. A long table was attached to a section of the border wall at Playas de Tijuana, and both the table and the portion of the wall that it abutted were covered in reflective material. From the Mexican side of the beach, the mirror created an illusion that the gathering extended across the border, with the dinner guests and spectators appearing on both the Mexican and U.S. sides. The meal sought to provoke a dialogue about globalization, citizenship, and migration.



ORANGE COUNTRY

2019

Exhibidos en perchas cromadas como las que se usan en las tiendas de ropa, cuatro trajes color naranja de diferentes tamaños aluden específicamente a los uniformes que usan las personas encarceladas en las prisiones estadounidenses y, en general, a la economía que se beneficia del complejo industrial penitenciario. De la talla de un padre, una madre, un niño y un bebé, los uniformes evidencian la criminalización de familias enteras basada en nociones de ciudadanía legal y cuerpos ilegales.



Displayed on chrome hangers like those used in clothing stores, four orange jumpsuits in different sizes allude specifically to the uniforms worn by people incarcerated in U.S. prisons and more broadly to the economy that profits from the prison industrial complex. Sized for a father, mother, child, and infant, the uniforms point to the criminalization of entire families predicated on notions of legal citizenship and illegal bodies.



LA CELDA / **THE CELL**

2019

ERRE diseñó cuatro puertas de metal similares a las que se encuentran en las prisiones de alta seguridad (con cerraduras, ventanas de inspección y ranuras para pasar bandejas de comida). Con éstas formó un cubículo lo suficientemente grande para una sola persona. Cuando un espectador mira a través de una de las cuatro ventanas de inspección, él, ella o ellos ven su propio reflejo, percibiendo la ilusión de estar encerrados dentro de la celda.

ERRE fashioned four metal doors to look like those found in high-security prisons (with locks, inspection windows, and slots for passing food trays). Joined together, the doors form a single cubicle just big enough for a single person while implying a multitude of prison cells. When a viewer looks in through one of the four inspection windows, he, she or they see their own reflection, perceiving the illusion of being locked inside the cell themselves.



THEM AND US / **ELLOS Y NOSOTROS**

2019

Colgando del techo, los letreros iluminados marcan dos caminos separados por una cerca de alambre. Desde el frente, el letrero de la izquierda anuncia *THEM* en letras mayúsculas verdes en una fuente simple. A la derecha, el letrero dice *US* en azul con el mismo estilo institucional. La palabra *US* puede leerse como las iniciales de los Estados Unidos y como una negación del *otro* implícito en la palabra *THEM*. Si un espectador elige el lado *US*, atraviesa un pasillo estrecho que no se adapta fácilmente a muchas personas, mientras que el lado *THEM* es amplio. La parte posterior de los letreros, que el espectador sólo puede ver una vez que haya determinado su camino, muestran *nos* y *otros*. Ambos están escritos en letra cursiva en minúsculas de color naranja, lo que facilita la lectura de la palabra *nosotros* compuesta por los dos anuncios, a pesar de la separación de la cerca.



Hanging from the ceiling, illuminated signs mark two paths separated by chain-link fencing. From the front the sign on the left reads “THEM” in green capital letters in a simple font. On the right, the sign reads “US” in blue in the same institutional style. The word “US” can be read as both the initials of the United States, as well as a denial of the “other”ness implicit in the word “THEM”. If a viewer chooses the “US” side they pass into a narrow space that does not easily accommodate many people, while the “THEM” side is broad. The signs’ backs, which the viewer can only see once they have determined their path, read “nos” and “otros”. Both are in a lower-case cursive script in orange, making it easy to read the full word “nosotros” across the two signs —despite the separation of the fence. In Spanish “nosotros” means “we”.


US





POLÍTICA / POLITICS

Las relaciones políticas entre México y Estados Unidos son un tema recurrente en la obra de ERRE. La mayoría de las veces se materializan en piezas sobre la frontera como símbolo de los intercambios entre estos países. Sin embargo, existen proyectos que ensayan reflexiones sobre los sistemas políticos corruptos y la violencia que provocan.

En *ERRE duda sobre las estéticas fronterizas*, Néstor García Canclini desarrolla un análisis sobre la trascendencia de la propuesta artística de ERRE en relación con el concepto de *frontera*. Resalta la capacidad del artista para *recorrer* la frontera hacia el interior de los territorios nacionales, haciendo patente que la fronterización del sistema, entendida como los procesos violentos sustentados en la desigualdad concretada en el tráfico de drogas, armas y personas, ya no compete únicamente a los estados colindantes al muro entre México y EE. UU.

Los proyectos presentados en este nodo abordan fenómenos de violencia social –guerra, crimen, corrupción, impunidad– que caracterizan a los sistemas políticos actuales.

D. F. y E. L. M.

Political relations between Mexico and the United States are a recurrent theme in the work of ERRE which often alludes directly or indirectly to the border as a symbol for the interchange between the two countries. Many of his projects also reflect on corrupt political systems and their consequences.

In *ERRE Questions Border Aesthetics*, Nestor García Canclini analyzes the broader scope of ERRE's artistic proposal regarding the concept of border. He notes the artist's ability to "move" the border inward into national territory, revealing that the "borderization" of the system, understood as a set of violence processes sustained by inequality that is manifest in the trafficking of drugs, weapons, and people, is not limited only to the states adjoining the wall between Mexico and the United States.

The projects presented in this section address social violence—war, crime, corruption, impunity—that characterizes modern-day political systems.





ERRE DUDA SOBRE LAS ESTÉTICAS FRONTERIZAS

Néstor García Canclini

¿Hay una estética tijuanense o, quizá, de la frontera mexicana-estadounidense? En la temporada en que las tensiones fronterizas y las migraciones entre ambos países, comenzaron a lograr más trascendencia internacional, nuevas generaciones de músicos, artistas visuales y escritores de esa región fueron emergiendo más allá de los radares locales. En la década de 1980, las multitudes que atravesaban el río, los cerros y desiertos para cambiar de país, o se asentaban hasta conseguirlo del lado mexicano, eran vistos como emblemas de la *desterritorialización* y el *nomadismo,* núcleos de interpretaciones posmodernas de la contemporaneidad.

El antropólogo Roger Rouse, estudioso de poblaciones trasplantadas de Michoacán a California, escribía sobre «economías cruzadas, sistemas de significados que se intersectan y personalidades fragmentadas» (Rouse, 1988, p. 2). Michel de Certeau, que enseñaba en San Diego, decía que la mezcla de inmigrantes mexicanos, colombianos, noruegos, rusos e italianos hacía pensar que «la vida consiste en pasar constantemente fronteras» (De Certeau, 1981, pp. 10-18). Mis entrevistas con migrantes, alumnos de escuelas, artistas y promotores culturales, trabajadores en las maquiladoras, así como la mezcla incesante de español e inglés, referencias urbanas y símbolos heterogéneos (películas de charros y de ciencia ficción, cumbias y The Moody Blues), me llevó a escribir que Tijuana era «uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad» (García Canclini, 1990, p. 286).

A medida que ahondamos en la investigación, las contradicciones y los desarraigos, las persecuciones violentas y las pérdidas desanimaron las visiones celebratorias. Entró en crisis el matrimonio entre la ola posmoderna y «la frontera más cruzada del mundo» (60 millones al año, se decía, sólo entre Tijuana y San Diego, sumando migrantes, turistas y a quienes trabajaban en un país y dormían en el otro). Las artes visuales, la literatura y luego el video y el cine independientes fueron clave para problematizar esta sintonía entre las visiones de los dramas fronterizos y su apropiación por el *mainstream* de los *cultural studies*. Una vasta literatura científica documenta las variaciones históricas de la frontera mexicana-estadounidense, su heterogeneidad geográfica y de experiencias colectivas y personales, como lo comprobamos, por ejemplo, en los estudios coordinados por José Manuel Valenzuela Arce en el libro *Por las fronteras del norte* (2003).

Destaco en este proceso las tensiones que fueron apareciendo en ese gran acontecimiento artístico binacional que fue InSITE. En rigor, fue un programa transnacional de intercambio, arte público e interacciones socioculturales –es difícil definirlo con una sola palabra– que implicó a artistas, promotores, curadores y financiadores de muchas nacionalidades. Pero sus ediciones en 1992, 1994, 1997, 2000 y 2005 se concentraron en San Diego y Tijuana, con apoyos de instituciones estatales y privadas estadounidenses y mexicanas: el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, fundaciones, organismos culturales y barriales.

Las obras exhibidas discrepaban sobre el significado de las nuevas relaciones interculturales. Una de tantas diferencias se hallaba entre quienes interpretaban la frontera como porosa o desdibujada por la globalización y quienes marcaban su conflictividad. Una de las obras más potentes e inequívocas fue la expuesta en 1994 por Yukinori Yanagi con el título *América:* sobre una pared, 36 banderas de este continente hechas con cajitas de acrílico llenas de arena coloreada. Las banderas estaban interconectadas por tubos de plástico dentro de los cuales viajaban hormigas que iban moviendo y mezclando arena corroyendo y con-

fundiendo cada una de esas banderas nacionales. Después de unas semanas todas las banderas se volvieron irreconocibles: una metáfora de los trabajadores que, al migrar por el mundo, van descomponiendo los nacionalismos e imperialismos. El artista intentaba llevar su experiencia hasta la disolución de las marcas identitarias.

Los flujos transnacionales fueron vistos de otro modo en la pieza con que ERRE participó en inSITE 1997, titulada *Toy-an Horse*. Él colocó un enorme caballo de Troya, de 10 metros de alto, justo a la mitad de la línea imaginaria que debe atravesarse para pasar de Tijuana a San Diego. El caballo tenía dos cabezas, una miraba hacia Estados Unidos, y otra, hacia México, refutando el estereotipo de la penetración unidireccional del norte al sur. También se alejaba de las acusaciones opuestas, repetidas hasta hoy, de quienes afirman que las migraciones del sur están contrabandeando lo que en EE. UU. no aceptan, sin que se den cuenta. ERRE me dijo que este *antimonumento* frágil y efímero es «translúcido porque ya sabemos todas las intenciones de ellos hacia nosotros, y ellos, las de nosotros hacia ellos» (ERRE, comunicación personal, 13 de febrero de 2019).[1] Junto a los vendedores que ofrecían calendarios aztecas o neo artesanías mexicanas, hombres araña y figuritas de Walt Disney, ERRE no presentaba una obra de afirmación nacionalista sino un símbolo universal modificado. La alteración de ese lugar común de la iconografía histórica que es el caballo de Troya buscaba indicar la bidireccionalidad de los mensajes y las ambigüedades que provoca su uso mediático. El artista reprodujo el caballo en camisetas y postales para que se vendieran junto a los calendarios aztecas y *los monitos de Disney*. También disponía de cuatro trajes troyanos a fin de que se los pusieran quienes desearan fotografiarse al lado del *monumento* (García Canclini, 1997, p.46): alusión irónica a los registros fotográficos que se hacen los turistas junto a los símbolos de la mexicanidad y del *american way of life*. Aunque los trajes sí existieron, esto no llegó a realizarse.

Este tratamiento irónico del caballo de Troya representaba el carácter multidireccional de la globalización y lo que la interculturalidad sigue teniendo en esta época de competencias feroces, de guerra enmascarada. En relación con otras imágenes que circulan en las artes visuales y en los medios masivos, esta pieza tuvo el mérito de no hablar ingenuamente de una coexistencia universal reconciliada. Tampoco concebía la integración supranacional como homogenización indiferenciada, al modo de las banderas *desconstruidas* de Yukinori Yanagi.

Inutilidad de los estereotipos

Las visiones simplificadoras sobre la frontera fueron desbordadas por las interacciones socioeconómicas y culturales que hicieron visibles las experiencias de los residentes, los migrantes, los traficantes y los organismos represores o cómplices de ambos lados de *la línea*. Ni siquiera se puede hablar de *la* frontera del mismo lado: San Diego es distinta de El Paso, y ambas, de Miami. De modo equivalente, Tijuana, Ciudad Juárez y las otras urbes mexicanas constituidas por migrantes configuran conjuntos multiculturales, con una heterogeneidad que acerca no sólo zonas y etnias de México, sino de centroamericanos (y en años recientes, de haitianos y africanos). Aunque los medios suelen marcar rasgos o conflictos semejantes, como los choques con los controles estadounidenses, los tráficos de personas, alimentos o armas, cada escena de confrontación es distinta.

[1] Todas las citas textuales de ERRE incluidas en el presente texto fueron extraídas de la entrevista que tuvimos el 13 de febrero de 2019.

¿Qué sentido tiene ponerse a identificar una cultura o una estética fronteriza? Pese a algunas semejanzas entre los puntos geográficos señalados y las comunidades de quienes habitan un país y otro, tendemos hoy a concebir ésta y otras fronteras como zonas complejas de mediación y contradicciones socioculturales. No faltan, ya sabemos, de un lado o del contrario, afirmaciones enérgicas de lo propio y políticas confrontativas basadas en identidades históricas más o menos imaginadas. Pero los flujos de personas y bienes obligan a negociaciones diarias entre diversidades. Por eso registrábamos ya a fin del siglo pasado que se hablaba de un San Diego *hispanizado* y una Tijuana *americanizada*. Es lógico que la práctica de los artistas, aunque no faltan obras con contundentes símbolos chicanos y mexicanos, se oriente más a las mezclas, la indecisión simbólica, la absorción de lo múltiple. Es posible esperar más lucidez que en los monumentos o cuadros de orgullo local, en instalaciones, grafitis efímeros, mezclas inestables entre lo que pide el mercado, lo que pide la política de una coyuntura u otra, y lo que la experimentación personal y grupal engendra.

ERRE representa, en su continuidad y sus cambios de trayectoria, esta voluntad de ensayo abierto. En vez de aferrarse a supuestas certezas de la memoria, busca imaginar hipótesis flexibles sobre lo que vale la pena recordar, lo que podría ser la vida pública, lo que puede suceder en lugares inesperados.

En el Centro Cultural Tijuana, a fines de la década de 1990, cuando Marta Palau organizó una Bienal de Estandartes, ERRE elaboró uno de 1.80 metros por 5 metros, sobre papel *kraft*; «mi último intento de hacer pintura», me dijo en la larga entrevista que tuvimos el 13 de febrero de 2019. Todo el perímetro llevaba los colores de las banderas estadounidense y mexicana, que comparten el blanco y el rojo. La parte mexicana tenía el verde abajo, y la otra, el azul. El nombre de la pieza era *Terra mea-Terra nostra.* Un texto aludía a una visión a ojo de pájaro de Tijuana-San Diego y «en medio, en diagonal, un *zipper*, una cremallera» que indicaba *el cierre*. La obra podía verse de los dos lados, y del otro había una imagen tipo satelital, como vista desde una nave espacial: «se mira todo lo que es América del Norte, y entonces donde decía *Terra Nostra* yo moví el *zipper*, o moví el mapa, y en el movimiento recuperé Texas y todo que perdió México en la guerra con los Estados Unidos».

El corrimiento de la frontera, operado en esta obra como gesto artístico, en ese emblema guerrero que suele ser el estandarte, devino *performance* 20 años después. ERRE supo que un amigo suyo, el fotógrafo David Taylor, profesor en la Universidad de Arizona, en Tucson, llevaba siete años registrando más de 270 mojoneras entre El Paso y Juárez, hasta el océano Pacífico. Eran una serie de obeliscos de diferentes formas y materiales, algunos de hierro, otros de piedra, ubicados en puntos estratégicos, que no se habían vuelto a fotografiar desde que se pusieron originalmente. Taylor consiguió los permisos para hacerlo y una beca para realizar el trabajo.

Luego, con ERRE, llevó a cabo el registro fotográfico de esa frontera pactada entre España y los Estados Unidos en el siglo XIX, sólo marcada con esos obeliscos metálicos abandonados, en un proyecto de recuperación histórica. Los construyeron y viajaron desde el océano Pacífico hasta Port Arthur, Texas, demarcando con ellos la frontera del siglo XIX, ubicando los 47 obeliscos para fotografiarlos. Lo hicieron con la colaboración de José Inerzia, quien filmó la operación.

Presentaron una primera parte de la pieza, correspondiente a aquella fijación de la frontera en

1821, en la Bienal de Santa Fe, con un *performance*, en palabras de ERRE, «entre David y yo, en el que leímos una parte del tratado Adams-Onís, que fue el que constituyó, o de alguna manera estableció la frontera como tal en 1819. Ahí hablábamos de cómo el compromiso iba a ser una frontera para siempre, ¿no? Y al final, después de leer, yo en español y él en inglés, yo le pregunto: ¿cuánto duró para siempre, Mr. Taylor? Y él dice: veintisiete años».

La obra se exhibió después en el Museo de Arte de Nevada en Reno, en el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, en el Instituto de Investigaciones Culturales en el Museo de la Universidad Autónoma de Baja California en Mexicali, Baja California, y en la Oficina de Proyectos Culturales (OPC) en Puerto Vallarta, Jalisco. También estuvo en el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara (Musa), y en la Casa de la Cultura de Colima.

Este trabajo buscó *mover* la frontera en el tiempo y en el espacio, marcar la memoria de lo que existió por 27 años y fue transgredido. Hizo circular la frontera en ciudades, museos, bienales y centros culturales de los dos países. Puntos geográficos desconectados artística y culturalmente interactuaron gracias a esta obra y pusieron en evidencia el *zipper* que los alejó. ERRE comenta:

> No quitamos los obeliscos. Los dejábamos ahí, y tenían una clave QR: pone uno el teléfono y le puedes sacar la información; como un código de barras, pero es como de cuadritos. O sea, es un proyecto de guerrilla, porque no pedimos ningún permiso para ponerlo, pero es un proyecto de guerrilla que no niega la cruz de su parroquia, o sea, nosotros ofrecemos la información de quiénes somos y quiénes fueron los que la pusieron. En caso de que alguien nos quiera cobrar una multa, por decir algo, puede ubicar quién fue el que dejó la basura que pusieron ahí. Y ha pasado de todo, hay quienes nos acusan que dejamos ahí *littering*, basura, y hay algunas ciudades que han adoptado el proyecto y lo han convertido en un monumento real y han solidificado la base, porque poníamos unas estacas con unos clavos. Luego hemos vuelto a un par de ellos y algunos están balaceados. Este material fue reproducido por *Time Magazine*, el Washington Post, *Los Ángeles Times* y *New York Times*.

Estas tareas de reapropiación y puesta en nueva vigencia de la historia, de recuperar lo que las escuelas de uno y otro país ya no enseñan, ni los medios actualizan, tuvo otra vía de expansión:

> Compramos una van de esas Sprinter Mercedes viejita o poquito vieja, y le pusimos un logotipo, en inglés, que nos da una cierta oficialidad, y cuando nos bajábamos, con el tripié y eso, todos éramos güeritos, más o menos blanquitos, pues o sea, el gringo, el otro, español, y yo, el mexicano. Esto decía: Comisión Binacional de Fronteras Históricas y Geográficas, pero en inglés: Binational Commission of Historical and Geographical Borders. Yo me quedé con esa van y todavía cruzo la frontera con ella, y los oficiales que están ahí son tan robóticos que nunca me han preguntado.

Disfraces y confusiones

Trabajar artísticamente con la frontera no es tan distinto a lo que tantos artistas han hecho con otros asuntos sociales, políticos, interculturales: disfrazamientos, deslizamientos de identidades que aprovechan la asimetría en los controles. ERRE no es un artista de frontera sólo en el sentido de que interviene en la línea que divide y





entrelaza a Estados Unidos y México, sino que lleva la frontera al interior de ambos países. Con un sentido distinto de lo que sucedió en 2019: Trump no consigue los fondos para completar el muro en el límite de México con Estados Unidos, pero –con la amenaza de imponer aranceles a los productos mexicanos exportados a aquel país si nuestro gobierno no reprime a los centroamericanos–, de hecho, traslada el muro a la frontera sur de México y obliga al gobierno de López Obrador a militarizarla.

Este juego de mover fronteras, cambiarles el sentido, recuperar significados perdidos y volver a desplazarlas, es un trabajo con los disfrazamientos de los opresores. Lo vemos en la pieza *La multiplicación de los panes,* donde caen panes en forma de torpedos sobre una alfombra persa, en Kabul. En la guerra de Afganistán, después de que los bombardeos estadounidenses mataron a mucha gente, dice ERRE:

> A alguien se le ocurrió que habría que darles de comer, para verse bien, y entonces les aventaron, después del primer bombardeo, paquetes de comida, y a esos paquetes de comida nadie se molestó en cambiarles o traducir el contenido de los paquetes al farsi, sino que los mandaron también en inglés, y eran del mismo color, casualmente, que las bombas de racimo con las que bombardearon. Entonces, por miedo de los francotiradores los papás empezaron a mandar a los niños, que no eran atacados por los francotiradores, para que fueran a recoger los paquetes de comida, pues se corrió la voz de que había comida, y muchos niños quedaron mutilados porque habían bombas que no habían explotado y ellos no diferenciaban entre el paquete de comida y la bomba.

La pieza se llama *La multiplicación de los panes* «porque es este rollo como de querer jugar a Dios: ¿cuándo te doy de comer?, ¿cuándo te quito la vida?, ¿cuándo te vas al infierno? Entonces, la pieza está sobre ese dizque desierto, pero debajo del desierto también está la cultura, está el tapete ese que tiene todo, los cinco mil años de música, folclor, comida… tradiciones».

¿Cuál es el lugar del artista en medio de las confusiones de la geopolítica? Las que ocurren por la rigidez represora de los muros o por sus corrimientos arbitrarios, o por los malentendidos de quienes agravan las fronteras negándose a hablar y entender el lenguaje de los otros, el farsi o el español. ¿Qué hacer cuando se desdibujan las fronteras entre los panes y las bombas, cuando la imaginada ayuda se desconfigura en agresión, amputaciones y muertes?

Las fronteras suelen trazarse con la ambición de delimitar confusiones en la geopolítica interna y en las relaciones con los vecinos. Pero su historia exige interrogarse sobre los sentidos que se entremezclan: ¿es agresión o ayuda? ERRE trabajó este asunto en una residencia que hizo en Artpace en San Antonio, Texas, donde elaboró un video que era un elemento de la muestra *El Cuerpo del delito (La Suburban negra).* El artista compró una Suburban y la llevó a un rancho para hacer un video donde se ve la ejecución de un personaje. Tanto el que está en esa camioneta como el que lo ejecuta tienen una Suburban negra. ERRE comenta que llegan los cuerpos forenses a levantar el cuerpo:

> y se ve que viene otra Suburban negra, y no sabes si es el asesino que volvió, pero no, resulta que es un policía, dos policías, que vienen a recoger una información que fue plantada en el video… y también vienen en la Suburban negra. Yo soy los tres personajes: soy el narcotraficante sugerido que es ejecutado, soy el asesino, el… *hitman*, y soy también el policía que investiga. Todos

> con diferente pelo facial. Mi padre, que era proyeccionista de cine, y que cuando se fue a Estados Unidos su sueño americano era ir a Hollywood, él no soñaba con ir a trabajar en los campos de cultivo de California, que terminó haciéndolo, pero cuando iba era porque él iba a Hollywood a triunfar. Cuando supo que yo hice un video y que yo fui la estrella de los tres personajes, me dijo: «Oye, no la chingues… no me guardaste ni un papel a mí» [risas]. Entonces grabamos la ejecución y luego grabamos el lugar donde quedaron los casquillos, y cada casquillo tiene grabado el nombre de una persona que murió en una batalla en Tijuana que se llamó *La batalla del Cañaveral*, entre dos grupos de narcotraficantes, en los cuales había policías de ambos lados. Entonces murieron 17 personas y cada casquillo tiene escrito el nombre de uno de ellos y… pareciera ficticio, como si algo así no hubiera pasado.

Hay una pieza que se llama *Front.era de miedo,*[2] ERRE me dice refiriéndose a la frontera norte:

> En las ciudades más importantes tienen las armas que utilicé para el video, un cuerno de chivo que compramos legalmente en Texas, una escuadra 9mm y una escopeta. Las recorté con una segueta eléctrica mecánica profesional y luego intersecté partes recortadas de las armas en letras de aluminio, y entonces la AK-47 dice «Front», la pistola dice «Era» y luego la escopeta en medio dice «Miedo», y es como volverlas el trofeo en vez de lo que tú matas, que es un ciervo… ¿verdad?, un venado… un búfalo, equis… Están puestos en una placa de madera, y es la frontera del miedo, ¿no?

El artista es un interventor en las confusiones, pero no necesariamente para aclararlas. Más bien, hace dudar de si la frontera es lo que puede marcar el límite entre un país y otro, una lengua u otra, unas leyes y otras. En la geopolítica actual, no sólo en Estados Unidos y México no hay deslindes claros: toda la vida, sea económica, política, bélica, se entremezcla, y en todos esos campos se confunden lo formal y lo informal, lo legal y lo ilegal. Estas obras no son de denuncia, sino modos de hablar de confusiones que están en la sociedad, no sólo en las torres del poder.

Al analizar la recepción de una de sus piezas, ERRE cuenta que visitantes a su estudio veían atractivo fotografiarse:

> La gente que iba se ponía ahí y pedían que le tomaran una foto. Entonces dije yo: hay una cuestión así, maliciosa, una cuestión prohibida, podrida, de que en toda esta sociedad hay una fascinación por el pinche baquetón y por el maleante. En la historia de la película es el malo. Ahora el Chapo, todo el mundo llorando por el Chapo, cuando mató y desmembró a miles de personas y la gente está triste porque lo van a meter a la cárcel para toda la vida cuando se merece más que eso, el cabrón.

En un momento de la entrevista, ERRE habló de «camuflaje camuflado». Está presente el camuflaje, pero está tan débil que pareciera que no quisieras que se viera. En la pieza titulada *Camino a la perdición*, ERRE sugiere que esto puede vincularse a «un interés militar dentro de lo comercial, dentro de todo el funcionamiento comercial del país».

