



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

**Los *despreocupados del problema* en la Bienal Whitney:  
Non-Chicano y Post-Chicano into the Master's House**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
LUIS RENÉ HERNÁNDEZ PÉREZ

**TUTOR PRINCIPAL**  
DR. JOAQUÍN BARRIENDOS RODRÍGUEZ  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, CENTRO DE EXTENSIÓN OAXACA, UNAM

**TUTORES**  
DR. EDWARD J. MCCAUGHAN  
PROFESSOR EMERITUS OF SOCIOLOGY, SAN FRANCISCO STATE UNIVERSITY

DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, UNAM

DRA. YUNJEN ESMERALDA DÍAZ VELÁZQUEZ  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

DRA. CLAUDIA PRETELIN RIOS  
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE, LOS ÁNGELES

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX., MAYO DE 2023**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

A Luz Guerrero, por todo lo que hiciste por tu familia.

A la Dra. Katia Olalde, por ser fundamental, por segunda vez,  
en ayudarme a resolver mi tesis de posgrado.

## **Agradecimientos**

A mi familia: Noemí, Liliana, Lana Sofía, Rodrigo, Rogelio, Antonia, sin cuyo cariño y comprensión no hubiese podido transitar esta etapa.

A los doctores Joaquin Barriendos, Edward J. McCaughan, Blanca Gutiérrez Galindo, Yunuen Díaz y Claudia Pretelin Rios, por confiar en mí, por la paciencia, y por sus dedicados trabajos, observaciones, comentarios y sugerencias, sin los cuales esta investigación no hubiese sido posible.

A las personas que accedieron a nutrir esta investigación con entrevistas: Victor Estrada, Chon A. Noriega, Mitchell Albus.

Al Dr. Erik Velásquez, Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo de la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte; Mtro. Gabriel Ramos García, del Área de Becas CONACYT/FFyL-UNAM; Diana García, de la Coordinación General de Estudios de Posgrado; Luis Natera Zamitiz, del Departamento de Gestión de Apoyos CGEP, y a la Subdirección de Becas Nacionales del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por las facilidades otorgadas.

A las personas e instituciones que amablemente otorgaron distintas facilidades para el desarrollo de esta investigación: Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM; Víctor M. Castro Martínez, del CIADA/Posgrado de la Facultad de Arquitectura UNAM; Robert Dirig, Archives and Special Collections/ ArtCenter Library del ArtCenter College of Design; Tara Hart, del Whitney Museum of Art Archives y Michael H., del Visitor and Member Experience Team, Whitney Museum of American Art; Mitchell Albus Gallery, Biblioteca del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, IIE-Centro de Extensión Oaxaca UNAM; Mónica Oliva González, responsable del Centro de Documentación del Museo Tamayo Arte Contemporáneo; al personal de la Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, New York Public Library.

A quienes apoyaron esta investigación de distintas maneras: Victoria Paige González, León Guerrero, Pilar Tompkins Rivas, Ramón Reverté, Héctor Orozco, Anel Jiménez, Claudio Hernández.

A los artistas: Angel Lartigue, Daniel Joseph Martinez, Dennis O. Callwood, Cassils, Kathy Vargas, John Valadez, rafa esparza, Ruben Ochoa, Mario Ybarra Jr., Armando Cristeto Patiño, Nicola López, José Antonio Aguirre, Rubén Ortiz-Torres, Sergio Arau, Stephanie Segura/ La Chamba Press, Guadalupe Rosales/ Veteranas y rucas, Margarita Cabrera, Ken Gonzales-Day, Raúl de Nieves, Aliza Nisenbaum, Carmen Argote, Gala Porras-Kim, Sebastian Hernandez.

A los académicos que comentaron generosamente esta investigación, doctores: Cuauhtémoc Medina, Mariana Aguirre, Helena Chávez McGregor; así como a aquellos a quienes mi formación académica está en deuda: Dra. Yíssel Arce, Dra. María Konta, Dra. Julieta Ortiz Gaitán, Dra. Laura González Flores, Dra. Mariana Botey, Dr. Pablo Escalante Gonzalbo, Dr. Jaime Cuadriello.

A Alfonso Morales, Alejandra Zamudio, y todo el personal de la revista Luna Córnea y del Centro de la Imagen.

A Israel Concha y todos los compañeros de la organización *New Comienzos*.

A Olga Martínez y Dr. Jesús Seade, sub-Secretaría para América del Norte/SRE.

A mis compañerxs del Posgrado en Historia del Arte: Alejandra Cortés, Mariana Hernández, Ingrid Sosa, Cristine Adler, Franciny Iglesias, Grecia Jurado, Yucari Marijose Millán, Dulce Isabel Aguirre, Paulina Millán, Liliana Carachure, Carlos Lingan *a.k.a.* Parallax, Mónica Hernández, Alejandra Padilla. Asimismo, a las compañeras del Seminario "Hacia una descolonización de la escritura. La historia global del arte problematizada", ENES-Morelia; a las gestoras y compañerxs de la Seminario Feminismos del Abya Yala en su edición 2017-1 "Hacia una teoría radical del pensamiento amoroso: la propuesta política del contra/amor", Dra. Norma Mogrovejo, Mtra. Diana Marina Neri Arriaga, Dra. Francesca Gargallo.

A mis amigos:

Josiane Almeraya, Sol Aréchiga, Eddy Ballyears, Carlos Betancourt, Rocío Cadena *a.k.a.* Rossyta, Marisol Cid, Ingrid Cota, Adriana Courcelle G., Estefanía Escobar, Roberta Flores, Raymundo González, Gabriela González Reyes, Luz María Jasso, Paula Jiménez, Anaid Linares, Leslie Lemus, Adriana Lobo, Sebastián Lomelí, Victor Mantilla, Carlos Maldonado, Lucano Maldonado, Martha Miranda, Victor Mora, Mónica Pacheco, Laura Quintanar, Omar Ramírez, Ana Catalina Valenzuela, Anabel Velasco, Jazmín Velasco, Valeria Vega, Matilde A. Vega, Astrid Villanueva, Andrea Villela, Érika Vit, Érika Zúñiga.

A los siguientes sitios y personas: Unión Zapata, Oaxaca; Jardín Botánico Helia Bravo, Zapotitlán Salinas (¡gracias, Efrén!); Flatlands, Brooklyn (¡gracias, Eufemia y Olga!); Mar Vista, Los Ángeles, (¡gracias, T-Kay San Juan!).

A Cristela Alonzo, Karen Parada (*a.k.a.* karenpiranha), Claudia Alexandra Madriz Meza (*a.k.a.* Snow Tha Product), Jazlyn Mar Peraza (*a.k.a.* FUFU).

A los médicos: Alfredo Bobadilla, Rafael Valenzuela López, Ana Vidal, Thalía Núñez, Georgina Castillejos, Arturo Abundes.

A mis terapeutas, sin cuyo trabajo no hubiese transitado esta etapa: ¡gracias, Ana Sofía Herrera!, ¡gracias Susanny Martin!

Al perro que me ha hecho compañía, Sr. Cheetos.

# ÍNDICE

## Introducción

Consideraciones previas	
Arte Chicano vs. the Master's House	4
Puntos Clave y los despreocupados del problema	5
Terminología: Non-Chicano, Post-Chicano	6
La Bienal Whitney como the Master's House	9
Enunciación del problema	
Hipótesis	12
Objetivos generales	12
Objetivos particulares	13
Preguntas de investigación generales	13
Preguntas de investigación por capítulo	15
Objeto de estudio y consideraciones metodológicas	
Puntos clave, Agentes, Coyunturas	16
Contra-canon Chicano	18
Rastreo de Puntos clave	19
Identificación de agentes curatoriales/ institucionales	20
Identificación de Coyunturas históricas/ Cambios en las agendas políticas e ideológicas	20
Estado de la cuestión: el horizonte mexicano	21
Alcances y limitaciones	23
<b>Capítulo 1: Contra-Canon Chicano: Tres Puntos Clave (ca. 1969-1990)</b>	<b>26</b>
Coyuntura histórica: Movimiento Chicano en Aztlán	27
Non-White Identity: <i>I refuse to be absorbed</i>	27
Reivindicación cultural	34
Tres Puntos Clave del Contra-Canon Chicano	35
Reclamos territoriales	36
Iconografía	40
Arte como herramienta social	44
Contra-Canon Chicano y sus límites	47
Internacionalismo	48
Chicana Art	48
Asco: una sensibilidad urbana y áspera	50
Arte Chicano en el museo: <i>Hispanic Art in the United States</i> y <i>C.A.R.A</i>	52
<i>Hispanic Art in the United States</i> , un proyecto de cohesión	53
<i>CARA</i> : exhibición del arte Chicano desde Aztlán	56
Chicana/o art into the Master's House	58
<b>Capítulo 2: Tácticas Non-Chicanas como parresía (1992-1993)</b>	<b>60</b>
<b>I. ¿Qué son las tácticas Non-Chicanas?</b>	<b>61</b>
<b>II. Tácticas Non-Chicanas, 1992-1993</b>	<b>79</b>
Coyuntura histórica: la Moral majority impone los términos de la conversación	80

<u>a. Non-Chicano into the Master's House: Bienal Whitney 1993</u>	82
Cambios en las agendas políticas e ideológicas (A)	83
Arte contemporáneo en California a finales del siglo XX (A)	83
Guerras culturales y el mundo del arte, ca. 1984-1989	86
Hegemonía masculina y blanca, un adversario común	89
Daniel Joseph Martinez: prácticas detonantes	92
"I hate everyone and everything; I am at war with the world" (Los Ángeles, 1979)	95
"Ignore the Dents: A Micro Urban Opera" (Los Ángeles, 1990)	96
"Quality of Life" (Seattle, 1991)	99
"This Isa Good Neighborhood" (San Francisco, 1991)	102
Puntos clave en las prácticas detonantes de Martínez: confrontar la identidad, lo público y la blanquitud como privilegio	104
Tácticas Non-Chicanas into the Master's House: Bienal Whitney 1993	108
Reenfoque del Museo Whitney, 1990	108
Bienal Whitney 1993: What's White?	111
"Museum Tags: Second Movement..."	113
<u>b. Non-Chicano into the Master's House: práctica escultórica de Victor Estrada en Helter Skelter: LA Art in the 1990s</u>	119
Cambios en las agendas políticas e ideológicas (B)	119
Arte contemporáneo en Los Ángeles a finales del siglo XX (B)	119
Helter Skelter: No <i>Sunshine Muse</i> , No "LA Look"	123
Práctica escultórica de Victor Estrada en <i>Helter Skelter</i> ("Baby/Baby", "To MLK")	128
"Baby/Baby" y lo abyecto	129
"To MLK" y lo informe	133
Tácticas Non-Chicanas en <i>Helter Skelter</i>	139
<i>Helter Skelter</i> como <i>The Master's House</i>	140
<b>III. Non-Chicano como parresía</b>	142
<b>Capítulo 3. Tácticas Post-Chicanas como negociación (2008)</b>	<b>148</b>
<b>I. ¿Qué son las tácticas Post-Chicanas?</b>	149
<b>II. Tácticas Post-Chicanas ca. 2001-2007</b>	171
Cambios en las agendas políticas e ideológicas	171
Coyuntura histórica: <i>We Are America</i>	171
DREAM Act (2001), el Desafío Hispano (2004), Sensenbrenner Bill (2005)	172
La Gran Marcha y los <i>Walkouts</i> , <i>revisited</i> (2006)	176
Arte contemporáneo en los primeros años del siglo XXI	178
Reevaluación de los conceptualismos	179
Arte norteamericano en el "giro global"	183
Boom del mercado de arte contemporáneo y La Gran Recesión	187
Prácticas detonantes en Ruben Ochoa y Mario Ybarra Jr.	189
Ruben Ochoa	190
"Class: C", 2001-2005	190

“Freeway Wall Extractions”, 2006-2007	193
Mario Ybarra Jr.	196
“Slanguage”, 2002 a la fecha	196
“Belmont Ruins”, 2006	198
Puntos clave: plataformas de facilitación, narrativas del entorno urbano, <i>lowbrow</i> MFA's y otros horizontes en común con The Master's House	203 205
a. Tácticas Post-Chicanas into the Master's House: Bienal Whitney 2008	207
Mario Ybarra Jr: “The Scarface Museum”	208
Ruben Ochoa: “If I had a rebar for everytime someone tried to mold me”	210
Ruben Ochoa: “An Ideal Disyuncture”	212
<i>Lessness</i> o las manifestaciones de lo ínfimo	214
b. Post-Chicano into the Master's House. <i>Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement</i>	221
La colección de Cheech Marin	221
The Post Chicano table: against definitions	224
<i>Phantom Sightings: Art after the Chicano Movement</i>	229
<b>III. Post-Chicano como negociación</b>	<b>241</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>245</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>251</b>
<b>ANEXO 1. EXTRACTOS A “MEXICAN AMERICAN ARTISTS”, DE JACINTO QUIRARTE</b>	<b>257</b>
<b>ANEXO 2. “INVISIBLE NO MORE”</b>	<b>273</b>

#### *Nota preliminar*

He procurado respetar las grafías de los nombres propios en el contexto México-americano. Acentué los nombres propios cuando provienen de la lengua castellana, pero los omito si la persona en cuestión procede del ámbito México-americano y no los utiliza.



# Introducción

## Consideraciones previas

### Arte Chicano vs. The Master's House

A partir de 1974,<sup>1</sup> el mundo del arte México-americano debatió acaloradamente en torno al ingreso del arte Chicano en museos y galerías. La construcción de éste como una alternativa al *mainstream* del arte norteamericano implicaba una oposición ciertamente frontal a las instituciones culturales que segregaban a las minorías y, por lo tanto, demandaba la circulación y distribución de las obras chicanas en el contexto exclusivo de los circuitos creados por los propios chicanos con el fin de incidir directamente en sus comunidades. Dichas discusiones tomaron otro cariz hacia principios de la década de los ochenta, cuando comenzó a normalizarse la exhibición de Chicanos en galerías, y también en 1987, cuando se llevó a cabo la exposición *Hispanic art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors* organizada por el Museo de Bellas Artes de Houston y la Corcoran Gallery of Art. A este proyecto de homogeneización del arte Chicano algunos agentes de la comunidad respondieron con otra exposición cuyo nombre recordó las explícitas dimensiones políticas de estas prácticas artísticas: *Chicano Art: Resistance and Affirmation* (1990-1993). Alicia Gaspar de Alba, en su estudio sobre esta última exposición, caracterizó al adversario como *The Master's House*: “the elite space of the ‘public’ art museum”.<sup>2</sup>

No obstante estas tensiones entre el arte Chicano y el mundo general del arte norteamericano, la Bienal Whitney incluyó en sus ediciones de 1993 y 2008 a artistas de origen México-americano que no se reconocen como artistas Chicanos. ¿Cómo llegó el arte realizado por México-americanos de la auto-marginalidad a cierta inclusión en esta exhibición periódica canónica del arte norteamericano?

---

<sup>1</sup> En esta fecha se organizó la primera exhibición de arte Chicano en un espacio institucional: “Los Four” en Los Angeles County Museum of Art.

<sup>2</sup> Gaspar de Alba, Alicia. *Chicano Art Inside/Outside the Master's House. Cultural Politics and the CARA Exhibition*. Estados Unidos: University of Texas Press, 1998, p. 14.

## Puntos Clave y los despreocupados del problema

Para detonar respuestas a esta interrogante, retomaré las críticas que Jorge Alberto Manrique planteó a uno de los primeros compendios sobre el tema Chicano. En 1975, la revista *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM publicó la reseña de Manrique a “Mexican-American Artists” de Jacinto Quirarte. Sobre el libro y la metodología del autor, señaló:

[...] hace una división temporal, según la década de nacimiento de los artistas (de 1901 a 1912, de 1915 a 1923, etcétera). Al justificar tan extraño proceder, por una vez Quirarte parece tener algo de razón. Según él, no hay otra manera posible de agrupar a estos artistas chicanos o chicanos artistas, que se distribuyen en por lo menos todos los Estados del Suroeste norteamericano, que pertenecen a generaciones muy diferentes y proceden de muy diversos medios sociales, que tienen también muy diversos públicos, ajenas intenciones y que en la mayoría de los casos no se conocen entre sí. Planteada en tal forma la cosa parece tener sentido. Sin embargo a uno se le ocurre que es ese planteamiento el erróneo. Y desde luego imagina otra manera de proceder, posibles y viables, v. gr.: no abarcar tantas generaciones, sino circunscribirse a artistas relativamente jóvenes; otros sí, concretarse a ciertos **puntos claves** de la producción chicana; o bien quedarse con sólo los que están inmiscuidos y empeñados en definir un arte propiamente chicano; o establecer el contraste entre éstos y los **despreocupados del problema**; y mil otras formas más, ya no de ordenar el material, sino de recoger el material. Que ahí parece que estuvo la equivocación central.<sup>3</sup>

Aunque esta crítica se formuló hace medio siglo, conserva vigencia porque el problema que identifica Manrique, la dificultad para agrupar a unos artistas esencialmente heterogéneos, se ha acrecentado en este lapso por una serie de razones que desmenuzaré a lo largo de esta investigación, pero que por ahora podemos enunciar como la consecuencia de la dilución del argumento nodal sobre el que se construyó el arte Chicano. Me refiero al Movimiento Chicano, cuyo efecto aglutinante sobre las manifestaciones

---

<sup>3</sup> Manrique, Jorge Alberto. “Mexican American Artists, de Jacinto Quirarte”, en: *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 12 (44): UNAM, 1975, pp.151-155. Formato pdf, disponible en: <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1975.44.1009> [consultado en febrero de 2023]. Los subrayados son míos.

culturales México-americanas<sup>4</sup> ha ido cediendo paso lenta pero inexorablemente a una comprensible diversificación de las prácticas artísticas, tras su finalización como movimiento social.

Por otro lado, me interesa retomar las críticas de Manrique porque, al estar formuladas desde el horizonte mexicano, hacen visibles preguntas, expectativas y percepciones que tenemos sobre los fenómenos México-americanos desde este lado del Río Bravo. Ciertamente, la disparidad de condiciones políticas, económicas, sociales y culturales entre los entornos México-americanos y mexicanos dificulta el reconocimiento del primero como una constelación dinámica y compleja. El entorno mexicano, poblado a veces de estereotipos, otras de prejuicios, casi siempre de desinterés, está demasiado habituado a mirar los desarrollos artísticos México-americanos como una sola entidad fijada en dos anclas: la frontera y lo Chicano.

En una instancia y siguiendo a Manrique, esta investigación acude al rastreo de Puntos Claves en los textos y prácticas del arte Chicano para mostrar el contraste (en qué difieren y en qué convergen) con las prácticas “despreocupadas del problema (Chicano)”, es decir, de las que se desentienden o distancian de la definición y adscripción a dicha categoría.

#### Terminología: Non-Chicano, Post-Chicano

La coordenada espacial para esta investigación son los Estados Unidos. Considero artistas, colectivos o comunidades con ascendencia u orígenes mexicanos residentes en ese país, de cualquier generación. Evito los términos “Latino/a, Latinxs”, que engloba a personas y comunidades puertorriqueñas, cubanas, salvadoreñas; es decir, a todas aquellas con ascendencia u origen en los países latinoamericanos, incluyendo a Brasil. Evito también el término “Hispano” porque es una categoría que, como veremos en

---

<sup>4</sup> Por “manifestaciones culturales México-americanas” me refiero a la totalidad de expresiones culturales hechas por estadounidenses de ascendencia mexicana, sean éstos de primera generación (nacidos en Estados Unidos de padres nacidos en México) o de cualquier otra secuencia generacional (de segunda generación son quienes, nacidos en ese país, tienen abuelos mexicanos, y así sucesivamente), incluyendo a los migrantes que, nacidos en México, residen en los Estados Unidos sin importar su estatus migratorio.

el capítulo uno, pretende cohesionar a las comunidades de ascendencia u origen latinoamericano -excluyendo a Brasil y los países latinoamericanos no-hispanoparlantes- y que está enunciada desde el ámbito gubernamental estadounidense. Sostengo que es necesario abordar la heterogeneidad de las manifestaciones culturales y artísticas México-americanas ya que sus especificidades y demandas políticas tienden a diluirse en las generalizaciones descritas.

Es necesario distinguir a los “despreocupados del problema” de acuerdo a su posición táctica en torno al contra-canon Chicano porque, como expondré, esa postura implica distintas estrategias de trabajo y también una valoración distinta en los diferentes ámbitos curatoriales que les han arropado en los Estados Unidos. La categoría *Non-Chicano* se refiere a la táctica de no-adscripción de lo Chicano, mientras que lo Post-Chicano delimita a aquellas prácticas que, aunque alejadas de esa definición, reconocen en alguna medida la enunciación de lo Chicano o bien el legado del arte Chicano.

Utilizo el término “táctica”<sup>5</sup> para hacer visibles los posicionamientos de ciertas prácticas artísticas respecto a las propias sanciones o prescripciones Chicanas, así como respecto a las instituciones y el mundo del arte norteamericano.