Veo en estas acciones y obras intentos por redefinir el carácter fronterizo de México con Estados Unidos, volviendo frontera a todo el país. No se

[2] Esta pieza se trata de una instalación que forma parte de la exhibición *El Cuerpo del delito (La Suburban negra)* (2008).

trata sólo de una reconceptualización estética. Sabemos desde hace muchos años cómo expanden el sentido socioeconómico y cultural de frontera las remesas que llegan a estados geográficamente no fronterizos –Guerrero, Oaxaca, Zacatecas y otros–, porque desde ellos salieron millones de migrantes. Las redes de comunicación diaria, los intercambios materiales y simbólicos, hacen patente el carácter de frontera que afecta a todo México. A todo el país llegan las armas compradas por los cárteles mexicanos en Estados Unidos y las órdenes de los capos residentes en el país del norte.

En 2008, la antropóloga y artista visual Fiamma Montezemolo me preguntó, con vistas a un libro que preparaba sobre Tijuana, si todavía pensaba, como escribí en *Culturas híbridas,* que esa ciudad era un laboratorio de la posmodernidad. Le dije que pensaba a Tijuana más bien como un laboratorio de la desintegración social y política de México como consecuencia de una ingobernabilidad cultivada.

En 2019 y 2020, los corrimientos de la frontera mexicana-estadounidense hechos por ERRE a otras zonas de Estados Unidos y de México son aún más pertinentes y significativos. Los dramas sociopolíticos y la creatividad emergente se han exacerbado en todo el país, en un marco de regresión económica y social. Al irse consintiendo o propiciando, en las últimas décadas, el avance de la informalidad y la ilegalidad en las relaciones laborales, el creciente poder de las mafias, incluso con protección política, la vida *irregular*, que antes se suponía problema de los estados fronterizos, impregna todo el país. También los movimientos sociales por los derechos humanos, contra los feminicidios y el maltrato a los extranjeros, que hace dos décadas eran más visibles y urgentes en los estados norteños, se multiplicaron, se volvieron imperiosos, en el resto de México y en muchas regiones estadounidenses.

Hoy, el caballo de Troya debería tener más cabezas, en muchas direcciones. Si bien ERRE ha evitado ser realista –y menos aún representante de una identidad compacta–, la descomposición de México y de Estados Unidos se pliega a veces a sus búsquedas. No estoy reincidiendo en el romántico imaginario del arte que se anticipa a la historia. Pienso, más bien, que el arraigo múltiple –binacional, en los varios Méxicos y los discrepantes Estados Unidos– lo muestra como mucho más que un artista de fronteras. Su modo de sospechar de las apariencias que chocan en las relaciones internacionales y hurgar en las experiencias menos visibles, su decisión de hacerse cargo de personajes dispares (ponerse en el lugar del asesino, del policía y el narcotraficante ejecutado), enriquecen los significados de su trabajo y eluden las interpretaciones simplificadoras.

En el capítulo dedicado por George Yúdice, en su libro *The Expediency of Culture* (2006)*,* a InSITE, a otras experiencias de *arte sin fronteras* en regiones de libre comercio (Nafta y también el Mercosur), una noción clave es la de *lo intrincado.* Para deshacer, como él hizo en su investigación, los caminos demasiado fáciles del *binacionalismo* y las *integraciones culturales* ligadas a los tratados comerciales, las obras de artistas multifocales como ERRE, dispuestos a hacerse cargo de lo intrincado, y la comprensión de sus modos de batallar en el proceso de insertarse y disfrazarse, pueden ser de ayuda en este paisaje des-concertado.

Referencias

De Certeau, M. (1981). Californie, un théatre de passants. En *Autrement,* núm. 31, pp. 10-18.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

García Canclini, N. (1997). Arte desurbanizado, desinstalaciones fronterizas. En S. Yard (Ed.), *Tiempo privado en espacio público. Catálogo InSITE97* (p. 46). México: Conaculta/INBA.

Rouse, R. (1988). Mexicano, Chicano, Pocho. La migración mexicana y el espacio social del posmodernismo. *Página Uno,* suplemento de *Unomásuno.*

Valenzuela Arce, J. M. (coord.) (2003). *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos.* México: Fondo de Cultura Económica.

Yúdice, G. (2006). *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era.* Canadá: Taylor & Francis.





ERRE QUESTIONS BORDER AESTHETICS

Néstor García Canclini

Is there an aesthetic unique to Tijuana, or perhaps to the Mexico–U.S. border? At the time when border tensions and migration between the two countries began to gain more international attention, new generations of musicians, visual artists, and writers from the region began to emerge beyond the local radar. In the 1980s, the multitudes crossing the river, the mountains, and deserts to change countries, or settling on the Mexican side until they could do so, were seen as emblems of deterritorialization and nomadism, nuclei of postmodern interpretations of our time.

The anthropologist Roger Rouse, who studies populations transplanted from Mexico's Michoacán state to California, wrote about «crossed economies, systems of meaning that intersect, and fragmented personalities» (Rouse, 1988:2). Michel de Certeau, who taught in San Diego, said that the mix of Mexican, Colombian, Norwegian, Russian, and Italian immigrants made one think that «life was a constant crossing over borders» (de Certeau, 1981). My own interviews with migrants, students, artists, cultural promoters, and maquiladora workers, the incessant mix of Spanish and English, of urban references and heterogeneous symbols (*charro* movies with science fiction, *cumbia* and Moody Blues) led me at one time to write that Tijuana was "one of the greatest laboratories of postmodernity" (Garcia Canclini, 1990: 286).

But as our research deepened, the contradictions and the uprooting, the violent persecution and loss, discouraged such celebratory visions. The marriage between the postmodern wave and «the most frequently crossed border in the world» (60 million a year, it was said, between Tijuana and San Diego alone, combining migrants, tourists, and cross-border commuters) entered into crisis mode. Visual arts, literature, and later independent video and film were key in problematizing this synchrony between the visions of border drama and their appropriation by mainstream cultural studies. There is a vast body of scientific literature documenting historic changes at the Mexican–U.S. border, its geographic heterogeneity and collective and personal experiences, as documented in the studies coordinated by José Manuel Valenzuela in the book *Por las fronteras del norte* (2001).

I would make particular note of the tensions that emerged through that great binational artistic happening that was InSITE. Strictly speaking, it was a transnational program for interchange, public art, and sociocultural interaction—something hard to define in a single word—involving artists, promoters, curators, and patrons of many nationalities. But its editions in 1992, 1994, 1997, 2000, and 2005 were concentrated in San Diego and Tijuana, with the support of government and private institutions from the United States and Mexico: Mexico's Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, foundations, and cultural and neighborhood organizations.

The works shown in these events differed on the meaning of the new intercultural relations. One of the many differences was between those who interpreted the border as porous or blurred by globalization, and those who highlighted its conflictive nature. One of the powerful and equivocal works of this period was exhibited in 1994 by Yukinori Yanagi, entitled *América*: a wall of 36 flags of countries of the Americas made out of acrylic boxes filled with colored sand. The flags were interconnected by plastic tubes through which ants traveled, moving and mixing sand and thus corroding and confusing each of those national flags. After a few weeks, all the flags were unrecognizable: A metaphor for the workers who, migrating throughout the world, break down nationalisms

and imperialisms. The artist's intent was to take their experience as far as the dissolution of identifying marks.

Transnational flows were viewed differently in ERRE's submission to InSITE 1997, entitled *Toy-an Horse*. The work involved the installation of a monumental Trojan horse, 10 meters high, exactly at the imaginary dividing line between Tijuana and San Diego. The horse had two heads, once facing the United States and the other facing Mexico, refuting the stereotype of a one-directional north-south penetration. It also refuted opposing accusations, repeated even today, by those who say that migrants from the south are surreptitiously smuggling in what the United States does not accept. ERRE told me that this fragile, ephemeral «anti-monument» is «see-through because we already know all of their intentions toward us, and ours toward them». Together with vendors hawking Aztec calendars or neo-Mexican crafts, Spider-Man and Disney figurines, ERRE was not presenting a work of nationalist affirmation, but rather a modified universal symbol. By altering that commonplace historical icon—the Trojan Horse—he sought to signal the bidirectional message and ambiguity provoked by its uses in the media. The artist reproduced the horse on T-shirts and postcards to be sold alongside those Aztec calendars and Disney characters. He had also planned four Trojan costumes for those who wanted to pose for photographs alongside the «monument» (García Canclini 1997, p. 46), an ironic reference to the photographic record tourists make of themselves alongside symbols of Mexicanness and of the «American way of life». The costumes did exist, but this component of the exhibit was never put into practice.

This ironic treatment of the Trojan Horse represented the multidirectional nature of globalization and the persistent notion of interculturality, in this age of fierce competition, as veiled warfare. In comparison to other images that circulate in the visual arts and mass media, this piece had the merit of refraining from speaking ingenuously about reconciled universal coexistence. Neither did it conceive of supranational integration as an indistinct homogenization, as did Yukinori Yanagi's blurred flags.

The Futility of Stereotypes

Simplistic visions of the border were gradually overrun by socioeconomic and cultural interactions that revealed the true experiences of residents, migrants, traffickers, and repressive or complicit agencies on both sides of «the line». We can no longer even refer to *one* border on the same side: San Diego is different from El Paso, and both are different from Miami. Similarly, Tijuana, Ciudad Juárez, and other Mexican cities built by migrants create multicultural complexes, with a heterogeneity that brings together not just various regions and ethnic groups of Mexico but from Central America (and, in recent years, Haitians and Africans). Although the media tend to highlight similar features or conflicts, such as confrontation with U.S. controls and trafficking in people, food, or weapons, every scene of confrontation is different.

What sense does it make to try and identify a border culture or aesthetic? Despite the similarities between certain geographic points and the communities that inhabit either country, we tend today to conceive this and other borders as complex zones of sociocultural mediation and contradiction. Of course, there will always be people on either side who energetically hold to what is their own, and confrontational policies based on his-

torical identities that are to some extent imaginary. But the flow of people and goods necessitate daily negotiations between diversities. For that reason, by the end of the past century we were noticing talk of a «Hispanicized» San Diego and an «Americanized» Tijuana. It is therefore logical that artists' practices—notwithstanding the presence of some unequivocally Chicano or Mexican symbols—would focus more on the blending, the symbolic indecision, the absorption of multiplicity. One might expect more lucidity from installations, ephemeral graffiti, unstable blends of what the market wants, what the politics of one situation or another demands, and what personal and group experimentation engenders, than in fixed monuments or murals of local pride.

ERRE represents, in the continuity and changes of his career, this commitment to open experimentation. Instead of clinging to the alleged certainty of memory, he tries to imagine flexible hypotheses about what is worth remembering, what public life could be, what can happen in unexpected places.

In the Centro Cultural Tijuana in the late 1990s, when Marta Palau organized an International Salon of Standards, ERRE prepared a standard 5 meters long by 1.8 meters high, on kraft paper. «My last attempt at painting», he told me in a long interview we had on Feb. 13, 2019. All around the edge were painted the colors of the U.S. and Mexican flags, which share the colors white and red. The Mexican side has the green on the bottom and the other side, blue. The piece was entitled *Terra mea–Terra nostra*. One text alluded to a bird's-eye view of Tijuana–San Diego and «in the middle, on the diagonal, a zipper, a trouser fly, that indicated 'the closure'». The work could be viewed on both sides—the other showed a satellite image, as if viewed from a spaceship: "You see all of North America, and then where it says Terra Nostra I moved the zipper, or moved the map, and in that movement I recovered Texas and everything Mexico lost in its war with the United States".

This shifting of the border, done in this work as an artistic gesture, in that warlike symbol of the standard, became a performance 20 years later. ERRE learned that a friend of his, photographer David Taylor, who was a professor at the University of Arizona in Tucson, had been working for 7 years to document more than 270 boundary markers between El Paso and Juárez and the Pacific Ocean. These were a series of pillars of different dimensions and materials, some metal, some stone, situated at strategic points, which had not been photographed since the time they were first installed. Taylor obtained permits to photograph them, and a grant to carry out the work.

Then, with ERRE, he made a photographic record of that previous border agreed upon by Spain and the United States in the 19th century, this time marked out by a series of metal obelisks which they left behind, in a historical recovery project. They bought a van and traveled from the Pacific Ocean all the way to Port Arthur, Texas, marking the 19th century border, locating the spot to place each of the 47 obelisks, and photographing them, in collaboration with José Inerzia, who filmed the entire operation.

A first installment of this work, corresponding to the 1821 definition of the border, was presented at the Santa Fe Biennial with a performance, in ERRE's words:

> by David and me, in which we read aloud part of the Adams–Onís Treaty, which was the part that created, or in some way established the border as such in 1819. There we talked about how the commitment was going to be

> that this was the border forever, right? And at the end, after reading it—me in Spanish and David in English—I asked him, «How long did forever lasted, Mr. Taylor?» and he answered, «Twenty-seven years».

The work was shown later at the Nevada Museum of Art in Reno, the Museum of Contemporary Art San Diego, the Instituto de Investigaciones Culturales–Museo Universidad Autónoma de Baja California in Mexicali, Baja California, and the Oficina de Proyectos Culturales in Puerto Vallarta, Jalisco. It was also shown at the Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara and the Casa de la Cultura de Colima.

This work sought to *move* the border in time and space, mark the memory of what existed for 27 years and was transgressed. It carried the border to cities, museums, biennials, and cultural centers of both countries. Artistically and culturally distant geographic points were able to interact thanks to this work, revealing the «zipper» that separated them. ERRE says:

> We didn't remove the obelisks. We left them there, and they have QR codes—you open them in your phone and it takes you to the information. It's like a bar code, but made out of little squares. I mean, it's a guerrilla art project, because we didn't ask permission from anyone to set them up, but it's a guerrilla project that's honest to the core: we'll tell them straightaway who we are and who put them there. If someone wants to fine us, for example, they can find out who left that trash there. And we've heard it all, some people accuse us of littering, leaving trash, and some cities have adopted the project and made it into a real monument and solidified the base, because we just sit them up on stakes with nails. We've gone back to see a few that have been shot up with bullet holes. This installation was covered by *Time* magazine, *The Washington Post*, the *Los Angeles Times*, and *The New York Times*.

These tasks of reappropriating and reviving history, recovering what the schools don't teach any more in either country, what even the media don't stay abreast of, add another path for expansion. ERRE says:

> We bought one of those old, or kind of old Mercedes Sprinter vans, and we put a logo on it in English, which gave us a certain official air, and when we'd get out, with our tripod and all that, we were white, more or less, I mean, the gringo, the Spanish guy, and me, the Mexican. The logo said: Binational Commission of Historical and Geographical Borders. I've still got the van, and I cross the border with it all the time, and the officers there are such robots that they've never even asked me about it.

Disguises and Confusions

Working the border artistically is not so different from what other artists have done with other social, political, or intercultural issues: disguises, shifting identities, taking advantage of asymmetrical controls. ERRE is not a border artist only because he works along the line dividing and connecting the United States and Mexico. He carries the border into the United States, into Mexico. With a different sense than what is happening in 2019: Trump couldn't raise the money to finish the wall on the Mexico–U.S. border but under the threat of new tariffs on Mexican exports to the United States if the Mexican government does not hold back the tide of Central Americans, in fact moving the border to Mexico's southern end, he forces the López Obrador administration to militarize that border.





This game of shifting borders, changing their direction, recovering lost meanings and moving them again, is a work carried out under the disguise of the oppressors. We see it in the piece entitled *The Multiplication of Bread*, where loaves of bread shaped like torpedoes fall on a Persian rug in Kabul. During the Afghanistan war, after U.S. bombs killed so many people, ERRE says:

> Someone got the idea that they should be given some food, to polish their image a bit, so after the first bombing they dropped packages of food, and nobody bothered to change those packets of food or translate the content into Farsi, they just sent them with English labels, and they were the same color, coincidentally, as the cluster bombs they'd been using to bomb them earlier. So because they were afraid of snipers, having heard that there would be food, parents began to send their kids out to pick up the packets of food—because snipers would leave them alone—only a lot of kids were mutilated because there were also unexploded bombs out there, and they couldn't tell the difference between a packet of food and a bomb.

The piece was called *The Multiplication of Bread*, a reference to the biblical story about the loaves and fishes, "because it's that thing about wanting to play God: When will I feed you? When will I kill you? When are you going to hell? So the piece is set in that so-called desert, because underneath the desert there's also culture, there's the carpet, which has everything, five thousand years of music, folklore, food … traditions."

What is the artist's place amid the confusions of geopolitics? Those that arise from the repressive rigidity of walls or by their arbitrary movements, or by the misunderstandings of those who worsen borders by refusing to speak or understand the language of others, such as Farsi or Spanish. What's to be done when the borders between loaves of bread and bombs are blurred, when the imagined aid is disfigured into aggression, amputation, and death?

Borders are often drawn with the intent of clarifying confusions in internal geopolitics and in relations with neighbors. But their history demands that we ask about the meanings mingled there: Is it aggression or aid? ERRE worked on this issue during a residence at Artpace in San Antonio, Texas, where he produced a video that was part of an exhibition called *The Body of Crime (The Black Suburban).* He bought a Suburban and he took it to a ranch where he made a video of someone being executed. The person in the van, and the person who executes him, both have black Suburbans. ERRE says that when the forensic police arrive to take away the body, "You see another black Suburban, and you don't know if it's the killer coming back, but it's not, it turns out to be the police, two cops, who come to collect some information that was planted in the video … and they're also driving a black Suburban." ERRE goes on to explain:

> I'm all three people: I'm the suggested drug trafficker who's executed, I'm the killer, the hitman ... and I'm the investigating cop. They all have different facial hair. My father, who was a movie projectionist and when he went to the United States his American dream was to go to Hollywood—he didn't dream about going to work in the fields of California, although he ended up doing that, but when he went, he went because he was going to succeed in Hollywood. When he found out that I'd made a movie and that I was the star, playing all three roles, he said to me: "What an asshole, you didn't even save a role for me" [laughs]. We filmed the execution and then we filmed the place where the bullet shells would

> be, and every bullet shell is engraved with the name of a person who died in a gunfight in Tijuana, which was called «La batalla del Cañaveral», between two groups of drug traffickers, where there were cops on both sides.
>
> Seventeen people died, and every bullet shell has the name of one of them engraved on it. It seems like a work of fiction, like something like that could never happen.

There is a piece called *Front.era de miedo*[1], referring to the northern border. ERRE tells me:

> In the biggest cities it has the guns I used for the video, an AK-47 that we bought legally in Texas, a 9 mm handgun and a shotgun rifle. I cut them apart with a professional mechanical saw and then I assembled the cut-up parts of the weapons and I intersected with aluminum letters, so the AK-47 says «Front», the pistol says «era» and the shotgun in the middle says «miedo» (fear), and it's like turning them into a trophy instead of what you kill, which is a stag, right? A deer, a buffalo, whatever, they're mounted on a wooden plaque, and it's «the border of fear», right?

The artist is someone who intervenes in confusions, not necessarily to clarify them. Rather, he makes you question whether the border is what can divide one country from another, one language from another, one set of laws from another. In modern-day geopolitics, not just in the United States and Mexico, there are no clear distinctions: Everything in life—economy, politics, war—is mingled together, and in all of these fields, the formal is mingled with the informal, the legal with the illegal. These works are not denunciations, they are rather forms of speaking about the confusions that exist in society, not just in the halls of power.

Analyzing the response to one of his pieces, ERRE says that visitors to his studio liked to be photographed:

> People would stand there and ask to have their picture taken. So I said: There's something there, something malicious, forbidden, rotten, that in all of society there's a fascination with the miscreant, with the criminal. In the movie plot, it's the bad guy.… Now it's El Chapo, everyone crying over El Chapo, when he killed and dismembered thousands of people, and people are sad because they're going to stick him in prison for life, when the bastard deserves more than that.

ERRE speaks at one point in the interview of «camouflaged camouflage». There's camouflage, but it's so weak that it doesn't seem to be camouflage. In the piece entitled The *Road to Perdition*, ERRE suggests that this might be related to "a military interest in the commercial world, inside all of the country's commercial workings."

In these actions and in these works, I see an effort to define Mexico itself as a border with the United States, to make the entire country a border. It isn't just about an aesthetic reconceptualization. We've seen for many years how wage remittances that are sent to states far from the geographic border—Guerrero, Oaxaca, Zacatecas, and others, because this is where millions of migrants came from—expand the socioeconomic and cultural sense of the border. Networks of daily communication as well as material and symbolic interchange reveal this border quality that affects all of Mexico. Guns purchased by Mexican cartels

[1] This piece is an installation that was included in the exhibit *The Body of Crime (The Black Suburban)* (2008).

in the United States and orders from drug lords in "the northern country" reach the entire nation.

In 2008, anthropologist and visual artist Fiamma Montezemolo was writing a book about Tijuana, and she asked me if I still thought—as I wrote in *Culturas híbridas*— that the city was a laboratory of postmodernity. I told her that I saw Tijuana more as a laboratory of Mexico's social and political disintegration, as the result of a cultivated ungovernability.

In 2019, the way ERRE shifted the Mexican–U.S. border to other parts of the United States and Mexico remains pertinent and meaningful. Sociopolitical drama and emerging creativity have grown throughout the country, amid widespread economic and social regression. As the advance of informality and illegality in labor relations is not just permitted but encouraged in recent decades, the growing power of «mafias», even with police protection, of the «irregular» life that used to be thought of as solely a border issue now impregnates the entire country. Social unrest surrounding human rights issues, protests against feminicides and abuse of foreigners, which two decades ago were more visible and urgent in the northern states, have multiplied, and become pressing problems in the rest of Mexico and in many parts of the United States.

Today, the Trojan Horse should have more heads, facing many directions. Although ERRE has avoided being a realist—even less a representative of some compact identity—the decomposition of Mexico and the United States sometimes conforms to his postulates. I do not subscribe to the romantic notion that art anticipates history. I think, rather, that the multiple binational roots of the various Mexicos and the different United States—show him to be much more than an artist of borders. His suspicion toward the appearances that collide in international relations, his effort to mine the less visible experiences, his decision to take on the guise of disparate characters (the hitman, the policeman, the murdered drug trafficker) enriches the meanings of his work and eludes simplistic interpretations.

In a chapter of George Yúdice's book *The Expediency of Culture*, dedicated to InSITE and other «art without borders» experiences in free-trade regions (NAFTA as well as Mercosur), a key notion is *intricacy.* His research unravels the overly simple paths of «binationalism» and «cultural integration» linked to trade treaties, and shows how the work of multifocal artists such as ERRE willing to tackle the intricacies, and the ways they struggle through the process of inserting themselves, disguising themselves, may be helpful in this disconcerted landscape.

References

Certeau, M. de (1981). Californie, un théatre de passants. *Autrement* 31, 10–18.

García Canclini, N. (1997). "Arte desurbanizado, desinstalaciones fronterizas." In S. Yard (Ed.). *Tiempo privado en espacio público. Catálogo InSITE97.* CONACULTA-INBA, p. 46.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

Montezemolo, F. (2012). "(Conversation with) Néstor García Canclini, on How Tijuana Ceased to be the Laboratory of Postmodernity." In J. Kun & F. Montezemolo (Eds.) *Tijuana dreaming: Life and Art at the Global Border* (pp. 94–116). Duke University Press.

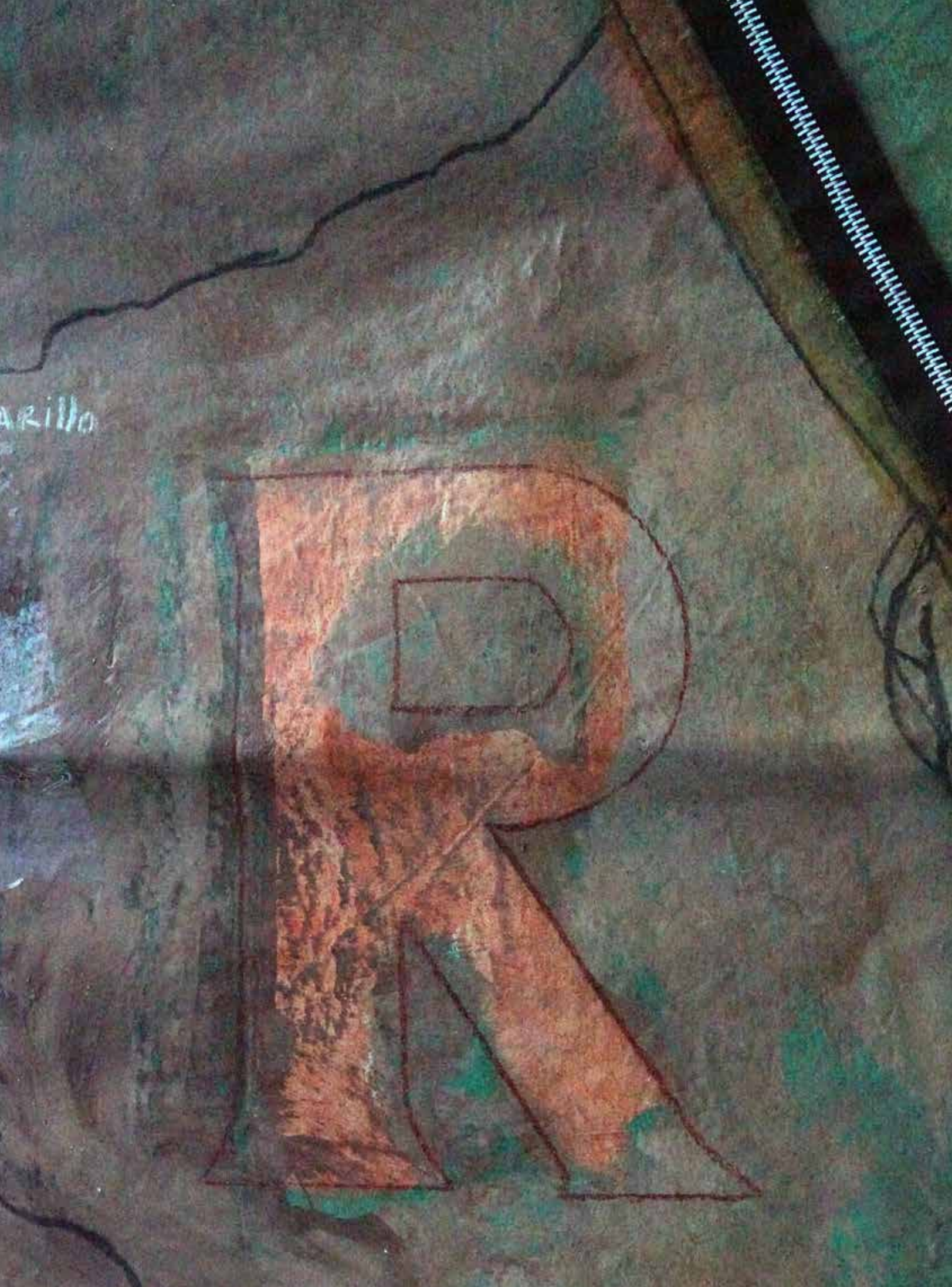
Rouse, R. (1988). Mexicano, Chicano, Pocho. La migración mexicana y el espacio social del posmodernismo. In *Página Uno,* supplement of *Unomásuno.*

Valenzuela Arce, J.M. (Ed.) (2003). *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos.* Fondo de Cultura Económica.