Recurro al término *Non-Chicano*, inédito<sup>6</sup>, para señalar la omisión a las prescripciones a lo Chicano que realizan ciertas prácticas artísticas del ámbito México-americano. Desde el horizonte mexicano, es frecuente el juicio sobre la *mexicanidad* de la diáspora mexicana en los Estados Unidos: se juzga qué tanto se consideran mexicanos, qué tan capaces son de hablar fluidamente en castellano, si respetan las tradiciones mexicanas. No es infrecuente un maniqueísmo en ese tipo de juicios: hay mexicanos que rechazan a los México-americanos por malinchistas, bajo el entendido de que todo lo relacionado con

---

<sup>5</sup> Bajo las siguientes acepciones: “Método o sistema para ejecutar o conseguir algo”, o bien “Arte de disponer, mover y emplear la fuerza bélica para el combate”.

<sup>6</sup> La única mención que encontré de este término (en el texto de Alicia Gaspar de Alba “From CARA to CACA: the Multiple Anatomies of Chicano Art at the Turn of the New Century”, de 2001) guarda un contexto distinto, como abordo en el capítulo 3. El texto de Gaspar de Alba fue consultado en: González, Jennifer, *et. al.* (eds.) *Chicano and Chicana Art: A Critical Anthology*. Durham: Duke University Press, 2019.

México es necesariamente bueno, y todo lo relacionado con lo extranjero, necesariamente malo, y en la absurda pretensión de que todos quienes conforman esa diáspora son *sell-outs* que han tomado partido por los Estados Unidos<sup>7</sup>.

Utilizo el idioma inglés en el término *Non-Chicano* porque es la lengua franca para acceder a las expresiones de dicha diáspora, así como para enfatizar que esas manifestaciones ocurren no al interior de Aztlán, sino que están orientadas a incidir en el mundo del arte de los Estados Unidos.

Del término *Post-Chicano*, por su parte, hay una primer referencia de su utilización en la exposición *Post-Chicano Generation in Art: Breaking Boundaries*, organizada por el Movimiento Artístico del Río Salado (MARS) en Phoenix, Arizona, en septiembre de 1990.<sup>8</sup> Se acredita a Max Benavides, uno de los curadores de esa exhibición, la acuñación de este término para referirse a “art being produced by Chicano artists that was not in the Chicano vein/style”,<sup>9</sup> durante un simposio organizado por MARS en 1988. Los trabajos allí expuestos acusaban una distancia con respecto al contra-canon Chicano, una serie de prescripciones enunciadas durante la década de los setenta orientadas a dotar de identidad y a enmarcar las rutas por las que transitaría, en consonancia con los objetivos del movimiento Chicano.

---

<sup>7</sup> La propia Gaspar de Alba dice: “To say that Chicano/a identity is ‘misunderstood’ in Mexico is an understatement; ‘vilified’ would be a better word. See Octavio Paz, ‘Pachucos and Other Extremes’, in *Labyrinth of Solitude and Other Writings*, trans. Lysander Kemp (New York: Grove Weidenfeld, 1985), for a representative case of Mexican attitudes toward Chicanos, who are seen as sellouts to the United States who have willingly rejected their Mexican identity and heritage, as corruptors of the Spanish language, and as a general embarrassment to most ‘true’ Mexicans”: *Ibid.*, nota 12.

<sup>8</sup> Lerma, Liz. “Preface” en: *Post-Chicano Generation in Art: Breaking Boundaries*. Catálogo de exposición. Movimiento Artístico del Río Salado: Phoenix, 1990, en la base de datos “Documents of Latin American and Latino Art” del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Formato pdf, disponible en: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1082645#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199> [consultado en agosto de 2019].

<sup>9</sup> *Ibid.*

## La Bienal Whitney como The Master's House

Gertrude Vanderbilt, escultora neoyorkina y promotora de las artes, inició una colección de arte norteamericano hacia 1905, que constaba ya de unas 500 piezas en 1929, cuando decidió ofrecerla en donación al Metropolitan Museum of Art. Tras el rechazo de esta institución, y después de considerar que el Museum of Modern Art se hallaba volcado al arte de vanguardia europeo, Vanderbilt prefirió fundar el Museo Whitney de Arte Norteamericano -o Museo Whitney- en 1930. Así fue como este museo -basado originalmente en la colección de Vanderbilt y, por lo tanto, inicialmente vinculado a sus intereses- se erigió como una institución privada volcada a la adquisición, investigación y exhibición del arte moderno y contemporáneo de los Estados Unidos.

Su exposición insignia es la Bienal Whitney, sobre la que el museo informa:

The Whitney Biennial is the longest-running survey of American art, and has been a hallmark of the Museum since 1932. Initiated by the Museum's founder Gertrude Vanderbilt Whitney as an invitational exhibition featuring artwork created in the preceding two years, the biennials were originally organized by medium, with painting alternating with sculpture and works on paper. Starting in 1937, the Museum shifted to yearly exhibitions called Annuals. The current format—a survey show of work in all media occurring every two years—has been in place since 1973.<sup>10</sup>

En primera instancia, requerimos comprender la enunciación de la Bienal como una examinación del arte norteamericano. En segunda instancia, el cambio de formato al que se refiere el texto, ocurrido en 1973 y que abrió la posibilidad de incluir producciones artísticas en cualquier medio es indicativo de la manera en que esta exhibición periódica es sensible a los debates que ocurren alrededor del arte norteamericano. Esa primer edición como Bienal mostró trabajos de Robert Smithson, Robert Morris y Donald Judd, tres artistas clave en las discusiones formuladas en las páginas de la revista *Artforum* entre 1966 y 1968 sobre

---

<sup>10</sup> "The Whitney Biennial", en: *whitney.org*, página web del Museo Whitney. Formato html, disponible en: <https://whitney.org/exhibitions/the-biennial> [consultado en mayo de 2022].

las relaciones entre objetualidad, escultura y sus relaciones con el público, discusiones que marcan un distanciamiento en torno a la pureza del medio decretada por Clement Greenberg, señalan también el tránsito del Minimalismo hacia el Postminimalismo y, en última instancia, ayudaron a hacer obsoletas las “organizaciones por medio” (pintura, escultura, trabajos en papel) que acostumbraba la Whitney en su formato anual.

En relación a su curaduría, las Bienales suelen recurrir a una figura o equipo interno del museo, que en ocasiones trabaja en conjunto con una figura curatorial externa. Este formato asegura un diálogo con quienes el museo considera agentes relevantes en los debates y definiciones del arte contemporáneo. Asimismo, el catálogo de la exposición suele publicar ensayos de escritores, curadores, u otro tipo de agentes externos al museo -en ocasiones, asesores o informantes del equipo curatorial de la Bienal en cuestión-, con el objetivo de “establecer una conversación” e intentar “ir más allá de los gustos o afinidades personales de un curador en particular”.<sup>11</sup> Según el director del museo, Adam D. Weinberg:

From the beginning, though, the Whitney Museum of American Art has been awash in the social and artistic currents of its day, particularly through its Biennial and concurrent acquisitions. While founder Gertrude Vanderbilt Whitney played a critical role in supporting the artistic and politically radical practitioners of realism -among them John Sloan, Robert Henri, and George Bellows, who portrayed the dismaying social conditions of immigrant life in American cities- she also recognized the importance of presenting advanced strains of utopian, modernist art. Thus, in keeping with this democratic spirit, in the first Biennial (1932) we find works not only by the aforementioned realists, but also by Arthur Dove, Georgia O’Keefe and Marsden Hartley, whose art differed considerably from Mrs. Whitney’s own sculpture and personal taste. This notion of pushing beyond what is comfortable, of presenting diverse

---

<sup>11</sup> Rothkopf, Scott. “Sincerely Yours: A Conversation with Christopher Y. Lew and Mia Locks”, en: *Whitney Biennial 2017* [catálogo de exposición], Nueva York: Whitney Museum of American Art, 2017, p. 17.

approaches to artmaking, and above all of understanding that art can never be severed from the world at large, has always been in the Whitney's DNA.<sup>12</sup>

Como supondrá el lector, la elección de curadores y colaboradores externos al museo acusa ya una postura o inflexión en torno al carácter que el museo quiere imprimir a la Bienal en turno. Así mismo, estas previsiones sobre el tono de cada Bienal y el “espíritu democrático” que afirma Weinberg que animan tanto a la Bienal como al museo no dejan de estar planteadas desde un entorno limitado. El crítico angelino Christopher Knight señala al respecto que:

It's important to keep in mind that the Biennial isn't a survey of the American art scene, but a survey of how art looks from an institutional vantage point in Manhattan. Awareness of the inevitable parochialism of all Whitney Biennials should simply be a given. [...] The five-to-one ratio of New Yorkers-to-Angelenos merely speaks of understandably local affiliations for a New York museum.<sup>13</sup>

Esta comparación de la proporción de artistas angelinos y neoyorkinos incluidos en la Bienal de 1995 es indicativa de las tensiones entre el mundo del arte entre ambas ciudades estadounidenses, o quizá con mayor precisión, de una de las maneras en que la hegemonía neoyorkina actúa sobre el resto de las escenas norteamericanas en el caso específico de la Bienal:

It's easy to live in L.A. or Houston or Minneapolis and keep up with art in New York, but it requires huge effort to live in New York and keep up with art anywhere else in the United States. Every two years the Whitney demonstrates the rule.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Weinberg, Adam D. “Foreword”, en: *Whitney Biennial 2017*, *op.cit.*, p. 7.

<sup>13</sup> Knight, Christopher. “Toning It Down at the Whitney: This year's Biennial has passed on the strident polemics in favor of a broader view of today's art” en: *Los Angeles Times*, 16 de abril de 1995. Formato html, disponible en: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-04-16-ca-55108-story.html> [consultado en diciembre de 2021].

<sup>14</sup> *Ibid.*



Este texto en que Knight revisa la Bienal de 1995 hace patente, sin embargo, la forma en que la crítica, dentro y fuera de Nueva York, recibió la Bienal de 1993, célebre por el tono inclusivo y a la vez confrontativo que tuvo en relación a artistas no-blancos. En los términos que interesan a esta investigación, esa edición de la Bienal muestra cierta sensibilidad a las tensiones entre el mundo del arte y el conjunto de agendas o preocupaciones sociales y políticas del periodo.

En conjunto, las Bienales Whitney “no muestran simplemente lo más reciente del arte norteamericano, sino que proporcionan un registro de los cambios que operan en las actitudes norteamericanas en la última década, según han sido vistas en el arte”.<sup>15</sup>

## **Enunciación del problema**

¿Qué permitió que las prácticas Non-Chicanas y Post-Chicanas ingresaran en la Master’s House en 1992-1993 y 2008?

### Hipótesis

**La inclusión de prácticas artísticas que acuden a las tácticas Non-Chicanas y Post-Chicanas en la Bienal Whitney fue posible por la confluencia de Puntos Clave con coyunturas históricas y debates sobre la condición México-americana que acapararon la atención estadounidense y provocaron cambios en las agendas políticas e ideológicas del mundo del arte neoyorkino y específicamente, de la propia Bienal Whitney.**

### Objetivos generales

- Mostrar la relevancia de las prácticas “despreocupadas del problema chicano”.

---

<sup>15</sup> Danto, Arthur C. “The Kids are Alright. Whitney Biennial 2004”, en: *The Nation*, 17 de mayo de 2004, p. 32.

- Contribuir al debate sobre las prácticas Post-Chicanas y Non-Chicanas en el marco de los cambios que ocurrieron en 1993 y 2008 en las jerarquías del mundo del arte de acuerdo a nuevos intereses políticos e ideológicos.
- Incitar el debate sobre la producción artística realizada por artistas de origen mexicano en los Estados Unidos en el periodo del “giro global” posterior a 1993.

### Objetivos particulares

- Rastrear puntos claves en las prácticas Chicanas.
- Rastrear puntos claves en las prácticas Non-Chicanas y Post-Chicanas.
- Identificar a los agentes curatoriales o institucionales que impulsaron la inclusión de estas prácticas en las ediciones 1993 y 2008 de la Bienal Whitney.
- Identificar las coyunturas históricas o debates en el mundo del arte previos a las ediciones mencionadas.
- Mostrar la forma en que convergieron puntos clave de lo Non Chicano y Post Chicano con intereses curatoriales/ institucionales en el marco de los debates y coyunturas históricas vinculadas a las ediciones mencionadas de la Bienal.

Presento en lo que sigue las preguntas que guían esta investigación, para lo cual he considerado el modelo de investigación propuesto por Kate L. Turabian,<sup>16</sup> así como las observaciones realizadas por los sinodales de esta tesis.

---

<sup>16</sup> Turabian, Kate L. *A Manual for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

## Preguntas de investigación generales

¿Cómo dejó de operar “lo chicano” como única categoría para las prácticas artísticas mexicano-americanas de finales del siglo XX y principios del siglo XXI?

¿En qué consisten las prácticas de artistas de Los Angeles que no se adscriben a lo Chicano?

¿Cómo se relacionan estas prácticas con los mundos del arte norteamericano y México-americano?

Esta investigación plantea preguntas sobre la relación del arte realizado por México-americanos y el mundo del arte norteamericano en una estructura dialéctica. Una aproximación al arte Chicano en tres puntos clave y las razones de su postura confrontacional configura la afirmación inicial o tesis (capítulo 1), el trabajo de dos artistas México-americanos no adscritos a dichos puntos clave y su inclusión en dos exposiciones de principios de la década de los noventa constituye su negación o antítesis (capítulo 2) y, finalmente, una resolución de esta relación a la manera de negociación, visible en el trabajo de dos artistas de principios del siglo XXI, configura la síntesis de esta triada dialéctica (capítulo 3).

Distingo la identidad de los artistas (si en lo personal se definen o no como Chicanos) de la postura que adoptan sus obras frente al mundo arte norteamericano, razón por la que acudo a las ideas de tácticas: ¿a qué estrategias o métodos recurren las obras que no se adscriben a los puntos clave Chicanos? Si el trabajo en cuestión los ignora por completo, se trata de obras mediadas por las tácticas Non-Chicanas; si la obra, por otro lado, está permeada por experiencias México-americanas y/o es consciente de las demandas del Movimiento Chicano pero se dirige al mundo del arte norteamericano, sin adscribirse a las prescripciones que exigen los puntos clave, recurre entonces a las tácticas Post-Chicanas.

Esta generalidad en las tácticas despreocupadas del problema Chicano requiere observarse en momentos particulares, en tanto que actúan frente a una entidad, el mundo del arte norteamericano, que no es fija sino que se define por agendas políticas e ideológicas específicas y contingentes. Con ese fin elegí la inclusión de obras México-americanas en dos ediciones de la Bienal Whitney (1993 y 2008), muestra que

se autodefine como un “indicador del momento”, para hacer evidentes las cambiantes relaciones entre los México-americanos y ese lugar específico del canon del arte norteamericano. Dedico un capítulo a cada táctica y su relación con la Bienal (Non-Chicana en 1992-1993, Post-Chicana en 2008), y recurro a una exposición complementaria a dichos procesos, por motivos que aclararé más adelante.

### Preguntas de investigación por capítulo

Capítulo 1: ¿Se puede definir o encuadrar el arte Chicano? ¿Cuáles son sus puntos clave? ¿Cómo y por qué se define como contra-canon o en contraposición a The Master’s House?

Capítulo 2: ¿Qué son las tácticas Non-Chicanas? ¿Qué características guardan las manifestaciones artísticas mediadas por estas tácticas en 1992-1993? ¿Cuáles son sus puntos clave? ¿Qué cambios en las agendas políticas e ideológicas permitieron la inclusión de Daniel Joseph Martínez en la edición 1993 de la Bienal Whitney? ¿Qué cambios en las agendas políticas e ideológicas permitieron la inclusión de Victor Estrada en la exposición *Helter Skelter*?

Capítulo 3: ¿Qué son las tácticas Post-Chicanas? ¿qué características guardan las manifestaciones artísticas mediadas por estas tácticas en 2008? ¿cuáles son sus puntos clave? ¿qué cambios en las agendas políticas e ideológicas permitieron la inclusión de Ruben Ochoa y Mario Ybarra Jr. en la edición 2008 de la Bienal Whitney? ¿qué cambios en las agendas políticas e ideológicas permitieron que la exposición *Phantom Sightings...* se erigiera como un lugar de negociación entre las prácticas artísticas realizadas por México-americanos y el mundo del arte norteamericano?

Cierro este ejercicio recurriendo al modelo propuesto por Turabian para enunciar la relevancia de este trabajo de investigación:

1. Trabajo el tema de la inclusión de los “despreocupados del problema Chicano” en las bienales Whitney 1993 y 2008...
2. porque quiero encontrar qué hizo posible la entrada de artistas México-americanos en ese lugar del canon estadounidense...
3. para contribuir a que se discuta en el horizonte mexicano la relevancia del trabajo de los “despreocupados del problema Chicano”.

## **Objeto de estudio y consideraciones metodológicas**

### Puntos clave, Agentes, Coyunturas

El elemento inicial de esta investigación son las prácticas de los artistas México-americanos incluidos en las Bienales Whitney en sus ediciones de 1993 y 2008, refiriéndome con ello no solo a las obras que exhibieron durante las Bienales, sino también a las prácticas que realizaron previamente y que detonaron el interés de los agentes curatoriales vinculados a dichas exhibiciones.

El conjunto inicial de prácticas es el siguiente:

<b>Año</b>	<b>Artista</b>	<b>Prácticas en la Bienal Whitney</b>	<b>Prácticas detonantes</b>
1993	Daniel Joseph Martinez	“I. Museum Tags, Second Movement (overture); or, Overture con claque (Overture with Hired Audience Members)”. “II. (Terms of Engagement): Third Movement (Coda or Aria di Sortita), Exit Aria, There’s More than One Way to Skin a Cat or The Shadows are Not Blind”.	“I Hate Everyone And Everything, I Am At War With The World” (1979); “Ignore the Dents, A Micro Urban Opera” (1990); “Quality of Life” (1991); “This Isa Good Neighborhood” (1991).
2008	Ruben Ochoa	“If a had a rebar everytime someone tried to mold me”. “An Ideal Disyuncture”.	“Class:C” (2001-2005); “Freeway Wall Extractions” (2005-2007).
	Mario Ybarra Jr.	“The Scarface Museum”.	“Slanguage” (2002 a la fecha), “Belmont Ruins” (2006).

Sostengo que dichas prácticas han configurado un canon relevante tanto en términos particulares de la propia producción artística México-americana, como en el entorno del arte norteamericano en general.<sup>17</sup>

Este es un estudio orientado a mostrar la integración de dos aspectos de la formación de ese canon: los **Puntos Clave** en dichas prácticas artísticas, los **Agentes curatoriales o institucionales** que impulsaron su exhibición, y las **Coyunturas históricas** o los **cambios en las agendas políticas e ideológicas** del mundo del arte que permitieron su ingreso en la Master's House.

La noción de Puntos Clave sugiere la existencia de nodos en una sucesión de puntos cuya descripción permite inferir la trayectoria de la línea que forma dicha sucesión; podemos imaginarlos también como los sitios cuyo trazo permita cartografiar un territorio, o bien como las bases de apoyo mínimas que requiere una estructura para erigirse. En el caso de esta investigación, los Puntos Clave permiten agrupar las obras, observar relaciones entre ellas y a partir de ello ubicar el horizonte común que establecieron con los agentes curatoriales e institucionales en el Contexto o Coyuntura específica en que se dio cada edición de la Bienal.

Por “Agentes curatoriales/institucionales” me referiré a los personajes del mundo del arte cuyo trabajo incidió en la inclusión de los artistas abordados en las Bienales Whitney, e incluye a curadores, gestores, periodistas, directivos de museos o activistas.

Finalmente, el elemento “Coyuntura histórica” se refiere tanto a los debates formulados al interior del mundo del arte como a los sucesos históricos o sociales que incidieron en la valoración e inclusión de las prácticas referidas en las Bienales Whitney.

La intención es integrar los tres elementos al abordaje del proceso de formación del canon, que bien podría enfocarse solo en sus aspectos formal/estéticos o bien en sus condiciones extra-estéticas, ya sean

---

<sup>17</sup> Varios de los artistas que aquí abordaré han gozado de validación más allá de la inclusión en la Bienal Whitney. El caso más evidente es el de Daniel Joseph Martinez, quien ha exhibido en espacios institucionales del arte global como la Bienal de Venecia (1993) y la Bienal de El Cairo (2006); Mario Ybarra Jr. ha expuesto su trabajo en la Serpentine Gallery de Londres (2006) y la Tate Modern (2007). Asimismo, trabajos de Ruben Ochoa y Margarita Cabrera forman parte de las colecciones del Smithsonian American Art Museum.

históricas, ya político-ideológicas, institucionales o curatoriales. Sin embargo, coincido con la postura de Gregor Langfeld cuando afirma que:

The common practice in art history of separating out concepts and approaches related to the canon is ultimately too absolute, since they tend instead to be characterised by complementarity and instances of overlap. If these positions are not integrated, no real understanding of the phenomenon of the canon as a whole is possible. If one ignores the formal and aesthetic aspects of the work of art, the most distinctive element of fine art is ignored. However, the aesthetic gaze can never be timeless and universal. The aesthetic and the extra-aesthetic, the political and the ideological should not be regarded separately from each other because they are interdependent.<sup>18</sup>

La integración de Puntos Clave, Agentes curatoriales/institucionales y Coyunturas históricas/ Cambios en las agendas políticas e ideológicas como elementos de construcción de horizontes comunes de las prácticas *despreocupadas del problema* y la Master's House constituye el objeto de estudio de esta investigación.