Yúdice, G. (2006). *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era.* Taylor & Francis.






ARillo


TERRA
NOSTRA



TERRA MEA - TERRA NOSTRA

1996

Comisión para el Primer Salón Internacional de Estandartes (ES96).
Commissioned for the First International Salon of Standards (ES96).

Pintado sobre papel *kraft* simple, este estandarte de dos caras presenta en un lado una imagen satelital de la frontera Tijuana-San Diego y las palabras *TERRA MEA* (mi tierra). El otro lado muestra un mapa topográfico de la misma región geográfica que se extiende hacia los Estados Unidos, con las palabras *TERRA NOSTRA* (nuestra tierra). En ambos lados, el borde está representado por una cremallera que puede mover metafóricamente esta línea divisoria. El perímetro de la pancarta está pintado con los colores de las banderas de Estados Unidos y México, compartiendo el blanco y el rojo. En ambos lados, el borde está representado por una cremallera que puede mover metafóricamente esta línea divisoria.

Painted on simple kraft paper, this two-sided banner features on one side a satellite image of the Tijuana–San Diego border, and the words "*TERRA MEA*" (my land). The other side pictures a topographic map of the same geographic region extending toward the United States, with the words "*TERRA NOSTRA*" (our land). On both sides, the border is represented by a zipper that can metaphorically move this dividing line. The perimeter of the banner is painted with the colors of the flags of the United States and Mexico, sharing white and red. On both sides, the edge is represented by a zipper that can metaphorically move this dividing line.



CAOBA-CHECHÉN: EL TESORO
CAOBA-CHECHÉN: THE TREASURE

2000

Utilizando caoba y madera de chechén del sureste de México, ERRE elaboró un artefacto que se asemeja tanto a un cofre del tesoro como a una caja de envío. Éste se encuentra montado sobre caballetes que también están hechos de valiosa madera tropical. Junto a cada pata de esta base se encuentra una pequeña figura de cemento que funciona como guardián, recordando a las deidades aztecas. La obra alude al mítico tesoro azteca robado por Hernán Cortés y sus tropas. Sin embargo, la caja está vacía, lo que sugiere que los recursos naturales como la madera de la que está hecha la caja fueron los verdaderos tesoros robados por los españoles.

Using mahogany and chechén wood from southeast Mexico, ERRE crafted a box that resembles both a treasure chest and shipping crate. The box is mounted on sawhorses which are also made from valuable tropical wood. Next to each leg of this base stands a small cement figurine that functions as a guardian, recalling Aztec deities. The work alludes to the mythical Aztec treasure stolen by Hernan Cortes and his troops. The box is empty, however, suggesting that natural resources such as the wood the box is made from were the true treasures purloined by the Spanish.



DEMOCRACIA 2000 / DEMOCRACY 2000

2000

Tres paneles de color verde, blanco y rojo reproducen los elementos visuales de la bandera mexicana. Instalados a 15 centímetros de distancia, los paneles separados hacen referencia a los tres poderes de gobierno. Al centro, en el panel blanco, por medio de impresión serigráfica, aerógrafo y trazos de pincel, aparecen nopal, águila, serpiente, agua, caracoles, piedra, rama de laurel, rama de encino y listón tricolor, elementos que aluden al escudo nacional mexicano. En contraste con el escudo oficial, que presenta al águila con la serpiente en el pico, el artista ofrece una representación irónica, mostrando a la serpiente mordiendo el cuello del águila, sugiriendo un equilibrio de poder entre el pueblo y el gobierno.



Three panels colored green, white, and red reproduce the visual elements of the Mexican flag. Installed 6 inches apart, the separated panels reference the three distinct branches of government. The white center panel is silk-screened and hand-painted with what appears to be the national coat of arms, with the prickly pear, eagle, snake, water, snails, semiprecious stones, rock, laurel and oak branches, and tricolored ribbon. In contrast to the official coat of arms—which depicts the eagle with the snake in its beak— the artist offers an ironic representation, showing the snake biting the eagle's neck, possibly suggesting a more equitable balance of power between people and government.



CAMA PRESIDENCIAL / THE PRESIDENTIAL BED

2000

El artista construyó esta cama de caoba con un estilo que recuerda la época colonial, adornada con motivos mexicanos y españoles tallados por artesanos. Dos mil clavos de hierro simulan un colchón en forma de mapa topográfico de México. La cama descansa sobre una alfombra ovalada de maíz. Una lectura vertical de la escultura moviéndose de abajo hacia arriba hace referencia a tres épocas de la historia mexicana: el maíz, que representa a las civilizaciones prehispánicas; los símbolos tallados, la conquista española sobre los pueblos indígenas, y los clavos, la actualidad. El trabajo se elaboró durante un período electoral crucial para México y sugiere los desafíos que enfrenta cualquier presidente.

The artist built this mahogany bed in a style reminiscent of colonial times, adorned with Mexican and Spanish motifs carved by artisans. Two thousand iron nails simulate a mattress in the shape of a topographic map of Mexico. The bed sits upon an oval carpet of corn. A vertical reading of the sculpture moving from the bottom to the top refers to three eras of Mexican history, the corn representing pre-Hispanic civilizations, the carved symbols the Spanish conquest over indigenous peoples, and the nails to the present time. The work was made at the time of an important election and suggests the challenges and careful balancing act faced by any president.



LA MULTIPLICACIÓN DE LOS PANES / THE MULTIPLICATION OF BREAD

2002-2003

Una maqueta de una ciudad desértica bombardeada descansa sobre una alfombra persa. Arriba, suspendidas del techo, ochenta hogazas de pan, en forma de proyectiles, amenazan con llover sobre ella. En cada extremo de la alfombra hay una caja de luz. Los ojos de un niño de los Estados Unidos miran fijamente desde la parte superior de una, y los de una niña afgana desde la otra. Debajo de las imágenes hay textos impresos en forma de tabla optométrica de Snellen; el texto del lado estadounidense es una cita de Martin Luther King Jr., y el lado afgano presenta un pasaje del Corán. Ambos cuestionan la efectividad de la guerra y la violencia como vías para resolver diferencias entre naciones. El título hace referencia a un suceso contado en los evangelios.



A model of a bombed-out desert city rests on a Persian carpet. Above, suspended from the ceiling, eighty loaves of bread, shaped like missiles, threaten to rain down upon it. Two light boxes are placed at either end of the carpet. The eyes of a boy from the United States stare out from the top of one, and those of an Afghan girl from the other. Beneath the images there are texts printed in the form of a Snellen eye chart; the text on the U.S. side is a quote from Martin Luther King Jr., and the Afghan side features a passage from the Koran. Both question the effectiveness of violence as paths to resolve differences between nations. The title refers to an event told in the Gospels.


YO


190
180
170
160
5'
TU


EL


4
3
9
6
5

TODOS SOMOS EL MISMO (EL BUENO, EL MALO Y EL FEO) / WE ARE ALL THE SAME ONE (THE GOOD, THE BAD, AND THE UGLY)

2008

Como parte de un proyecto más grande, titulado *El cuerpo del delito*, que aborda la violencia provocada por la guerra contra las drogas en México, estas tres fotografías impresas en inyección de tinta representan personajes que aparecen en una pieza de video que retrata un asesinato relacionado con las drogas. El artista desempeña los tres roles: víctima, asesino e investigador. La primera fotografía parece una instantánea personal; la segunda, una foto policial; mientras que la tercera se parece a una foto de una identificación oficial. Los retratos están montados en espejos en los que están inscritas las palabras «*Yo*», «*Tu*», «*Él*». El trabajo enfatiza la línea inestable entre verdad y ficción al tiempo que nos implica a todos en el tráfico de drogas y sus efectos.

Part of a larger project titled *The Body of Crime* which addresses the violence of Mexico's drug wars, these three inkjet prints depict characters from a video portraying a drug-related killing. The artist plays all three roles: victim, assassin, and investigator. The first photograph looks like a personal snapshot, the second, a mug shot, while the third resembles an official photo from an ID badge. The staged portraits are mounted on mirrors on which the words, «Yo», «Tú», «Él», (me, you, him) are inscribed. The work emphasizes the unstable line between truth and fiction while implicating all of us, all of society, in the drug trade and its deleterious effects.



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

2008

Invitado a participar en una residencia de artistas en uno de varios sitios del Patrimonio Mundial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), ERRE pasó un tiempo prolongado en el área de los Tres Ríos Paralelos de la provincia china de Yunnan en una región ahora conocida como Shangri-La (nombrada así por el paraíso imaginado de la novela *Horizontes perdidos* de James Hilton publicada en 1933). Las observaciones del artista sobre la cultura y el paisaje del popular destino turístico dieron como resultado una instalación que abordó las tradiciones tibetanas de la región (que limita con lo que actualmente se considera la Región Autónoma del Tíbet, pero que alguna vez fue un asentamiento tibetano), junto con historias controvertidas y conflictivas de la relación entre China y el Tíbet. El artista construyó una estructura de madera en forma de pared (una casa comprimida) que evoca la arquitectura tradicional tibetana y celebra a esos artesanos. Un lado de la pared imitaba la arquitectura de un exterior típico tibetano, el otro, la artesanía y los detalles decorativos de un interior. Cada lado incluía dos ventanas talladas que enmarcaban videos del paisaje local que el artista grabó (reproducido en un lado de la pared) y de la vida hogareña (reproducido en el otro lado). Las paredes del espacio de exposición se pintaron de rojo y presentaban dibujos de líneas simples de diferentes mapas que indicaban el estado cambiante de Zhongdian (Shangri-La).



Invited to participate in an artist residency in one of a number of UNESCO World Heritage sites, ERRE spent an extended time in the Three Parallel Rivers area of China's Yunnan Province in a region now known as Shangri-La (named after the imagined paradise of James Hilton's novel *Lost Horizon* published in 1933). The artist's observations of the culture and landscape in the popular tourist destination resulted in an installation that addressed the Tibetan traditions of the region (which borders what is currently considered the Tibet Autonomous Region but was once a Tibetan settlement), along with contested histories and the conflicted relationship between China and Tibet. The artist built a wooden, wall-like structure (a condensed home) that evokes traditional Tibetan architecture and celebrates Tibetan artisans. One side of the wall mimicked the architecture of a typical Tibetan exterior, the other, the craftsmanship and decorative detailing of an interior. Each side included two carved windows which framed videos that the artist recorded of the local landscape (played on one side of the wall) and home life (played on the other). The walls of the exhibition space were painted red and featured simple line drawings of differing maps that indicated the changing status of Zhongdian (Shangri-La).



FUEGO AMIGO / FRIENDLY FIRE

2017

Estos paneles de metal tratados con pintura automotriz son maquetas para dos vallas publicitarias a gran escala que no se han realizado. *Fuego amigo*, impreso con un patrón de camuflaje verde, enlista los lugares donde el gobierno mexicano perpetró actos de violencia contra su pueblo entre 1906 y 2016. *Friendly Fire*, con un fondo de camuflaje negro, enlista las ciudades donde policías mataron a afroamericanos en EE. UU. entre 2014 y 2016. Imitando las señales de las autopistas, las obras también proporcionan la distancia entre cada sitio y la frontera entre EE. UU. y México.



These metal panels treated with automotive paint are models for two full-scale billboards which have not been realized. *Fuego Amigo,* printed with a green camouflage pattern, lists places where the Mexican government perpetrated acts of violence against its people between 1906 and 2016. *Friendly Fire*, with a background of black camouflage, lists cities where police officers have killed African Americans in the United States between 2014 and 2016. Mimicking highway signs, the works also provide the distance between each site and the U.S.–Mexico border.



YOUTOPIA / THISTOPIA

2019

En el lado izquierdo de esta valla publicitaria de dos paneles, la palabra «YOUTOPIA» está impresa en letras azules y rojas sobre un fondo blanco. Los colores aluden a los de la bandera de Estados Unidos y a los logotipos de los dos partidos políticos dominantes del país. A la derecha aparece «THISTOPIA» en blanco y gris sobre fondo negro. Diseñada pensando en las elecciones del 2020, la instalación juega con las palabras *utopía* y *distopía*, instando al espectador a asumir la responsabilidad tanto del mundo que quiere como del que ha dejado existir.



On the left side of this two-panel billboard, the word «YOUTOPIA» is printed in blue and red letters on a white background. The colors allude to those of the U.S. flag and the logos of the country's two dominant political parties. On the right «THISTOPIA» appears in white and gray on a black background. Designed with the upcoming 202 0elections in mind, the installation plays on the words "utopia" and "dystopia," urging the spectator to take responsibility for both the world they want and the one they have allowed to exist.



POÉTICA / POETICS

Haciendo uso de la maleabilidad del lenguaje, ERRE juega con el sentido de palabras y frases para apuntar perspectivas ideológicas que se traducen, tanto en procesos sociopolíticos que promueven el racismo, la precarización y el crimen, como en posibilidades para reflexionar sobre nuestra responsabilidad social.

En *Genealogías y visualidades de la frontera*, Alina Peña aborda la enunciación hegemónica del *otro*, al identificar las categorías, normas y definiciones impuestas, que gracias a la creatividad para la supervivencia, resultan en estéticas específicas del territorio tercermundizado.

Srimoyee Mitra analiza, en *El hogar en las tierras fronterizas: el arte de Marcos Ramírez ERRE*, la relación afectiva e identitaria con el terruño, lugar que ya no se sostiene en la concepción de origen, sino en un imaginario de posibilidades estéticas, poéticas y de habitabilidad.

Este nodo integra propuestas que condensan los vínculos entre lenguaje, territorio e ideología.

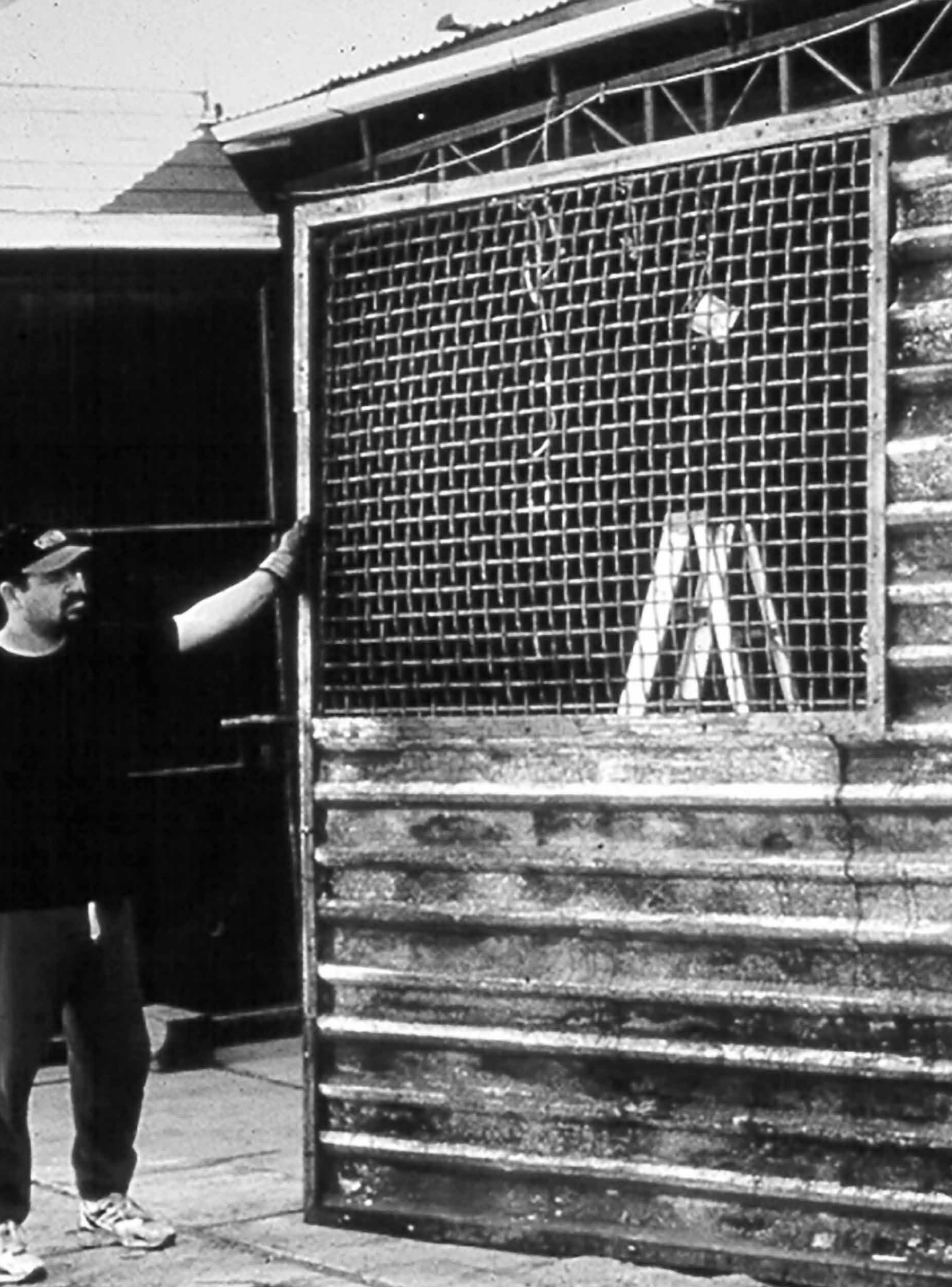
D. F. y E. L. M.

Taking advantage of the malleability of language, ERRE plays with the meanings of words and phrases to highlight ideological perspectives that translate both into sociopolitical processes that promote racism, precarization, and violence, and into possibilities for reflecting on our social responsibility.

In *Genealogies and Visualities of the Border*, Alina Peña addresses the enunciation of the Other, identifying the categories, standards and definitions imposed, explaining how the human instinct for survival produces aesthetics specific to “Third World-ized” countries.

In *Home on Borderlands: the Art of Marcos Ramírez ERRE,* Srimoyee Mitra analyzes the construction of identity and the emotional relationship with a native land, a place that no longer relies on the concept of origin but on an imaginary of aesthetic and poetic possibilities.

This chapter brings together proposals that explain the ties between language, territory and ideology.





GENEALOGÍAS Y VISUALIDADES DE LA FRONTERA

Alina Peña Iguarán

Los proyectos artísticos de Marcos Ramírez ERRE, vistos desde *este tiempo ahora,* componen un relato heterogéneo de la vida en la frontera por más de 30 años. El ejercicio de mirar su trabajo hacia atrás permite armar una suerte de arqueología y archivo, además de indagar en los gestos de la frontera en diferentes momentos históricos y, por ello, en la tensión entre lo nacional, lo local y las problemáticas globales como la migración, los nuevos modos de guerra, las gestiones de abandono generadas por las prácticas gubernamentales neoliberales y las tensiones subjetivas entre la extranjería y la pertenencia, la historia y lo cotidiano.

En su página web, ERRE organiza su archivo a partir de siete categorías: guerra, lenguaje, nación, ciudad, identidad, cultura y frontera. Las piezas participan de varias de ellas, se traslapan, cruzan de una pestaña a la otra y, al hacerlo, mutan de alguna manera su modo de lectura y la propuesta que hacen. En el esquema que nos propone el sitio web muchas veces no se datan los proyectos. Esta omnisciencia (accidental o voluntaria) genera un catálogo donde el borramiento de fechas permite pensar otra relación con el tiempo y las coyunturas políticas y sociales que convocan las prácticas artísticas. En buena medida, es un catálogo que se desordena a sí mismo, una suerte de tablero de lectura en el que podemos jugar con esta invitación y generar otras conexiones, es decir, otros sentidos. Esta clave de lectura resulta en un abordaje a manera de constelación (donde el sentido no se genera sino por la relación que se establece entre las diferentes piezas, y estas relaciones no son necesariamente secuenciales, sino que dan saltos en el tiempo), anclada a un escenario específico, la frontera, que no por ello suspende sus relaciones con otros espacios.

Estos cruces y relaciones se dan, por ejemplo, con dos piezas: *Postales desde el filo* y *187 pares de manos*. La primera es una pieza relacional de larga temporalidad, comenzó en 1990 y sigue abierta. Consiste en fotografías de Tijuana en el formato de postal turística. Se invita a gente tomada al azar a escribir en ellas una carta, testimonio o recuerdo dirigido a una persona querida. Dentro del catálogo participa de las categorías: identidad, ciudad, lenguaje y frontera. La segunda, *187 pares de manos*, es una instalación en respuesta a la Ley 187[1] de 1994, que precarizó las condiciones laborales de los migrantes indocumentados. La instalación fotografía manos de personas trabajadoras en California y agrega un libro de registro donde se archivan los nombres y oficios de aquéllos cuyas manos fueron retratadas. Esta pieza participa de las categorías frontera, cultura e identidad. Cabe mencionar que las piezas no quedan subsumidas a una categoría, sino que la ensanchan, y densifican, problematizan, las posibilidades del dispositivo frontera y lo que éste activa en normas, regulaciones y modos de vida sujetos a él, pero también en fuga a partir de las prácticas artísticas.

Con base en esto, se propone una lectura del trabajo de ERRE, no con el afán de organizar una historia lineal de su obra y con ello constatar una *evolución*. El interés del presente ensayo es abordar una mirada estética desde un

[1] La Propuesta 187 fue impulsada por el gobernador republicano Pete Wilson, quien, en busca de la reelección para la gubernatura, y con un bajo índice de popularidad al inicio de su campaña, desató un discurso antiinmigrante, y encontró en la Propuesta 187, promovida por un grupo de ciudadanos, una causa reivindicatoria que finalmente lo llevó al triunfo en las elecciones del 8 de noviembre y significó su aprobación. Fue parte de una campaña conocida por sus siglas SOS, «*Save our State*», para desalentar la inmigración: «la prohibición de que los inmigrantes ilegales reciban servicios sociales financiados con fondos públicos; la prohibición de recibir servicios médicos no urgentes, también sostenidos con fondos públicos; y, en lo tocante a la educación, la prohibición de que asistan a las escuelas de educación primaria, media, superior y a universidades públicas» (Méndez-Silva, 1995).

archivo singular que propone otros modos de deshilvanar las tensas relaciones entre tiempo, geopolíticas que norman los cruces fronterizos y los modos de vida atravesados por instituciones, dispositivos, deseos y memorias. En este sentido, el trabajo de ERRE da cuenta de la plasticidad del bordo, es decir, de sus modificaciones, a partir de discursos estéticos anclados en diferentes momentos históricos.

Para comenzar, es importante recuperar la densidad histórico-cultural de la frontera como lugar. El hermano de ERRE, el poeta y artista visual Omar Pimienta, da una pista. Hace un par de años en una entrevista, mientras me contaba la historia de la colonia La Libertad, mencionó que el kilómetro cero de Tijuana era el bordo. Esto desató una serie de reflexiones sobre identidad, marginalidad, trazo del espacio y la práctica del lugar.

La vida junto al muro, como el kilómetro cero, no sólo tiene que ver con un modo específico de localización; es decir, no se agota ni se explica únicamente por un argumento de proximidad espacial, aunque ésta sea constitutiva. Involucra, también, una articulación densa entre normativas, regímenes financieros y modos de habitar específicos en los escenarios de frontera.[2] Los kilómetros cero, por ejemplo, en el trazo carretero, permiten organizar, racionalizar las distancias desde un punto a otro. En el sentido riguroso de la escritura cartográfica administrativa, ni Tijuana ni el bordo son el kilómetro cero de la Carretera Federal 1 de México, que parte de Cabo San Lucas y termina en Tijuana, 1711 kilómetros más adelante. Sin embargo, para la configuración sociohistórica y económica de esta ciudad, el bordo no sólo marca el espacio liminar entre naciones, sino también el punto a partir del cual se cuentan, explican y proliferan gran parte de sus relatos e imaginarios sociales. Así pues, la frontera también detona y es excedida en sus propios límites.

Para colocar esta singularidad, resulta útil la comparación con las ciudades de herencia colonial. Las ciudades fundadas en los siglos XVII y XVIII supusieron un proyecto racional de la organización y legitimación del poder imperial,[3] donde el centro estaba demarcado urbanísticamente para dar cuenta de un orden político y económico (la plaza central o plaza de armas acompañada por la catedral, el palacio municipal, el teatro principal y otros edificios que albergan las instituciones administrativas más importantes). Las ciudades de frontera aparecen en la geografía de una manera muy distinta. Por su proceso histórico y su relación periférica con el centro político de México, corresponden a otra lógica de poder topológico que imprime un modo particular de ordenamiento relacionado con las condiciones de *estar de paso*, ser un cruce, un límite, una prohibición, un territorio a defender o uno olvidado. Son el origen y, a la vez, el final de algo, pero localizado simbólicamente en una posición de margen. Sin embargo, son también la vanguardia. Su centro configurador no es la plaza de armas, sino la franja fronteriza que no se configura como un centro, sino

[2] En este ensayo se entiende por *escenarios de frontera* espacios donde las prácticas de gobierno referentes a soberanía, seguridad, tráfico y administración de membresías en relación a pertenencia y muchos modos de extranjería se dramatizan a través de garitas, vallas y muros, patrullaje, cámaras de vigilancia y dispositivos de entrevista. Pero dichos escenarios, en nuestra contemporaneidad, también suponen espacios donde se configura la criminalidad en una relación de amigo-enemigo en el ejercicio de la excepcionalidad como modo para legitimar un discurso de seguridad en clave militar.