### Contra-canon Chicano

Para definir “Contra-Canon Chicano” requerimos revisar la noción de canon, que en mi argumentación parte de la siguiente definición del propio Langfeld:

The term ‘canon’ or ‘canonisation’ expresses a process in which specific aspects of culture are established as crucial, of the utmost importance or exemplary [...] A canon lays claim to permanence, as it is thought to be valid independent of time and place. Works of art that in their day were locked in an irreconcilable struggle with one another exist harmoniously side by side in the neutralised state of the canon and enter

---

<sup>18</sup> Langfeld, Gregor. “The Canon in Art History: Concepts and Approaches”, en: *Journal of Art Historiography* núm. 19, diciembre de 2018, p. 17.

history. The institutionalised hierarchy of artists and styles is continually fed to society; it is ‘parroted’ out and accepted as something self-evident.<sup>19</sup>

A finales de la década de los sesenta se comenzó a construir un mandato alrededor de las reivindicaciones culturales y políticas sostenidas por el Movimiento Chicano, y que tenía como ámbito de operación determinados circuitos de exhibición contruidos por las propias comunidades de artistas chicanas con el fin de incidir directamente en las comunidades o barrios. En tanto que tal, estructuradas como una oposición o alternativa al *mainstream* blanco e institucional, estas prácticas constituyen un Contra-canon.

### Rastreo de Puntos Claves

Para definir las tácticas Chicanas, Post-Chicanas y Non-Chicanas, acudiré al rastreo de Puntos Claves a dos niveles, siendo el primero de ellos el análisis de textos prescriptivos<sup>20</sup> y manifiestos. Como sugerí previamente, el contra-canon Chicano guarda una concatenación con el Movimiento Chicano, por lo que es necesario hacer un acercamiento breve que permita entender su oposición a la blanquitud, así como las dimensiones reivindicativas, identitarias y culturales que se derivan de dicha oposición. Las fuentes de las que proceden los manifiestos son repositorios o bases de datos vinculadas a los Estudios Chicanos en Estados Unidos, así como textos publicados en el ámbito de trabajo de los agentes Post-Chicanos, quienes han recorrido la historia del Movimiento Chicano y de su arte como parte de la operación de legitimar la vertiente Post-Chicana. En ese tenor están los textos del catálogo de la exposición *Phantom Sightings...* y la antología *Chicana/Chicano Art...* Del ámbito del arte Latino en el siglo XXI recurro a textos del Smithsonian Museum of American Art, enmarcados en las operaciones de inclusión y

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> El término “texto prescriptivo” o “texto práctico” es utilizado por Michel Foucault para indicar la regulación de prácticas en textos “escritos con el propósito de ofrecer reglas, opiniones, y consejos acerca de la conducta que uno debe adoptar”, en *The use of pleasure: The history of sexuality* (Vol. 2). New York: Vintage, 1986, *cit.* en: Bacchi, Carol. 2012. “Why Study Problematizations?”, *Open Journal of Political Science* vol. 2, núm. 1, diciembre de 2012, pp. 1-8. Fromato pdf, disponible en: <http://dx.doi.org/10.4236/ojps.2012.21001> [consultado en febrero de 2023]



actualización del canon general norteamericano. Completan las fuentes las reseñas a éstas y otras exposiciones complementarias (*Helter Skelter: L.A. Art in the 1990s*, 1990; varias exhibiciones vinculadas a la iniciativa *Pacific Standard Time* realizadas en 2011 y 2017; entre otras), además de los propios catálogos y materiales audiovisuales de las Bienales y el Museo Whitney.

El segundo nivel a que se refiere la delineación de Puntos clave es un análisis de las prácticas artísticas específicamente enfocado a mostrar la forma en que operan dichos Puntos, siguiendo la sugerencia de Chon A. Noriega cuando afirma que:

It is also useful to read the artist's statements against their own artwork, not for the limited purpose of determining if one is an accurate measure of the other, but in order to appreciate the ways in which both functions as "texts" or "discursive acts" that are in dialogue with each other. A manifesto can make one claim (as a public statement), while the artwork makes another very different demand or set of demands (as a private experience), and both can be part of a larger truth or insight.<sup>21</sup>

#### Identificación de agentes curatoriales/ institucionales.

Para esta tarea acudo al uso de prosopografía, catálogos de exposición y textos curatoriales, así como de hemerografía y otros materiales de prensa. Se trata de las personas o instituciones que trabajaron con las obras detonantes de los artistas considerados, o bien que tuvieron un carácter decisivo en la inclusión de los mismos en la Bienal Whitney.

#### Identificación de Coyunturas históricas/ Cambios en las agendas políticas e ideológicas.

En este componente las fuentes son entrevistas, hemerografía y otros materiales de prensa. Priorizo aquellas coyunturas ocurridas cercanas en el tiempo en que se desarrollaron las ediciones de la Bienal

---

<sup>21</sup> Noriega, Chon A. "Introduction to Part One", en: *Chicano and Chicana Art... op.cit.*, p. 15.

consideradas, mientras que para los debates en torno al mundo del arte, también considero los periodos en que se desarrollaron las prácticas detonantes de cada artista.

No quiero dejar de enfatizar que las categorías Post-Chicano y Non-Chicano funcionan como tácticas a las que recurren las prácticas u obras, por lo que las considero poco fundamentadas en la identidad, adscripción o categorización del propio artista. Por ello, el análisis de las obras y sus especificidades es el punto que detona el establecimiento de los Puntos clave, así como su respectiva concatenación con Coyunturas/Cambios en las agendas. En muchos casos, no se pueden entender las prácticas artísticas sin atender a las referencias que hacen a la cultura popular, y guardan una especificidad concreta con el ámbito norteamericano o México-americano del tiempo en que ocurren. Estas especificidades en sí mismas denotan la heterogeneidad y mutabilidad de las experiencias México-americanas, y por lo tanto, de la diversidad y fluidez de sus expresiones culturales y artísticas. Son estos matices los que pueden verse diluidos o empañados si no se consideran sus diversos sitios de enunciación que, como esta investigación pretende demostrar, no siempre pasan por el filtro de lo Chicano.

#### Estado de la cuestión: el horizonte mexicano

Como mencioné previamente, el horizonte académico mexicano ha carecido de interés en las prácticas artísticas realizadas por los México-americanos. Un indicio notorio es el paso por México de la exposición *Phantom Sightings...* que, a pesar de constituir un punto de inflexión importante para el establecimiento de las tácticas Post-Chicanas y de nuevas lecturas en torno a lo Chicano, generó escasa hemerografía. No obstante, han existido otros esfuerzos desde el ámbito expositivo y de la prensa especializada en arte en México por abarcar las prácticas posteriores al Movimiento Chicano y alejadas de una definición Chicana.

En el caso de las tácticas Non-Chicanas, Daniel Joseph Martinez ha realizado algunas exposiciones en México. En el catálogo de la exposición *Coyote. Quiero a México y México me quiere a mí* del Museo

de Arte Alvar Carrillo Gil escribieron Mariana Botey, Silvia Navarrete, Gonzalo Ortega, y se publicó también allí una charla del artista con Cuauhtémoc Medina.<sup>22</sup> Por su parte, el trabajo de Victor Estrada fue exhibido en X Teresa Arte Actual<sup>23</sup> y el Museo Nacional de la Estampa.<sup>24</sup>

En una genealogía de las tácticas Post-Chicanas es de particular relevancia el trabajo del colectivo Asco. Al Museo Universitario de Arte Contemporáneo llegó en 2013 la retrospectiva *Asco: Elite of the Obscure, a Retrospective, 1972-1987* que fue reseñada por Patrick Charpenel.<sup>25</sup> Mariel Vela elaboró una tesis de maestría sobre parte del trabajo de este grupo<sup>26</sup> y quien esto escribe abordó la vertiente fotográfica que sobre este grupo quedó en resguardo de la colección del Consejo Mexicano de Fotografía tras su participación en el Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía.<sup>27</sup>

Considero necesario que en el horizonte mexicano se debatan las manifestaciones culturales México-americanas más allá del eje Chicano. Esta tesis muestra cómo las tácticas despreocupadas del problema Chicano interrogan diversas nociones sobre la naturaleza del arte y la blanquitud, complican la idea de la propia identidad y del arte Chicano, y guardan distintos tipos de relación con los mundos del arte norteamericano y México-norteamericano.

---

<sup>22</sup> Otras exposiciones individuales de Daniel Joseph Martinez en México son: *Touch of Evil* en la galería Estación Tijuana, (2005) y *Have you seen my Clark Nova; or, I want to vomit in your mouth and hope you gag on your insipid lies (dancing is still the only way to start a revolution)*, en la galería EDS de la Ciudad de México (2007).

<sup>23</sup> En: *Es Mi Vida Voy A Cambiar El Mundo (It's My Life and I'm Going to Change the World)*, exposición curada por María Guerra en 1995.

<sup>24</sup> Exposición *El Nopal Press*, organizada por Francesco X. Siqueiros en 2005.

<sup>25</sup> Charpenel, Patrick. "Mexico City's Best of 2013" en: *Art in America*, 23 de diciembre de 2013. Formato html, disponible en: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/mexico-citys-best-2013patrick-charpenel-59648/> [consultado en noviembre de 2020]

<sup>26</sup> Vela, Mariel, "Cine inmóvil: las no películas de Asco (1970-1980)", tesis para optar por el grado de maestra en Historia del Arte, IIE-UNAM, 2020.

<sup>27</sup> Hernández, Luis R. "Los fantasmas y los muros. Registros Chicanos y transfronterizos en la Casa de la Fotografía", en: *Luna Córnea*, núm. 34, México: Centro de la Imagen/ Conaculta, 2013, pp. 352-355.

## Alcances y limitaciones

Esta investigación se adscribe primordialmente al contexto de Los Ángeles, centro hegemónico de las producciones artísticas México-americanas que, por un lado, ejerce poder sobre otras ciudades y puntos de producción artística de los Estados Unidos y por el otro, negocia la exhibición y validación de dichas prácticas con otros puntos del circuito global del arte.<sup>28</sup> Tal es el caso de la Bienal Whitney, que tiene como horizonte específico el mundo del arte neoyorkino; por lo tanto, una de las aristas en que gravita esta investigación son las negociaciones llevadas a cabo entre ambos polos. En otras palabras, el diálogo Los Ángeles-Nueva York constituye el horizonte, sitio o circunstancia en que se activan los Puntos clave a abordar.

En la acotación de esta investigación he dejado fuera intencionalmente los siguientes temas: todas las prácticas y debates referidos a la frontera (por ejemplo: el concepto de *nepantla* desarrollado por Gloria Anzaldúa, la bienal *InSite*), la escena artística durante la década de 1990 (el debate sobre la “hispanidad” tras las conmemoraciones de 1992, el Tratado de Libre Comercio, Pete Wilson y la propuesta 187) y los artistas mexicanos migrantes (Rubén Ortiz-Torres, Enrique Chagoya, Guillermo Gómez Peña, entre otros). Ya sea por sus vínculos con el horizonte de la Ciudad de México o por otras razones, todos ellos han sido abordados con pericia desde la academia mexicana.

Otra acotación pertinente se refiere a los artistas de origen mexicano o México-americano incluidos en otras ediciones de la Bienal que no abordaré. Mencionaré aquí a: Luis Jiménez (presente en las Bienales Whitney 1973 y 1991), Mel Casas (1975), Manuel de Landa (1979), Roberto Juárez (1987), Celia Álvarez Muñoz (1991), Harry Gamboa Jr., Raphael Montañez Ortiz, Gabriel Orozco, Julio Galán<sup>29</sup> (1995), Salomón Huerta, Marcos Ramírez ERRE, John Jota Leño (2000), Rafa Esparza, Aliza

---

<sup>28</sup> Cfr. Nota 13.

<sup>29</sup> La inclusión en las Bienales Whitney de artistas que se consideran mexicanos, pero cuyo ámbito de acción rebasa los límites nacionales (Gabriel Orozco, Marcos Ramírez ERRE, Julio Galán) es una muestra de la laxitud de criterios en la Bienal o, si se quiere ver de otra forma, de los límites a la construcción de las producciones artísticas a ámbitos nacionales (e identitarios). En el capítulo 1 abordo este proceso, particularmente visible después de la edición 1993 de la Bienal.

Nisenbaum y Raúl de Nieves (2017), el colectivo Los Ingrávidos (2019), Mónica Arreola, Andrew Roberts, Alejandro *Luperca* Morales y Guadalupe Rosales (2022).

Otra consideración merecen los artistas también méxico-americanos que participaron en las Bienales consideradas y que están ausentes en este texto: Guillermo Gómez Peña en colaboración con Coco Fusco; Miguel Gandert y Lourdes Portillo (1993), Willie Varela (1993 y 1995), James Luna (1993 y 2019), Natalia Almada y Eduardo Sarabia (2008). Daniel Joseph Martinez exhibió también en las ediciones 2008 y 2022. Estas prácticas requieren de Puntos clave, Agentes y Coyunturas distintos a los que recorro en esta argumentación.

Como mencioné antes, dejo fuera también la discusión sobre arte Latino en aras de la claridad expositiva, pero también de la defensa de la(s) experiencia(s) méxico-americana(s) como un lugar de enunciación distinto a la amalgama -aún más heterogénea- experiencia de los estadounidenses con ascendencia en otras latitudes de Latinoamérica.

En el Capítulo 1 esbozo una definición del movimiento Chicano (¿qué es? ¿cuáles eran sus demandas y reivindicaciones?), y rastreo indicios de su dimensión cultural (¿qué papel otorgaba a la cultura?) y artística (¿qué paradigmas fundamentan el arte Chicano?). Posteriormente establezco tres Puntos clave del arte Chicano (reclamos territoriales, iconografía, arte como herramienta social) para tener elementos que detonen respuestas a la pregunta: ¿Cómo y por qué el arte Chicano se construyó como una oposición/alternativa al *mainstream*? y con ello problematizar: ¿Cómo se volvió un problema para los artistas méxico-americanos entrar en los espacios institucionales como los museos, galerías o bienales? La cartografía de Puntos clave funciona como elemento de contraste para desplegar el ámbito de acción propio de esta investigación: la distinción de las tácticas “despreocupadas del problema”, Non-Chicana y Post-Chicana, respecto al arte Chicano (¿Qué hacen las tácticas Non-Chicana y Post-Chicana? ¿En qué difieren respecto al arte Chicano?). Desarrollo dichas diferencias en los capítulos 2 y 3, que inician con una sección dedicada a encuadrar las tácticas despreocupadas del problema. Recorro para ello al análisis

de prácticas que, aunque responden a tácticas o posicionamientos similares, ocurren en otros marcos temporales. En una segunda sección de ambos capítulos desarrollo las especificidades de cada táctica en los marcos temporales elegidos (Non-Chicana en 1992-1993 y Post-Chicana en 2008). Es allí donde acudo a la identificación de coyunturas históricas, prácticas detonantes y agentes curatoriales/institucionales para argumentar la inclusión de artistas mexico-americanos en las Bienales Whitney. Para apuntalar el sentido de las tácticas despreocupadas del problema, recurro a la figura de una exposición complementaria. Se trata de exhibiciones ocurridas de manera contemporánea a las Bienales de 1993 y 2008 y que también incluyeron a artistas méxico-americanos, pero se produjeron, gestionaron y exhibieron en Los Ángeles. Finalmente, una tercer sección apuntala a cada táctica (Non-Chicano como parresía, Post-Chicano como negociación) en el marco general de los mundos del arte global, norteamericano y méxico-americano.

Los elementos finales de la investigación quedan entonces estructurados de la siguiente manera:

Capítulo	Prácticas artísticas méxico-americanas según su relación con los Puntos clave del arte Chicano...	The Master's House como... (en azul, exposiciones curadas desde entornos curatoriales méxico-americanos)	Prácticas artísticas méxico-americanas según su relación con The Master's House...
1		<b>Hispanic Art in the United States</b> <Chicano Art: Resistance and Affirmation>	Como contra-canon
2	Tácticas Non-Chicanas (1992-1993)	<b>Bienal Whitney 1993</b> Daniel Joseph Martinez: "Museum Tags..." <b>Helter Skelter: LA Art of the 1990s</b> Práctica escultórica de Victor Estrada	Como parresía
3	Tácticas Post-Chicanas (2008)	<b>Bienal Whitney 2008</b> Ruben Ochoa: "If a had a rebar everytime someone tried to mold me", "An Ideal Disyuncture". Mario Ybarra Jr.: "The Scarface Museum". <Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement> (Varios artistas)	Como negociación

## **Capítulo 1**

### **Contra-canon Chicano: Tres Puntos Clave (ca. 1969-1990)**

Este capítulo hace una breve revisión del Movimiento Chicano en particular; esto es, a la luz de la noción de una identidad “no-blanca”, proveniente de la Teoría crítica racial en Haney López. Respecto a las reivindicación cultural y artística del Movimiento, el Plan Espiritual de Aztlán de 1969 otorga unos lineamientos que prescriben cómo y por qué el arte Chicano debe actuar contra la Master’s House.

Con esos elementos, propongo tres Puntos clave del contra-canon Chicano, muestro algunos de sus límites y finalmente comparo dos exhibiciones que dan cuenta de la entrada del arte Chicano al museo.

### **Coyuntura histórica: Movimiento Chicano en Aztlán**

#### Non-White Identity: *I refuse to be absorbed*

El entramado jurídico y social de los Estados Unidos se yergue sobre una infamia que predetermina el destino de quienes habitan esa nación. *E pluribus unum*, “de muchos, uno”, la frase que sigue marcando las monedas de aquel país, no es una frase aplicable a todos ellos, pues privilegios y hegemonías están reservados para unos cuantos: los blancos. Ian Haney López es uno de los académicos que, desde la Teoría crítica racial, han mostrado la forma en que el entramado legal que sostiene a las instituciones de esa nación segrega a sus habitantes desde un punto de vista primordialmente racial. Un dato que avala esta afirmación: de 1790 a 1952, la naturalización o proceso para adquirir la ciudadanía norteamericana exigía como requisito el “ser una persona blanca”.<sup>30</sup> Siguiendo esa argumentación, sostiene que el Movimiento Chicano logró que los México-americanos hicieran visibles los procesos de segregación por medio de su enunciación como un grupo “no-blanco”. ¿Cómo se dio esta enunciación y en qué contexto? La Historia de las comunidades México-americanas inicia en 1848, año de la firma de los Tratados de Guadalupe Hidalgo, con los que se dio fin a la traumática intervención estadounidense que, como se sabe, mutiló el antiguo territorio mexicano.<sup>31</sup> Aunque en esos acuerdos se garantizaba el respeto a la propiedad

---

<sup>30</sup> Haney López, Ian. *White by Law. A Legal Construction of Race*. Estados Unidos: New York University Press, 2006, p. 1.

<sup>31</sup> Una primer versión de este recuento fue publicada en: Hernández, Luis R. “Los fantasmas y los muros...”, *op.cit.*, pp. 352-355.



y a los derechos civiles de los ciudadanos mexicanos que habían quedado al norte de la nueva frontera, en la práctica, muchos de ellos fueron objeto de hostigamiento racial y despojo de tierras y, conforme crecía la influencia y control de los anglosajones, en los hechos fueron considerados ciudadanos de inferior categoría. La zona ahora referida como el suroeste de los Estados Unidos era vista por las élites de la costa este de aquel país como un espacio en blanco, salvaje, no civilizado, que exigía su redención por medio de la integración al resto de la Unión Americana.

Como es usual en estas operaciones “redentoras”, la lenta llegada del progreso a estas regiones tuvo un alto costo humanitario: sin ánimo de profundizar más allá de lo indispensable para este recuento, vale la pena recordar, por ejemplo, a los millones de nativo-americanos muertos o desplazados en esas operaciones. Tierra fuera de la ley, el suroeste se volvió fecundo en personajes a veces reivindicatorios, a veces simplemente forajidos, algunos de los cuales trascenderían como mito de la resistencia de los pobladores originarios de la región. Joaquín Murrieta es uno de estos personajes. Llegó de Sonora a California atraído por la fiebre del oro en esa entidad, y experimentó en carne propia las abusivas políticas de impuestos a extranjeros y la vejación y muerte de su esposa, lo que lo condujo a unirse, según la leyenda, a la banda de Los Joaquines. Sus hazañas se contaron en corridos y más tarde inspiraron las aventuras literarias y cinematográficas del célebre Diego de la Vega, también conocido como *el Zorro*.