[3] Ángel Rama (2002), en *La ciudad letrada,* trabaja con «la ciudad ordenada» del período colonial, que busca hacer una representación simbólica (planos, diagramas, dibujos) con el fin de dar fe a una legitimación en ciernes. Posteriormente, en siglo XVIII, con «la ciudad letrada», comienza la laicización del Estado y la consolidación cultural de la ciudad como signo y símbolo del trabajo intelectual y su disputa por el poder.

como un dispositivo arquitectónico[4] que propone un ordenamiento del espacio en tensión con las prácticas cotidianas.

Los afectos transfronterizos *reterritorializan*, en prácticas intermitentes, las fracturas que producen las políticas de frontera, migratorias y comerciales. Estos afectos son los *des-bordes* de los que abreva el trabajo de ERRE. En este sentido, el estandarte *Terra mea-Terra nostra* (1996) es un antecedente de *DeLIMITations*, pues plantea una visión histórica como si la mirada aérea del artista fuera el ojo de un águila que al sobrevolar un espacio lo hace propio. En la búsqueda por recuperar su territorio en el presente, pone en tensión los discursos del Estado nación posteriores a 1848, cuando se firma el Tratado de Guadalupe Hidalgo. La pieza propone una contradicción de sentido: de un lado, el territorio (imagen satelital de la orografía San Diego-Tijuana), anclado a un común, un nosotros, aunque dividido por un cierre metálico. Se trata entonces, de la superposición de la tierra como un cuerpo natural intervenido por una máquina metálica, el *zipper*. La otra cara del estandarte es la imagen aérea urbana de las dos ciudades unidas por las letras *TERRA MEA*, dispuestas de manera vertical en los márgenes. En resumen, de un lado, el territorio recuperado, y del otro, la mancha urbana de las dos ciudades; ambas representaciones en la tensión que produce la cremallera que, si bien está cerrada y por lo tanto une, no deja de expresar la división. Las escrituras, más bien inscripciones, *terra nostra* y *terra mea*, se superponen sobre las imágenes aéreas y, en este sentido, la enunciación singular y plural discrepa con los dispositivos de organización, control y clasificación, generando una nueva conquista subjetiva en un lugar que se practica como propio en la cotidianidad.

Humberto Félix Berumen ha estudiado el legado originario del mito de la *leyenda negra*, impuesto a la ciudad a partir de los años 20. Dicha leyenda construye el discurso de Tijuana como un lugar de perdición, vicio, lujuria y excesos de violencia. Refiere, entonces, a una zona indomable, fuera de la ley y al servicio de placeres inmorales. La textualidad de una ciudad-Babilonia construye una identificación social como un espacio lúdico y hedonista (Berumen, 2003, p. 10). Y esto tiene que ver con su condición como *el otro lado* de la norma: el lugar de lo ilícito y lo desbordado. Sin embargo, estas excedencias del entretenimiento (prostitución, drogas y fiestas) son producidas por las normas que se ejecutan con la Ley Volstead (1919) en Estados Unidos, haciendo de Tijuana una industria turística.

Esta leyenda negra se complejizará con los relatos mediáticos de la violencia espectacularizada en el marco de la nombrada «guerra contra el narcotráfico», cuya dimensión horrífica es categorizada por Valencia como capitalismo gore (2010), y el narcotráfico de las últimas décadas. En este caso, será el cine *video-home* el que participe de esta narrativa. Berumen explora la manera como la producción de visualidades (cine, comerciales, postales, revistas de pornografía, etcétera) ha participado en la construcción de un mito que influye en los modos de vida cotidianos. En relación al borde, comenta, citando a Eloy Méndez Sáinz:

> Ya desde 1921 se mostró el débil papel regulador del plano inicial, pues el punto aglutinador del asentamiento no era la plaza central, sino la puerta de paso sobre la línea fronteriza y el equipamiento turístico aledaño. Como había sucedido también en Ciudad Juárez, la industria de las diversiones se convirtió en una

[4] Las construcciones del bordo han variado a lo largo de su proceso histórico; es decir, su instalación se ha sofisticado tecnológicamente siendo una configuración que da respuesta a los cambios políticos y a las normativas migratorias.

> parte importante de la economía de Tijuana. A la presencia del turismo norteamericano, en efecto, debió Tijuana su desarrollo urbano [...] su proyección internacional; y más que ninguna otra consecuencia visible, buena parte de su mala reputación (Berumen, 2003, pp. 59-60).

En la década de 1920, la frontera como valla tenía un rol débil en relación con el régimen de vigilancia y seguridad que supuso a partir de 1994 y hasta la actualidad.[5] Por esta razón, interesa conceptualizar *frontera* como dispositivo y tecnología de poder, pues regula, clasifica, administra, orienta, dispone, crea, configura y controla los posibles modos de vida, los desplazamientos, los intercambios y los conflictos. Esta gestión del espacio, los cuerpos, los tiempos y los recursos sucede en relación a ordenamientos políticos históricamente situados. En este sentido, los trabajos artísticos de ERRE permiten develar esos procesos en el tiempo, construyendo una suerte de archivo de la ciudad, de la región fronteriza y de la frontera. Pero más aún, elabora sobre los procesos subjetivos, las pertenencias culturales, las disputas raciales y la memoria. De esta manera, no se queda en la monumentalidad de la frontera, sino que trabaja sus interacciones sociales.

En esa misma fecha, 1994, se firmó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, que terminó de concretar el dominio del régimen neoliberal en México. Para Tijuana, esto implicó el reforzamiento del muro no sólo con una valla sólida, sino con el despliegue de dispositivos de seguridad (cámaras de control, torres de vigilancia, patrullaje terrestre y aéreo, iluminación) que se han ido sofisticando hasta el presente y que ahora van acompañados de nuevas regulaciones migratorias. Pero también se ha generado lo que el artista Alejandro Zacarías llama «los otros monstruos de la frontera», es decir, otros modos de excedencia, ya no sólo los de la ilegalidad de la década de 1920, sino los excedentes de una producción que por acumulación generan despojo y residuos *basurizables* propios de un régimen financiero del cual la frontera, en su nueva versión, es uno de los rostros. Nos referimos al residuo ya no como sobrante accidental de la producción, sino como parte sin la cual ésta, en esta lógica voraz, no es posible. La *poética de la excedencia* es aquella que trabaja con lo que resta, lo *basurizable*, lo incluido desde su exclusión, para reconfigurar su desuso aparente en la ecuación producción, consumo, despojo, y generar con eso desechado, otro uso. Similar al *ready made* (el objeto encontrado), la poética del residuo en nuestra contemporaneidad no sólo reta las formulaciones del arte en el ámbito meramente artístico e institucional que lo legitima, sino que hace del espacio un lugar propio, y en este caso, también un archivo singular que cuestiona y contraviene los discursos mediáticos que espectacularizan ese *patio trasero*[6] de Estados Unidos.

En este contexto, el festival binacional InSITE[7]

---

[5] Junto con el doctor Jhonnatan Curiel, estamos desarrollando un proyecto de investigación que pretende realizar una arqueología de la frontera, donde se identifican diferentes modos del dispositivo a partir de cruces históricos, políticos y culturales que permiten visualizar las rupturas y cambios en él desde el caso específico de Tijuana.

[6] Esta frase hace alusión a la declaración que Adolfo Aguilar Zinzer hiciera en 2003 para identificar las relaciones entre Estados Unidos y México, y que recientemente ha sido retomado ya como concepto para pensar sucesos como el de las caravanas migratorias de 2019, en donde México se hace cargo de las deportaciones estadounidenses.

[7] Desde 1992 hasta 2007, propuso la producción artística desde su potencia para intervenir en las problemáticas del orden social haciendo de ese espacio su lugar de trabajo. Esto se logró con la participación de investigadores, académicos, instituciones universitarias, centros comunitarios, fundaciones, museos, artistas y curadores de nivel internacional. El festival puso en práctica un arte de la ocupación en una región profundamente problematizada justamente por el uso y las restricciones a partir de las normas fronterizas y migratorias.


Makita
HEAVY DUTY



(*obras in situ*) colocó de manera estratégica y atinada la relación entre espacio y arte; estética y política, donde la práctica artística no se limitaba a pensarse dentro de los marcos tradicionales (museo, galería, subastas, reseñas de curadores) ni desde una clave representacional estrecha y directa; es decir, aquella que supone una presentación fiel del *origen*, una relación de hacer venir de manera inmediata un objeto o realidad determinados. Cuando se propone el arte de contexto o el arte de intervención en territorio, se plantea desde el giro ético al régimen estético (Rancière, 2009). Es decir, se trata no sólo de sostener la crisis del arte en cuanto a su participación de un sistema económico y político determinado, sino de cuestionar la distribución de lo decible, lo pensable y lo visible. Dicho de otra manera, se trata de hacer venir lo imposible y develar así la manera como se construye lo dado en una dimensión de naturalidad. En este sentido es que el arte como práctica estética interrumpe una gramática dominante de lo social.

Este festival logró dirigir los reflectores del mundo del arte a la región transfronteriza Tijuana-San Diego y hacia una de las problemáticas más importantes de nuestra contemporaneidad: la trágica contradicción entre la circulación de bienes (alentada por el *boom* del globalismo como signo de una época que prometió en un momento el acceso a todo) y las restricciones para el tránsito de las personas.

> InSITE92 creó por primera vez alianzas entre instituciones y agentes culturales por encima de la frontera; localizó a la frontera misma como un topos crítico de la década en curso y como un territorio artístico de reflexión en torno a las políticas neoliberales y a sus efectos concretos; y posicionó a las prácticas de contexto como la plataforma experimental más determinante en el arte de finales del s. XX y principios del XXI (Historia In_Site, 2013).

Con lo anterior no se propone que el trabajo de ERRE dependa por completo de las intenciones del festival,[8] pero sí que esa participación permitió la experimentación de una nueva forma de trabajo con el contexto y el arte. Las piezas *Century 21* (1994) y, tres años más tarde en la edición de InSITE97, *Toy-an Horse* intervienen el paisaje de la ciudad desde dos perspectivas. La primera, al trabajar una poética del residuo, y la segunda, con una poética de la delincuencia; ambas jugando con el humor, el escamoteo, el cuestionamiento crítico y la parodia de los dispositivos de vigilancia y control (normas, regulaciones, reglamentaciones, documentos, etcétera), por un lado, y con los efectos vitales de los modos de producción y despojo en el contexto de frontera, por el otro.

La poética de la excedencia se coloca con *Century 21* en una discusión ética y, por ello, social, frente a los procesos de gentrificación, despojo y abandono. Hay dos formas de abordar el residuo en las prácticas estéticas. Una tiene que ver con el derroche del capital y la acumulación como proceso imbricado a la nueva temporalidad que impone vigencias anticipadas a las mercancías; fechas de caducidad que aceleran la aparición del desperdicio y constituyen la buena lubricación de la máquina capitalista. La otra tiene que ver con la construcción de sentido. Es decir, el juego prolífico, reiterativo, performático, que hace posible la vida cotidiana sin que ésta deje de estar en fricción con las tecnologías del poder.

[8] Es importante mencionar que al irse InSITE de la región de Tijuana-San Diego, se retira de Tijuana la posibilidad del encuentro internacional entre diferentes actores del campo del arte. Pero sucede algo que genera un distintivo para dicha ciudad: la reflexión crítica que desde el arte audiovisual se hace del contexto, y la práctica creativa de vincular arte, investigación, academia y territorio.

Con esto me refiero al uso de los desechos del capital, con los cuales las personas crean modos de habitar en condiciones de sobrevivencia. En este sentido, las toneladas de llantas desechadas en los tiraderos de Tijuana han sido utilizadas para construir bardas, escaleras, pasillos[9]. Lo mismo pasa con las puertas de cocheras, los fondos de las televisiones, etcétera, así como los residuos de la maquila y la construcción para fabricar techos, cercas, mesas[10].

Century 21 coloca en el centro de la ciudad modernizada lo que se desborda de la frontera: una casucha hecha de residuos de la industria y la construcción que generalmente se ubican en los cañones de la ciudad, donde no hay ninguna regulación urbana para los asentamientos espontáneos. Años más tarde, la artista visual Ingrid Hernández continuaría con esta idea en su proyecto fotográfico de geografía afectiva *Tijuana comprimida* (2004). Esa ciudad, con sus nuevos complejos urbanos de lujo, le da la espalda a las vidas desechables y a los residuos que configuran modos de habitabilidad en resistencia frente a la precariedad y la exclusión. El título de la pieza es irónico: interrumpe las fanfarrias de bombo y platillo no sólo del recinto cultural donde fue colocada la casa, sino que, además, en su proceso de hechura[11], muestra burlescamente, casi de manera grotesca, el fracaso del progreso del siglo XXI como la promesa de un futuro que ahora pensamos no ha existido. O como lo dice Miguel Buenrostro a propósito de la ciudad: «It feels you are trapped in an unfinished future».[12] El lugar de la presencia y la marginación no tiene que ver con la dimensión meramente de estar ahí, sino de existir dentro de los marcos de la recognoscibilidad política y ética (Butler, 2010, p. 34). En este sentido, este primer trabajo de ERRE interviene ya en la división de lo sensible (Rancière, 2009) al fracturar la predictibilidad del paisaje urbano, pues craquela los límites de lo dado, lo pensado y lo decible, y brinda otra posibilidad de estar y de aprender críticamente.

Dar cuenta de esta tensión y sostenerla, reconfigurarla, descolocarla, es lo que, considero, constituye la diada ética y estética en el trabajo de ERRE. Es decir, se engarza así una politización estética que no necesariamente responde a un programa político en su dimensión administrativa y programática, mucho menos en la representación de un discurso o de unos sujetos desfavorecidos. Jesús Martín Barbero (2010, p. 23) explica que hay dos formas de política: la que monopoliza tanto los signos de la escritura como los gestos del teatro, y aquella otra en la que cabe el *demos*, el pueblo,

---

[9] Es interesante la recuperación que Néstor García Canclini hace de su propio trabajo a partir de la entrevista que Fiamma Montezemolo le hizo en 2009 (Montezemolo, 2009): «Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad». En específico lo relacionado con el proceso de *desterritorialización* que el autor enfoca en la década de 1990 y que posteriormente fue señalado críticamente por John Kraniauskas al cambiar el lente y mirar las prácticas de *reterritorialización*, y que justamente para este texto tiene que ver con el ejercicio cotidiano de hacer del residuo la condición creativa de sociabilidad.

[10] El trabajo con el residuo (ya sea como temática o desde el ejercicio con su materialidad) no es exclusivo de ERRE. Artistas como Alejandro Zacarías (Guadalajara, 1960), Ingrid Hernández (Tijuana, 1974), Melisa Arreola (Tijuana, 1976) y Jaime Ruiz Otis (Mexicali, 1976) comparten la inquietud de reformular los significados del desperdicio para con él visibilizar su contexto. Sin embargo, ERRE es de los primeros que permiten colocar esta condición no como un elemento marginal, sino como uno central de esa ciudad que en 1987 García Canclini llamara «laboratorio de la posmodernidad».

[11] La construcción de *Century 21* emuló los procesos de construcción irregular: permisos, corrupción, falta de planeación urbana, carencia de planos de construcción y el robo de infraestructura (la casita tomaba ilegalmente luz del Cecut).

[12] *Mapping the Invisible* (2012) es un proyecto estético-urbanístico que consiste en recorrer la ciudad cartografiando los restos abandonados de edificios destruidos por la especulación inmobiliaria. Es un ejercicio de memoria y catástrofe en la frontera.

con su forma y su ritmo coreográfico. Se trata de dos modelos antagónicos de configuración de la política desde la estética, esto es, desde las posiciones y movimientos de los cuerpos en el espacio y en el tiempo: el del pueblo, que da figura a lo común, a lo múltiple. En este sentido, en el trabajo de ERRE se elabora la manera en que se hace del residuo un lugar y una materialidad activamente significativa de los sujetos. Por ejemplo, el caso de *Century 21*.

Como se mencionó, la leyenda negra y la espectacularización naturalizan el escenario fronterizo como un lugar de riesgo, sin indagar en la complejidad contextual. El trabajo estético con esta materialidad de los excesos desnaturaliza esa gramática al «trabajar con los excedentes que constituyen los mismos marcos de la institucionalidad en su lógica legalidad-ilegalidad, dando cuenta así de los procesos que maquinan la exclusión, el despojo y la precarización» (Peña, 2018). En este sentido, ERRE coloca esa relación entre legalidad e ilegalidad en al menos tres de sus trabajos que, a su vez, hablan de tres diferentes momentos históricos donde la relación con la frontera es distinta. Sin embargo, al participar de las mismas categorías identificadas en su página web –ciudad, frontera e identidad– genera una conversación frente al tiempo y da cuenta de un proceso social. Ellos son *Proyecto Prejuicio* (2006), *El Cuerpo del delito (La Suburban negra)* (2008) y *DeLIMITations* (2014). En los tres, la apuesta estética es develar ese tenso escenario en el que se produce la vida en la frontera sin decantarse moral o pedagógicamente, sino dando cuenta de la interconexión entre las condiciones de vida y entre éstas y los actores sociales.

Las propuestas artísticas no sólo descolocan el discurso de la legalidad, sino que intensifican el absurdo de ésta y generan un extrañamiento ético frente al discurso oficial, como en el caso de *Proyecto prejuicio*, que responde al proyecto de vigilancia civil *Minuteman*[13], otra propuesta de ley como la Ley 187, que ya se comentó previamente. ERRE hace de la convocatoria de *Minuteman* un llamado ético. Su estrategia es el uso de la parodia, que interrumpe el paisaje copiando la estética de los anuncios espectaculares en las calles y carreteras para posicionar un discurso ambiguo que justamente disloca el llamado inmediato a defender la patria. La suspensión del prejuicio está en la leyenda que encabeza el espectacular: «Don't be a man for just a minute, be a man for your whole life». En *Minuteman* se suspende el derecho humano a la vida y se instala un estado de excepción, que es el que prolifera desde la radicalidad de los estados securitarios.

En otro proyecto, la propuesta estética exige una suerte de performance por parte del artista, que se logra invistiendo figuras de autoridad. Éste es el caso de DeLIMITations[14], donde se lleva a cabo un trabajo de archivo para traer el pasado y cuestionar el orden presente. Pero seis años antes, en 2008, ERRE habla de otra dimensión de la vida en la frontera y se refiere a la violencia en el marco de «la guerra contra el narcotráfico». ERRE realiza

[13] El llamado de *Minuteman* tiene historia en Estados Unidos: viene de la Guerra civil en el contexto de la defensa de los territorios. Tiempo después, se reformula haciendo no sólo una convocatoria a una tradición de siglos, sino actualizando el riesgo de un *nosotros* frente al sujeto migrante. Esto es profundamente riesgoso, ya que la migración es interpretada en términos de amigo-enemigo, como si de una guerra se tratara, y la frontera se escenifica como un campo de criminalización.

[14] En *DeLIMITations*, ERRE y David Taylor (fotógrafo) impostan la figura de los geógrafos o ingenieros civiles del siglo XIX para volver a marcar la frontera de 1821 entre Estados Unidos y México con unos pequeños obeliscos que atraviesan la Unión Americana. Este performance-instalación devela la ilegalidad y el absurdo histórico de los límites y cómo éstos generan diversas formas de convivencias y de configuración de pertenencia, no sólo al territorio, sino a la categoría de ciudadanía, la cual también queda cuestionada como un estatus de derecho humano. Para mayor profundidad en este análisis se puede consultar Peña, 2018.

una instalación que titula *El cuerpo del delito (La Suburban negra)* (2008). El artista personifica en tres fotografías a las figuras envueltas en una escena forense: el policía (él), quien presuntamente comete el delito (*tú*) y la víctima (*yo*). Así, el mismo sujeto deviene uno, otro, u otro, sin más distinción que un rol circunstancial en el que han sido expuestos en el escenario de la violencia en un contexto de frontera que nuevamente vuelve a nutrir la leyenda negra de la ciudad. En esta parodia, el artista articula un discurso crítico en relación a la guerra en México en los últimos años: los bandos no son distinguibles, sólo la muerte es contundente, pero a veces es banalizada por la espectacularidad de su representación mediática.

La práctica estética es así una mediación. Es decir, es el lugar social en donde participan, en profunda tensión, las estrategias del poder y las tácticas cotidianas que articulan la vida de los sujetos en relación con esa gramática dominante que son las normas, las instituciones, los imaginarios establecidos. La estética no inventa nada, sino que recontextualiza, descoloca y reubica, parodia y discute las problemáticas sociales instituyendo otras visualidades o, más bien, el derecho a mirar de otra manera. ERRE ha elegido trabajar desde InSITE[15] un arte de contexto y de intervención en escenarios de frontera como lugar practicado de manera compleja.

A partir de ese kilómetro cero que es el bordo, se despliega el trabajo de un constructor de afectos que van desde su participación en la Bienal Whitney con *Barras y cerca para siempre (Homenaje a Jasper Johns)* en 2000 hasta *About Time* (2019), pieza-instalación en el cruce fronterizo de San Ysidro. ERRE ha logrado hacer de la *borderización* de la vida un recurso estético para cuestionar y profundizar la frontera como un lugar de enunciación y subjetividad en fuga como táctica para burlar las tecnologías del poder.

Referencias

Berumen, F. (2003). *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*. Tijuana: El Colef.

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. México: Paidós.

Historia In_Site. (2013). InSITE_Casa Gallina. Recuperado de http://web.archive.org/web/20190719061608/http://insite.org.mx/wp/en/insite/

Martín Barbero, Jesús. (2010). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultural y hegemonía*. Barcelona: Anthropos.

Méndez-Silva, R. (1995). La iniciativa 187 del estado de California, Estados Unidos de América, sobre migrantes indocumentados. *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, año XXVII, número 82, enero-abril. Recuperado de https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/derecho-comparado/article/view/3333/3836)

Montezemolo, F., (2009). Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad/Diálogo con Néstor García Canclini. *Alteridades*, *19*(38), jul/dic. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172009000200010

Peña Iguarán, A. (2018). Poéticas de la delincuencia: Expulsiones y ciudadanías (una aproximación al arte sobre la frontera en Tijuana). *Emisférica. Expulsi*ón, *14*(1). Recuperado de https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-14-1-expulsion/14-1-essays/poeticas-de-la-delincuencia-expulsiones-y-ciudadanias-una-aproximacion-al-arte-sobre-frontera-en-tijuana-2.html

Rama, A. (2002). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del norte.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM

Valencia, S. (2010). *Capitalismo Gore*. Barcelona: Melusina.

[15] Actualmente, el MASS MoCA exhibe una exhibición monográfica del trabajo de ERRE, con variaciones de piezas previas y nuevas elaboraciones que dan cuenta de cómo ese archivo personal no es fijo, sino profundamente contingente a los acontecimientos que afectan el trabajo artístico. En este sentido, es notable la transfiguración de las cabezas de *Toy-an Horse* carbonizadas y dispuestas en la sala como un testamento de la intensificación violenta de las relaciones binacionales.





GENEALOGIES AND VISUALITIES OF THE BORDER

Alina Peña Iguarán

The artistic projects of Marcos Ramírez ERRE seen from *this time now* create a heterogeneous chronicle of life on the border more than 30 years. The exercise of looking at his work retrospectively enables us to engage in a sort of archaeology, to create an archive, but also to explore the gestures of the frontier at different moments in history. These involve tensions between national, local, and global problems such as migration, new modes of warfare, the administration of abandonment in given government practices, and the subjective tensions between foreignness and belonging and those between history and daily life.

On his website, ERRE organizes his archive into seven categories: war, language, nation, city, identity, culture, and border. Artworks can be included in several of these; they overlap, cross from one tab to the other, and as they do so they mutate in the way they are read, and the proposal they offer. In the scheme proposed by the website, many times the projects are not dated. This accidental or voluntary omission leads to a catalog where the erasure of dates posits a different relationship with time and the political and social junctures that artistic practices refer to. To a large extent it is a catalog that disorders itself, a set of reading cards where we can play with this invitation and generate other connections, that is, other meanings. This results in a constellation-like approach (where the meaning is generated only in the relationship between the different pieces, and the relations are not necessarily sequential, but make leaps in time) anchored to a specific scenario, the border, which nonetheless maintains its relation to other spaces.

These intersections and relations occur, for example, with two pieces: *Postcards from the Edge* and *187 pares de manos*. The first is a long-term relational piece; it was begun in 1990 and remains ongoing. It consists of photographs of Tijuana in postcard form. Randomly selected people are invited to write a letter on them, a testimonial or memory for a loved one. This work is included in the categories “identity”, “city”, “language”, and “border”. The second, *187 pares de manos* is an installation in response to 1994 California Proposition 187[1], which made working conditions for undocumented immigrants much more precarious. The installation photographed hands of working people in California and added a registry book where the names and trades of the workers who participated were noted. This piece is part of the categories “border”, “culture”, and “identity”. Thus, pieces are not subsumed into a category; they broaden it. And they densify and problematize the possibilities of the border device and what is active—and what is fleeting—in the rules, regulations and ways of life that are governed by it, through artistic practices.

On this basis, I would propose a reading of ERRE’s work not in the form a historic timeline, to attest to his “evolution”; the intent of this essay is to formulate an aesthetic perspective from a singular archive that proposes other ways of unraveling the tense relationship between time, the geopolitics that govern border crossing, and ways of life crisscrossed by institutions, devices, desires, and memories. In this sense, ERRE’s work attests to the plasticity of the border, that is, its changes and modifications based on aesthetic discourses anchored in different historic moments.

[1] Proposition 187 was supported by Republican Governor Pete Wilson, who was running for reelection. Suffering from low popularity ratings at the start of his campaign, he unleashed an anti-immigrant discourse and found in Proposition 187, backed by a group of citizens, a cause that would validate his position and lead to his triumph at the polls Nov. 8. Both he and the proposition won easily. It was part of a campaign called “Save our State” (SOS) whose aim was to discourage immigration, through the following prohibitions on undocumented immigrants: receiving publicly funded social services; receiving publicly funded non-urgent medical care; and attending public primary schools, middle schools, high schools, or universities, among others. (Méndez-Silva, 1995).