Las migraciones mexicanas al norte continuaron en el siglo XX, provocando resquemor en grandes sectores de la sociedad estadounidense, así como una progresiva “re-ocupación” del suroeste, primero, y de otros territorios de los Estados Unidos, después. Una de estas oleadas se dio en el contexto de la Revolución mexicana, seguida de una campaña contra el empleo de inmigrantes mexicanos en la década de 1920. Pero, lentamente, los México-americanos aprendieron a organizarse. Tras la campaña de los veinte se fundó LULAC (League of United Latin American Citizens), organización que en un principio se destinó a combatir la discriminación. En 1948, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, los veteranos de la comunidad erigieron el GI Forum con propósitos similares. La mayoría de estas reivindicaciones,

sin embargo, no ponían en cuestión de manera directa el problema sistémico: el de la distinción racial.

Afirma Haney López que:

Until the late 1960s, the Mexican community in the United States thought of itself as racially White. That is not how Anglos thought of Mexicans, of course. Largely beginning with the nineteenth-century period of intense Anglo-Mexican conflict in the Southwest, Anglo society perceived Mexicans as racially separate and inferior. By the 1920s, the Mexican community responded to this negative racialization by insisting that they were White [...] To take one example, although the U.S. Census Bureau enumerated a “Mexican race” in 1930, the Bureau bowed to political pressure from the Mexican community thereafter and in 1950 and 1960 counted that group as “White Persons of Spanish Surname”. Despite these gains, in the late 1960s a large segment of the Mexican community reversed its racial self-conception, proclaiming a non-White identity.<sup>32</sup>

En la interpretación de este mismo autor hubo tres organizaciones que determinaron el origen del Movimiento Chicano: la Alianza Federal de Mercedes que Reies López Tijerina creó en 1962, y que, dedicada al estudio del estatus jurídico de las tierras de Nuevo México según los Tratados de Guadalupe Hidalgo, pretendía restablecer los derechos territoriales de los pobladores de origen mexicano en esas tierras; la United Farm Workers, fundada en 1966 por César Chávez y Dolores Huerta, organización de trabajadores migrantes del sector agrario, y la Crusade for Justice, fundada por Rodolfo Corky González en Colorado. Me dedicaré ahora a describir las reivindicaciones de este último pues están directamente relacionadas a la enunciación de lo chicano como “no blanco” y porque atañen a la dimensión cultural que tomó el movimiento.

---

<sup>32</sup> Haney López, Ian. “Protest, Repression, and Race: Legal Violence and the Chicano Movement”, en: *University of Pennsylvania Law Review*, vol. 150, issue 1, 2001, pp. 205-206.

Corky González, boxeador peso pluma devenido activista, publicó en 1967 el poema épico “I am Joaquín” que, según George Hartley, es fundacional no sólo para la literatura Chicana sino también en la enunciación misma del término “Chicano”:

[...] many scholars suggest [it] derives from a shortened version of the Indian pronunciation of "Mexicanos," [and] was initially used as an insult, signifying a person of lower status and culture. This is in fact the way Mexican Americans were viewed by both Americans and Mexicans. Prior to the late '60s, even within the Mexican American community the term "Chicano" was reserved for recently-arrived immigrants. New arrivals from Mexico—often poor and more visibly "Other" than the more assimilated earlier Mexicans in America—threatened the status of those Mexican Americans who often fought hard to prove their American identity by distancing themselves from their Mexican and Indian roots. Later, however, the term was appropriated by Mexican-American activists during the 1960s in much the same way as the terms "Black" and then later "nigger" were by African Americans, as a way of transforming an insult into a signifier of ethnic strength and pride and as a refusal to assimilate into mainstream White culture.<sup>33</sup>

La oposición a la asimilación y a la blanquitud guardan, tanto en el poema como en el Movimiento Chicano mismo, una relación con la afirmación de una identidad distinta, con la reivindicación de los territorios del suroeste -devenidos en la nación de Aztlán-, y con el reclamo por el reconocimiento de una cultura e historia propias. Nuevamente: este tipo de reivindicaciones se apreciarán de manera más adecuada para los fines de esta investigación si, a la par de su oposición a la blanquitud, las consideramos en paralelo a aquellas que hicieron el Movimiento Black Power, en esta etapa inicial, y las reivindicaciones feministas y queer, en etapas posteriores.

---

<sup>33</sup> Hartley, George. “I Am Joaquín: Rodolfo ‘Corky’ Gonzales and the Retroactive Construction of Chicanismo”, en: *Electronic Poetry Center*, base de datos alojada por el Center for Contemporary Writing de la Universidad de Pensilvania. Formato html, disponible en: <http://writing.upenn.edu/epc/authors/hartley/pubs/corky.html> [consultado en noviembre de 2020].

*Corky* González, tras su retiro del boxeo en 1952, pugó por los derechos de los jóvenes mexicano-americanos en la política local de Colorado, bajo el estandarte del partido demócrata. Pero el escaso apoyo que vio en esa denominación le desilusionó y, de forma simultánea al desarrollo del Movimiento por los Derechos Civiles, fundó la Crusade for Justice en 1966. El poema puede entenderse entonces desde la desesperanza por la nula capacidad de las instituciones norteamericanas por escuchar las voces de las minorías, que a su vez constituye uno de los principales argumentos para la afirmación del orgullo identitario:

The music of the people stirs the  
Revolution.  
Like a sleeping giant it slowly  
Rears its head  
To the sound of  
Tramping feet  
Clamoring voices  
Mariachi strains  
Fiery tequila explosions  
The smell of chile verde and  
Soft brown eyes of expectation for a  
Better life.  
And in all the fertile farmlands,  
the barren plains,  
the mountain villages,  
smoke-smearred cities,  
we start to MOVE.  
La raza!

Méjicano!

Español!

Latino!

Chicano!

Or whatever I call myself,

I look the same

I feel the same

I cry

And

Sing the same.

I am the masses of my people and

**I refuse to be absorbed.**<sup>34</sup>

*La Causa* encontró en la primavera siguiente motivos no solo para la afirmación identitaria, sino para la radicalización política. En marzo de 1968, estudiantes de bachillerato del barrio East Los Angeles llevaron a cabo las manifestaciones conocidas como los East LA Walkouts.

En los años previos, varios esos estudiantes y miembros de la comunidad de ese barrio habían permanecido atentos a las luchas de la Alianza Federal de Mercedes, que involucraron acciones directas en Nuevo México, y también apoyaron el boicot a la uva y otras acciones organizadas por la United Farm Workers. Cierta epifanía ocurrió en ellos: si los campesinos en Delano y otras partes del sur de California se levantaban y organizaban, si en Nuevo México llevaban la reivindicación de tierras al denso territorio judicial, los jóvenes angelinos hallaron en las precarias condiciones educativas de sus escuelas la más clara manifestación de la exclusión. Como parte de la organización previa a los *Walkouts*, David Sánchez

---

<sup>34</sup> González, Rodolfo. *I am Joaquín*. Versión publicada en *Latin American Studies.org*, sitio web independiente del profesor Antonio Rafael de la Cova, de la Universidad de Indiana; formato html, disponible en: <https://www.latinamericanstudies.org/latinos/joaquin.htm> [consultado en noviembre de 2020]

y otros activistas fundaron en 1966 la Young Citizens for Community Action (con vínculos con el Black Panther Party de Los Angeles), que se sumó a organizaciones juveniles como la United Mexican American Students y los *Brown Berets*<sup>35</sup>. Asimismo se comenzaron a publicar los periódicos *La Raza* en 1967 e *Inside Eastside* (sin fecha de publicación inicial).

Aunque bajo esos antecedentes la retórica de los estudiantes podría parecer radical, en realidad las demandas que hicieron los *Walkouts* fueron: que las escuelas de East LA tuviesen una educación bilingüe y bicultural y que los integrantes de la comunidad México-americana tuvieran una representación en los puestos administrativos, entre otras exigencias similares. No obstante, como parte de la respuesta del Estado:

The Los Angeles grand jury indicted thirteen activists on charges ranging from disturbing the peace to conspiracy for their roles in supporting the students protests. Many of the defendants were initially arrested and held without bail; they faced possible sentences of forty-five years in jail. In what would be conducted as a political showpiece, the defense, led by a volatile attorney, Oscar Acosta, argued that the indictments were unconstitutional because the local judges had discriminated against Mexicans in selecting members of the indicting grand jury. The defendants in what came known as East LA Thirteen publicly denounced the trial as an exercise of judicial bigotry.<sup>36</sup>

Tanto los *Walkouts* como el juicio a los *East LA Thirteen* tuvieron repercusiones en el ámbito de East LA, primero, y de otras comunidades México-americanas después: por un lado unieron a sus miembros en torno a lo Chicano como argumento de afirmación y resistencia, y por otro lado mostraron la respuesta

---

<sup>35</sup> Los *Brown Berets* o *Boinas Cafés* fue una serie de asociaciones que, organizadas a partir del modelo del Black Panther Party, fueron fundadas por David Sánchez en 1969.

<sup>36</sup> Haney López, "Repression...", *op.cit.*, p. 207. La referencia a la volatilidad de Oscar Acosta, abogado de la causa de los *East LA Thirteen* puede comprenderse mejor si la asociamos a las descripciones que de él hace Hunter S. Thompson en *Fear and Loathing in Las Vegas*, conocido relato en que este último acude a Las Vegas con Acosta para entrevistarle en torno a sus experiencias como abogado de la causa Chicana. Cabe señalar también que entre organizadores de los *Walkouts* figuran Harry Gamboa Jr. y Patssi Valdez, figuras relevantes como fundadores del colectivo Asco y, por lo tanto, precursores de las tácticas Post-Chicanas.

del Estado a *La Causa*, misma que tuvo una iteración aun más violenta en agosto de 1970, con la disgregación del Chicano Moratorium.

### Reivindicación cultural

Un encuadre a la dimensión cultural del Movimiento Chicano está delineado en el “Plan Espiritual de Aztlán”, documento presentado en copias mimeográficas<sup>37</sup> en la Chicano Youth Liberation Conference que convocó la Crusade for Justice en Denver, Colorado, en marzo de 1969. Durante la Conferencia se discutieron posibles puntos de acción para el Movimiento; el “Plan Espiritual...” es el resultado de dichos debates. Dividido en tres puntos, *Nacionalismo*, *Metas de la Organización y Acción*, el segundo de ellos es explícito en su inciso sexto con respecto a su visión de la cultura:

Cultural values of our people strengthen our identity and the moral backbone of the movement. Our culture unites and educates the family of La Raza towards liberation with one heart and one mind. We must insure that our writers, poets, musicians, and artists produce literature and art that is appealing to our people and relates to our revolutionary culture. Our cultural values of life, family, and home will serve as a powerful weapon to defeat the gringo dollar value system and encourage the process of love and brotherhood.<sup>38</sup>

El Movimiento Chicano abogó por el reconocimiento de una cultura denostada por la hegemonía blanca, en consonancia con otras movilizaciones sociales de las décadas de los sesenta y setenta, muchas veces desde un horizonte crítico con el sistema económico capitalista. En ese tenor, Carlos Almaraz prescribió:

---

<sup>37</sup> La versión consultada se imprimió en el periódico *El Grito del Norte / A Cry for Justice in Northern New Mexico*, vol. II, núm. 9, 6 de julio de 1969 y está disponible en la base de datos “Documents of Latin American and Latino Art” del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Formato pdf, disponible en: <https://www.icaadocs.mfah.org/s/en/item/803398#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-1268%2C646%2C4094%2C2291> [consultado en diciembre de 2020].

<sup>38</sup> *Ibid.*

I propose an art that is not private property, an art that will make other artists aware of their duty as human beings. I propose an art that is not only an inspiration and an education but also an art form that is aggressive and hostile toward present bourgeois standards. I do not believe in “quality” because it’s a monstrous device by which those who can afford “quality” rule those who cannot. “Quality” benefits collectors and museums, not artists. It enslaves artists. I would like to see “quality” replaced with quantity -in a true, dialectical fashion. This will devalue the art object and make masterpieces obsolete; there will thus be nothing really unique in art and, hopefully, no art history as we know it presently. For Chicanos, and for all working-class people, art must be more than just a matter of cultural identity. It must be destructive! (Better here than on the street).<sup>39</sup>

Una vez perfilados los componentes anti-racial, cultural y radical del Movimiento Chicano, revisemos el que más atañe a esta investigación: su dimensión específicamente artística, para tener elementos que respondan a las preguntas ¿cómo interpretaron los artistas su papel dentro del Movimiento Chicano?, ¿qué se considera arte Chicano?, y ¿cuáles son sus puntos clave?

### **Tres Puntos clave del contra-canon Chicano**

En esta sección acudiré a textos canónicos del Movimiento y del arte Chicano, así como a la observación de algunas prácticas artísticas, para desarrollar tres de sus Puntos clave: *Reclamos territoriales*, *Iconografía* y *Arte como herramienta social*. No los considero puntos esenciales o únicos: hay otras líneas por explorar (algunas de ellas serán consideradas en otras secciones de esta investigación) que podrían delinear al arte Chicano (que nunca pretendió definirse, como expresan varios de sus agentes<sup>40</sup>);

---

<sup>39</sup> Almaraz, Carlos. “Notes on an Aesthetic Alternative”, en: *Chicano and Chicana Art...*, *op.cit.*, p. 35.

<sup>40</sup> Chon A. Noriega nos invita: “We should look to Chicano artist statements not for a definition but for the ongoing engagement of a dialectic defined by societal exclusion and discrimination” (“Introduction to Part One”, en: *Chicano and Chicana Art...*, *op.cit.*, p. 16). Malaquías Montoya y Lezlie Salkowitz-Montoya sentenciaron: “A definition of Chicano art was never intended because this would have restricted the artist. It was felt that through the discussions that took place, with their political content, beliefs, and direction, an understanding would result, a frame of reference for struggle and commitment to all oppressed people. As long as this could be identified and clearly understood, only a people’s art, an art of struggle, could surface” (“A Critical



las presento aquí para establecer un contraste con los Puntos clave de las tácticas que abordaré en los capítulos 2 y 3 (Non-Chicano y Post-Chicano).

### Reclamos territoriales

Los reclamos territoriales se relacionan al primer punto del *Plan espiritual de Aztlán: Nacionalismo - enraizado*, como el nombre del propio *Plan...* sugiere, en Aztlán, es decir, la nación que el Chicanismo reclama en los territorios del suroeste de los Estados Unidos, que considera invadido por los anglo-americanos tras la guerra de 1847-1848.

Dadas las características de la expansión territorial anglo-sajona, que particularmente en las urbes norteamericanas segregó a las minorías raciales en zonas específicas, el *barrio* constituye una unidad territorial-política dentro de esa concepción. Así, la construcción de una nación en dichos territorios no solo guarda un símil con otros territorios ocupados, sino que tiene un ámbito de acción específico y concreto en el *barrio*, así como una ciudadanía expresada en unos habitantes que, congregados alrededor de esos barrios, constituyen una *comunidad*.

La noción de Aztlán, enraizada en el mito de la ciudad de la que partieron los pueblos mexicas en su migración para fundar Tenochtitlan, sitúa el origen de este territorio (y del propio Chicanismo) en un tiempo *anterior a la historia*, les otorga cierta autonomía e “inevitabilidad retórica”<sup>41</sup> y, lo que me parece

---

Perspective on the State of Chicano Art” en: *Chicano and Chicana Art...*, *op.cit.*, p. 39). Y para Shifra Goldman, en contraste con la Escuela Mexicana de Pintura: “Los artistas Chicanos no son tan teóricos ni tan conscientes políticamente como lo fueron los muralistas; la ampliación de sus preocupaciones y sus temas ocurrió de forma esporádica y descentralizada entre artistas individuales que trabajaban sin una ideología compartida”, para añadir más adelante que “es obvio que el movimiento no es monolítico” (“Resistencia e identidad: murales callejeros en la Aztlán ocupada”. Originalmente publicado en la revista *Artes Visuales*, núm. 16, México, 1977; esta versión procede de Goldman, Shifra, *Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos durante el siglo XX*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2008, pp. 187-188).

<sup>41</sup> Estas ideas provienen del curador Chon A. Noriega, quien expresa: “Such a vision gives the Chicano movement a certain rhetorical inevitability and autonomy, since its origins can be traced to the pre-Columbian -that is, before the nation-state [...] but also before history itself”. Noriega, Chon. “The Orphans of Modernism”, en: *Phantom Sightings. Art After the Chicano Movement*. Los Ángeles: LACMA- University of California Press, 2008, p. 18.

más relevante, lo emparenta con el Estado-nación mexicano en su argumento unificador y mestizo. En palabras de Philip Brookman, “El Plan asserted that Chicanos were a nation historically, spiritually, and culturally”.<sup>42</sup>

A esta noción del territorio de Aztlán apunta “Who’s The Illegal Alien, Pilgrim?”, cartel de Yolanda Lopez producido en 1978 por la organización Chicano Comitee Rights (fig. 01) y que sostengo está inscrito en la misma tradición iconográfica que Carlo Ginzburg describió en la conferencia “Your country needs you: un estudio de caso en iconografía política”.<sup>43</sup> En ella, Ginzburg apuesta por la noción de *pathosformeln* –propuesta por Aby Warburg y que traduce como “fórmulas de emoción”– para dilucidar la manera en que actuó el cartel “Británicos: únense al ejército de su país” (Alfred Leete, 1914, fig. 02), en el marco de sus trabajos sobre iconografía política. Este cartel muestra la imagen del secretario de Estado para la Guerra del Reino Unido, Herbert Kitchener, quien dirige su mirada y apunta el dedo índice hacia el observador, llamándolo a enrolarse en las fuerzas armadas como parte de la propaganda bélica británica durante la Primera Guerra Mundial. Su eficacia, argumenta, puede verse tanto en la respuesta al reclutamiento, que significó al menos dos millones y medio de nuevos conscriptos, como en las múltiples versiones que otros países re-elaboraron con fines similares. De esas nuevas versiones nos interesa el cartel “I want you” que James Montgomery Flagg diseñó en 1917 con el propósito de promover el reclutamiento en los Estados Unidos, y que reemplaza al secretario Kitchener con la imagen del tío Sam (fig. 03).

La tradición iconográfica que delinea Ginzburg inicia con tres obras descritas por Plinio el Viejo en su *Historia Natural*: una Minerva pintada por el romano Famulus, una pintura del griego Apelles en que Alejandro el Grande sostiene un rayo en el templo de Diana en Éfeso y y “El Sacrificio de los Bueyes”

---

<sup>42</sup> Brookman, Philip. “Looking for Alternatives. Notes on Chicano Art, 1960-1990”. Originalmente publicado en el catálogo de la exposición *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985*; la versión aquí citada proviene de: *Chicano and Chicana Art...*, *op.cit.*, p. 23

<sup>43</sup> Ginzburg, Carlo. *Miedo, reverencia y terror. Cinco ensayos de iconografía política*. México: Contrahistorias, 2014.



**Fig. 01.** Yolanda López. *Who's the Illegal Alien, Pilgrim?*, 1978. Cartel en impresión offset. Smithsonian American Art Museum.



**Fig. 02.** Alfred Leete. *Britons, Kitchener wants you*, 1914. Cartel en impresión litográfica. Wikimedia Commons.



**Fig. 03.** James Montgomery Flagg. *I want you*, 1917. Cartel en impresión litográfica. Library of Congress.

en el Pórtico de Pompeya, pintura de Pausias. En la argumentación del historiador italiano, esta serie de carteles de reclutamiento activan dos nociones presentes en dichas pinturas: la figura que “mira al observador, sin importar desde dónde éste último la observe”<sup>44</sup>, que es el caso de la Minerva de Famulus, y el gesto de las figuras que, como el rayo de Apelles o el buey de Pausias, salen del cuadro y se precipitan hacia el espectador. Tras repasar otras pinturas que presentan estas figuras de autoridad panóptica o bien la perspectiva y el escorzo como dispositivos visuales de interpelación directa al observador, afirma:

Cerca de un siglo después, Caravaggio reelaboró el gesto con el cual Miguel Ángel dotó a Dios Padre llamando a Adán a la vida, para expresar un evento diferente: San Mateo siendo convocado por el Hijo de Dios. ¿Podemos interpretar nosotros el dedo que apunta de Kitchener como una versión secular, y abreviada, del gesto horizontal de Jesús en la pintura de Caravaggio? Después de todo, en ambos casos se trata de un llamado, un llamado a las armas o un llamado religioso.<sup>45</sup>

El cartel de Yolanda López presenta también a un personaje que mira al observador y apunta el dedo derecho hacia él. Sin embargo, su rostro de rasgos morenos despliega un gesto de ira mientras su mano izquierda estruja un conjunto de papeles en los que alcanzamos a leer el encabezado: “Immigration Plans”. Dos niveles de texto encuadran el objeto de la ira del personaje: “Who’s the Illegal Alien, Pilgrim?”, especificando a un destinatario, y “Stop Carter’s Immigration Plan!”, dirigiéndose a otro. Tan explícito es este llamado a este segundo observador como la identidad del primero: “Pilgrim”, o peregrino. Vislumbrar el sentido de dichos mensajes requiere un breve vistazo al contexto.

El 4 de agosto de 1977, el presidente Jimmy Carter envió una propuesta al Congreso que afirmaba:

I am proposing to Congress today a set of actions to help markedly reduce the increasing flow of undocumented aliens in this country and to regulate the presence of the millions of undocumented aliens

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 142.

already here [...] They have breached our nation's immigration laws, displaced many American citizens from jobs, and placed an increased financial burden on many states and local governments.<sup>46</sup>

Aunque el documento establecía que las medidas propuestas (sanciones a empleadores de indocumentados, reforzamiento militar de la frontera, entre otras) evitarían la discriminación racial, el tono del documento azuzó el fantasma del odio racial. Como en otros periodos de crisis, el migrante fungió como chivo expiatorio de los efectos económicos de la crisis del petróleo de 1973 y de la derrota anímica tras la retirada de Vietnam en 1975, y como consecuencia:

In the midst of a media frenzy over the announcement by the infamous Ku Klux Klan to assist the U.S. Border Patrol in apprehending “illegal aliens”, San Diego borderland activist Herman Baca and chair of the Committee on Chicano Rights responded with a warning on a November 1977 afternoon that the Chicano community would assert “an immediate response in-kind” to any “interruption of their daily lives”.<sup>47</sup>

Herman Baca fundó el Committee on Chicano Rights, organización que convocó a la Marcha de la Unidad en octubre de ese año y, en ese contexto de confrontación tanto con la administración Carter como con el Ku Klux Klan, produjo el cartel de Yolanda López.

El cartel invierte entonces la fórmula de los carteles de reclutamiento, en particular la versión de Montgomery Flagg sobre el Tío Sam. No constituye un llamado a las armas desde la autoridad, sino una interpelación al “Pilgrim” (“¿Quién es el extranjero ilegal?”), primer destinatario e invasor del territorio

---

<sup>46</sup> Carter, Jimmy. “Undocumented Aliens Message to the Congress”, en: *The American Presidency Project by Gerhard Peters and John T. Woolley, University of California, Santa Barbara*. Formato html, disponible en: <https://www.presidency.ucsb.edu/node/243719> [consultado en enero de 2021].

<sup>47</sup> Patiño Jr., Jimmy C. “A Time for Resistance: Globalization, Undocumented Immigration, and the Chicana/o Movement in the San Diego Borderlands”, tesis para obtener el título de Doctor en Historia. University of California, San Diego, 2010, en: *eScholarship. Open Access Publications from the University of California*. Formato pdf, disponible en: <https://escholarship.org/uc/item/6gs4w33d> [consultado en enero de 2021].

de Aztlán, por parte de sus pobladores originarios, segundos destinatarios del cartel (y del mensaje contra el proyecto del presidente Carter).

### Iconografía

Otra situación que atraviesa(n) la experiencia(s) México-americana(s) desde la perspectiva Chicana es su invisibilidad en el marco general de la cultura norteamericana:

But in addition to suffering the exclusions, privations, and insults that many minorities endured, for Chicanos there was a cultural issue larger than outright discrimination: in the national imagination, the very presence of Chicanos was scarcely recognized. Concentrated in the Southwestern states, Chicanos were not nearly as visible nationally as African Americans, and typically their bearing was dealt with as a regional or local issue among school boards, election supervisors, and other civic bureaus that controlled participation in the American ideal of self-governance. Even after the reforms of the civil rights era were implemented and began to take hold, Chicanos remained a largely unrecognized presence within American society.<sup>48</sup>

Esa fue otra de las razones para buscar una forma de denominación inequívoca que, como vemos, tiene una dimensión a la vez reivindicatoria y política. Pero, una vez enunciada una identidad, ¿qué es lo que tenían que decir? Primordialmente, querían dirigirse a sí mismos (a la comunidad) para afirmar un orgullo en esa identidad basado en sus orígenes e historia, desplazados por completo de las narrativas norteamericanas.

Since Chicano art first emerged as an integral part of a broad social protest movement, it often shared that movement's unique historical vision, one that articulates itself as the through-line and endpoint for four

---

<sup>48</sup> Fox, Howard N. "Theatre of the Inauthentic", en: *Phantom Sightings...*, *op. cit.*, p. 75.

radically different contexts: pre-Columbian indigenous history, the Spanish conquest of the Americas, the Mexican nation-state, and the United States.<sup>49</sup>

Una de las fuentes a que acudieron los artistas chicanos para activar esa visión histórica fue el muralismo mexicano. Shifra Goldman aborda este proceso de la siguiente manera:

Los artistas chicanos se familiarizaron con los motivos precolombinos y los utilizaron en sus murales durante la fase indigenista-nacionalista. Posteriormente, a medida que el movimiento se politizaba más y se alejaba de un nacionalismo estrecho, recurrieron a los muralistas mexicanos en busca de inspiración [...] Los artistas chicanos no son tan teóricos ni tan conscientes políticamente como lo fueron los muralistas; la ampliación de sus preocupaciones y sus temas ocurrió de una manera esporádica y descentralizada entre artistas individuales que trabajaban sin una ideología compartida.

[...]

Ciertos artistas han desarrollado sus propios estilos [y] han manejado imaginativamente temas como la drogadicción, las guerras entre bandas locales, la injusticia, la brutalidad de la policía, la deportación masiva, el desempleo, el apoyo al United Farm Workers, la unidad entre las minorías raciales, la oposición a la Guerra de Vietnam y la conmemoración de mártires de *la raza* como el periodista Rubén Salazar. Dado que los muralistas trabajan para, y muchas veces con comunidades específicas de barrios urbanos, no tienen reparos en utilizar iconografía y simbolismo puramente locales, como parte de su estrategia para estimular la identificación.<sup>50</sup>

Así pues, el contra-canon prescribe el uso de motivos iconográficos para la activación de esta memoria e historia colectiva Chicana en sus dimensiones precolombina, colonial y de los estados-nación mexicano y de Aztlán, para adecuarlos a los contextos específicos del *barrio* como unidad política local (que es donde se activa la vertiente específicamente estadounidense de dicha memoria).

---

<sup>49</sup> Noriega, *op. cit.*, p. 18. Brookman define ese legado como “a mestizo heritage”, “Looking for Alternatives...”, *op. cit.*, p. 21.

<sup>50</sup> Goldman, Shifra. “Resistencia e identidad...”, *op.cit.*, pp. 187-189.

El mural “Las Tres Culturas” fue elaborado por Rozelio Duarte para la ferretería Moe’s Hardware Store de Boyle Heights en 1974 (fig. 04). Aunque ha sido objeto de constantes versiones (Juan Navarro en 1981, correspondiente a la fig. 05 y Pastetetz en 1986, entre otros autores no identificados), todas ellas presentan los mismos elementos: una mujer al flanco izquierdo del acceso a la tienda y un conjunto de tres hombres de tez morena al lado derecho. Estos son: un soldado revolucionario (que a partir de la versión de Navarro adquiere los atributos específicos de Emiliano Zapata), un chicano anónimo (distinguible por el gorro de estambre que porta) y un noble indígena prehispánico (quien porta una capa similar al tilmatl mexicana, así como un tocado de plumas). En la elección de dichos personajes es evidente la afirmación de tres de los contextos históricos que Noriega describió: el Estado-nación mexicano, específicamente la etapa revolucionaria representada por el soldado; los barrios de los Estados Unidos, personificados en la figura del chicano, y la Historia pre-colombina, presente en la figura del noble mexicana. Me parece relevante –además del tema del mural como declaración de origen identitario– su emplazamiento en Boyle Heights, el barrio Chicano por excelencia, y particularmente en una tienda que provee insumos para dos de las actividades más socorridas en la clase trabajadora México-americana: la industria de la construcción y la jardinería.

A la misma dimensión de origen identitario enraizada en los ámbitos prehispánico y del México revolucionario apunta “Ghosts of the Barrio”, mural ejecutado por Wayne Healy en Ramona Gardens en 1974 (fig. 06).

Otro caso constituye el mural conocido como “Mayan Calendar”, que F. Soto ejecutó en Compton hacia 1989 (fig. 07). Consiste en tres paneles: una representación del mito de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, una Piedra del Sol o Calendario mexicana, y la representación de una pareja en la que el hombre entona una copla con una guitarra. Alude pues al tema del amor romántico en dos estereotipos de la cultura mexicana: el mito prehispánico de los volcanes de la cuenca de México y la pareja del campo mexicano idealizada en la época de oro del cine mexicano, mediados por la cultura popular





**Fig. 04.** Rozelio Duarte. *Las Tres Culturas*, 1974. Mural en Boyle Heights, Los Ángeles. USC Helen Topping Architecture and Fine Arts Library / Robin Dunitz Slides. of Los Angeles Murals, 1925-2002.



**Fig. 05.** Juan Navarro. *Las Tres Culturas*, 1981. Videograma del film *Mur Murs* (Agnes Varda, 1981).



**Fig. 06.** Wayne Healy. *Ghosts of the Barrio*, 1974. Mural en Ramona Gardens, Los Ángeles. Tomada del catálogo de la exposición LA Xicano, p. 90.



**Fig. 07.** F. Soto. *Mayan Calendar*, 1989. Mural en Compton, Los Ángeles. USC Helen Topping Architecture and Fine Arts Library / Robin Dunitz Slides. of Los Angeles Murals, 1925-2002.



**Fig. 08.** Jesús Helguera. *La leyenda de los volcanes I*, 1941. Pintura. Tomada del libro *Jesús Helguera y su pintura. Una reflexión*, p. 170.

mexicana del siglo XX, en específico por la pintura de calendarios impresos por Galas de México y otras empresas. El panel del mito de los volcanes es, de hecho, una cita textual a “La leyenda de los volcanes I”, de Jesús Helguera (fig. 08), el pintor más reconocido y estudiado dentro del ámbito de los calendarios.<sup>51</sup> La referencia a esta cultura de lo cursi o *kitsch* representada por los calendarios de Helguera, así como la incorrecta denominación de la Piedra del Sol como “calendario maya” son indicios de que las fuentes a que acudía la iconografía de los murales chicanos no era siempre la alta cultura (los muralistas mexicanos), pero también de la distancia que existe entre los ámbitos México-americanos y mexicano en relación a sus distintas apreciaciones sobre lo que constituye la cultura mexicana.

Otros artistas hacían énfasis en el propio entorno Chicano y en sus expresiones visuales como única fuente válida para las prácticas artísticas Chicanas:

There are some who would say that the Chicano experience is lacking of those elements that lend themselves to universal artistic expressions. This is a narrow and shortsighted view. One has only to examine the barrio to see that the elements to choose from are as infinite as any culture allows.

The Chicano has always been involved in a cultural process that can be properly looked upon as art. Some Chicano artists are already reevaluating these common cultural elements and transforming them into visible and tangible images and art forms. Examine Chicano folk art such as sculptured *ranflas*, the calligraphy of wall writings (graffiti), and the gardens of our *abuelos*. More refined examples of Chicano art would be sculptured menudo bones, drawings on tortillas, *vato loco* portraits, woodcuts of famous Chicanos, and so on. Figure 3.1 [fig. 09] depicts some examples of the Chicano visual experience. These may be considered valid artistic sources on which the Chicano artist should elaborate.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup>Véanse: Espinosa, Elia. *Jesús Helguera y su pintura: una reflexión*. México: UNAM/IIIE, 2004, y VVAA. *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos del siglo XX en Galas de México* (catálogo de exposición), México: Museo Soumaya, 2000.

<sup>52</sup> Sanchez Lujan, Gilbert. “El Arte del Chicano. ‘The Spirit of Experience’”. Inicialmente publicado en: *Con/Safos*, núm. 7, 1971, p. 11; esta versión procede de *Chicano and Chicana Art... op. cit.*, pp. 33-34.



**Fig. 09.** Gilbert Sanchez Lujan. *Sin título*, 1971. Collage. Tomada del libro *Chicano and Chicana Art. A Critical Anthology*, p. 33.



**Fig. 10.** Gilbert Sanchez Lujan. *Instalación sin título en la exposición Los Four en LACMA*, 1974. Instalación. Tomada del libro *LA Xicano*, p. 95.



**Fig. 11.** Roberto de la Rocha. *El Arte Chicano existe*, 1974. Acrílico, crayola y lápiz. Tomada de la exposición *Building Bridges / Construyendo Puentes. Arte Chicano/ Mexicano de LA a CDMX*. Museo de Arte Carrillo Gil, 2018.

El propio Sanchez Lujan, así como sus compañeros del grupo Los Four (Beto de la Rocha, Carlos Almaraz y Frank Romero) desarrollaron estos preceptos, como puede apreciarse en las figuras 10 y 11. Finalmente, delinearé un Punto clave que prescribe una función específica para el arte Chicano dentro de los propósitos del Movimiento Chicano en el territorio de Aztlán: su función social.

### Arte como herramienta social

Tras la exposición de Los Four en LACMA y las progresivas operaciones de inclusión de artistas Chicanos en museos y galerías, Malaquías Montoya y Leslie Salkowitz-Montoya publicaron “A Critical Perspective on the State of Chicano Art” en la edición primavera-verano de 1980 de la revista *Metaformosis* como argumentación a favor del retorno del arte Chicano a su vertiente alternativa o contra-canónica. Afirmaron que:

In the past, Chicanos had felt alienated from the traditional study of Western European art. It now became clear why Chicanos were inclined to feel so dissatisfied. Chicano artists became aware that others felt the same way and that art stemmed from similar experiences and common traditions. It was felt that La Raza should be recognized by its uniqueness and that the differences should be separated from the dominant culture. Chicano pride, and the right to express it, became important.

Throughout these discussions, artists were seen as an important part of the movement. Artists had to become producers of visual education. In order to decentralize the arts from the universities, artists had to move their studios out to their communities. Further discussions expressed the necessity of working in the barrios and the importance of using art as a social tool, as a weapon (although at times crude) to combat the circumstances that up to this point in time had made Chicanos feel so alienated from mainstream society.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Montoya, Malaquias; Leslie Salkowitz-Montoya. “A Critical Perspective on the State of Chicano Art”, en: *Metamorfosis* 3, no. 1, spring-summer 1980. Esta versión procede de *Chicano and Chicana Art...*, *op. cit.*, p. 39.

Este compromiso del artista Chicano con su entorno en concatenación con los postulados del Movimiento Chicano es evidente en el trabajo, por ejemplo, que Andrew Zermeño, Carlos Almaraz, Judithe Hernández y otros artistas ejecutaron para la United Farm Workers (UFW), sin contar al Taller Gráfico, el propio brazo artístico de la organización.

Almaraz, uno de los pintores más visibles del contra-canon Chicano, estuvo vinculado con el Mechicano Art Center y, como se mencionó más arriba, formó parte del grupo Los Four. Tras una estancia en Nueva York entre 1965 y 1971, su regreso a Los Ángeles estuvo marcado por problemas de salud y otras pugnas personales, así como su radicalización política hacia el marxismo y el trotskismo. Una vez que se involucró de lleno en el Chicanismo, relató que:

I was the first professional, schooled artist to come back to the eastside to do murals. Up until that point it had been a handful of folk artists painting murals that were not, you know, in perspective, were distorted, had all the problems of primitive painting, naive painting. So when I came back, I understood how to put up a grid, how to make the proportions work right, how to do your whole arm and brushstroke so the painting looked like a painting and had your feeling. And I had learned this by seeing the work of Siqueiros and seeing Orozco and seeing Rivera, because by 1969 I had already taken my first big Mexican tour as an adult. So we had seen all the major museums, we had visited some of the pyramids, and seen the big three and seen most of their work.<sup>54</sup>

En ese contexto, Almaraz acudió a presenciar una obra del Teatro Campesino, y decidió trabajar con la UFW por recomendación expresa de Luis Valdez. Tras establecerse como voluntario de la revista de la organización, conoció a Cesar Chavez, quien se encontraba trabajando en la primera Convención Nacional de la United Farm Workers, que tenía la intención de llevar la lucha por los derechos de los

---

<sup>54</sup> *Oral history interview with Carlos Almaraz, 1986 February 6-1987 January 29.* Archives of American Art, Smithsonian Institution. Formato pdf, disponible en: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-carlos-almaz-5409#transcript> [consultado en enero de 2021].

trabajadores del sector agrícola al ámbito nacional. Almaraz recuenta el encuentro con el dirigente y activista, quien le dijo:

"What do you want to do?" I said, "Well, I want to do a big banner, very political, very like a big political cartoon, blown up, so that people can see. . ." We're talking about farmworkers who don't read, you know, they do read some Spanish but not a lot. I said, "Let's get a picture across to them of their own struggle." So Cesar loved that, and he said, "Great. What do you need." And I told him what I needed. He says, "Well, we don't have any money, so I don't know if we can do it." So he left it at that. Then about, I stayed with the farmworkers, worked on El Macriado for the next week or so, then Cesar came back to the office one day, and said, "Well, how much do you really need to do this banner?" And I told him I needed about \$300 and some paint. So he got me some of the money for the banner, and then I went out myself and got a volunteer donation for the paint. And then we started, with the help of Mark Brian, we painted an enormous 64- by 32-foot banner, political cartoon, on this big piece of canvas. They rolled it up and for the convention they rolled it out and hung it up on the wall, and it looked great, you know.<sup>55</sup>

El mural portátil (fig. 12) presenta a dos bandos enfrentados: trabajadores agrícolas en huelga (en el flanco izquierdo), quienes confrontan a capataces y empresarios agrícolas (en el flanco derecho). La resistencia que oponen los primeros a los segundos es una muestra del carácter didáctico de este mural y de otras producciones artísticas realizadas en este tenor.

Si bien Almaraz se decantó más adelante por un trabajo de índole más personal (mismo que llegó a las galerías y coleccionistas), constituyen legión ciertos artistas comprometidos con las causas Chicanas a lo largo de toda su carrera, entre los que destacan: Malaquías Montoya, Rupert García o Ester Hernández, entre muchos otros.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*



**Fig. 12.** Carlos Almaraz. *Mural portátil para la First Constitutional Convention de la United Farm Workers*, 1973. Técnica desconocida. Tomada de la base de datos *University of California/ San Diego Libraries/ Farmworkers Movement Documentation Project*.



## **Contra-canon Chicano y sus límites**

Los Puntos clave descritos, como prescripciones al arte Chicano, funcionan bajo una serie de factores condicionantes. Los reclamos territoriales presuponen la afirmación de Aztlán, a la vez territorio mítico y argumento nacional, que está circunscrito al suroeste de los Estados Unidos. La iconografía está enraizada en la idea de Aztlán como nación, fuertemente vinculada al discurso liberal que funda el Estado-nación mexicano en la narrativa del imperio mexicana y, en ese sentido, influida por los preceptos del muralismo mexicano de la década de 1920. Podemos observar esto en la prescripción de dos medios preferentes para el arte Chicano: la producción de murales (de acceso público) y de materiales de acompañamiento del Movimiento (primordialmente, la gráfica). El arte Chicano como herramienta social está concatenado al Movimiento Chicano, y requiere la operación de sus preceptos al interior de Aztlán y de sus barrios.

Con ello quiero decir que Aztlán, como territorio mítico y argumento para el desarrollo del arte Chicano, contiene unas condicionantes que le llevan a enfocarse en su interior, en sus barrios y en sus reivindicaciones culturales, que se encuentran ancladas a una interpretación particular de las narrativas oficiales del Estado-nación mexicano. Partiendo de la definición del concepto de canon que establecí en la introducción a esta investigación<sup>56</sup>, me referiré a partir de ahora a las prácticas artísticas que siguen las prescripciones de los Puntos clave como el contra-canon Chicano. Por un lado, establece “ciertos aspectos de la cultura (Chicana) como cruciales” en contraposición al canon norteamericano (por ello configura un contra-canon), pero también tiende, como la idea del canon universal (formalista) del arte, a promover la idea de una jerarquía estática y ajena al paso del tiempo.

Este contra-canon Chicano y sus Puntos clave encontraron ciertos límites y fisuras a partir de mediados de la década de 1970, límites que empujaron al arte Chicano hacia el reconocimiento de su propia

---

<sup>56</sup> El término “canon” o “canonización” expresa un proceso mediante el cual ciertos aspectos de la cultura son establecidos como cruciales, de la mayor importancia o ejemplares. *Cfr.* Nota 9.

diversidad. Siendo que esta investigación postula la existencia de dos fugas a este contra-canon en dos periodos particulares (1992-1993 y 2008) posteriores al desarrollo del Movimiento Chicano, quiero aquí abordar tres fisuras o límites que disputaron este contra-canon durante el desarrollo del Movimiento: el tránsito del arte Chicano hacia el internacionalismo, el arte de las Chicanas, y el trabajo del grupo Asco.