To start with, it's important to recover the historic and cultural density of the border as place. ERRE's brother, poet and visual artist Omar Pimienta, gives us a clue: A few years ago, in an interview, while he was telling me about the history of Colonia Libertad, he mentioned that in Tijuana, kilometer zero was the border. This triggered a series of reflections about identity, marginality, the delineation of space, and practice of place. Life next to the wall, like kilometer zero, has to do not only with a specific mode of localization; in other words, it is not exhausted or explained solely by an argument of spatial proximity, although this is part of it. It also involves a dense articulation between rules, financial regimes, and specific modes of inhabitation that are unique in border scenarios.[2] When laying a highway, for example, kilometer zero is useful for organizing and rationalizing distances from one point to another. In the rigorous sense of administrative cartography, neither Tijuana nor the border are kilometer zero of Mexico's Federal Highway 1, which starts in Cabo San Lucas and ends in Tijuana, 1,711 kilometers (1,063 miles) away. But for the sociohistorical and economic configuration of this city, the border not only marks the liminal space between nations but also the point from which many of its stories and social imaginaries are told, explained, and proliferate. Thus, the border also triggers and is surpassed in its own limits.

A comparison with cities with a colonial heritage is useful in situating this singularity. Cities founded in the 17th and 18th centuries assumed a rational projection of organization and legitimation of imperial power,[3] where the center was laid out in urban terms to express a political and economic order (the central plaza or parade grounds accompanied by the cathedral, the municipal palace, the main theater, and other buildings which housed the most important administrative offices). Border cities appear differently in geography. Because of their historic process and peripheral relationship with Mexico's political center, they correspond to a different logic of topological power, which imprints on them a specific mode of organization that derives from the activity of "passing through", serving as a crossroads, a limit, a prohibition, a territory to be defended or forgotten. They are at once the origin and the terminus of something, but symbolically located in the position of a margin. But they are also the front line. Their organizational center is not the parade ground, but the border line, and this is not a center, but an architectonic device[4] that proposes an organization of the space in tension with daily practices.

Cross-border affections reterritorialize, in intermittent practices, the fractures produced by the border, migration, and trade policies. These affections are the borders from which ERRE's work draws. In this sense, the standard *Terra mea–Terra nostra* (1996) is an antecedent of *DeLIMITations*.

[2] In this essay, "border scenarios" is understood to mean spaces where government practices in relation to sovereignty, security, traffic, and the administration of memberships with respect to belonging and many modes of "foreignness" are acted out through checkpoints, fences and walls, patrols, surveillance cameras, and interview devices. But border scenarios, in our contemporary world, also signify spaces where criminality is configured in a friend-enemy relationship, in the exercise of exceptionality as a way to legitimize the discourse of security in military terms.

[3] In *La ciudad letrada* (2002) Angel Rama works with "the orderly city" of the colonial period, which seeks to draft a symbolic representation (plans, diagrams, drawings) in order to attest to a nascent legitimation. And later, in the 18th century, with the "learned city," the secularization of the state and cultural consolidation of the city as sign and symbol of intellectual work and its battle over power began.

[4] Constructions of the border have varied throughout its historic process; in other words, their installation has become more technologically sophisticated in response to political change and migratory regulations.

It proposes a historical vision where the aerial gaze of the artist, as if it were the eye of an eagle that when flying over a space makes it its own. In the search to recover its territory in the present, the artwork puts in tension the discourses of the nation-state after 1848 when the Treaty of Guadalupe Hidalgo is signed. The piece proposes a contradiction of meaning: on the one hand, the territory (satellite image of the San Diego-Tijuana orography) anchored to a common, an us, although divided by a metallic closure. Then it is about the superposition of the earth as a natural body intervened by a metallic machine, the *zipper*. The other side of the banner is the urban aerial image of the two cities united by the letters TERRA MEA arranged vertically in the margins of the image. In short, on one side the recovered territory and on the other, the urban area of the two cities. Both representations in the tension produced by the zipper that, although it is closed and therefore unites, does not stop expressing the division. The writings, rather inscriptions, "terra nostra" and "terra mea", are superimposed on the aerial images, and in this sense, the singular and plural enunciation disagree with the organization, control, and classification devices, generating a new subjective conquest in a place that is practiced as its own in everyday life.

Humberto Félix Berumen (2003) studies the origins and legacy of the founding "Black Legend" imposed on the city since the 1920s. The Black Legend constructs the discourse of Tijuana as a place of perdition, vice, lust, and excesses of violence. It refers, then, to an indomitable zone, outside the law and at the service of immoral pleasures. The framing of Tijuana as a Babylonian city constructs a social identification as a space of play and hedonism[5]. And this has to do with its condition of existing "outside" the rules: a place for the illicit, for excess. But these excesses of entertainment (prostitution, drugs, and parties) are themselves produced by the rules set in place by the National Prohibition Act (1919) in the United States, which is what made Tijuana a tourist industry.

This Black Legend is made more complex with media accounts of violence, made into spectacle within the framework of the so-called "war on drugs", whose horrific dimensions Valencia categorizes as gore capitalism (2010), and with the drug traffic of recent decades. In this case, home-video film plays a part in this narrative. Berumen explores the way in which the production of visualities (film, commercials, postcards, porn magazines, etc.) influence daily modes of life. Referring to the border, and quoting Eloy Méndez Sáinz, he says:

> In 1921 the weak regulatory role of the initial plan for the city was already evident, because the unifying point in the settlement was not the central plaza, but the port of entry on the border line, and the tourist amenities nearby. As had also occurred in Ciudad Juárez, the leisure industry became an important part of Tijuana's economy. Tijuana's urban development … its international presence; and, more visible than any other consequence, much of its poor reputation, is owed to the presence of North American tourists. (pp. 59–60)

The border's role as a fence in the 1920s, however, pales in comparison with the regime of surveillance and security installed there[6] since 1994. This is why it is interesting to conceptualize

[5] *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito* (2003: 10).

[6] Together with Jhonnatan Curiel, we are developing a research project that consists of an archaeology of the border, identifying different modes of border device based on historical, political, and cultural intersections, which reveal the breaks and changes in the border device in the specific case of Tijuana.

"border" as a device and technology for power: It regulates, classifies, administers, orients, disposes, creates, configures, and controls possible ways of life, displacements, interchanges, and conflicts. This management of space, bodies, time, and resources, occurs in relation to historically situated political ordinances. In this sense, ERRE's artwork unveils these processes in time, building a sort of archive of the city, the border region, and the border. Moreover, it elaborates on subjective processes, on cultural belonging, racial disputes, and memory. It does not limit itself to the border's monumentality; it addresses its social interactions as well.

In that same year, 1994, the North American Free Trade Agreement was signed, formally instituting the domain of neoliberalism in Mexico. For Tijuana, this meant fortifying the wall not only with a solid fence, but with the deployment of security devices (control cameras, watchtowers, ground and air patrols, lighting) that have grown increasingly sophisticated today, accompanied by new regulations for migration. But it also engendered what Alejandro Zacarías calls "the border's other monsters", meaning other forms of excess, now not just the illegality of the 1920s but the excesses of production, which as they accumulate generate the dispossession and disposable waste characteristic of a financial regime, one of whose faces is this new version of the border. We are referring to waste not only as the incidental leavings of production, but as the part without which production, in this voracious logic, is not possible. "The poetics of excess" are those that work with what remains, garbage, what is included by exclusion, to reconfigure this apparent dis-use in the production-consumption-dispossession equation, and to generate another use out of this dis-posal. Like ready-made or found objects, the poetics of waste in our time not only challenge the formulations of art in the strictly artistic and institutional sphere that legitimate them, but make the space a place of its own, and in this case also a singular archive that questions and counters the media discourse that turn this "backyard"[7] of the United States into a spectacle.

In this context, the binational InSITE[8] festival (consisting, as its name suggests, of site-specific installations) strategically and accurately identified the relationship between space and art, and between aesthetics and politics, where artistic practice was not limited to thinking within the traditional confines of the art field (museums, galleries, auctions, curated collections) nor in narrow and direct representational terms. That is, that which assumes a faithful representation of "origin", a relationship of immediately conjuring up a given object or reality. Contextual art, or art as territorial intervention, proposes an aesthetic regime from the perspective of ethics (Rancière, 2009). That is, not just sustaining that art is in crisis in terms of its participation in a given economic and political system, but questioning the distribution of what can be said, thought, and seen. Put differently, it is about conjuring up the impossible and thus unveiling the way the given is constructed in a dimension of naturalness. This is how art as an aesthetic practice disrupts a dominant grammar of the social.

---

[7] The phrase alludes to Adolfo Aguilar Zinser's 2003 statement characterizing relations between the United States and Mexico, and which has recently been revived as a concept for considering phenomena such as the migrant caravans of 2019, when Mexico took charge of deportees from the United States.

[8] From 1992 to 2007, InSITE proposed artistic production from its power to intervene in social issues, making social space its workspace. This was done thanks to the involvement of researchers, academics, universities, community centers, foundations, museums, artists, and curators from around the world. The festival implemented an art of occupation in a deeply problematized region, precisely through the use and restrictions based on border and migratory rules.





This festival succeeded in shining the art world's spotlight on the Tijuana–San Diego region, on one of the most pressing situations of the contemporary world: the tragic contradiction between the circulation of goods (spurred on by the boom in globalism as a sign of a time that at one point promised access to all) and the restrictions on the movement of people.

> InSITE92 created alliances for the first time between institutions and cultural agents above and beyond the border; it located the border itself as a critical *topos* of that decade, and as an artistic territory for reflection about neoliberal policies and their concrete effects; and positioned the practices of context as the most influential experimental platform in late 20th and early 21st century art. (http://web.archive.org/web/20190719061608/http://insite.org.mx/wp/en/insite/)

With this, we do not argue that ERRE's work depends fully on the festival's intentions[9], but his participation did allow for experimentation with a new form of work with the context and art. The pieces *Century 21* (1994) and, three years later, in the InSITE 97 festival, *Toy-an Horse,* intervene in the landscape of the city from two perspectives: the first working with the poetics of waste, and the second with the poetics of crime, both playing with humor, sleight of hand, critical questioning, and parody of the devices of surveillance and control (rules, regulations, ordinances, documents, etc.), on the one hand, and on the other, with the vital effects of modes of production and dispossession in a border context.

With *Century 21*, the poetics of excess prompt an ethical discussion, and therefore a social one, on the processes of gentrification, dispossession, and neglect. There are two ways to approach waste in aesthetic practice, which I believe are related. One has to do with the squandering of capital and accumulation as a process that overlaps with a new temporality that places shorter expiration dates on merchandise—"use by" dates that accelerate waste while lubricating the capitalist machine. The other has to do with the construction of meaning. That is, the prolific, reiterative, performative game that makes daily life possible, though not exempt from frictions with the technologies of power. By this I mean the use of the detritus of capital with which people create modes of habitation in subsistence conditions. For instance, this includes the use of tons of discarded tires from Tijuana's trash piles to build fences, stairways, and corridors.[10] The same is done with garage doors, television screens, etc. Waste from the maquiladoras and builders goes to make roofs, fences, and tables[11].

Century 21 installed in the heart of the modernized city what is ubiquitous at the border: a shack cobbled together out of industry and construction

[9] When InSITE stopped holding regular exhibitions in the Tijuana–San Diego region it took from Tijuana the possibility of international encounter between actors in the field of art. But something happened that makes Tijuana distinctive: critical reflection on the context, largely from the perspective of audiovisual art. And the creative practice of linking together art, research, academe, and territory.

[10] Of particular interest here is Nestor García Caclini's reconsideration of an earlier essay, in a 2009 interview with Fiamma Montezemolo ("Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad"), specifically with regard to the process of "deterritorialization" that García Canclini identified in the 1990s, and which was later criticized by John Kraniauskas, who turned the lens around to view the practices of "reterritorialization", and which precisely for this text has to do with the daily exercise of making waste the creative condition for sociability.

[11] Work with waste (either as a theme or in practice as a material element) is not limited to ERRE, artists such as Alejandro Zacarías (Guadalajara, 1960), Ingrid Hernández (Tijuana, 1974), Melisa Arreola (Tijuana, 1976), and Jaime Ruiz Otis (Mexicali, 1976) share a concern for reformulating the meanings of waste to visibilize its context. But ERRE is one of the first artists who have made this condition not a collateral element, but central to this city that García Canclini referred to in 1987 as a "laboratory of postmodernity".

waste, the kind generally built in the canyons of the city where there is no urban regulation on such spontaneous settlements. Years later, the visual artist Ingrid Hernández would continue this idea in the emotional geography of her photography project *Tijuana comprimida* (2004). That Tijuana, with its new luxury urban complexes, turns its back on the disposable lives and the waste, while others construct modes of habitability in order to withstand precariousness and exclusion. The title of the piece is ironic: It not only disrupts the pomp and circumstance of the cultural space where it was installed, but in the very way it is made,[12] it offers a burlesque, almost grotesque commentary on the failures of 21st century progress as the promise of a future that we now find never existed. Or as Miguel Buenrostro says about the city: "It feels you are trapped in an unfinished future[13]". The place of presence and marginalization is not merely about the dimension of being there, but of existing within the framework of political and ethical recognizability (Butler, 2010). In this sense, ERRE's first work already intervenes in the division of the perceptible (Rancière, 2009): By fracturing the predictability of the urban landscape, chipping away at the limits of what is given, what is thought, and what is sayable, it introduces another possibility of being and learning critically.

Realizing this tension and sustaining it, reconfiguring it, dislocating it, is what I believe is the ethical and aesthetic dyad of ERRE's work. In other words, it formulates an aesthetic politicization that does not necessarily respond to a political program in its administrative or programmatic aspects, much less in its representation of a discourse or of disadvantaged subjects. Jesús Martín Barbero (2010) explains that there are two forms of politics: one that monopolizes both the written signs and gestures of theater, and one that leaves room for the *demos*, the people, in its form and choreographic rhythm. These are two opposing models for configuring politics from the standpoint of aesthetics, that is, from the positions and movements of bodies in space and time: that of the people, what envisages the common, the multiple. In this sense, ERRE's work elaborates on the ways waste can become a place and an actively meaningful materiality for subjects. *Century 21* is one such work.

As I mentioned a few pages back, the Black Legend of Tijuana and its conversion to spectacle naturalize the border scenario as a place of risk, without delving into its contextual complexity. Aesthetic work with this materiality of excess denatures that grammar by "working with the excess that constitutes the very frameworks of institutionality in its logic of legality–illegality, thus attesting to processes that mechanize exclusion, dispossession, and precarization" (Peña, 2018). In this sense, ERRE situates this relationship between legality and illegality in at least three of his artwork productions, which in turn address three different historic moments in which the relationship with the border is different. However, by participating in the same categories on his website, as it was mentioned before—"city", "border", and "identity" generate a conversation in time and reveal and attest to a social process. The projects are *Prejudice Project* (2006), *The Body of Crime (The Black Suburban)* (2008), and *DeLIMITations* (2014). In all three, the aesthetic approach works to disclose that tense scenario in which life is produced on the border without pronouncing itself morally or pedagogically for either one (legality or illegality) but

[12] The construction of *Century 21* emulates irregular, do-it-yourself construction processes: permits, corruption, lack of urban planning, lack of construction plans and theft of infrastructure (the house itself tapped its power illegally from the CECUT).

[13] *Mapping the Invisible* (2012) is an aesthetic-urban project whose purpose is to travel the city, mapping the abandoned ruins of buildings demolished by real-estate speculation. It is an exercise in memory and catastrophe at the border.

rather pointing to the interconnection between both: the social conditions and people.

Artistic proposals not only dislocate the discourse of legality, but intensify its absurdity and defamiliarize the official discourse, as in the case of *Project Prejudice*, which was a response to the Minuteman Project, a vigilante movement[14] whose aims were similar to Proposition 187, which I mentioned earlier. ERRE makes the Minutemen's call an ethical question. His strategy: to use parody to disrupt the landscape, copying the aesthetic of billboards along streets and highways to position an ambiguous discourse that rightly dislocates the immediacy of the call to defend the fatherland. The suspension of prejudice lies in the title that appears on the billboard: "Don't be a man for just a minute, be a man your whole life". The Minuteman project was an attempt to suspend the human right to life and install a state of emergency, which is what proliferates in the radicalization of security-obsessed states.

In another project, the aesthetic proposal requires a sort of performance by the artist, which he does by assuming the guise of authority figures. This was what ERRE did in *DeLIMITations*[15], where he created an archive to view the past and question the present order. But six years before that, in 2008, he spoke of another dimension of life at the border, referring to the warlike climate of violence that pervaded the "war on drugs". ERRE created an installation entitled *The Body of Crime (The Black Suburban)* (2008). The artist photographed himself as three characters involved in a crime scene: the police ("him"), the person who presumably commits the crime ("you") and the victim ("me"). With this, the same subject becomes one person, and another, and another, with no distinction other than the circumstantial role in which they have been exposed in the scenario of violence, in the context of the border, which further feeds the city's Black Legend. In this parody, the artist articulates a critical discourse about the war raging in Mexico in recent years: The sides are indistinguishable, and only death is unmistakably real, even though at times it, too, becomes a banal spectacle through repetitive media representation.

Aesthetic practice is thus a mediation. That is, the social place marked by profound tensions between the strategies of power and the daily tactics that shape the lives of subjects in relation to that dominant grammar of rules, institutions, established imaginaries. Aesthetics do not invent anything out of context—they recontextualize, dislocate and relocate, parody and discuss social issues, instituting other visualities, or rather a right to see things otherwise. ERRE has chosen InSITE[16] to create contextual art and to intervene in border scenarios as a place, practiced in a complex manner.

---

[14] The symbol of the Minuteman is deeply embedded in United States history, going back to the War of Independence, in the context of territorial defense. In modern times it was updated not just to summon up centuries of tradition but to reinterpret the risk as an "us" versus a migrant subject. This is deeply risky, because migration is interpreted in friend-enemy terms, as if it were a matter of war, and the border is staged as a field for criminalization.

[15] In *DeLIMITations* ERRE, together with photographer David Taylor, impersonated two 19th century geographers or civil engineers to redraw the original 1821 border between the United States and Mexico with some small metal obelisks that marked a trail across the United States. This performance-installation exposes the illegality and historical absurdity of these limits, and how they generate various forms of coexistence and configuration of belonging not just to the territory but to a category of citizenship, which is also questioned as a human rights issue. A more thorough analysis of this project can be found at https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-14-1-expulsion/14-1-essays/poeticas-de-la-delincuencia-expulsiones-y-ciudadanias-una-aproximacion-al-arte-sobre-frontera-en-tijuana-2.html

[16] MASS MoCA showed a partial retrospective of ERRE's work with variations of previous pieces and new pieces that reveal how this personal archive is not fixed, but deeply connected with events that affect the artwork. Notable in this sense is the transfiguration of

From this kilometer zero that is the border, the work of a builder of cross-border affections that range from his participation in the Whitney Biennial (2000) with *Stripes and Fence Forever (Homage to Jasper Johns)* to *About Time* (2019), another installation at the San Ysidro Port of Entry. ERRE has succeeded in making the borderization of life a source for aesthetic questioning and elaborating on the border as a place of enunciation and subjectivity in flight, as a tactic for mocking the technologies of power.

References

InSITE/Casa Gallina. (2013). "Historia InSite." http://web.archive.org/web/20190719061608/http://insite.org.mx/wp/en/insite/

Berumen, H.F. (2003). *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*. El Colef.

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Paidós.

Hernández, I. (2004). *Tijuana comprimida*. Conaculta. http://www.ingridhernandez.com.mx/sites/default/files/downloads/libros/tijuanacompmam_0.pdf

Martín Barbero, Jesús. (2010). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos.

Montezemolo, F. (2009). Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad/Diálogo con Néstor García Canclini. *Alteridades*, 19(38). http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172009000200010

Peña Iguarán, A. (2018). Poéticas de la delincuencia: Expulsiones y ciudadanías (una aproximación al arte sobre la frontera en Tijuana). *Emisférica* 14(1) (Expulsión).

Rama, A. (2002). *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. LOM Ediciones.

Ramírez, M. www.marcoserre.com

Sanromán, L., & García, C. Eds. (2011). *Marcos Ramírez ERRE*. Conaculta/INBA.

Valencia, S. (2010). *Capitalismo Gore*. Melusina.

the horse heads from "Toy-an Horse", now burnt and arranged on a bed of coal, a testimony to the intensified violence of bilateral relations.


GU
I TRU
IN TH


TRANSGRESSIO
OF AUTHENTIC
HE BEGINNING
ENCE.
Jeff Wall
A TWO-DIM
ANY ARTIC
L SURFA
IS A DEAL
THOUT
NCE.
Baldessari
UADALAJARA
324 km.
WORDS WITHOUT
NEVER TO HEAVEN
ITS

EL HOGAR EN LAS TIERRAS FRONTERIZAS: EL ARTE DE MARCOS RAMÍREZ ERRE

Srimoyee Mitra

Welcome to Tijuana

Tequila, sexo y marihuana.
Welcome to Tijuana.

Con el coyote no hay aduana.

Manu Chao

La icónica y descarnada letra del cantante franco-español Manu Chao pinta el cuadro de una ciudad turística bulliciosa e intrincada. El sonido de las voces de la gente, entretejidas con los ritmos del baile y las trompetas de celebración, transportan a los oyentes a las playas de arenas perfectas de Tijuana; su lujosa vida nocturna en pleno auge, que también incluye el barrio rojo, repleto de narcóticos para atender a los gringos de Canadá, Estados Unidos y Europa en sus vacaciones. La canción fue lanzada a finales de la década de 1990, y hoy, casi 20 años después, la pegajosa letra de *Welcome to Tijuana* tiene nueva relevancia y urgencia en la ciudad fronteriza, que se encuentra en la mira debido a la violencia y a la incertidumbre provocadas por la intensificación de la aplicación de la ley en la frontera, frente a un número sin precedentes de migrantes que llegaban a solicitar asilo en Estados Unidos. La nueva política migratoria ha rechazado a miles que llegan a Tijuana, los ha mantenido en centros de detención sobrepoblados o los ha separado de sus familias y seres queridos. Aunque la violencia y las manifestaciones han frenado un poco el turismo, las fuentes noticiosas revelan que los servicios inmobiliarios y de hospitalidad para las élites locales y los estadounidenses siguen en auge.

Es esta ciudad de contrastes la que el artista Marcos Ramírez ERRE llama su hogar, es donde nació y se crio. Después de terminar su licenciatura en Derecho y de ejercerla durante un año, renunció, emigró a los Estados Unidos y comenzó a trabajar en la construcción como carpintero de edificios durante 17 años. Como tantos mexicanos que venden su fuerza de trabajo al otro lado de la frontera y disfrutan de la vida en México (Springer, 2012, p. 66), las experiencias de ERRE como un mexicano-americano que cruza la frontera, y vive y trabaja en ambos lados (San Diego y Tijuana), ilumina profundamente la razón de ser de su trabajo. Él lo explica con mayor detalle: «[Es aquí] donde el primer mundo choca con el tercero; donde Estados Unidos, el país más rico y poderoso del mundo, colinda con México y al mismo tiempo con América Latina. [Es] un lugar donde las diferencias entre los universos son evidentes y donde las discrepancias se acentúan; mientras que estos dos universos se tocan, se rechazan e intiman [uno con el otro] a pesar de la sospecha mutua» (Springer, 2012).

El espacio intermedio de la frontera ha jugado un papel importante en su formación como artista y es el lugar de la investigación de ERRE. Alimentada por su profundo conocimiento de las tierras fronterizas del norte, su tierra natal, y realzada por el hambre de extraer las historias estratificadas e invisibles y los recuerdos colectivos, la obra de ERRE investiga los múltiples significados del hogar –un espacio geográfico, un espacio histórico y un espacio emocional y sensorial (Mohanty, 2003, p. 112)–, por medio de un corpus de trabajo minuciosamente riguroso realizado con cuida-

do y determinación para imaginar otra forma de convivencia. Su obra cobró relevancia nacional en 1994, cuando fue invitado a participar en InSITE 94, una exposición de arte para sitios específicos e instalaciones en múltiples sedes, que tuvo lugar a ambos lados de la frontera, en Tijuana, Baja California, y San Diego, California. ERRE presentó dos proyectos ambiciosos. El primero fue *Century 21*, una réplica de una típica vivienda improvisada como las que se encuentran en los barrios marginados de las comunidades en los alrededores de Tijuana, que se construyó en la plaza principal del Centro Cultural Tijuana, situada en el corazón de la ciudad.

Los agudos contrastes arquitectónicos entre la monumentalidad de la institución y el alojamiento precario en el que tantos refugiados y migrantes son relegados fueron poderosos y conmovedores. El interior de la instalación contenía un modesto mobiliario, una lámpara, un refrigerador y un televisor blanco y negro de 13 pulgadas. Todos los electrodomésticos estaban conectados a un cable que *robaba* electricidad del Cecut. La instalación se convirtió en un parásito que se alimentaba del edificio principal. El televisor permaneció encendido durante el tiempo en que se exhibió la instalación, mostrando los programas que millones de mexicanos tienen que mirar diariamente. La instalación estaba abierta al público, quienes *habitaban* la pieza y donde, quizás por primera vez, muchos de la clase media y del acaudalado público del arte tuvieron la experiencia de entrar y pasar tiempo en un barrio marginado como el que mucha gente llama *hogar*.