### Movimiento Chicano e internacionalismo

El separatismo de Aztlán se encontró con un primer linde cuando los Chicanos voltearon a ver las luchas de otros pueblos oprimidos. Edward McCaughan<sup>57</sup> nos recuerda que el Movimiento Chicano transcurre de forma contemporánea al proceso de la Guerra Fría, que dividía el mundo en dos bandos tras la Segunda Guerra Mundial: el capitalista y el socialista. Esto incidió en el Movimiento en dos sentidos. Los Chicanos más jóvenes, al alinearse con las luchas de izquierda, se alejaron de aquellos que, con mayor edad, habían experimentado el macartismo y temían una asociación con causas radicales. En otro sentido, esta alineación con las luchas del Tercer Mundo hizo partícipe al Movimiento de causas más amplias y, en consecuencia, a establecer diálogos con sus pares latinoamericanos y otras latitudes del Tercer Mundo.

### Chicana art

Para mostrar un segundo límite en la agenda de Aztlán, regreso al mural “Ghosts of the Barrio”, de Wayne Healy (fig. 06). Los fantasmas en esta obra se presentan evanescentes en los extremos laterales: en el costado izquierdo, un personaje con los atributos de los combatientes de la Revolución mexicana, y en el derecho, nuevamente un conquistador español y un combatiente indígena. Al centro, cuatro chicanos se encuentran en los escalones de la entrada a una vivienda, como se suelen congregarse los miembros de un barrio chicano, como Ramona Gardens. Al nombrar a los primeros como fantasmas, Healy reivindica

---

<sup>57</sup> McCaughan, Edward. *Art and Social Movements. Cultural Politics in Mexico and Aztlán*. Durham: Duke University Press, 2012, pp. 44-49.

un origen para los segundos, pertenecientes a una comunidad invisibilizada.<sup>58</sup> Pero los personajes del mural, en quienes podemos observar una noción de orgullo identitario de los barrios de Aztlán, dejan fuera de esta reivindicación a todos quienes no pertenecen al grupo representado: hombres chicanos en la madurez. En ese sentido, Laura Pérez define a esta obra como “Chicano masculinist nostalgia”.<sup>59</sup> Para McCaughan, el poder “expresar el empoderamiento que daba el Movimiento a las Chicanas en sus propios términos, lejos de las profundas ataduras patriarcales de la comunidad, a veces requería de ellas una enorme valentía y creatividad”<sup>60</sup>, mientras que Alicia Gaspar de Alba sanciona: “El problema con Aztlán es que continúa siendo dominado por un nacionalismo cultural patriarcal que adopta la ideología simbólica del indigenismo y limita su activismo a las luchas de clase y raza... El género y la sexualidad... son temas tabú en el reino de Aztlán”.<sup>61</sup>

Según Shifra Goldman, mujeres artistas realizaban murales en California al menos desde 1970, pero fue hasta mediados de esa década cuando comenzaron a agruparse alrededor de una agenda específicamente feminista en distintos puntos de los Estados Unidos. Goldman nombra a Martha Cotera, Inés Hernández Tovar, Alicia Escalante y Francisca Flores y a organizaciones como Mexican American Women’s Organization, la Comisión Femenil Mexicana, la Mexican American Business and Professional Women, Hijas de Cuauhtémoc y Concilio Mujeres como algunas de las voces pioneras del feminismo Chicano. Surge con ellas una tradición que ha sido estudiada por Shifra Goldman, Amalia Mesa Bains, Laura E. Pérez, y teóricas como Gloria Anzaldúa.

---

<sup>58</sup> Tomkins Rivas, Pilar; Chon Noriega. “Chicano Art in the City of Dreams. A History in Nine Movements”, en: Noriega, Chon A., Terezita Romo, Pilar Tompkins Rivas (eds.) *LA Xicano*. (Catálogo de exposición). Los Ángeles: UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2011, p. 90.

<sup>59</sup> Laura Pérez, citada en Mc Caughan, *Art and Social...*, *op.cit.*, p. 73. Agradezco al Dr. Edward McCaughan sus observaciones sobre el carácter de este mural.

<sup>60</sup> Mc Caughan, *Art and Social...*, *op.cit.*, p. 73.

<sup>61</sup> Gaspar de Alba, *Chicano Art...*, *op.cit.* pp. 43-45.

¿Qué tipo de especificidades guarda el arte de las Chicanas? Amalia Mesa-Bains aventura una categoría, *domesticana*, para señalar una estrategia específica para delinear la producción de las Chicanas en la década de los ochenta. En ella intervienen pautas de la noción del *rasquachismo* en su pulsión por apropiarse de elementos de las culturas populares de México y Estados Unidos para producir híbridos que constituyen una forma de resistencia cultural y política. En la *domesticana*, esta estrategia se duplica porque además de mantener un carácter de resistencia a la dominación post-colonial, inserta críticas a los roles de género restrictivos inherentes a la cultura Chicana. Tiene como medios la construcción de altares y capillas que subvierten la idea del hogar como lugar de subordinación para transformarlo en un sitio de expresión y empoderamiento para la Chicana.<sup>62</sup>

#### Asco: una sensibilidad urbana y áspera

El colectivo Asco (1972-1987), conformado por William Herron, Glugio Nicardo *Gronk*, Harry Gamboa Jr. y Patsy Valdez, trabajó en Los Ángeles durante el Movimiento Chicano, con una sensibilidad “urbana y áspera, no folclórica ni rural. Guardando cierta semejanza con Fluxus [...], Asco tenía su estilo, casi extravagante, irreverente y multidisciplinario.”<sup>63</sup> Para visualizar cómo se desvía el trabajo de este grupo respecto a los Puntos clave del arte de Aztlán, describo aquí tres de sus performances.

Tras conocerse que, debido a los disturbios ocurridos en East LA se cancelaría el desfile tradicional de Navidad de 1972 en Whittier Boulevard, cuatro jóvenes artistas decidieron intervenir. Cada uno se disfrazó para la ocasión, ya de árbol de navidad, ya de Virgen María, ya de un mural caminante, y desfilaron por Whittier Boulevard en el acto conocido como “Walking mural”. Un fotógrafo los escoltó, cámara en mano, para documentar la acción, que fue uno de los primeros performances del grupo.

---

<sup>62</sup> Véanse los textos: Mesa-Bains, Amalia. “Domesticana. The Sensibility of Chicana Rasquachismo”, y Romo, Terezita. “Cultural Reclamation and Vernacular Traditions”, ambos en: *Chicano and Chicana Art...*, *op. cit.*

<sup>63</sup> Fusco, Coco. “Mi tipo de conversación”, en: *Atlántica, revista de las artes*, núm. 15, 1996.

En su acción más conocida contestaron al conservadurismo de los Estados Unidos con el desplazamiento de un estereotipo sobre los México-americanos. Cuando Harry Gamboa Jr. acudió al Los Angeles County Museum of Art (LACMA), para interrogar a los curadores del museo sobre las razones por las cuales no había arte chicano en la colección, obtuvo como respuesta que los chicanos "no hacían arte, sólo graffiti". Gamboa y el resto del grupo regresaron por la noche al museo y, escudados por la oscuridad en la que operan los pandilleros, grafitearon una de las paredes de acceso al museo con sus nombres. Al firmarlo, realizaron la primera obra de arte conceptual chicana ("Spray Paint LACMA East Bridge", 1972).

Las imágenes fotográficas producidas por Asco podrían entenderse como testimonio de sus *performances* pero, al tenor de otras producciones artísticas californianas que intervinieron los medios durante la década de 1970,<sup>64</sup> también sugieren preguntas sobre los alcances de su circulación. En ese caso se encuentra "Decoy Gang War Victim" (Víctima de la guerra entre pandillas / señuelo), de 1974. En esta fotografía se aprecia a Gronk, tirado sobre el pavimento en una calle de LA, aparentemente muerto. Tras enviar copias de esta imagen a los medios de comunicación que se regodeaban en informar sobre las guerras de pandillas en Los Ángeles, Asco logró su transmisión televisiva. Con ello buscó frenar la espiral de violencia urbana que, en alguna medida, era también consecuencia de la mala cobertura mediática, pues al dar datos precisos sobre las ejecuciones, daba elementos a las bandas para ajustes de cuentas y venganzas diversas. Al presentar la imagen como la que testimoniaba –falsamente, por supuesto– la muerte de la última víctima de la guerras urbanas entre bandas, esos medios contribuyeron a disminuir, por unos días, los índices de homicidios por esta causa.<sup>65</sup>

Los vínculos del grupo con el Movimiento Chicano pueden verse en el involucramiento de Harry Gamboa Jr. y Patti Valdez en los *East LA Walkouts*, uno de los catalizadores del Movimiento. Como grupo, sus trabajos iniciaron colaborando para una publicación enfocada en la denuncia de la pobreza, la

---

<sup>64</sup> Véase: Lacy, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1996, p. 26.

<sup>65</sup> Véase: Chavoya, C. Ondine (ed.). *Asco: Elite of the Obscure*. (Catálogo de exposición). Estados Unidos: LACMA/Hatje Cantz, 2011, p. 116.

guerra y la inequidad: la revista Chicana *Regeneración*.<sup>66</sup> Sin embargo, Asco se abrió a la participación de otros personajes, permitiendo con ello el diálogo y participación en otros círculos marginales.<sup>67</sup> Es en este sentido que Coco Fusco ve una semejanza con las formas de trabajo colectivas de Fluxus, con el que comparte también un interés por el trabajo conceptual.<sup>68</sup>

En Asco podemos ver la más clara división en torno al término Chicano. Si bien como elemento identitario funciona en torno a sus integrantes (quienes se identifican como chicanos), su producción artística colectiva se aleja de las prescripciones para el arte de Aztlán en cuanto a los intereses, medios e intenciones con que opera.

### **Arte Chicano en el museo: *Hispanic Art in the United States y CARA***

Abordo aquí la tensión entre el contra-canon Chicano y el ingreso del arte Chicano a los museos. En su formulación radical, y siguiendo el argumento de contraponer las expresiones artísticas Chicanas a las del imperio que las contiene, los Chicanos ven a los museos institucionales de los Estados Unidos como agentes de la blanquitud, y es en ese sentido que constituyen la Master's House. La entrada del arte Chicano a los museos es, por lo tanto, problemática para el contra-canon.

Si bien esas pugnas por la entrada del arte Chicano al museo continuaron durante la década de los ochenta, me enfocaré en dos exposiciones que ocurrieron en el contexto inmediatamente anterior a la enunciación de las tácticas Non Chicanas del capítulo 2, es decir, a finales de esa misma década. Facilitadas por el

---

<sup>66</sup> Véase la descripción de la publicación en: "Kaye Briegel Chicano Publications Collection", en: *Online Archive of California*, formato html, disponible en: [https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c86h4q4j/entire\\_text/](https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c86h4q4j/entire_text/) [consultado en julio de 2021].

<sup>67</sup> Willie Herron fue miembro de la banda punk *Los Illlegals*, mientras que Roberto Legorreta, alias Cyclona, es un personaje fundamental de la escena queer de Los Ángeles. Véase: Hernández, Robb. *Archiving an Epidemic: Art, AIDS, and the Queer Avant-Garde*. Estados Unidos: New York University Press, 2019, particularmente el capítulo "The iconoclasts of Queer Aztlán". Otros personajes que colaboraron con Asco son: John Valadez, Humberto Sandoval, Diane Gamboa, y Daniel Joseph Martinez, como veremos en los capítulos siguientes.

<sup>68</sup> Entre la serie de trabajos que produjo el grupo como colectivo ampliado destacan las llamadas *No movies*, o películas ejecutadas pero no filmadas. Véase: Vela, Mariel, "Cine inmóvil...", *op.cit.*

ascenso del multiculturalismo,<sup>69</sup> una responde al proyecto de nombrar y cohesionar a todos los estadounidenses de ascendencia latinoamericana: *Hispanic Art in the United States*. La segunda, organizada en buena medida en reacción contra la primera, es la primer exposición de alcance nacional organizada por Chicanos para Chicanos: *Chicano Art: Resistance and Affirmation (CARA)*.

### *Hispanic Art in the United States, un proyecto de cohesión*

En 1987 se inauguró en la Galería Corcoran de Washington la exhibición *Hispanic Art in the United States*, bajo curaduría de Jane Livingston y John Breadsley, y en cuya organización participó también el Museum of Fine Arts de Houston. Para comprender el proyecto, que presentaba el trabajo de treinta pintores y escultores reunidos bajo el argumento de que constituían un grupo diverso pero cohesionado, será útil revisar el ensayo “Art and identity: Hispanics in the United States”, de Octavio Paz.<sup>70</sup>

El texto establece dos polos, la participación y la separación, como constitutivas de las ideas de comunidad e identidad. En el acto de dotar de nombre a un grupo, prevalecen las similitudes entre ese grupo a la vez que se establecen diferencias con otras colectividades. Con este argumento, procede a exhibir las particularidades de dos culturas: la hispánica y la estadounidense. En ese tenor de las diferencias entre colectividades, alude a los distintos orígenes de las naciones mexicana y estadounidense. El primero ocurre tras las guerras de independencia de México, que restaura en 1821 una nación que se había perdido en 1521, a la caída de México-Tenochtitlan. El segundo origen, en cambio, no constituye una restauración de la Historia sino un nuevo comienzo. La nación estadounidense no parte de la idea tradicional de colectividad nacida en un mismo territorio sino que, partiendo de su Constitución, se funda a sí misma. Es una nación fundada fuera del terreno de la Historia, afirma Paz.

---

<sup>69</sup> Terezita Romo. “Points of Convergence. The Iconography of the Chicano Poster”, en: *Chicano and Chicana Art...*, *op. cit.*, p. 112. Romo añade a esta línea la exposición “The Latin American Spirit” (1989).

<sup>70</sup> Paz, Octavio. “Art and identity: Hispanics in the United States”, en: Breadsley, John (ed.) *Hispanic Art in the United States*. (Catálogo de exposición). Estados Unidos: MFAH/ Abbeville Press, 1987, pp. 13-37.

A diferencia de la particularidad que constituye una idea tradicional de nación, los Estados Unidos se fundaron en dos universalidades: la primacía del individuo, establecida en el cristianismo, y la primacía de la razón, fundada en la Ilustración.

El escritor afirma que esas ideas universales establecieron normas políticas y morales asociadas a un grupo particular, el de los blancos anglosajones protestantes (en lo que, curiosamente, coincide con la Teoría crítica racial) y que la confrontación de los Estados Unidos con la Historia se da en su encuentro con el mundo exterior y con sus migrantes, es decir, con la otredad.

A partir de esa idea, Paz lanza una afirmación arriesgada: que los Estados Unidos ha sido exitoso en resolver sus contradicciones con la otredad, es decir, ha logrado constituir una democracia multirracial. Luego desarrolla su tesis central: la homogeneidad entre los hispanos. Los hispanos son homogéneos, dice, porque comparten lengua española, religión católica y su cultura no es esencialmente diferente de la de otros hispano-americanos. Reconoce dos grandes diferencias entre los hispanos en los Estados Unidos, la de los caribeños (cubanos y puertorriqueños) y los mexicanos. La principal diferencia entre ambos es su origen, dice: mientras entre los primeros prevalecen migrantes de clase media, que es decir modernos, entre los segundos predominan campesinos pre-modernos. Ambos grupos comparten, sin embargo, un estado como desterrados de la Historia. “En suma, lo que me parece particularmente notable no es la diversidad de los grupos hispánicos y las diferencias entre ellos, sino su extraordinaria cohesión, una cohesión que no se manifiesta políticamente, sino en actos y actitudes colectivos”.<sup>71</sup>

*Hispanic Art in the United States* fue recibida con recelo entre las comunidades artísticas Chicanas de California. Shifra Goldman, por ejemplo, manifestó su desacuerdo con el uso término *hispano*, que se utilizaba “con objetivos gubernamentales y mercantiles para integrar en un mismo ‘paquete’ a una población heterogénea”.<sup>72</sup> En el ámbito gubernamental, el término apareció por vez primera en el censo

---

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Goldman, Shifra. “Homogeneizar el arte ‘hispano’”, en: *Perspectivas artísticas...*, *op. cit.*, p. 560. El texto se publicó originalmente en *New Art Examiner*, en septiembre de 1987.



estadounidense de 1980 y permitía la adscripción de distintas comunidades (cubano-americanas, puertorriqueñas, dominicano-americanas, etc.) en un solo recuadro de identificación. Por ello, su uso ponía en una sola caja a comunidades con características diferentes y, sobre todo, necesidades y demandas políticas no solo distintas, sino en ocasiones encontradas. Goldman recordó también que, entre los miembros de esas comunidades, nadie se identificaba como “hispano” y preferían usar sus propias designaciones.<sup>73</sup> Es entonces un término absolutamente ajeno a las comunidades, y la resistencia a su utilización es la mayor prueba del error de Paz en afirmar que los hispanos constituyen un todo cohesionado. Sospechosamente, Paz afirma que esta cohesión no se traduce en términos políticos, sino en “actos y actitudes”.

En esa disolución de las especificidades culturales de los pobladores de ascendencia latinoamericana en los Estados Unidos, lo primero que se pierde es la especificidad de sus demandas políticas. Mari Carmen Ramírez, siguiendo un argumento de Shifra Goldman, afirma: “Latinos do not comprise one sole race, or etnia, but rather an amalgam of races, classes and national heritages that elude any attempt at easy classification [...] There is no Latino *per se*, but a broad gamut of expressive modes and styles, each of which is socially and politically specific”.<sup>74</sup> La afirmación de Octavio Paz de que Estados Unidos ha sido exitoso en constituir una democracia multirracial ha sido disputado fuertemente por la realidad.<sup>75</sup>

Una segunda crítica a la exposición atiende a sus premisas curatoriales. Josh Kun sintetiza: “organizada por curadores blancos, impulsó que los artistas Chicanos formaran parte de una escena contemporánea más grande, aunque como *outsiders* exóticos y primitivos”.<sup>76</sup> En ello vemos la operación tantas veces

---

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Ramírez, Mari Carmen. “Beyond ‘the Fantastic’: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art”, en: Mosquera, Gerardo (ed.). *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres/Cambridge: The Institute of International Visual Arts/ MIT Press, 1996, p. 231.

<sup>75</sup> En este sentido, Gaspar de Alba añade: “The very premise of the show reflected the *melting pot* mentality of the curators: in the interest of ‘coherence and a strong underlying assertion of aesthetic will’, racial and cultural differences were erased.” Gaspar de Alba, *Chicano Art Inside/Outside...*, *op.cit.*, p. 64.

<sup>76</sup> Kun, Josh “The New Chicano Movement”, en: *Chicana and Chicano art...*, *op.cit.*, p. 61.

repetida por el multiculturalismo laudatorio de la década de los ochenta: el énfasis de lo supuestamente primitivo de las producciones culturales ajenas al canon occidental -o específicamente norteamericano, en este caso.

Shifra Goldman puntualiza que Jane Livingston, curadora de la exposición, creó el término “modernismo latino/hispánico” en sus esfuerzos por adjudicar un estilo a los artistas presentes en la exposición, el cual tenía unos antecedentes en Joan Miró, Pablo Picasso, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y Rufino Tamayo, y en una segunda escuela conformada por Wifredo Lam, Roberto Matta, André Masson y Joaquín Torres García. “La combinación da como resultado una [citando a Livingston en el catálogo de la exposición] ‘exuberancia compositiva y cromática’ y ‘una especie de imaginería fuera del tiempo, mítica y muchas veces primitiva’”.<sup>77</sup>

La reacción contra la homogeneización de lo hispano y la dilución del carácter político del arte Chicano, presente en esta y otras exhibiciones, cohesionó sin embargo a buena parte de Aztlán en torno a un consenso: era necesario producir narrativas del arte Chicano con curadores Chicanos.

#### CARA: exhibición del arte Chicano desde Aztlán

La exposición *Chicano Art: Resistance and Affirmation* constituyó el primer esfuerzo de exhibir al arte Chicano desde Aztlán hacia el resto de los Estados Unidos. Con ello quiero decir que sus creadores lograron reestablecer la dimensión política original del arte Chicano a través de un proceso curatorial colectivo pero, sobre todo, generado por agentes curatoriales cuya afiliación Chicana estaba fuera de toda duda.

Según Alicia Gaspar de Alba,<sup>78</sup> el proyecto surgió de la iniciativa de tres estudiantes de Historia del arte en la UCLA: Marcos Sánchez Tranquilino, Holly Barnet Sánchez y María de Herrera quienes,

---

<sup>77</sup> Goldman, “Homogeneizar el arte...”, *op.cit.*, p. 562.

<sup>78</sup> Gaspar de Alba, *Chicano Art: Inside/Outside...*, *op.cit.*, p. 64.

respaldados por sus profesoras Shifra Goldman y Cecilia Klein, se acercaron a la Wight Art Gallery para proponer una exposición de arte Chicano. Esto ocurrió en 1983, momento en que comenzó una larga travesía que pasó por tres rechazos a las solicitudes de beca que se hicieron al National Endowment for the Arts.

El proyecto de exposición se planteó los siguientes objetivos:

- Documentar un movimiento de arte norteamericano.
- Expandir las audiencias y la comprensión del arte y la cultura chicanas.
- Presentar evidencias que conduzcan a una evaluación del arte y la cultura norteamericanas.