Tres años después, ERRE desarrolló *Toy-an Horse*, otra gran escultura pública que erigió en el puesto fronterizo de San Ysidro, entre San Diego y Tijuana. La escultura pública critica a la omnipresente patrulla fronteriza y la vigilancia a niveles absurdamente hiperbólicos. Este icónico caballo de dos cabezas –una réplica de madera y metal de la descripción de Homero del caballo de Troya en su narración épica de la *Ilíada*– miraba simultáneamente a ambos lados del punto de control. Fue visible para las 50 000 personas que cruzan la frontera en coche cada día y funcionó como una emotiva metáfora y un catalizador para suscitar debates sobre las cambiantes percepciones de las fronteras nacionales, la invasión cultural y territorial, el intercambio y la dependencia. Su ingenioso título, *Toy-an Horse,* es un juego de palabras, y crea una tensión entre un inocente juguete para niños y la frontera México-Estados Unidos, representando un tema candente con el que los políticos *juegan* para manipular e impulsar a sus partidarios. Sin embargo, el elegante caballo de dos cabezas también simboliza el deseo y la ambición de ser libre, ya que se eleva y mira más allá de las rutinas mundanas de la economía de la frontera. Gracias a estos proyectos, ERRE se dio a conocer por sus grandes obras de arte público.

Mientras investigaba para *Century 21* y *Toy-an Horse*, fotografiaba zonas que no conocía de su ciudad. Al artista le atraían las periferias de Tijuana, lugares desconocidos e invisibles para las personas establecidas localmente y para los turistas. Así encontró construcciones precarias en asentamientos informales y edificios hacinados en pequeñas áreas, apilados unos sobre otros en el cruce de los entornos urbanos y rurales, naturales y edificados, algunos habitados y otros abandonados. Comenzó a recopilar este archivo de fotografías en 1990, el mismo año en que la Patrulla Fronteriza de EE. UU. comenzó a construir el primer tramo de la valla entre San Diego y Tijuana. A diferencia de las imágenes fotoperiodísticas de la frontera, con sus imponentes vallas y la presencia militar, estas tranquilas e inquietantes fotografías permiten vislumbrar los profundos abismos eco-

nómicos y la violencia (física y psicológica) que padece la población de la región con la militarización en curso de las fronteras nacionales. Simultáneamente, la lengua vernácula de las casas tapiadas, de los muros, de las alambradas de púas y los túneles, resuena a lo largo de las fotografías. En ellas se elucida el profundo conocimiento local de ERRE, a la vez que llevan al espectador por un recorrido de las divisiones culturales y de clase que existen dentro de la propia Tijuana. Incluso en estas sombrías fotografías, el artista encuentra poesía que ofrece una sensación de libertad y movimiento.

En la obra *Maceta*, uno se encuentra con lo que parece una parcela de tierra; tal vez, un patio trasero, con la hierba crecida. En el centro de este lote hay una minicasa construida con lo que parecen tubos blancos estrechos. En medio de esta construcción está el tronco de un árbol naciente que se eleva a través del techo de la minicasa. *Maceta* puede ser vista como la metáfora de un hogar sostenible que un día florecerá.

En otra fotografía, titulada *Puente*, un puente improvisado conecta dos lados de una zanja o túnel fangoso. La imagen capta a una mujer y a un hombre mayores que han logrado cruzar y continúan tomados de la mano mientras suben la colina hacia la calle. Esta simple imagen encarna una sensación de esperanza y deseo de moverse libremente sin restricciones.

En lugar de exhibir este conjunto de fotografías, ERRE las distribuyó sin ningún orden en particular entre algunos amigos y visitantes y los invitó a responder a las imágenes escribiendo una carta para una postal, usando aquéllas como punto de referencia. Se les informó a los participantes que sus contribuciones constituirían un proyecto artístico. Las postales, dirigidas a familiares, amigos o parejas, expresaban emociones relacionadas con diferentes circunstancias, pero siempre abordando la posición geográfica, e incluso sociopolítica, de Tijuana. Las cartas fueron escaneadas y fusionadas con la imagen; se crearon sellos y se digitalizaron para diseñar una tarjeta postal que reflejara las ideas, experiencias y sentimientos de la gente de Tijuana. *Postales desde el filo* (2006-2007) sirve como un archivo de múltiples capas de la ciudad desde las perspectivas minoritarias de un migrante, un refugiado y un trabajador, para quien el hogar, la idea del hogar, la identidad y la geografía son infinitamente complejas y cambiantes. ERRE crea una visión profundamente personal y política de la ciudad, que es también pacífica, honesta y abierta. Le da la bienvenida a los espectadores para que se comprometan con una Tijuana diferente que esté desprovista del turismo sensacionalista y de la violencia de las monumentales tierras fronterizas. En cambio, su visión presenta a la ciudad como emergente, hospitalaria para aquellos provenientes del exilio, y está basada en un vocabulario visual que celebra la capacidad de sobrevivir y prosperar en la vida cotidiana.

Referencias

Mohanty, C. (2003). *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Duke University Press.

Springer, J. M. (2012). Reconstructing the facts according to Marcos Ramírez, ERRE. *Voices of México*, 95, invierno 2012-2013, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 64-69. Recuperado de http://ru.micisan.unam.mx/handle/123456789/19363

HOME ON BORDERLANDS: THE ART OF MARCOS RAMIREZ ERRE

Srimoyee Mitra

Welcome to Tijuana

Tequila, sexo y marihuana
Welcome to Tijuana
Con el coyote no hay aduana

Manu Chao

The iconic and stark lyrics by French-Spanish singer Manu Chao paint the picture of a bustling and intricate tourist city. The sounds of people's voices layered on the dance beats and celebratory trumpets transport listeners to the picture-perfect sandy playas de Tijuana. And to its luxurious all-inclusive and booming nightlife, which also includes the fraught red-light district rife with narcotics to cater to gringos from Canada, the United States and Europe on holiday. The song was released in the late 1990s and today, almost two decades later, the catchy lyrics of "Welcome to Tijuana" have a new relevance and urgency in the border city that has been in the spotlight due to the violence and uncertainty caused by intensification of border enforcement as unprecedented numbers of migrants arrived to seek asylum in the United States. The new immigration policy has turned away thousands of migrants arriving in Tijuana, held them in overcrowded detention centers, or separated them from their families and loved ones. While the violence and demonstrations have slowed down tourism somewhat, news sources reveal that the real estate and hospitality services for the local elites and Americans are still booming.

It is this city of contrasts that artist Marcos Ramirez ERRE calls his home; it is where he was born and raised. After completing his degree in law and practicing for a year he quit, migrated to the United States and started working in construction as a building carpenter. He did this for 17 years, like so many Mexicans who sell their labor power on the other side of the border and enjoy living in Mexico (Springer, 2012). ERRE's experiences as a border-crossing Mexican American, living and working on both sides—San Diego and Tijuana, deeply informs the raison d'etre of his work. He explains this further, "[This is] where the first world collides with the third, where the United States, the richest and most powerful country in the world, borders Mexico and at the same time with Latin America. [It is] a place where the differences between universes are evident and where the discrepancies are accentuated; while these two universes touch, reject and intimate (one another) despite mutual suspicion" (Springer, 2012). The in-between space of the borderlands has played an important role in his formation as an artist and is the site of ERRE's inquiry. This is fueled by his deep knowledge of the northern borderlands, his homeland, and enhanced by a hunger to mine the layered and invisible histories and collective memories. ERRE's oeuvre investigates the multiple meanings of home—a geographical space, historical space, and an emotional, sensory space (Mohanty, 2003), through painstakingly rigorous bodies of work that are made with care and determination to imagine another way of living together. His work came to national limelight in 1994, when he was invited to participate in In-SITE 94*,* a multi-venue exhibition of site-specific and installation art that took place on both sides

of the border in Tijuana, Baja California, and San Diego, California. ERRE presented an ambitious project: *Century 21*, a replica of a makeshift dwelling typical of the shantytowns found in the poor communities in the outskirts of Tijuana. It was constructed on the flagship plaza of the Centro Cultural Tijuana located in the heart of the city. The sharp architectural contrasts between a monumentality of the institution and the precarious lodging where so many refugees and migrants are relegated were powerful and moving. The interior of the installation contained modest furniture, a lamp, a refrigerator, and a 13-inch black-and-white television. All appliances were connected to a cable, which was "stealing" electricity from the CECUT. The installation became a parasite, which fed on the main building. The television remained turned on for the extent of the installation, exposing the programming that millions of Mexicans endure daily. The installation was open to the public, which could enter the home And perhaps for the first time, many of the middle class and affluent art audiences had the experience of entering and spending time in a shanty, a place many people call home. Three years later, ERRE developed *Toy-an Horse*, another major public sculpture he erected at the border checkpoint at San Ysidro between San Diego and Tijuana. The public sculpture critiques the pervasive Border Patrol and surveillance to preposterously hyperbolic levels. This iconic two-headed horse was a wood and metal replica of Homer's description of the Trojan Horse in his epic tale *The Iliad*. Peering over both sides of the checkpoint simultaneously, it was visible to the 50,000 people crossing the border by car every day. It functioned as a poignant metaphor and catalyst to spark discussions on shifting perceptions of national boundaries, cultural and territorial invasion, exchange and dependency. Its witty title *Toy-an Horse* is a play on words, and creates a tension between an innocent children's toy and the U.S.–Mexico border functioning as a hot-button issue that politicians *play with* to manipulate and boost their supporters. And yet, the elegant two-headed horse also symbolizes a desire and ambition to be free as it rises above and looks beyond the mundane routines of the border economy.

Through these projects ERRE came to be known for his major public artworks. All the while, as he was doing research for *Century 21* and *Toy-an Horse,* he was photographing his city, in areas that he was unfamiliar with. ERRE was drawn to the peripheries of Tijuana—places that were unknown and invisible to established locals and tourists. He found precarious constructions of shanties and buildings, crammed in a small areas, stacked one above the other at the crossroads of urban/rural, natural/built environments, some were inhabited, others were abandoned. He started compiling this in an archive of photographs in 1990, the same year the U.S. Border Patrol started building the first piece of the fence between San Diego and Tijuana. Contrary to the photojournalistic images of the Tijuana border with towering fences, and the military presence, these quiet and haunting photographs offer glimpses of the deep economic chasms and (physical and psychological) violence borne by people in the region with ongoing militarization of the national boundaries. Simultaneously, the vernacular of boarded-up houses, walls, barbed wire fences, and tunnels echo throughout the photographs. They explain ERRE's deep local knowledge as they take the viewer on a journey of the class and cultural divisions that exist within Tijuana itself. And even within these somber photographs ERRE finds poetry that offers a sense of freedom and movement. In the work *Maceta*, one encounters what looks like a plot of land, perhaps it is a backyard, with overgrown grass. And in the center of this lot is a mini house built out of what

looks like narrow white pipes. In the center of this construction is the bark of a nascent tree that rises through the roof of the mini house. *Maceta* can be seen as a metaphor for a house, a home that is sustainable and will one day flourish. In another photograph titled *Puente* or bridge, a makeshift bridge connects two sides of a muddy trench or tunnel. The photograph captures an elderly woman and man who have made it across and continue to hold hands as they walk up the hill toward the street. This simple photograph embodies a sense of hope and desire to move freely without restrictions.

Rather than simply exhibiting this suite of photographs, ERRE distributed them in no particular order among some friends and public audiences and invited them to respond to the images by writing a letter for a postcard. They were informed that their contributions would constitute an art project. The people then wrote a letter to the person of their choice using the image as a point of reference. The postcards were addressed to family members, friends, or couples, in which they expressed emotions relating to different circumstances, but always addressing the geographical, and even sociopolitical, position of Tijuana. The letters were scanned and merged with the image; stamps were created, and digitized to design a postcard that reflects the ideas, experiences, and sentiments of the people of Tijuana. *Postcards from the Edge* (2006–2007) serves as a multilayered archive of the city from the minoritarian perspectives of a migrant, refugee, and worker, for whom the idea of home, identity, and geography are infinitely complex and changing. ERRE creates a profoundly personal and political view of the city that is peaceful, honest, and open. He welcomes viewers to engage with a different Tijuana that is bereft of the sensational tourism and the violence of the monumental borderlands. Rather, his view sees the city as emergent, a place for the uprooted and hospitable while grounded in a visual vocabulary that celebrates the ability to survive and thrive in everyday life.

References

Mohanty, C.T. (2003). Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity. Duke University Press.

Springer, J.M. (2012). Reconstructing the facts according to Marcos Ramírez, ERRE. *Voices of México*, *95(*64–69). http://ru.micisan.unam.mx/handle/123456789/19363




ASTRONOMICAS
LINGUISTICAS
RELIGIOSAS
IDEOLOGICAS
NATURALES
RACIALES
SENSORIALES
MORALES
GEOGRAFICAS
ARTISTICAS
ETICAS
AUDITIVAS
GEOMETRICAS
INFORMATICAS
SENTIMENTALES
CIENTIFICAS
POLITICAS
INTELECTUALES
ECONOMICAS
BIOLOGICAS
CULTURALES
FISICAS
FRONTERAS
CRUZADAS

FRONTERAS CRUZADAS / CROSSED BORDERS

1997

Para esta pieza, ERRE dispuso los elementos básicos de un aula, incluida una pizarra y pupitres. En la pizarra están escritas palabras entrecruzadas, ordenadas en forma del conocido juego de sopa de letras. Cinco borradores, inscritos con las palabras amor, educación, libertad, justicia y dignidad, sugieren los medios para eliminar las barreras ideológicas entre palabras. Los pupitres invitan a los usuarios a tomar un rol activo dentro de este juego, que se presenta como metáfora del sistema educativo.

For this piece ERRE staged the basic elements of a classroom, including a blackboard and desks. On the blackboard, words are arranged in the form of a wordsearch puzzle, intersecting while remaining separate. Five erasers—inscribed with the words love, education, liberty, justice, and dignity—suggest the means for eliminating ideological barriers between the words and concepts. The desks invite users to insert themselves into the installation and the educational system it represents.





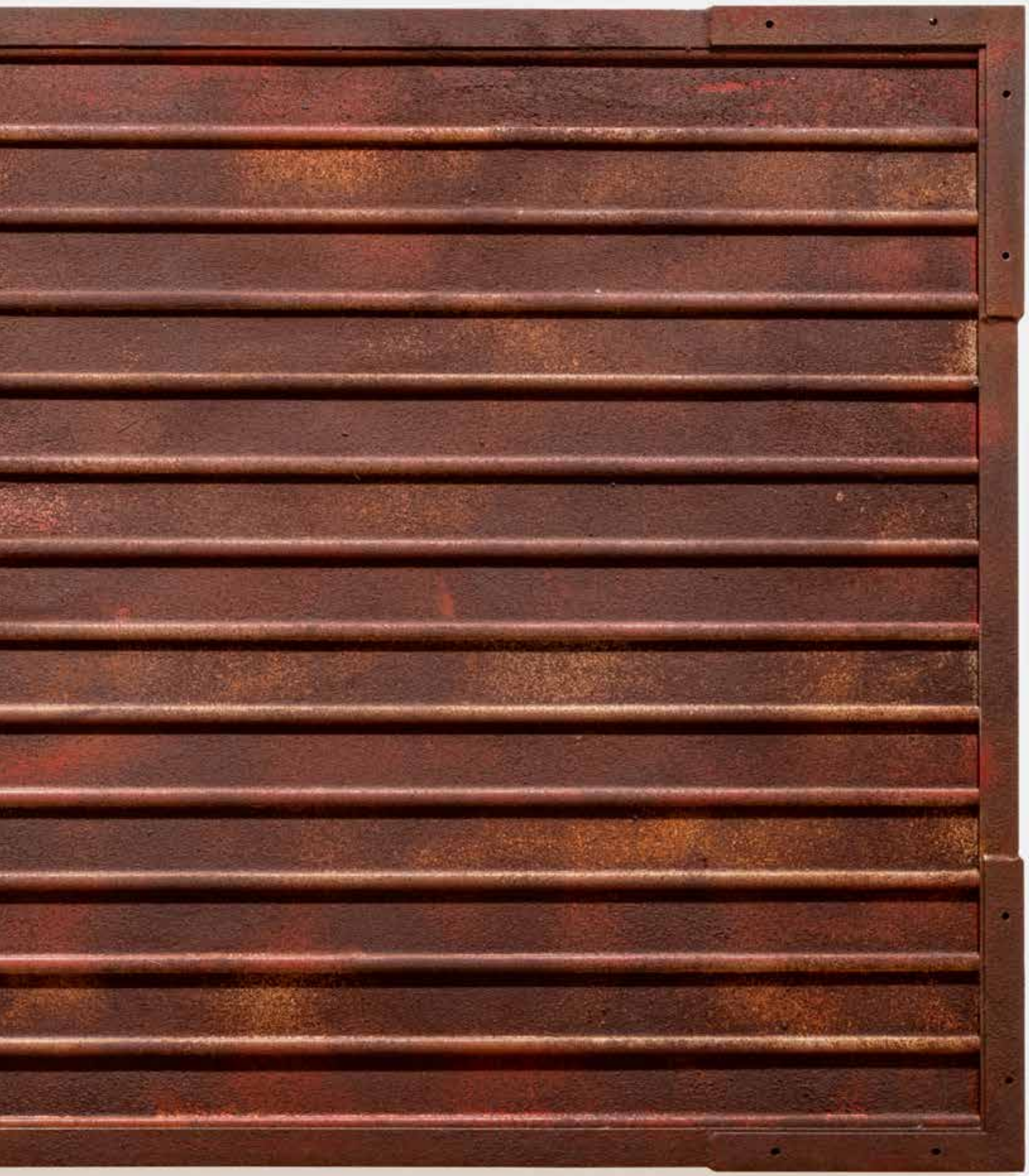
BARRAS Y CERCA PARA SIEMPRE (HOMENAJE A JASPER JOHNS) / STRIPES AND FENCE FOREVER (HOMAGE TO JASPER JOHNS)

1997

Construida con hojas de lámina metálica y barras de hierro, esta escultura evoca la bandera estadounidense y, al mismo tiempo, imita la forma y los materiales del muro que divide a México de Estados Unidos en la región Tijuana-San Diego. Instalada en diagonal sobre una base de tierra, se encuentra revestida con ladrillos en el lado mexicano y bloques de cemento en el lado estadounidense. La obra aborda las relaciones entre los dos países, al tiempo que rinde homenaje al artista Jasper Johns, quien pintó múltiples representaciones de la bandera de EE. UU. y la examinó como pintura, objeto y símbolo. Es importante recordar que, en México, alterar o hacer mal uso de la bandera nacional es ilegal. El nombre de la pieza, además, juega con el título de la Marcha Nacional de los Estados Unidos, *Stars and Stripes Forever*, compuesta por John Philip Sousa.

Made of sheet metal and iron bars, this sculpture evokes the American flag while simultaneously imitating the form and materials of the wall dividing Mexico and the United States in the Tijuana–San Diego region. Installed diagonally on a base of soil, lined with bricks on the “Mexican” side, and cinder blocks on the “U.S.” side. The work addresses relations between the two countries, while also paying homage to artist Jasper Johns, who painted multiple representations of the American flag, which he examined as painting, object, and symbol. In Mexico, altering or misusing the national flag is against the law. The work’s title is a play on John Philip Sousa’s “The Stars and Stripes Forever”, the United States’ national march.





Barras y cerca para siempre: Homenaje a Jasper Johns Modelo #2 / Stripes And Fence Forever: Homage to Jasper Johns Model #2
2014

na-San Diego. Instalada en diagonal sobre una base de tierra, se encuentra cubierta con ladrillos en el lado mexicano y bloques de cemento en el lado estadounidense. La obra aborda las relaciones entre los dos países,

PROYECTO PREJUICIO /
THE PREJUDICE PROJECT

2006

Instalación de sitio específico en el bulevar San Ysidro, San Ysidro, California, EE.UU., comisión para la exposición Extraño nuevo mundo: arte y diseño desde Tijuana, Museo de Arte Contemporáneo de San Diego.

Site-specific work for San Ysidro Boulevard, San Ysidro, California, U.S., commission for the art exhibition Strange New World: Art and Design from Tijuana, Museum of Contemporary Art San Diego.

ERRE instaló esta imagen panorámica de Tijuana y del muro fronterizo en una valla publicitaria visible desde la carretera interestatal 5 en San Ysidro, California. En la parte superior de la imagen se encuentra impresa la frase «No seas un hombre por un minuto, sé un hombre toda tu vida». El trabajo hace referencia al *Proyecto Minuteman*, un grupo de vigilantes que desde 2005 ha disuadido y bloqueado el paso de inmigrantes indocumentados a través de la frontera entre Estados Unidos y México.

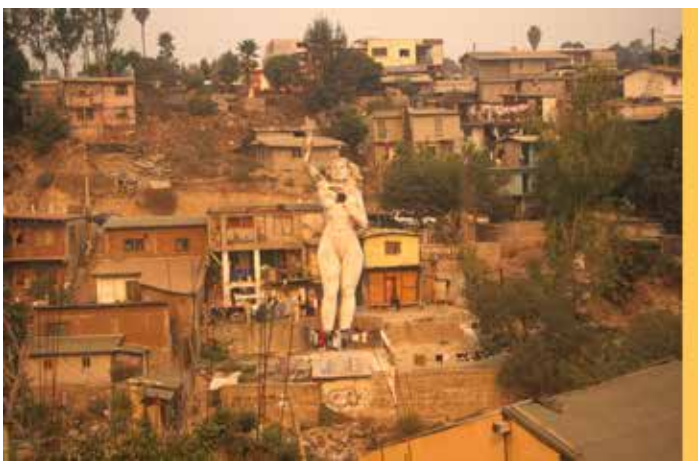
El anuncio sugiere dos lecturas: la primera, una crítica a ese grupo; y la segunda, una invitación a los *minutemen* a servir a su país de forma permanente. La interpretación del espectador depende de los prejuicios personales.

ERRE installed this panoramic image of Tijuana and the border wall on a billboard visible from the Interstate 5 highway in San Ysidro, California. In the foreground, a U.S. citizen wearing a camouflage-print shirt is seen from behind as he looks toward the border. At the top of the image is printed the phrase «Don't be a man for a minute, be a man all your life». The work references the Minuteman Project, a group of vigilantes who began discouraging and blocking the passage of undocumented migrants across the U.S.–Mexico border in 2005.

The billboard suggests two readings: the first, a criticism of that group, and the second an invitation to the minutemen to serve their country permanently. The viewer's interpretation depends on personal perspectives.




DON'T BE A MAN FOR JUST A MINUTE. BE A MAN YOUR WHOLE LIFE.
FREEWAY
ARE TO STOP
¼ MILE



P.van Uffelen-Arnold,
Botenlaat 25
Rotterdam 3011 HE
The Netherlands (Holanda)

In reality everything that I knew coming back would be didnt compare with the real confrontation with this city, its like I never knew about it although I sensed the same smell of an eerie atmosphere I was brought up with, dry weather, dust, poverty, but mainly discrimination. Even if I crossed the Border every day, the hostility in my memory never disappeared. There is no doubt that the new war will happen between the two parts of the ecuador, the two hemispheres (tropical ingredients will trigger the mass. And I expect to see you there and here.

Greetings my dear friend

Jan 19th 2006 Miguel Robles-Duran



M.R. BELEN ROMERO de VALDEZ
PRIS. 160
COL. OBREGON, SONORA

POR FIN INICIE MI CADENA DE FRANSQUICIAS, ESTA ES LA PRIMERA PERO YA ME LLEGARON SOLICITUDES DE AFRICA, BRASIL, RUMANIA Y CREO QUE 2 QUE 3 DE N.Y. Y LOS ANGELES
TU HERMANO QUE TE QUIERE.
LUIS ROMERO

P.D. TENGO TU NIETA Y CABUELAS Y MUCHAS GANAS DE TRABAJAR

MAYO/20/06

POSTALES DESDE EL FILO /
POSTCARDS FROM THE EDGE

2006-2007

Este proyecto parte de fotografías que integran el archivo personal del artista, creado a partir de la década de 1990, sobre la ciudad de Tijuana. La dinámica consistió en mostrar las imágenes a distintas personas, pidiéndoles escribir una carta para el destinatario de su predilección, utilizando la fotografía como referencia visual. Los escritos se dirigen a familiares, amigos o parejas. Algunos expresan emociones ancladas a la ubicación geográfica y posición sociopolítica de Tijuana, otros son mensajes efusivos dirigidos a familiares. Los textos de las postales fueron digitalizados y yuxtapuestos con las fotografías. Además, se creó un sello y se digitalizaron timbres postales, formando una cartografía relacional de la ciudad y sus habitantes.

This project utilized photographs of the periphery of Tijuana dating from the 1990s, all from the artist's personal archive. ERRE showed images to an assortment of people from the community—both friends and strangers—whom he asked to write a letter to someone—family, friend, lover—using the photograph as a visual prompt. Many of the texts express emotions and observations tied to Tijuana's geographic location and sociopolitical conditions; others are eager communications with family. ERRE created the look of postcards by digitizing the texts, along with a stamp and postal seal, and combining them with the photographs. Together the works form an alternate representation of the city and its particular culture and architecture, mapping its inhabitants' relationship to the city and to each other.



19/12/06

Lorena Vega Gil
Av. Palmar del Sur #50 col Palmar
Hermosillo, Sonora, México.

Guapa:

Te saludo desde la tierra que recibirás visitar. En busca de trabajo, huyendo por esta ciudad la falta de trabajadores. Rosalía en cada página que abrazos con colas rodadas. Su interés de contratar. Nuevo personal con las mejores personalidades.

Estoy seguro no te dictará trabajo como buena secretaria que eres y menos como modelo 2x0 aquel. Ya que el talento como el flujo abunda y contrasta con la pobreza que poseerá en los bajos Tijuanenses que se mezclan con la riqueza que impone la vecina ciudad de San Diego. De hecho en San Diego la falta de inmigrantes es fuerte y existe una forma rapida para obtener trabajo con una visa especial.

En Tijuana se evidencia de donde provienen la riqueza de San Diego pero aquí no es tan fea como te la pintan y tu mamá grande no tendrá porque preocuparse desde que su guapa nieta se fue sola a trabajar a Tijuana.

Te quiero y estaré

Rafael Flores.



Judy Dearman
651 prospect St.
Northwest Alpineering Program
Boulder, Colorado.

Hi there. How's canada? Sure snowy here? I want, in general, just to say I'm the kind who ask many questions. That was nice. I like those two a lot. I had to leave, and there wasn't really a decision to be made, obviously. Maybe it's self centered (changes), but I want to be real, even though you're taller. I miss you. I miss a lot. Will our phones ever be fully functional? I think. I did better with the 75 minute drive to the phone booth at the food store. Have you written to Conny and Joanne? I wanna. I will. I want to go back all the time, everytime I see a taxi or bottle rockets a faint nostalgia. I'm moving again, too soon. It's an epic story and it makes the air heavy. Like a hot fog, and it tastes bad. Transition always sucks. It makes me sad. Think about everything unresolved. Including my head, which I wasn't made to 2 weeks. But nice. I am happy, though cavish. I'll be calm when I have a green bathroom + a barn that works. I'm sick of cleaning the lemon tree. Sometimes I want a fireplace. Others the road, and always thinking about my leaf. Sharing it with you. Do you have a funny story? Tijuana pirates on ice? Little blonde dogs? I saw the postcard of you on the waterfall + you looked like someone from Rock & Ice. Yes, a little jealous in the desert! But then moves surrealistic historian ice + sand. I'm working my way to Antarctica, land of Shackleton. On a boat! Finally, a horizon like total surrounds. I love you. I have to go. It's half hour + I need their help to move the washing machine.

I love You. I want tea with you, and stories. I love you. Jenny



Susana Cuevas
1108 Ralston St. #3
Ontario, CA.

Hola Chaia,

espero que esten bien todos y especialmente tú. Ya que no nos hemos podido visitar quize enviarte esta postal. Yo sé que no es lo mismo pero tan siquiera te mando una imagen de Tijuana. Prima, tenemos muchas cosas de que platicar pero ya no me es tan facil tomar mis cosas e irme aunque no me arrepiento de mis decisiones. Pero bueno, mejor guardemos todo para cuando nos veamos ok? Saludos a Verónica y Abril.

Te quiere tu prima,

Blanca♡



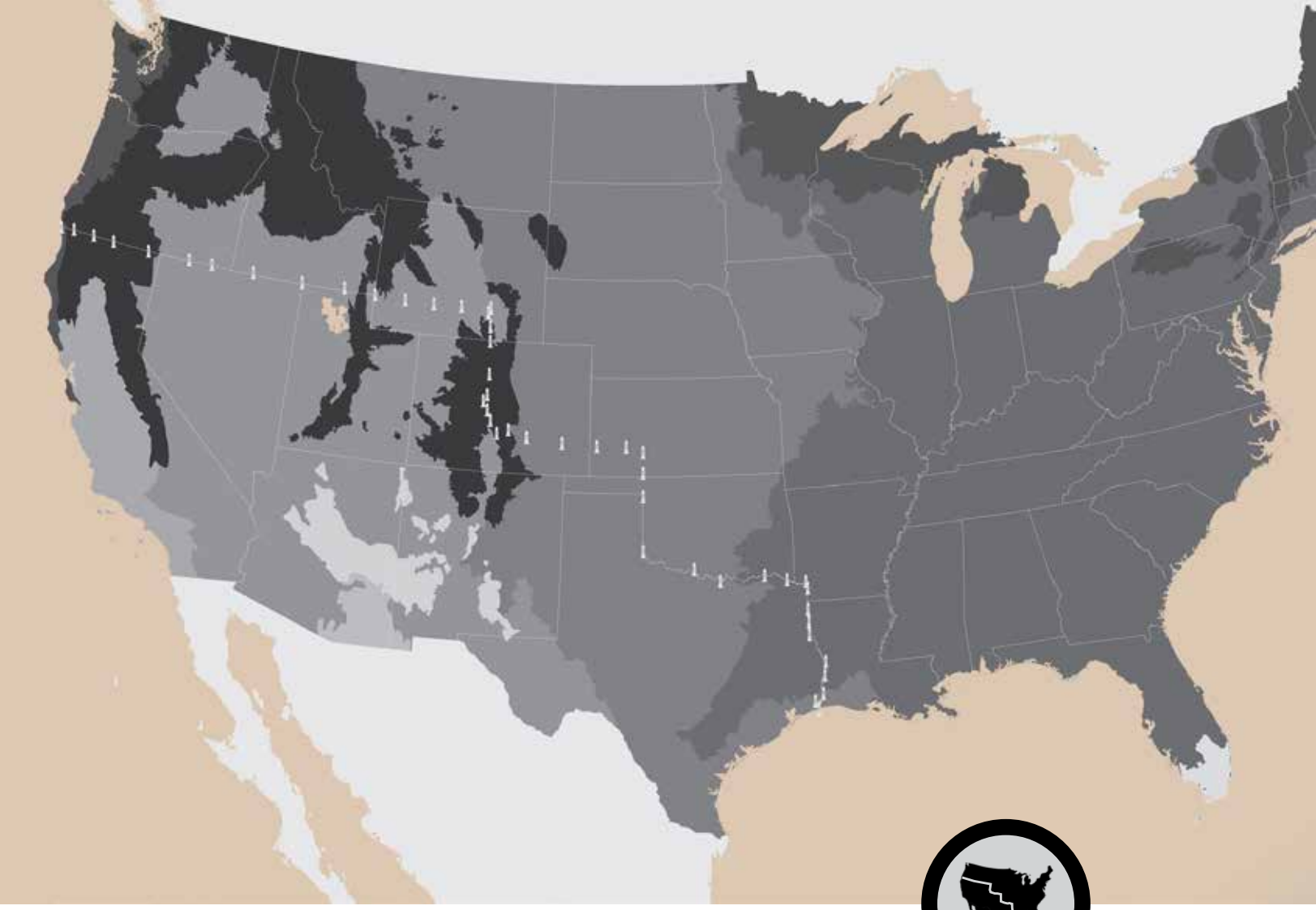
JAVIER FERNÁNDEZ A.
DOMICILIO CONOCIDO
MEXICALI, BCN

HAY COSAS QUE NO SON VISIBLES O QUE SE NOS ESCONDEN COMO ESAS SONRISAS INFANTAS. A VECES EL RECELO, A VECES LA TRISTEZA NOS HACE CRUZAR LOS BRAZOS Y NO VER DIRECTAMENTE AL SOL QUE ILUMINA NUESTROS DÍAS.
DENTRO DE ESTA JAULA, DENTRO DE ESTA CIUDAD JUNTO AL CAMINO DE PIEDRAS SIEMPRE ESTÁ EL LADRIDO DE LO COTIDIANO. ESO QUE, A VECES, SON NUESTROS LENTES DE SOL.

TUANIHO
Baja Sounds.
15/marzo/06







DELIMITATIONS

2014

Proyecto colaborativo entre ERRE y David Taylor. La acción consistió en realizar un viaje desde las costas del océano Pacífico hasta el Golfo de México y *re-trazar* la frontera, con 47 obeliscos de metal, acordada entre México y EE. UU. de 1821 a 1848. Los 47 monumentos fueron colocados en diferentes poblados de Estados Unidos; algunos, desolados; otros, más habitados. La obra buscó hacer visibles los límites, por medio del registro fotográfico de las mojoneras. La intención no contempló la permanencia de los monumentos en los sitios que fueron dispuestos, pues la idea era evidenciar la temporalidad de las fronteras.

This collaboration between ERRE and David Taylor took the artists on a journey from the Pacific coast to the Gulf of Mexico as they traced the U.S.–Mexico borderline as it was recognized between the two nations between 1821 and 1848. The artists marked the historic boundary with 47 metal obelisks made to imitate the 276 stone and iron markers erected along the current border—which was established in 1848. The 47 monuments were placed at different sites, some remote, some more densely populated in various locations and towns in the United States. The purpose was to make these forgotten, historic national limits visible both through the markers and through a photographic record that has been exhibited widely. The impermanence of the monuments underscores the temporary nature of borders.










T AND J
FOREVER
T.N.T
SWEET T












MEXICO



ABOUT TIME

2019

Comisión para la Administración de Servicios Generales de Estados Unidos, PedWest, San Ysidro, California, EE.UU.
Commission for the U.S. General Services Administration, PedWest, San Ysidro, California, U.S.

Esta imponente escultura de 3.6 metros de altura en forma de reloj de arena, instalada permanentemente en el cruce peatonal oeste del puerto de entrada de San Ysidro, recibe y despide a los transeúntes internacionales. Su forma se crea con dos conos: uno hecho de cemento, que está suspendido de la parte superior del marco de acero de la obra; el otro, tallado en granito, se apoya en la base. El artista yuxtapone estos materiales elementales: uno sintético, el otro, natural, para reconocer simultáneamente, la invención humana y el desarrollo tecnológico a lo largo del tiempo, así como la extracción y explotación perjudicial de los recursos del planeta. Uno, blanco; el otro, negro; los dos elementos sugieren intencionalmente una variedad de asociaciones, incluyendo la segregación racial. La escultura tiene dos inscripciones: «TODOS SOMOS IGUALES» en la parte superior, y en la parte inferior, «SOMOS TODOS DISTINTOS», que expresan los ideales de igualdad y nuestra humanidad común mientras celebramos la diversidad cultural. Sin llegar a tocarse, los dos lados del reloj de arena aluden a las secciones norte y sur del continente, así como a la desconexión y dinámica de poder entre ellas.

This imposing 12-feet-tall sculpture in the form of an hourglass is permanently installed on the American side of the west pedestrian crossing of the San Ysidro Port of Entry, welcomes and farewells international passers-by. The iconic shape is created with two cones; one made of cement is suspended from the top of the work's steel frame, the other, carved out of granite, is supported at the base. The artist juxtaposes these elemental materials, one man-made, the other natural to simultaneously acknowledge human invention and technological development over time, as well as the detrimental extraction and exploitation of the planet's resources. One white, the other black, the two elements intentionally suggest a range of associations, including racial divisions. The sculpture bears two inscriptions: "WE ARE ALL EQUAL" on the top, and on the bottom, "SOMOS TODOS DISTINTOS" (We are All Unique), expressing the ideals of equality and our common humanity while celebrating cultural diversity. Not quite touching, the two sides of the hourglass allude to the northern and southern sections of the continent and the disconnect and power dynamics between them.


GROWING UP, I THOUGHT I WAS WHITE.
Maya Lin
TEHRAN 9,556 km.
PARIS 5,647 km.
A NATION THAT CAN NOT CONTROL ITS BORDERS IS NOT A NATION.
Ronald Reagan
LOWELL 86 mi.
NAIROBI
NO BORDERS, JUST HORIZONS— ONLY FREEDOM.
Amelia Earhart
I AM ADAMANTLY AGAINST ILLEGAL IMMIGRATION.
Hillary Clinton
RECOGNIZE YOURSELF IN HE AND SHE WHO ARE NOT LIKE YOU AND ME.
Carlos Fuentes
BBQ
Split Rock Lane

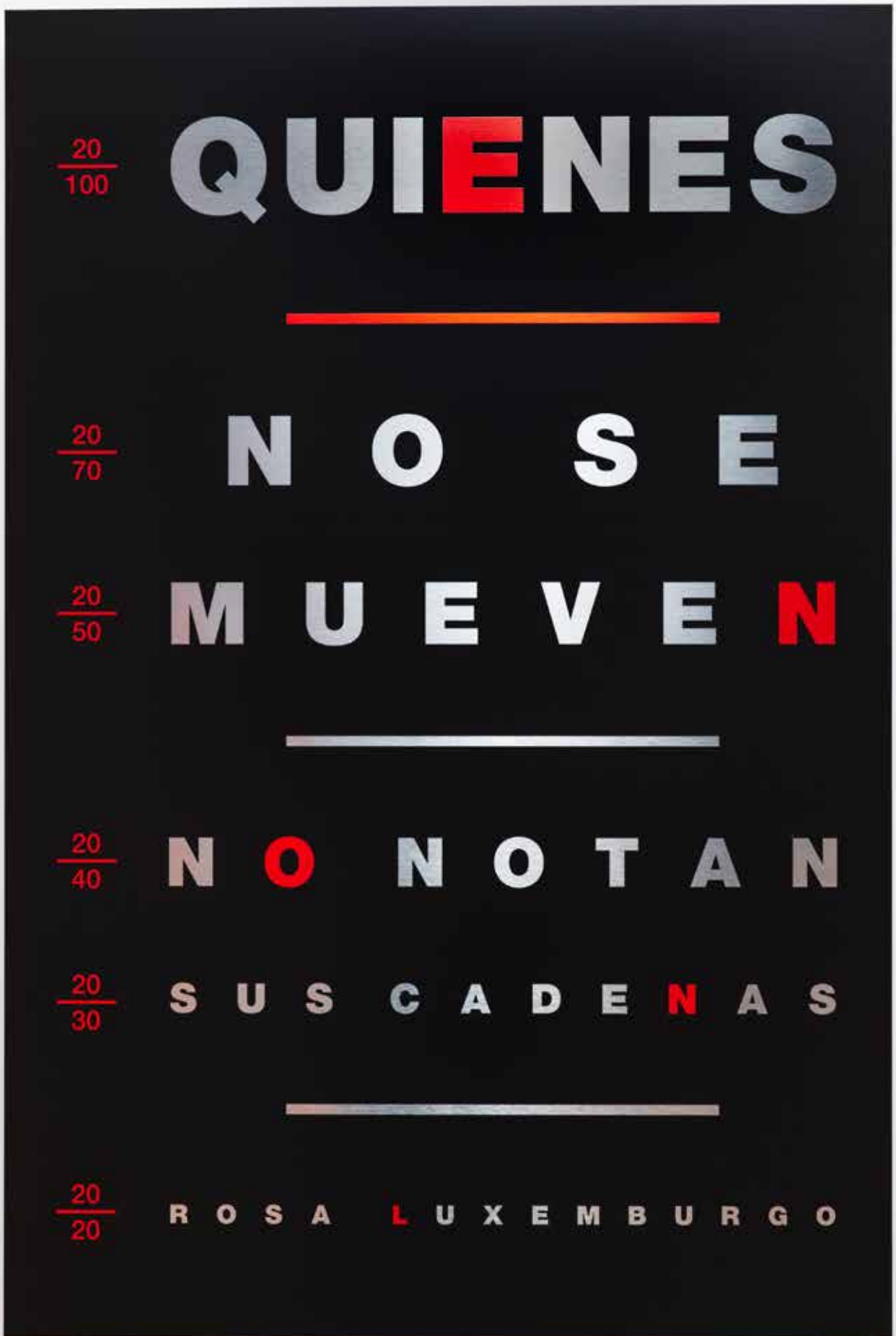


CROSSROADS

2003-al presente / ongoing

Imitando una señal de cruce de caminos, cada pieza de esta serie en curso se compone de un poste de acero inoxidable de tres metros y medio de altura y diez letreros hechos de cajas de aluminio, con acabado en pintura automotriz brillante, con letras y números de vinilo. Un lado de cada letrero indica una ciudad y la distancia con respecto al sitio donde está instalada la pieza. En el reverso, un proverbio o una cita sugiere algo sobre el carácter, la cultura, la religión o la ideología del lugar; a menudo, con un tema en particular, que va desde la migración hasta la violencia sancionada por el estado. Estas piezas se han instalado en varios lugares del mundo.

Mimicking a crossroads signpost, each piece in this ongoing series is composed of a stainless steel pole 3.5 meters high (11.5 feet) and 10 signs. These are made from aluminum boxes finished with bright automotive paint and vinyl letters and numbers. One side of each sign indicates a city and its distance from the site where the piece is installed. On the reverse, a proverb or quote suggests something about the character, culture, religion, or ideology of the place. Often engaging a particular theme, ranging from immigration to state-sanctioned violence, these signposts have been installed in various locations around the world.


20/100 QUIENES
20/70 NO SE
20/50 MUEVEN
20/40 NO NOTAN
20/30 SUS CADENAS
20/20 ROSA LUXEMBURGO



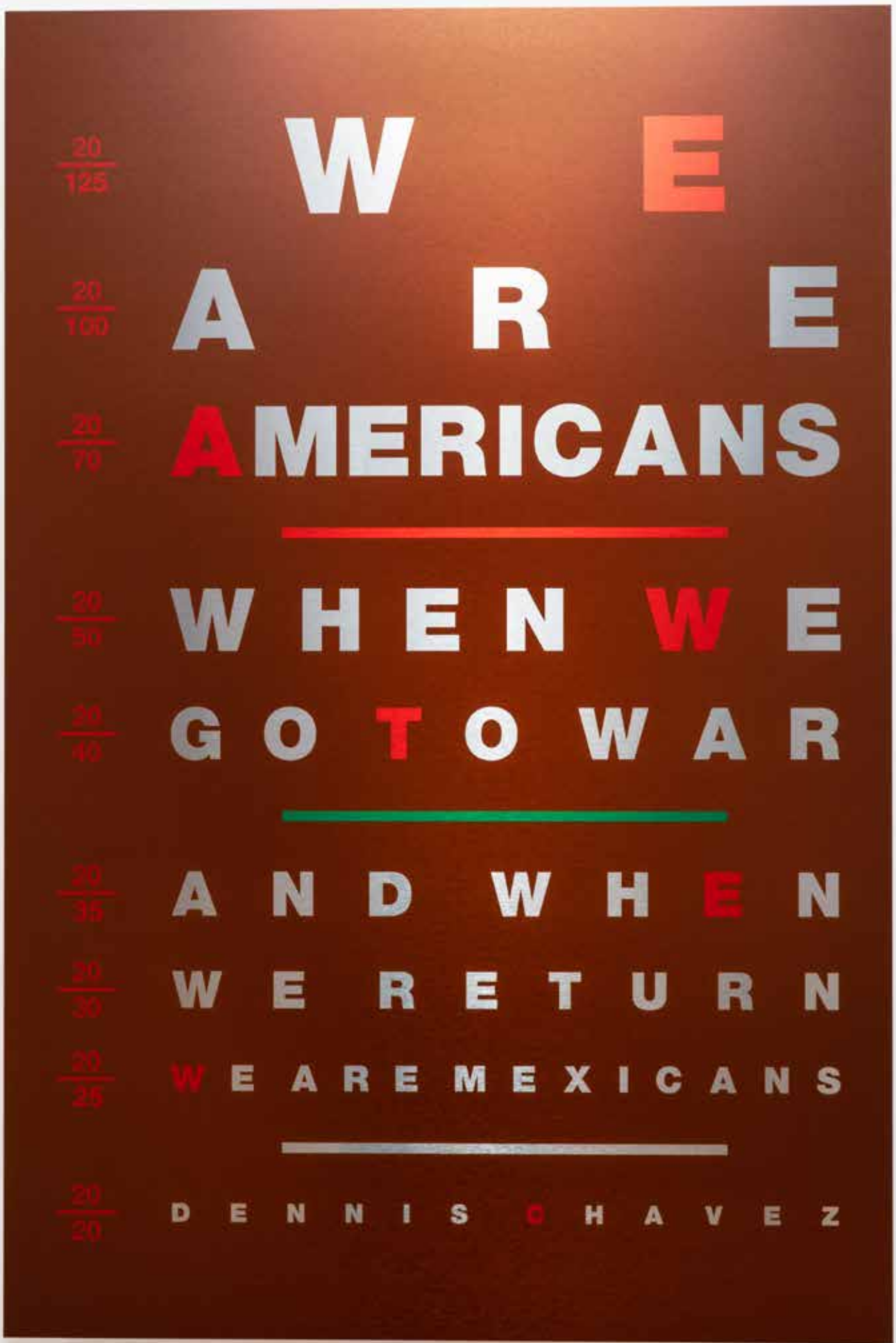


EYE CHARTS

2003-al presente / ongoing

Esta serie, que incluye pinturas sobre aluminio policromado y una edición en impresión *inkjet* sobre láminas de aluminio o papel, presenta citas de personajes destacados del pasado y del presente. Los textos aparecen a manera de gráfica de Snellen, la conocida herramienta de examen ocular que mide la agudeza visual. Cada cita se reproduce en tamaño de letra decreciente, lo que hace que el texto sea menos legible hacia el final. Estos trabajos invitan a los espectadores a cuestionar sus propias posiciones y suposiciones en respuesta a las ideas y opiniones expresadas en las frases.

This series, which includes paintings on polychrome aluminum and an edition of inkjet prints on composite panels or paper, features a series of quotes by notable figures of the past and present. The texts are laid out in the manner of a Snellen optometry chart, the familiar eye examination tool that measures visual acuity. Each quote is rendered in decreasing letter sizes, making the text less legible toward the end. These works invite viewers to question their own positions and assumptions in response to the ideas and opinions expressed through the quotes.


20/125
W E
20/100
A R E
20/70
AMERICANS
20/50
WHEN WE
20/40
GO TO WAR
20/35
AND WHEN
20/30
WE RETURN
20/25
WE ARE MEXICANS
20/20
DENNIS CHAVEZ



LISTA DE OBRAS[1]
LIST OF WORKS

Century 21

1994

Instalación (materiales reciclados de construcción, muebles, electrodomésticos, llantas, planos y permisos municipales para construcción) / Installation (recycled construction materials, found furniture and appliances, recycled tires, construction drawings, and municipal building permits)

Medidas variables / Variable dimensions

Aproximadamente 10 m x 10 m x 2.5 m
Approximately 32.8 x 32.8 x 8.2 ft

Terra mea-Terra nostra

1996

Acrílico, tela, cremalleras sobre papel *kraft* / Acrylic, fabric, and zippers on kraft paper

498 cm x 180 cm / 196 x 71 in

Fronteras cruzadas
Crossed Borders

1997

Instalación (pizarrón, gises, borradores, pupitres) / Installation (blackboard, chalk, erasers, desks)

Medidas variables / Variable dimensions

Toy-an Horse

1997

Madera y metal / Wood and metal

10 m x 8.84 m x 4.27 m / 33 x 29 x 14 ft

El camino de regreso
The Comeback Highway

1998

Instalación performática (cajas de madera, concreto, tubos, señalamientos) / Performance-installation (wood boxes, concrete, pipes, road signs)

Medidas variables / Variable dimensions

Sing-Sing *

1999

Metal, madera, almohada, sábana
Iron, wood, pillow, bed sheet

386.1 cm x 299.7 cm x 464.8 cm
152 x 118 x 183 in.

Colección Museo de Arte Contemporáneo de San Diego / Museum of Contemporary Art San Diego Collection

Cama Presidencial
The Presidential Bed *

2000

Caoba, clavos, maíz seco / Mahogany, nails, corn

366 cm x 244 cm x 183 cm)
12 ft x 8 ft x 6 ft

Caoba-Chechén: El tesoro
Caoba-Chechén: The Treasure

2000

Caoba, chechén y cemento / Mahogany, chechén wood, and cement

106.6 cm x 152.5 cm x 61 cm
42 x 60 x 24 in

Democracia 2000
Democracy 2000 *

2000

Pintura automotriz y técnicas mixtas sobre 3 paneles de aluminio / Automotive paint and mixed media on aluminum panels

46 cm x 29 cm x 14.6 cm c/u
18 x 11½ x 5¾ in ea

Barras y cerca para siempre
(Homenaje a Jasper Johns)
Stripes and Fence Forever
(Homage to Jasper Johns)

2000

Instalación (lámina acanalada, malla ciclónica, bloques de concreto, ladrillos, cemento, tierra) / Installation (corrugated metal, welded mesh, concrete blocks, bricks, cement, soil)

250 cm x 430 cm x 430 cm
96 x 168 x 168 in

Muros / Walls

2002

Ladrillos, madera, herrajes de metal y equipo de proyección / Bricks, wood, metal hardware, and projection equipment

243.8 cm x 365.7 cm x 30.5 cm
96 x 144 x 12 in

La multiplicación de los panes
The Multiplication of Bread

2002-2003

Instalación (cajas de luz fotográficas, pan, alfombra, arena, piedras, estructura de metal, tapete persa, carteles de metal) / Installation (photographic light boxes, loaves of bread, carpet, sand, stones, metal structure, Persian rug, metal sign placards)

Medidas variables / Variable dimensions

Eye Charts

2003-al presente / ongoing

Impresiones con inyección de tinta sobre paneles de aluminio y plástico / Inkjet prints on aluminum composite panels

91.4 cm x 61 cm x 9 cm
36 x 24 x 3 ½ in

---

[1] Las obras señaladas con asterisco (*) forman parte de la exposición *ERRE: THEM AND US/ELLOS Y NOSOTROS*, en exhibición en MASS MoCA, agosto de 2019 a octubre de 2021./ Works indicated by an (*) were included in the exhibition "*ERRE: THEM AND US / ELLOS Y NOSOTROS*" on view at MASS MoCA, August 2019–October 2021.