Como vemos, estos objetivos dejan de considerar a Aztlán como único territorio posible para la operación del arte Chicano y se proponen insertarlo en el arte norteamericano. Hay definitivamente un desplazamiento del ámbito de acción posible para este arte.

La definición e implementación de estos objetivos se dio de manera colectiva a través de la figura de un Comité Asesor, formado por “un panel nacional... compuesto por académicos, curadores y artistas del campo de los Estudios Chicanos [quienes se reunieron] para explorar las posibilidades de realizar una exposición exhaustiva sobre arte Chicano”.<sup>79</sup> Este Comité y el resto de los involucrados en la organización de *CARA* no se libraron de desacuerdos. Gaspar de Alba afirma que fracasaron en sus intentos por definir al arte Chicano, y sostiene que esos desencuentros ocurrieron debido a la diversidad de posturas en las cuatro generaciones que componían a este grupo:

- 1) los que vivieron los Zoot Suit Riots
- 2) los que sufrieron el síndrome de asimilación de Ritchie Valens
- 3) los que marcharon con banderas de la UFW y gritaron “Chicano Power!”

---

<sup>79</sup> Carta de Edith Tonelli a Suzanne Jaimson, 5 de mayo de 1984, Archivos *CARA*, UCLA, *cit.* en: Gaspar de Alba, *Chicano Art: Inside/Outside...*, *op.cit.*, p. 63.

4) las que cabildaron por los derechos de las mujeres

A pesar de estas vicisitudes, la exposición *Chicano Art: Resistance and Affirmation* se inauguró en 1990 en la Wight Gallery de la UCLA e itineró por diez ciudades en los Estados Unidos.

### **Chicana/o Art into the Master's House**

Las pugnas que se dieron en la década de los ochenta sobre la entrada del arte Chicano al museo son indicios de cómo el mundo del arte norteamericano mantenía en una posición esencialmente marginal a las manifestaciones artísticas de las minorías. Dicha entrada al museo en ese periodo se entiende bajo el argumento de la atención a la diferencia promovida por el multiculturalismo:

The bottom line of multiculturalism is difference, and difference has never had power in this country. Difference gets melted down, exoticized, stereotyped, invisibilized. On the one hand, difference becomes “Santa-Fe style”, or a Benetton label, or a funding category. On the other hand, difference gets denied a public education, health services, and a decent place to live. Difference forgets its history, its name, itself. It was precisely in resistance to that trajectory that CARA was organized.<sup>80</sup>

Sostengo que la exposición *CARA* confrontó exitosamente esa idea de la diferencia porque: 1) estableció los conceptos de afirmación y resistencia como intrínsecos a la dimensión política del arte Chicano, 2) desplegó la heterogeneidad de sus prácticas al interior de sus puntos clave, y 3) amplió la valoración del arte Chicano desde Aztlán hacia el resto de los Estados Unidos.

Para finalizar este capítulo, quiero enfatizar que mi propuesta de contra-canon Chicano y muy particularmente, de las tres prescripciones que presento, son un encuadre posible entre muchos para una

---

<sup>80</sup> Gaspar de Alba, Alicia. *Chicano Art: Inside/Outside... op.cit.*, p. 47.

serie de expresiones artísticas que nunca buscó definirse; valga entonces esta propuesta de encuadre específicamente como punto de contraste con las prácticas despreocupadas del problema Chicano.

## **Capítulo 2**

### **Tácticas Non-Chicanas como parresía (1992-1993)**

## I. ¿Qué son las tácticas Non-Chicanas?

De acuerdo a lo establecido en el capítulo anterior, las prácticas artísticas México-americanas se definen como Chicanas si se adscriben a los puntos clave Chicanos (Iconografía, Reclamos Territoriales, Arte como herramienta social) que tienen como objetivo la “glorificación cultural” de estas comunidades marginadas y fungen como antídoto al canon anglosajón en acompañamiento del Movimiento Chicano. Pero, como imaginó Manrique, existe la posibilidad de que otras prácticas no pasen por esas prescripciones que exigen una confrontación al museo o la Master’s House. En este capítulo abordo algunas de las prácticas que desarrollaron una de sus potencialidades en los años inmediatamente posteriores a la realización de la exposición *Chicano Art: Resistance and Affirmation*. Sin embargo, y con el fin de aclarar la pregunta ¿qué son las tácticas Non-Chicanas?, en lo que sigue describo cinco prácticas enunciadas bajo estas tácticas en otros marcos temporal/contextuales.

Martín Ramírez. “Untitled (Tracks with woman)”, ca. 1950

En esta obra (fig. 13), unas vías férreas dividen verticalmente la composición por la mitad; en la parte superior, la imagen de un tren -tomada de algún impreso- irrumpe en la escena tras salir de un túnel. Las vías discurren sobre una horadación en el terreno para terminar, tras un giro drástico hacia la izquierda, en la boca de otro túnel. El terreno adyacente a la horadación está poblado por líneas paralelas que sugieren profundidad (como es el caso del terreno localizado a la derecha del tren), pero en otras zonas, parecen configurar un ejercicio plástico ajeno a la figuración (a la izquierda y en la parte superior del tren). A la derecha, la imagen de una mujer que observa el tren ha sido elaborada parcialmente con la imagen de un



**13.** Martín Ramírez. *Untitled / tracks with woman*, ca. 1950. Técnica mixta. Tomada del libro "Martín Ramírez: Reframing Confinement" (Museo de Arte Reina Sofía, 2015).



impreso, en la parte superior, y completada como dibujo a línea en su parte inferior. A la izquierda, el dibujo de un venado acompaña la escena. La irregularidad del soporte está dada por su elaboración: por medio de la unión de fragmentos de papel.

Cualquier interpretación de las obras de su autor, Martín Ramírez, requiere pasar por la condición de este personaje, así como por un mínimo esbozo de las condiciones en que las elaboró. Ramírez emigró a California el 24 de agosto de 1925 desde la ranchería Rincón de Velázquez, en Los Altos de Jalisco, para trabajar en la construcción de vías férreas. En 1931, en condición de calle, fue arrestado por la policía e internado en una institución de salud mental, donde se consideró que era mudo y que tenía un cuadro de esquizofrenia. Vivió el resto de sus días en dos instituciones de salud mental en el norte de California: los hospitales Stockton y De Witt. En éste último realizó una enorme cantidad de dibujos desde finales de la década de 1940 y hasta la fecha de su muerte, en 1963. Aunque los trabajadores del hospital destruyeron quizá la mayoría de ellos, hoy sobreviven cerca de 450 obras.

Para realizar sus dibujos, Martínez utilizaba inicialmente el material de que disponía en el hospital. Recolectaba pedazos de papel de fuentes como: notas desechadas por las enfermeras, papel para liar cigarros, hojas de revistas, tarjetas de felicitación, envolturas de caramelos, papel periódico, hojas de libros o vasos de papel aplanados, los cuales unía recurriendo a un pegamento que improvisaba utilizando almidón de papa, avena o migajón, y su propia saliva. Los pigmentos con que pintaba solían ser una mezcla de crayones, lápices de color, acuarelas, grasa de zapatos y pulpa de fruta que integraba a un medio líquido. Para aplicarlos, utilizaba un abatelenguas como mango al que unía cerillos como punta.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Davis Anderson, Brooke, "Drawing Landscapes of Longing: Martín Ramírez's Worldview", en: *Martin Ramirez, Reframing Confinement*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, pp. 20-21.

En 1949 conoció a Tarmo Pasto, un profesor de psicología y arte que acudía al hospital DeWitt y quien fue alertado por los trabajadores del mismo sobre la práctica de Ramírez. Por sus testimonios sabemos que no era mudo y no consideraba estar enfermo. Otro de sus visitantes, el pintor Wayne Thiebaud, informó que trabajaba en el suelo, utilizando pequeños modelos que “sacaba a escena, casi como una compañía de repertorio”.<sup>80</sup> Pasto le proveyó de materiales de dibujo y fue quien le introdujo al mundo del arte al presentar su trabajo al galerista Don Birrell, quien organizó su primer exposición individual en 1951.<sup>81</sup>

Según Víctor M. Espinosa, uno de sus estudiosos, la obra de Ramírez está permeada por sus experiencias en Los Altos de Jalisco, presente en elementos recurrentes como jinetes, venados, la Virgen de la Inmaculada Concepción, entre otros, que el autor combina intuitivamente con elementos cercanos a la abstracción.

Dora de Larios. “Queen”, “King”, principios de la década de 1960.

Estas dos piezas en cerámica esmaltada (fig. 14) dan cuenta del medio primordial en que se desarrolló la práctica artística de De Larios; aunque cabe mencionar que, dentro de esta, la cerámica puede tomar una dimensión escultórica, o bien utilitaria. Dentro de esta última, se distinguen piezas de vajilla y otros objetos de alfarería, y aplicaciones arquitectónicas; en ambos casos, sin embargo, predomina menos una visión artesanal de este medio para privilegiar ideas *bauhausianas* de producción masiva y asequible o de integración plástica, provenientes de su formación en la University of Southern California (USC).

---

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> Espinosa, Víctor M. “Martín Ramírez”, en: *Letras Libres*, versión en línea, 29 de febrero de 2008. Formato html, disponible en: <https://letraslibres.com/revista-mexico/martin-ramirez/> [consultado en agosto de 2022].



14. Dora de Larios. *Queen, King*, principios de la década de 1960. Cerámica esmaltada. Tomada del libro "LA Xicano" (eds. Chon Noriega, Terezita Romo y Pilar Tompkins Rivas), Los Angeles: UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2011.

México-americana de primera generación, De Larios creció en un barrio cercano a Silver Lake poblado por Nisei (japoneses-americanos de segunda generación) lo cual, según De Larios, influyó en su sensibilidad artística.<sup>82</sup> Sus vecinos Nisei estaban tan integrados a la comunidad mexicana de ese barrio que, durante su infancia, la artista creía que se trataba de oaxaqueños, ya que se comunicaban perfectamente en castellano.<sup>83</sup> Tras los bombardeos de Pearl Harbor, sin embargo, recuerda cómo desaparecieron dichos moradores de Silver Lake, ya que formaron parte de los cerca de 120,000 japoneses y japoneses-americanos reclusos en campos de concentración durante el conflicto.

Durante su estadía en la USC -donde era una de las dos estudiantes de color en todo el campus-, Dora estudió con Vivika y Otto Heino, maestros influidos por los preceptos de la Bauhaus. Posteriormente, continuó participando activamente en la comunidad de ceramistas californianos y fue así como tuvo contacto con Shoji Hamada y Soetsu Yanagi, figuras clave del movimiento *mingei* que, de forma similar al llamado de la Bauhaus por introducir una dimensión estética a los objetos de uso cotidiano, pugnaba por asimilar la tradición ceramista del Japón antiguo a la producción de objetos funcionales.

“Queen” y “King” conjuntan en su configuración formal las dos principales tradiciones antiguas que nutrieron su práctica: la mexicana y la japonesa. La posición sedente de ambos personajes, la proporción de sus cabezas, así como el uso de barro en su elaboración constituyen una interpretación muy personal en De Larios de la cerámica Haniwa, activa en el periodo Kofun del Japón antiguo (ca. 300-548 d.C.), y de la cerámica de las culturas de las tumbas de tiro, activas en los horizontes preclásico y clásico del Occidente

---

<sup>82</sup> Dora de Larios, entrevista con Terezita Romo, UCLA Chicano Studies Research Center, 24 de agosto de 2010; *cit.* en Romo, “Mexican Heritage”..., p. 13.

<sup>83</sup> *Ibid.*

mesoamericano (ca. 200 a.C-600 d.C.). Atenta a la producción artística prehispánica durante sus viajes infantiles a la ciudad de México -en los que recordaba sus visitas al Museo de Antropología<sup>84</sup>-, no escaparon a De Larios las similitudes de ambas culturas no sólo en la configuración formal de su cerámica, sino también en su función: en ambos casos las esculturas en barro mantenían un carácter funerario. En el caso japonés, las esculturas *Haniwa* se colocaban en las proximidades de montículos de piedras (los cuales adquieren distintas formas, pero son particularmente conocidas las que tienen forma de ojo de cerradura) que resguardaban los restos de nobles o dignatarios. En el caso mesoamericano, las tumbas de tiro que dan nombre a esta cultura albergaban los sepulcros de varios personajes, sin distinción de clase aparente, en donde las figuras escultóricas acompañan a los restos, al interior de los pozos. Terezita Romo resalta, sin embargo, el carácter contemporáneo que la artista otorgó a sus piezas:

The Queen and King are equal partners, as demonstrated by their similar size, stance, and symmetrical pose with upheld arms. It is apparent that great attention was paid to crafting the figures, including the addition of many small decorative details that enhance their visual appeal.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Véase: Shifra Goldman. "Mujeres de California: artistas Latinoamericanas", en: *Perspectivas artísticas...*, *op.cit.*, p. 317.

<sup>85</sup> Romo, Terezita. "Mexican Heritage, American Art. Six Angeleno Artists", en: Noriega, Chon, Terezita Romo y Pilar Tompkins Rivas (eds.) *L.A. Xicano*. Los Ángeles: UCLA Chicano Studies Research Center, 2011, p. 15.

Raphael Montañez-Ortiz. “Archaeological Find #3”, 1961

Para abordar esta obra (fig. 15), reproduzco aquí el testimonio del artista, proveniente de una conversación con el artista Pedro Reyes en 2010.<sup>86</sup>

**Pedro Reyes (PR):** El Museum of Modern Art (MoMA) adquirió tu primera escultura en 1962. ¿Me puedes contar más sobre eso?

**Raphael Montañez Ortiz (RMO):** ¿El colchón? Fue mi tesis de maestría y la culminación de todo lo que aprendí sobre el marco chamánico. Estaba buscando un marco estético que no fuera eurocéntrico, que fundara su significado en mis raíces. Tenía un abuelo que era mitad irlandés y mitad yaqui. Tenía al irlandés eurocéntrico y luego al yaqui, que era el contexto chamánico. Vi eso como la puerta por la que podía entrar. Me encontré a mí mismo en mi departamento pensando: “¿Qué es lo que voy a empezar a destruir?” Tenía el colchón en el piso, una estructura mínima de estudiante, y al estar sentado ahí dije: “Usaré mi colchón. Es un objeto construido, he vivido sobre él, tiene mucho espíritu -el mío y el de otras personas- y de alguna manera puedo conectar estas ideas con eso”.

**PR:** ¿Y qué pasó después?

**RMO:** Tenía un estudio en Coney Island. Llevé el colchón a la playa y lo rocié con ácido y con combustible, le prendí fuego, lo despedacé, le saqué algunos de los resortes, le desgarré la cubierta -la mayor parte ya se había quemado- y luego lo hundí. Y pensé: “Deja que la naturaleza actúe sobre este sacrificio”. La gente se preguntaba qué estaba haciendo, y decía: “Es una obra de arte. Regresaré para recogerlo. Necesita cocinarse un poco sobre el océano.”

---

<sup>86</sup> “Entrevista con Pedro Reyes”, en: Rivero Ramos, Javier (ed.). *Raphael Montañez Ortiz*. Nueva York: El Museo del Barrio/ RM, 2020, pp. 305-306.



**15.** Raphael Montañez Ortiz. *Archeological Find #3*, 1961. Colchón quemado sobre soporte de madera. Tomada del archivo en línea del *Museum of Modern Art*.

Todos se rascaban la cabeza preguntándose: “¿Quién es este loco?” Y me fui caminando. Regresaba de vez en cuando para ver qué estaba pasando, pero no me tomaba la molestia de meterme al agua. Sólo caminaba entre las rocas. Meses después regresé y lo saqué del agua. Era como una ballena muerta. Se había oxidado en el agua y así. Era hermoso, definitivamente como sacar una momia de algún hoyo. Luego dejé que se secase en la playa y lo llevé a mi estudio para terminarlo. Dejé que se drenara toda el agua y luego lo remoqué en resina y lo monté sobre un pedazo de madera contrachapada que estaba en mi estudio y lo llevé al Pratt Institute, porque ahí estaba estudiando. Antes de llevarlo a mi casa, estaba ahí recargado sobre la pared en el pasillo y pensé en rasurarme antes de ir a clase. Así que me duché rápidamente, y estaba ahí parado en calzones rasurándome, cuando me asomé por la ventana y vi que alguien estaba cargando mi colchón hacia un camión de basura. Las personas del piso de abajo habían olido algo quemado y llamaron a alguien para que se lo llevara. Salí corriendo en calzones y estaban a punto de echarlo a la basura, y grité: “¡Paren, paren! ¡Es una obra de arte!” No entendían. “¿Es una obra de arte? ¿De qué estás hablando?” Y dije: “No, no, por favor. Es una obra de arte.” Y lo regresaron riéndose y pensando: “Estos artistas están locos.”

**PR:** ¡La loca saga del colchón!

**RMO:** ¡Pero no terminó allí! Lo subí a mi furgoneta de nuevo, fui al Pratt, lo llevé arriba, y ahí estábamos hablando, dando críticas sobre las piezas de los demás. Todos podían olerla y se preguntaban cómo se veía mi pieza, porque yo era el que hacía cosas raras. Salí al pasillo por ella para sorprender a todos. Tenían mucha curiosidad de verla, pero les dije: “No, nadie puede salir.” ¡Y salí y no estaba allí! Al final del pasillo vi a unos bomberos con cascos y esa cosa de oxígeno en la espalda. Alguien les había avisado que había un incendio en el edificio



y se estaban llevando el colchón por ser un riesgo de incendio. Y les dije: “Paren, paren.” Pero no se detenían, así que llamé al profesor y él salió corriendo diciendo: “¡Alto, es una obra de arte!” Era fascinante, todo el aspecto performativo continuaba entre lo hecho y lo deshecho. Sabes lo que es aceptable e inaceptable culturalmente.

**PR:** ¿Ése es el colchón que fue al MoMA?

**RMO:** Sí. Y luego el Whitney Museum se llevó una de las sillas destruidas. Una silla muy grande y bella.

**PR:** Cuéntame, ¿cómo se enteró Alfred Barr de tu trabajo?

**RMO:** Lo que pasó es que tuve una exposición en la galería Bowles. El dueño de la galería conocía a Richard Huelsenbeck, una de las personas que ayudó a fundar Dada y que llevó el Dada a Berlín. Él vino a ver mi obra y se emocionó y dijo: “Aquí es hacia donde debería estar yendo el Dada.”

**PR:** ¿Y qué pasó después?

**RMO:** Lo que pasó es que Huelsenbeck dijo: “Ese colchón debería estar en la colección del MoMA.” Huelsenbeck era una persona muy importante en la historia, sin duda una persona extremadamente relevante, así que conocía a Alfred Barr. Lo llamó y le dijo: “Tienes que venir a ver esta obra. Debería estar en tu colección.” Recibí una llamada de Barr y me dijo: “Vi tu obra y me reuní con Huelsenbeck. ¿Podrías venir a verme?” Y fui a la galería a encontrarme con Alfred Barr.

**PR:** ¿Cuántos años tenías?

**RMO:** Como veintisiete, creo. Recibí una carta diciendo que habían aceptado mi pieza por unanimidad. Estaba flotando entre nubes porque Alfred Barr era *el* director de *el* museo del mundo. Pero el día que nos encontramos le pregunté: “Está bien, ¿qué sigue?” Y me dijo: “Bueno, llevémoslo al museo.” Le dije: “Claro, aquí tengo mi furgoneta.” Y dijo: “Vamos.” Así que ahí mismo tomó la pieza de un lado, la bajamos de la pared, la cargamos en la furgoneta y nos fuimos al MoMA. Luego dijo: “Te aviso en un mes, más o menos.” Al salir del elevador, me pellizqué. Digo, ¿qué artista puede decir que Alfred Barr le ayudó a cargar su pieza al MoMA?

Consuelo González Amezcua. “Hidden treasures”, 1969.

“No estoy familiarizada con nada. No conozco de cosas culturales”, contestó Chelo González Amezcua a la pregunta de Jacinto Quirarte sobre si conocía los dibujos a tinta sobre papel de Saul Steinberg, en función de la práctica de la artista autodidacta texana: dibujos realizados con bolígrafos de colores sobre papel o cartón.<sup>87</sup>

González Amezcua nació en Piedras Negras, Coahuila, en 1903. A los diez años migró junto con su familia a Del Rio, Texas, huyendo de la Revolución. Aunque afirmaba haber obtenido una beca en la Academia de San Carlos tras escribir al presidente Lázaro Cárdenas, no pudo beneficiarse de ella porque la noticia de su obtención coincidió con la muerte de su padre, por lo que su formación autodidacta fue, en ese sentido, apremiada. En Del Rio, Chelo González Amezcua manifestó desde su infancia inquietudes artísticas -volcadas también a la

---

<sup>87</sup> Quirarte, Jacinto. *Mexican American artists*. Austin/ London: University of Texas Press, 1973, p. 45.

poesía, que en varias ocasiones acompañaba a sus dibujos-, pero era disuadida por su familia de desarrollarlas, pues sólo cursó estudios básicos.