Proyecto prejuicio
The Prejudice Project

2006

Anuncio espectacular en Boulevard San Ysidro, San Ysidro, California, EE.UU., dirigido hacia el Freeway 5 / Billboard at San Ysidro Boulevard, San Ysidro, California, U.S., overlooking Interstate 5

Postales desde el filo
Postcards from the Edge

2006-2007

Impresiones Lambda montadas sobre aluminio / Lambda prints mounted on aluminum

Medidas variables / Variable dimensions

El Cuerpo del delito (La Suburban negra) / The Body of Crime (The Black Suburban) *

2008

Video con sonido / Video, with sound

9:35 min

Todos somos el mismo (El bueno, el malo y el feo) / We Are All the Same One (The Good, the Bad, and the Ugly) *

2008

Fotografías en inyección de tinta sobre papel satinado montadas sobre espejos con textos impresos con arenado a presión / Inkjet photos on glossy paper mounted on mirrors with texts printed with sandblasting

76 cm x 65 cm x 1.9 cm c/u
30 x 25 x ¾ in ea

ICE/EYES Tower

2008

Torre de madera, cámara web, transmisión en vivo / Wooden tower, hardware, webcam, livestream

Medidas variables / Variable dimensions

Shangri-La: El sueño volátil
Shangri-La: The Volatile Dream

2008

Madera, metal, pantallas planas, reproductor de DVD High Definition, detalles decorativos de madera creados por artesanos tibetanos en colaboración con el artista / Wood, metal, flat screen monitors, High-Def DVD player. Decorative wooden detailing created by Tibetan artisans in collaboration with the artist

365.7 cm x 630 cm x 161 cm
144 x 248 x 63½ in

Bottlefield *

2013

Tablero de ajedrez hecho a medida, botellas de licor y cerveza / Custom-made chessboard, liquor and beer bottles

113 cm x 125.1 cm x 125.1 cm
44½ x 49¼ x 49¼ in

Barras y cerca para siempre: Homenaje a Jasper Johns Modelo #2 / Stripes And Fence Forever: Homage to Jasper Johns Model #2

2014

Técnica mixta sobre metal
Mixed media on metal

115.6 cm x 198.8 cm x 4.5 cm
45½ x 78¼ x 1¾ in

DeLIMITations

2014-2015

En colaboración con David Taylor
In collaboration with David Taylor

Instalación performática
Performance-installation

(Para exhibición: fotos, mapas, obeliscos, letreros y texto) / (For exhibition: photos, maps, obelisks, signs, and text Variable dimensions)

Medidas variables / Variable dimensions

Fuego Amigo / Friendly Fire *

2017

Pintura automotriz y vinilo sobre aluminio
Automotive paint and vinyl on aluminum

86.3 cm x 182.9 cm x 4.4 cm
34 x 72 x 1¾ in

Re/flecting the Border

2017

En colaboración con Margarita Certeza García / In collaboration with Margarita Certeza García

Instalación performática (madera, espejo de plástico y comida) / Performance-installation (wood, plastic mirror, food)

4.8 m x 2.4 m (espejo vertical) 7.9 m x 1.2 m (mesa de espejo) / 16 x 8 ft (vertical mirror) 26 x 4 ft (mirror table)

Of Fence *

2017 / 2019

Intervención (técnica mixta sobre lámina corrugada y vinil) / Art intervention (mixed media on corrugated metal, and vinyl)

Medidas variables / Variable dimensions

Umbral / Threshold *

2017 / 2019

Intervención (vinilo)
Art intervention (vinyl)

Medidas variables / Variable dimensions

Crossroads *

2019

Acero, aluminio, vinilo, herrajes de metal
Steel, aluminum, vinyl, and metal hardware

365.7 cm x 101.6 cm x 101.6 cm
144 x 40 x 40 in



About Time

2019

Granito, cemento, hierro y herrajes de acero inoxidable / Granite, cement, iron and stainless steel hardware

1.8 m x 1.8 m x 3.6 m / 6 ft x 6 ft x 12 ft

En trance *

2019

Intervención (malla metálica y herrajes de metal) / Art intervention (chain-link fence and metal hardware)

Medidas variables / Variable dimensions

Eye Chart: Dennis Chavez *

Eye Chart: Mao Tse-Tung *

Eye Chart: Rosa Luxemburgo *

Eye Chart: Thomas Jefferson *

Eye Chart: Sitting Bull *

Eye Chart: Fernando del Paso*

2019

Impresiones con inyección de tinta sobre paneles de aluminio y plástico / Inkjet prints on aluminum composite panels

92.7 cm x 61 cm c/u / 36 ½ x 24 in each

Gigantografía de *Toy-an Horse*
Enlarged Photo of *Toy-an Horse*

2019

Impresión digital montada sobre paneles de aluminio y plástico / Digital print mounted on aluminum composite panels

304.8 cm x 518.1 cm / 120 x 204 in

Two Horse Heads *

2019

Madera quemada (cabezas de Toy-an Horse) y antracita (carbón mineral) / Charred wood (heads from Toy-an Horse) and anthracite

Medidas variables / Variable dimensions

La celda* / *The Cell *

2019

Aluminio, hierro, lámpara y vidrio
Aluminum, iron, lamp, and vinyl tinted glass

243.8 cm x 111.7 cm x 111.7 cm
96 x 44 x 44 in

Orange Country *

2019

Uniformes hechos a medida
Custom-made uniforms

Medidas variables / Variable dimensions

Puentes quemados (Para Pablo y Efrén) / Burned Bridges (For Pablo and Efrén) *

2019

Madera usada quemada y madera nueva de pino blanco quemada, herrajes de aluminio / Scrap wood and white pine (charred) with aluminum

2019.5 cm x 736.6 cm x 101.6 cm
82½ x 290 x 40 in

THEM AND US / ELLOS Y NOSOTROS *

2019

Cajas de luz de aluminio con luces de colores / Aluminum light boxes with colored lamps

38.7 cm x 76.8 cm x 10.1 cm
15¼ x 30¼ x 4 in

YOUTOPIA / THISTOPIA *

2019

Billboard on River Street at the intersection of Marshall Street (MASS MoCA Way), North Adams, MA presented in conjunction with the exhibition of *THEM AND US/ELLOS Y NOSOTROS* at MASS MoCA. / Billboard on River Street at the intersection of Marshall Street (MASS MoCA Way), North Adams, MA presented in conjunction with the exhibition of *THEM AND US/ELLOS Y NOSOTROS*

Impresión digital sobre vinilo adherible
Digital print on adhesive vinyl

Medidas variables / Variable dimensions




SALIDA DE
EMERGENCIA

MARCOS RAMÍREZ ERRE

Nacido en Tijuana en 1961, obtiene la licenciatura en Derecho en la Universidad Autónoma de Baja California en 1982. En 1983, emigra a los Estados Unidos, donde trabaja en la industria de la construcción durante 17 años. En 1989 –aun manteniendo su actividad como constructor–, incursiona en el campo de las Artes Visuales.

Desde entonces, ha participado en residencias, conferencias y muestras de arte individuales y en grupo en países como Alemania, Argentina, Brasil, Canadá, China, Chile, Colombia, Cuba, Estados Unidos, España, Francia, México, Suecia, Polonia, Portugal, Puerto Rico y Rusia.

Algunas de estas exhibiciones han sido de carácter internacional, incluyendo InSITE 94, InSITE 97, la Sexta y Séptima Bienales de La Habana, la Bienal del Whitney Museum of American Art del año 2000, la Trienal Poligráfica de San Juan Puerto Rico y el Caribe, la Segunda Bienal de Moscú, la Bienal de São Paulo/Valencia 2007, la Bienal de California 2008 y la Bienal Zero One de Silicon Valley, la Bienal de Site Santa Fe, Unsettled Landscapes, así como ECO: Arte Contemporáneo Mexicano, en el Centro de Arte Museo Reina Sofía, y Crisis, Arte y Confrontación en América Latina, en el Palacio de Bellas Artes de México, entre otras.

Ha impartido cursos en la Escuela de Arte de la Universidad de California en San Diego y en el California Institute of the Arts, en Valencia, California.

Del 2003 al 2010 fue director/fundador de Estación Tijuana, espacio alternativo donde desarrollo un programa sobre arte, arquitectura, urbanismo y cultura popular.

En 2007 recibió el premio «*United States Artist Fellowship*». En 2011 presentó una exhibición retrospectiva de 20 años de trabajo titulada *La Reconstrucción de los Hechos* en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México.

Durante los períodos 2009 a 2012 y de 2013 a 2015 fue miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México.

En 2019 presentó la muestra ERRE: *Them and Us/Ellos y Nosotros* en el Museo de Arte Contemporáneo de Massachusets (MASS MoCA).

Born in Tijuana in 1961, Marcos Ramírez Pimienta earned an undergraduate law degree at the Universidad Autónoma de Baja California in 1982. In 1983 he moved to the United States, where he worked for 17 years in the construction industry. In 1989 (while still working in construction) he became active in the field of visual arts. Since then, using the name ERRE, he has participated in residencies, lectures, and solo and group exhibitions in in Argentina, Brazil, Canada, Chile, China, Colombia, Cuba, France, Germany, Mexico, Poland, Portugal, Russia, Spain, Sweden, the United States, and Puerto Rico.

He has been featured in major exhibitions, including InSITE94, InSITE97, the 6th and 7th Havana Biennials, the 2000 Whitney Biennial, the second Moscow Biennial, the San Juan Poly/Graphic Triennial, the 2007 Sao Paulo/Valencia Biennial, the California Biennial 2008, the Zero One Biennial in Silicon Valley, The Site Santa Fe Biennial "Unsettled Landscapes," ECO Contemporary Mexican Art in the Centro Reina Sofía Museum in Spain, among others. He has taught courses at the art school of the University of California San Diego and at the California Institute of the Arts in Valencia, California.

From 2003 to 2010 he was director / founder of Estación Tijuana, an alternative space where he developed a program on art, architecture, urbanism and popular culture.

In 2007 he received the "*United States Artist Fellowship*" award. In 2011 he presented a retrospective exhibition of 20 years of work entitled *La Reconstrucción de los Hechos* at the Carrillo Gil Museum in Mexico City.

During the periods 2009 to 2012 and from 2013 to 2015 he was a member of the National System of Art Creators of Mexico.

In 2019 he presented the exhibition ERRE: T*hem and Us / Ellos y Nosotros* at the Massachusets Museum of Contemporary Art (MASS MoCA).

www.marcoserre.com

ACERCA DE LOS AUTORES

Susan Cross es curadora *senior* del MASS MoCA, donde ha organizado importantes exposiciones, encargos y actuaciones con una lista internacional de artistas emergentes y establecidos, que incluyen a Alex Da Corte, Liz Deschenes, Spencer Finch, Katharina Grosse, Allison Janae Hamilton (cocurada con Larry Ossei-Mensah), Steffani Jemison, Guillaume Leblon, Liz Glynn, Richard Nonas y Simon Starling, entre otros. Recientemente curó exposiciones individuales de la artista Cauleen Smith, de Los Ángeles, la escultora sudafricana Ledelle Moe y el puertorriqueño Gamaliel Rodríguez. Las exposiciones colectivas incluyen *The Lure of the Dark: Contemporary Painters Conjure the Night* (2018), *In the Abstract* (2017) y *The Workers* (2011), cocurada con Carla Herrera-Prats. Cross editó las primeras monografías sobre Da Corte, Crowner, Finch y Glynn y es coeditora de *Sol LeWitt: 100 Views*.

Daril Fortis es curador de arte, licenciado en Artes por la UABC. En 2014, cofundó Periférica, organización dedicada a las artes visuales de Baja California, que funcionó hasta 2019. Ha curado exposiciones para instituciones como el Centro Estatal de las Artes de Baja California, el Centro Cultural Tijuana, el Museo de la Ciudad de Tuxtla Gutiérrez y el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca. Sus escritos han sido publicados en *Terremoto*, *Artheorica*, *Harper's Bazaar Art* y *Artishock*, entre otros. Actualmente trabaja en *Cuerpo, tiempo, espacio* (performancetijuana.art), proyecto beneficiado por el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico de Baja California (2017-2018), el Programa de Patrocinios de Fundación Jumex Arte Contemporáneo (2019) y el fondo PAC/Covid-19 (http://www.pac.org.mx/) del Patronato de Arte Contemporáneo (PAC).

Néstor García-Canclini es profesor distinguido de la Universidad Autónoma Metropolitana en México e investigador emérito del SNI. Ha sido profesor visitante en las universidades de Austin, Duke, Nueva York, Stanford, Barcelona, Buenos Aires y São Paulo. Recibió la beca Guggenheim y varios premios internacionales, entre ellos, el Book Award de la Latin American Studies Association por *Culturas híbridas.* Sus obras se han traducido al inglés, francés, italiano, portugués y coreano. En 2014 obtuvo el Premio Nacional de Ciencias y Artes en México. En la actualidad estudia las relaciones entre estrategias creativas y redes culturales de los jóvenes. Sus libros más recientes son una ficción, *Pistas falsas* (Sexto Piso), y el ensayo *Ciudadanos reemplazados por algoritmos* (CALAS).

Alberto Hernández H. es doctor en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid y profesor-investigador adscrito al Departamento de Estudios de Administración Pública (DEAP) de El Colegio de la Frontera Norte (El Colef). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), nivel III. Fue coordinador del proyecto «Políticas multinivel para el retorno y la reinserción de migrantes mexicanos y sus familiares» (2018-2019), realizado por El Colef bajo el auspicio de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH). Entre sus publicaciones se encuentra *Puentes que unen y muros que separan. Fronterización, securitización y procesos de cambio en las fronteras de México y Brasil* (coord.) (en prensa), y *Mudar de credo en contextos de movilidad: las interconexiones entre la migración y el cambio religioso*, Hernández, A., Rivera, L. y Odgers, O., El Colef/Colmex (2017).

Norma Iglesias Prieto es una académica transfronteriza, curadora y profesora de la Universidad Estatal de San Diego. Tiene una formación multidisciplinaria (Antropología Social, Teoría de la Comunicación, Sociología) y más de 37 años de experiencia en análisis de los procesos culturales de la frontera México-Estados Unidos. Es autora de varios libros incluyendo *La flor más bella de la maquiladora* (1985/1997) y *Emergencias: Las artes visuales en Tijuana* (2008), así como de un gran número de artículos en revistas académicas y catálogos de arte. Sus más recientes trabajos curatoriales son *Point of Entry* (2016, Aeropuerto Internacional de San Diego), *Back to Basics* (2017, Galería The Front en San Ysidro), y *50 Years of Chicano/a Art Activism Across Borders: PrintMaking, Making Prints, and Making Art History* (2019-2020, SDSU Downtown Gallery).

Eduardo Lozano Murillo es un curador de arte que ha colaborado con diferentes instituciones culturales e iniciativas autónomas a nivel nacional e internacional. Es cofundador de Periférica (2014-2019), organización que se dedicó a la creación, socialización y preservación de contenidos relacionados con las artes visuales de Baja California. Fue beneficiario del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico de Baja California (2018-2019), en la categoría de Investigación sobre arte en Baja California. Trabaja desde la ciudad de Tijuana, México. Sus líneas de trabajo se basan en la memoria, el poder, la economía, la imagen y sus relaciones en la construcción de nuevas narrativas para hacer visibles otras historias.

Srimoyee Mitra es curadora y escritora cuya investigación interdisciplinaria se encuentra en la intersección de la creación de exposiciones y la participación, la migración, la globalización y la estética descolonizadora. Ha trabajado para publicaciones como *Time Out Mumbai*, *The Indian Express* y *Art India Magazine*. Sus exposiciones Border Cultures (2013-2015), We Won't Compete (2014) y Wafaa Bilal: 168:01 (2016) recibieron la distinción de Exposición del Año por la Asociación de Galerías de Arte de Ontario durante tres años consecutivos. En 2015, editó *Border Cultures*, coeditado por la Galería de Arte de Windsor y Black Dog Publishing. Sus escritos se pueden encontrar en revistas como *Scapegoat Journal*, *Fuse* y *C Magazine*. En 2017, fue nombrada la primera Directora de la nueva Stamp Gallery de la Escuela de Arte y Diseño.

Alina Peña Iguarán es doctora en Lenguas y literaturas romances por la Boston University, con la tesis *La autorepresentación del intelectual en la narrativa de la Revolución Mexicana*, y licenciada en Letras por la Universidad de Guadalajara y la Universidad de las Américas-Puebla. Ha impartido clases de literatura y cultura hispanoamericana en Boston y Nueva York (NYU, CUNY y Montclair State University). En 2010, fue galardonada con el Primer Premio en el Concurso Nacional de Ensayo Nellie Campobello. Ha trabajado en organizaciones no gubernamentales diseñando programas educativos para migrantes mexicanos sin documentos en Nueva York.

Omar Pimienta es escritor y artista visual, doctor en Literatura y maestro en Artes Visuales por la Universidad de California, San Diego. Su obra explora cuestionamientos de identidad, transnacionalidad, las poéticas de emergencia y paisajes sociopolíticos. Ha publicado cuatro libros de poesía, uno de los cuales fue acreedor del 10º Premio Internacional de Publicación Emilio Prado, del Centro Cultural Generación del 27, de Málaga, España. Su trabajo como artista visual se ha mostrado en la 3ª Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Casablanca, Marruecos; el J. Paul Getty Museum en Los Ángeles; el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego; el Encuentro Internacional de Medellín Colombia, y el Centro Cultural de España en Buenos Aires, Argentina, entre otros. En 2017-2020 fue becario de la Fundación Art Matters de Nueva York.

Joseph C. Thompson es el director fundador del MASS MoCA, el mayor espacio de arte contemporáneo de los Estados Unidos, con más de 23 000 metros cuadrados para galerías en un campus industrial reutilizado. El museo se dedica a la creación y apoyo del arte nuevo en todas las etapas de producción y en todas sus formas: escultura, música, danza, cine, pintura, fotografía, teatro, y obras de arte que traspasan los límites y desafían el ser clasificadas de manera sencilla. Thompson está igualmente comprometido a aprovechar la actividad del museo para promover la revitalización económica de North Adams y la región circundante.

AUTHOR PROFILES

Susan Cross is Senior Curator at MASS MoCA, where she has organized major exhibitions, commissions, and performances by an international roster of emerging and established artists, including Alex Da Corte, Liz Deschenes, Spencer Finch, Katharina Grosse, Allison Janae Hamilton (co-curated with Larry Ossei-Mensah), Steffani Jemison, Guillaume Leblon, Liz Glynn, Richard Nonas, and Simon Starling, among others. In addition to her recent project with ERRE, she recently curated solo exhibitions of Los Angeles-based artist Cauleen Smith, South African sculptor Ledelle Moe, and Puerto Rican artist Gamaliel Rodríguez. Group exhibitions include *The Lure of the Dark: Contemporary Painters Conjure the Night* (2018), *In the Abstract* (2017), *The Dying of the Light: Film as Medium and Metaphor* (2014), *Invisible Cities* (2012), and *The Workers* (2011), co-curated with Carla Herrera-Prats. Cross edited the first monographs on Da Corte, Crowner, Finch, and Glynn and is the coeditor of Sol LeWitt: 100 Views.

Daril Fortis is an art curator. He earned his BFA from the Autonomous University of Baja California. In 2014, he cofounded *Periférica*, an organization committed to visual arts in northern Mexico, which functioned until 2019. He has curated exhibitions for cultural institutions such as the Baja California State Center for the Arts, Tijuana Cultural Center, City Museum of Tuxtla Gutiérrez and Contemporary Art Museum of Oaxaca. He has written for the magazines *Terremoto, Artheorica, Harper's Bazaar Art*, and *Artishock*. He is currently doing research on "*Cuerpo, tiempo, espacio"* (Body, Time, Space) (performancetijuana.art), project benefited by the Stimulus to Creation and Artistic Development of Baja California program (2017-2018), the Jumex Grant Program (2019) and the Covid-19 Support Fund of the Patronato de Arte Contemporáneo (2020).

Néstor García Canclini is a distinguished professor at the Universidad Autónoma Metropolitana and Emeritus Researcher in the National System of Researchers. He has been a visiting professor at the University of Texas at Austin, Duke, New York University, Stanford, and the universities of Barcelona, Buenos Aires, and Sao Paolo. He has received a Guggenheim fellowship and various international awards, including the Latin American Studies Association Book Award for *Hybrid Cultures*. His works have been translated into English, French, Italian, Portuguese, and Korean. In 2014 he was awarded the Mexican National Science and Arts Prize. He is currently studying the relationship between creative strategies and cultural networks for youth. His most recent books are a novel, *Pistas falsas* (Sexto Piso), and the essay *Ciudadanos reemplazados por algoritmos* (CALAS).

Alberto Hernández H. holds a doctorate in sociology from the Universidad Complutense de Madrid, and is a Professor-Researcher with the Department of Public Administration Studies at El Colegio de la Frontera Norte (El Colef). He is a Level 3 member of the National System of Researchers. He coordinated the project "Multilevel policies for the return and reinsertion of Mexican migrants and their families" (2018–2019) conducted by El Colef under the aegis of the Mexican National Human Rights Commission. His publications include chapters in the following books: *Puentes que unen y muros que separan. Fronterización, securitización y procesos de cambio en las fronteras de México y Brasil,* which he edited (2020, El Colef); *Mudar de credo en contextos de movilidad: las interconexiones entre la migración y el cambio religioso* (2017), which he edited along with Liliana Rivera Sánchez and Olga Odgers Ortiz (published by El Colef/Colmex).

Norma Iglesias Prieto is a transborder scholar, curator, and a professor at San Diego State University. She has an interdisciplinary education (BA in social anthropology, MA in communications, and PhD in sociology) and has more than 37 years of academic experience in cultural studies on the U.S.–Mexico border. She has authored various books, including *Beautiful Flowers of the Maquiladoras* (1985/1997) and *Emergencias: Las artes visuales en Tijuana* (2008), as well as a wide number of articles in academic journals and art catalogs. Her most recent curatorial projects were *Point of Entry* (2016, at the San Diego International Airport), *Back to Basics* (2017, at The Front gallery in San Ysidro), and *50 Years of Chicano/a Art Activism Across Borders: PrintMaking, Making Prints, and Making Art History* (2019–2020, SDSU Downtown Gallery).

Eduardo Lozano Murillo is a curator who has worked with various cultural institutions and autonomous initiatives, nationally and internationally. He is cofounder of *Periférica* (2014–2019), an organization dedicated to the creation, socialization, and preservation of content relating to visual arts in Baja California. He was awarded a grant from the Stimulus to Creation and Artistic Development of Baja California program (2018–2019) in the category of Research on Baja California Art. He works in the city of Tijuana, México. His areas of work are memory, power, economy, image, and their relations in building new narratives to make other stories visible.

Srimoyee Mitra is a curator and writer whose interdisciplinary research lies at the intersection of exhibition-making and participation, migration, globalization, and decolonial aesthetics. She has worked as an arts writer for publications in India such as *Time Out Mumbai*, *The Indian Express* newspaper, and *Art India* magazine. Her exhibitions Border Cultures (2013–2015), We Won't Compete (2014), Wafaa Bilal: 168:01 (2016) were awarded "Exhibition of the Year" by the Ontario Association of Art Galleries for three consecutive years. In 2015, she edited *Border Cultures*, copublished by the Art Gallery of Windsor and Black Dog Publishing. Her writing can be found in journals such as *Scapegoat Journal, Fuse Magazine* and *C Magazine*. In 2017, she was appointed the first director of the University of Michigan's Stamps School of Art and Design's new Stamps Gallery.

Alina Peña Iguarán obtained an undergraduate degree in literature from the Universidad de Guadalajara and the Universidad de las Américas-Puebla and earned a doctorate in romance languages and literature from Boston University with the thesis "La autorepresentación del intelectual en la narrativa de la Revolución Mexicana." She has taught classes in Boston and New Jersey, New York (NYU, CUNY and Montclair State University). In 2010 she was awarded first prize in the Nellie Campobello National Essay Competition. She has worked in nongovernmental organizations designing educational programs for undocumented Mexican immigrants in New York.

Omar Pimienta is a writer and visual artist. His work explores and questions issues of identity, trans-nationality, the poetics of emergency, and sociopolitical landscapes. He earned a doctorate in literature and a master's degree in visual arts, both from the University of California San Diego. He has published four poetry books, one of which earned the 10th Emilio Prado International Publication Prize from the Centro Cultural Generación de 27 in Málaga, Spain. His work as a visual artist has been shown at the 3rd International Contemporary Art Biennial in Casablanca, Morocco; the J. Paul Getty Museum in Los Angeles; the Museum of Contemporary Art San Diego; the Medellín International Art Encounter; the Centro Cultural de España in Buenos Aires, Argentina; and other venues. In 2017–2020 he was a grantee of the Art Matters Foundation in New York.

Joseph C. Thompson is the Founding Director of MASS MoCA, the largest contemporary art space in the United States, with 250,000 square feet of gallery space in a repurposed industrial campus. The museum is dedicated to the creation and support of new art in all stages of production and in all forms: sculpture, music, dance, film, painting, photography, theater, and boundary-crossing works of art that defy easy classification. Thompson is equally committed to leveraging the museum's activity to promote the economic revitalization of North Adams and the surrounding region.





Título del libro (el subtítulo también se debe agregar), se terminó de imprimir el día mes de año, en nombre de la editorial, dirección de la editorial,
El cuidado de la edición estuvo a cargo de la Coordinaciónde Publicaciones de El Colegio de la Frontera Norte, con un tiraje XXX (cantidad) ejemplares.



This book examines the work of Marcos Ramírez ERRE, internationally recognized artist from Tijuana whose multidisciplinary practice has engaged the subject of the border for nearly three decades.

Featuring the exhibition *THEM AND US / ELLOS Y NOSOTROS*, presented at MASS MoCA (Massachusetts Museum of Contemporary Art) between August 2019 and October 2021, this publication documents the artist's first solo show on the east coast of the United States, along with a selection of related works which address the cross-border condition and its social and political implications.

Organized in thematic sections which examine ERRE's work through its relationships to Craftsmanship, Context, Politics and Poetics, this compilation includes insights from curators, art historians and academics, with an insightful and intimate biography of the artist written by his brother, the poet and artist Omar Pimienta. Balancing perspectives informed by the social sciences, history and art theory, this book illustrates ERRE's importance to Mexican art and to the field internationally.

Este libro revisa la obra de Marcos Ramírez ERRE, artista tijuanense reconocido a nivel internacional cuya práctica multidisciplinaria ha abordado el tema de la frontera durante casi tres décadas.

Con la exposición *THEM AND US / ELLOS Y NOSOTROS*, presentada en MASS MoCA (Museo de Arte Contemporáneo de Massachusetts) entre agosto de 2019 y octubre de 2021, esta publicación documenta la primera muestra individual del artista en la costa este de los Estados Unidos y analiza una selección de trabajos que exploran la condición transfronteriza y sus implicaciones sociopolíticas.

Organizada en nodos temáticos que examinan el trabajo de ERRE a través de sus relaciones con el Oficio, el Contexto, la Política y la Poética, esta compilación incluye lecturas de curadores, historiadores del arte y académicos, con una biografía profunda e íntima del artista escrita por su hermano, el poeta y artista Omar Pimienta. Equilibrando perspectivas de las ciencias sociales, la historia y la teoría del arte, este libro ilustra la importancia de ERRE para el arte mexicano y el campo a nivel internacional.

El Colegio de la Frontera Norte

MASS MoCA

ATHENAEUM
MUSIC & ARTS LIBRARY

STAMPS
SCHOOL OF ART & DESIGN
UNIVERSITY OF MICHIGAN

STAMPS GALLERY
201 S. DIVISION STREET

9786074 793888