Laboró toda su vida en la dulcería local, S. H. Kress, donde era muy conocida como “la dulcera” o “the candy lady”. En el poema bilingüe “Dulcerera” hace referencia en su versión en inglés a su trabajo allí, listando los dulces que vendía y hablando del placer que le producía. Sin embargo, la versión en castellano añade que en ocasiones era incordiada por clientes masculinos, a quienes resistía amablemente.<sup>88</sup>

Tras la muerte de su madre, permaneció el resto de su vida en la casa familiar junto a su hermana Zara, quien tampoco contrajo matrimonio.<sup>89</sup> Al finalizar sus labores en Kress, dedicaba entre tres y cinco horas a sus dibujos, que terminaba en dieciocho días, en promedio.<sup>90</sup> Como partícipe de veladas y recitales en la vida social y cultural de Del Rio, González Amezcua conoció a Amy Freeman Lee y John Leeper, agentes del mundo cultural texano que impulsaron la realización de su primera exposición individual en el Marion Koogler McNay Art Institute de San Antonio, en 1968.<sup>91</sup> Leeper, curador de este espacio, le presentó y sugirió el uso de plumillas y tintas indias, pero la artista pronto los descartó y continuó trabajando con sus habituales bolígrafos de colores.<sup>92</sup>

---

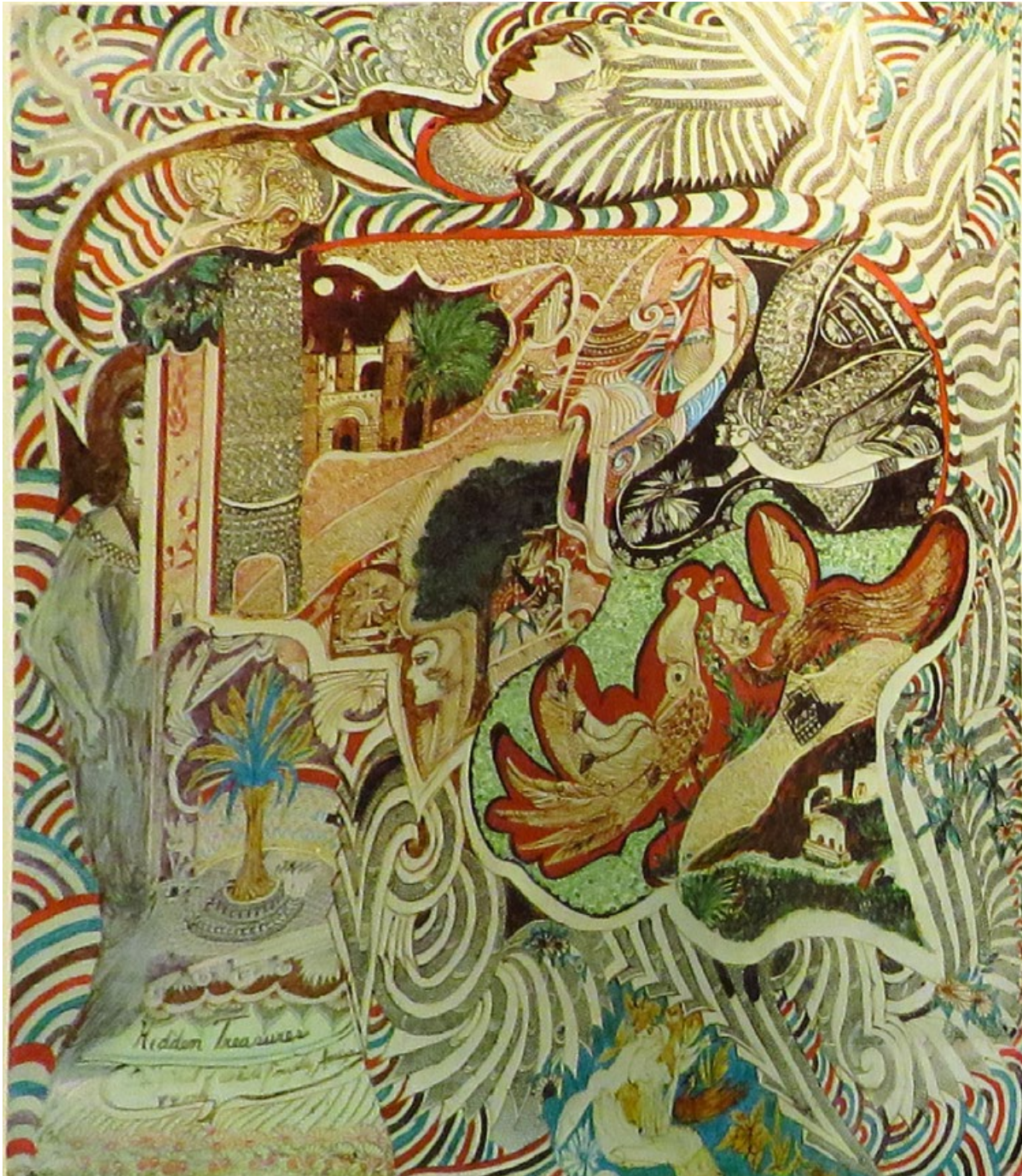
<sup>88</sup> Grant, Mary Lee. *Becoming the Crossroads. Female Cultural Creators of the Mexican American Generation in the Texas Borderlands*. Tesis para obtener el grado de doctora en Historia. Texas A&M University, 2015, pp. 155-156.

<sup>89</sup> Wehnert, Jay. *Outsider's art in Texas: Loner Stars*. Texas A&M University Press: College Station, 2018. La versión consultada procede del extracto del libro publicado en el portal <https://glasstire.com/2018/05/02/consuelo-chelo-gonzalez-amezcua-1903-1975/> [consultado en octubre de 2022].

<sup>90</sup> Quirarte, *Mexican American...*, *op.cit.*, p. 45.

<sup>91</sup> Wehnert, *op.cit.*

<sup>92</sup> Quirarte, *op.cit.*, p. 49.



16. Chelo González Amezcua. *Hidden Treasures*, 1969. Tinta sobre papel. Tomada de "Mexican American Artists", de Jacinto Quirarte, Austin/ London: University of Texas Press, 1973.

“Hidden treasures” (fig. 16) es un dibujo que presenta un entrelazamiento de motivos figurativos y abstractos que fluyen libremente por el plano. Entre los primeros discernimos: varias aves, un ser alado que sostiene un ramo de flores, una palmera en dorado y azul, efigies de mujeres cuyos tocados se transmutan en filigranas, fragmentos de construcciones arquitectónicas, entre los que adivinamos una torre, la portada de un templo. Entre los elementos abstractos dominan las filigranas (en el cuerpo de la torre, en las alas y el manto que cubre al ser alado) y las líneas paralelas que, poblando orgánicamente la composición, ayudan a dotar de balance al conjunto.<sup>93</sup>

### Laura Aguilar. Serie fotográfica “Will Work For”, 1993

En esta serie de fotografías, la artista angelina interroga de manera directa y cruda las dimensiones del trabajo y de los espacios y posiciones que las instituciones determinan para el trabajo de las minorías precarizadas por condiciones de clase, raza y género. El número 3 de la serie (fig. 17) se compone de cinco fotografías en las que Aguilar se muestra portando pedazos de cartón en los que se lee:

- I.      Ac . cess (ak´ses)
  - 1. Approach or means of approach. 2. The right of enter, use, etc. 3. An outburst; fit / An access of anger / -vt. To get data from, or add data to, a database.
- II.     +
- III.    Op . por . tu . ni . ty (ɑ: pər´ tu: nə ti) n.,
  - 1. A combination of circumstances favorable for the purpose.
  - 2. A good chance, as to advance oneself.
- IV.    =

---

<sup>93</sup> Este balance compositivo es enfatizado en: Smith, Roberta. “Chelo Gonzalez Amezcua.”, en: *New York Times*, 10 de mayo de 2002, p. E37. Gale In Context: Global Issues, formato html, disponible en: [link.gale.com/apps/doc/A86242843/GIC?u=unam&sid=bookmark-GIC&xid=222e8276](http://link.gale.com/apps/doc/A86242843/GIC?u=unam&sid=bookmark-GIC&xid=222e8276). [consultado en noviembre de 2022].

- V.      Suc . cess (sak ses´)
1. A favorable result.
  2. The gaining of wealth, fame, etc.
  3. A successful person, a thing

Una segunda imagen (numeración sin identificar, fig. 18) presenta a una Laura Aguilar apenas visible, desbordada por el cartón que anuncia: “Artist Will Work for Axxcess”. En el número cuatro de la iteración (fig. 19), Aguilar aparece en un plano americano o  $\frac{3}{4}$ , de frente, que permite apreciar su rostro, su cuerpo y su entorno. El gesto de demandar “trabajo por acceso/ en exceso” con una dura mirada se repite, en esta ocasión frente a una galería. En su conjunto, la serie fotográfica recurre al lenguaje del performance en estos términos:

Performance has been considered a way of bringing to life the many formal and conceptual ideas on which the making of art is based. Live gestures have constantly been used as a weapon against the conventions of established art [...] Whether tribal ritual, medieval passion play, Renaissance spectacle or the ‘soirées’ arranged by artists in the 1920s in their Paris studios, performance has provided a presence for the artist in society. Their presence, depending on the nature of the performance, can be esoteric, shamanistic, instructive, provocative or entertaining.<sup>94</sup>

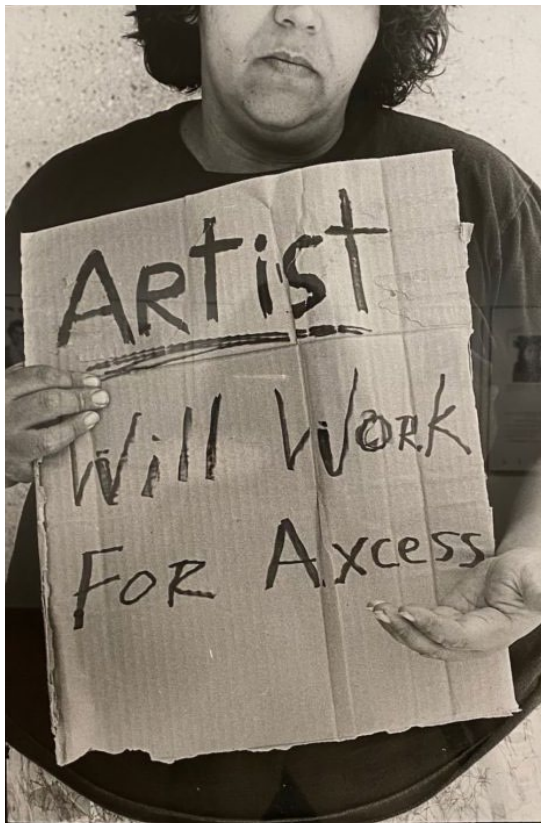
En los términos de este encuadre, la naturaleza de los gestos, de la presencia de Aguilar *haciendo visibles convenciones del arte*, se ubica en los ámbitos instructivos y provocativos. El número 3 de “Will Work For” recurre a definiciones de diccionario para desplegar las relaciones directas entre “access”, “opportunity” y “success”. Como ejercicio didáctico, está dirigido a quienes no tienen la necesidad de sopesar las posibilidades que otorgan el *derecho*

---

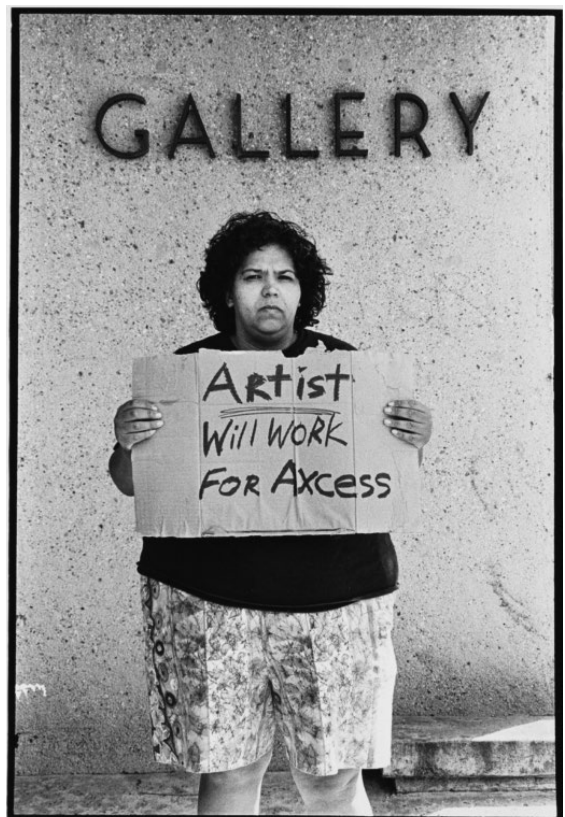
<sup>94</sup> Goldberg, RoseLee. *Performance art from futurism to the present*. Nueva York: Thames and Hudson, 2011, pp. 7-8.



17. Laura Aguilar. *Will Work For #3 in five parts*, 1993. (De la serie *Will Work For*). Plata sobre gelatina. Tomada de "Lives that Bind: Laura Aguilar", audiovisual en la cuenta del usuario Haylow en Vimeo.com.



18. Laura Aguilar. De la serie *Will Work For*, 1993. Plata sobre gelatina. Tomada de <https://familyarttravel.com/museum-update-spring-2021/>



19. Laura Aguilar. *Will work for #4*, 1993. (De la serie *Will Work For*). Plata sobre gelatina. Tomada del archivo en línea del *Whitney Museum of American Art*.

*a ingresar* y la experiencia de *vivir en circunstancias favorables* para conseguir lo deseado (“riqueza, fama, etcétera”), porque ya se encuentran en el ejercicio de ese derecho, en dichas circunstancias. En otras palabras, las cinco imágenes constituyen una operación aritmética básica destinada a desmenuzar el privilegio o blanquitud. No es casual que Aguilar recurra a definiciones de diccionario –a final de cuentas, normas, sanciones y convenciones del uso del lenguaje-, desplegadas con plumón sobre cartón, enunciadas desde el lugar más precario. En las dos imágenes siguientes, Aguilar adopta uno de los avatares a los que las minorías se ven reducidas en los ámbitos del trabajo y de la participación en sus sistemas económicos, institucionales y culturales: la disposición de sus cuerpos en el espacio público, ya sea para mendigar, ya para ofertarlo como fuerza de trabajo. En este último caso, el cartón que portan estos trabajadores aclara qué tipo de trabajo se ofrece, a cambio de qué. Laura Aguilar se ofrece para trabajar como artista a cambio de caridad en la primera de esta imagen y a cambio de acceso y/o en exceso -tanto en la primera como en la segunda imagen-, es decir, dispuesta a perder en la transacción (de ahí el juego de palabras entre “access” y “excess”).

Laura Aguilar, “una persona compleja, Chicana, lesbiana, que lidió con la pobreza, problemas de aprendizaje y depresión”<sup>95</sup> dispone en esta serie de su cuerpo para encarnar, confrontar y hacer visibles los términos de los acuerdos que la blanquitud impone a los descartados que, como ella, experimentan la exclusión no sólo de la Master’s House, sino de

---

<sup>95</sup> “The Life of Laura”, en la página web de la artista. Formato html, disponible en: <https://www.lauraaguilarphotography.com/about> [consultado en noviembre de 2022]



todas las instituciones que estipulan la masculinidad blanca, la pertenencia de clase y la heteronormatividad como cláusulas de acceso.<sup>96</sup>

\*\*\*

Ninguna de las prácticas aquí abordadas recurre a la Iconografía, a los Reclamos Territoriales, ni a la visión del Arte como herramienta social que prescribe el contra-canon Chicano. Tampoco tienen como objetivo la “glorificación cultural” de las comunidades méxico-americanas. Los medios en que operan (dibujo, cerámica, objeto destruido, serie fotográfica/performática), en su alejamiento de la prescripción Chicana a operar en murales o gráfica, denotan los infinitos intereses, direcciones y ámbitos artísticos por los que transitan los artistas que, aunque reclaman una ascendencia u origen mexicano, no adscriben su práctica artística al contra-canon Chicano. Revisemos las operaciones que efectúan.

“Untitled (Tracks with woman)” y “Hidden Treasures” escenifican sobre el papel las obsesiones privadas de sus autores. Ramírez y González Amezcua recurren al dibujo con una pulsión primaria, ajena en primera instancia a los avatares del mundo del arte. Los elementos figurativos en “Hidden Treasures” aluden a la naturaleza (aves, plantas), construcciones antiguas y rostros de mujeres para señalar aquellas cosas que, estando a la vista, requieren una labor atenta para apreciarlas. En el caso de Ramírez, los componentes figurativos refieren a aquellos afectos (la mujer que, sugiere Victor Espinosa,<sup>97</sup> quizá represente a la esposa que dejó en Los Altos) y referentes vitales perdidos (vías férreas y trenes de su vida laboral en

---

<sup>96</sup> Dos recuentos sobre el impacto y recepción reciente al trabajo de Laura Aguilar se encuentran en: Dávila, Arlene. *Latinx Art. Artists, Market, Politics*. Durham: Duke University Press, 2020, p. 34 y Fragoza, Carribean. “The River Remembers Laura Aguilar”, en: *Aperture 245. Latinx*, invierno de 2021, pp. 122-123.

<sup>97</sup> Espinosa, Víctor M. “The Enigma of Martín Ramírez”, en: *Martín Ramírez: Framing his Life and Art*. Austin: University of Texas Press, 2015, p. 219.

California; venados de Los Altos de Jalisco)<sup>98</sup> que acaso denotan una intención por recuperarlos.

La relación con la Master's House es problemática en los casos de ambos artistas. Si bien ambos tienen una práctica privada, en principio no destinada a su exhibición, hubo un involucramiento de sus respectivos agentes (Tarmo Pasto en el caso de Ramírez; Amy Freeman Lee y John Leeper en el de González Amezcua) para ingresar sus trabajos en el mundo del arte (ambos artistas tuvieron exposiciones durante el curso de sus vidas), involucramiento que determinó una primera recepción de sus obras. Esta determinación está dada por sus respectivos contextos -en Ramírez, un hospital psiquiátrico; para González Amezcua, su participación en la vida cultural de Del Rio desde la práctica de una mujer que “nunca se casó” y que, a pesar de haber obtenido un premio de poesía en Ciudad Acuña, sentía que “no sabía de cosas culturales”-. Estas circunstancias les colocan en las lindes de lo que el mundo del arte espera de un artista. Por ello se les considera ejemplos del *Outsider Art*. Sin embargo, la manera en que ambos entrelazan elementos figurativos con elementos que gravitan entre lo decorativo y lo abstracto (filigranas en González Amezcua;<sup>99</sup> “estructuras lineales”<sup>100</sup> en Ramírez) otorgan a sus respectivos dibujos un balance compositivo raro en el ámbito de otros artistas *outsiders* que suelen vertirse al *horror vacui* con mucho menos acierto en términos plásticos. Quizá esta consideración como artistas en el linde que producen obras con un sentido plástico excepcional sean los elementos que

---

<sup>98</sup> *Ibid*, p. 202

<sup>99</sup> Según Jacinto Quirarte, la artista se refería a su trabajo como “Filigree Art, a New Texan Culture”; en: *Mexican American...*, *op.cit.* p. 45.

<sup>100</sup> Espinosa, “The Enigma...”, *op.cit.*, p. 194.

expliquen la inclusión de sus obras en la Master's House, por ejemplo, en las colecciones del Smithsonian Museum of American Art.<sup>101</sup>

“Queen” y “King”, “Archaeological Finds #3” y “Will Work for” son trabajos que, en cambio, sí están enunciados desde la posición que otorga una educación formal, pertenecen a ámbitos específicos (la cerámica del sur de California de la segunda mitad del siglo XX, el ámbito de vanguardia del Pratt Institute en Nueva York, la fotografía en East LA a principios de la década de los noventa) y dialogan con ellos.

Las dos primeras obras comparten una filiación por tradiciones (el “marco chamánico” yaqui para Montañez Ortiz; de la cultura de tumbas de tiro para De Larios) que, siendo mexicanas o pertenecientes a grupos asentados en territorio mexicano, son ajenas a las narrativas del Estado-nación mexicano, así como a las iconografías prehispánicas -mexica, primordialmente- que reclama de México el contra-canon Chicano. En ambos casos, unas lecturas muy personales de las tradiciones yaqui y del Occidente mesoamericano dialogan con los horizontes específicos de cada artista: con las experiencias personales de De Larios con la diáspora japonesa en Los Ángeles, así como con la relación de la cerámica sudcaliforniana con el movimiento *mingei*; en el caso de Montañez Ortiz, con su maestro en el Pratt Institute, Robert Richtenburg en primera instancia,<sup>102</sup> y con Richard Huelsenbeck, Dominique de Menil y Alfred Barr (agente del Dada en Berlín, coleccionista y fundador del

---

<sup>101</sup> Ese museo alberga en su colección cinco dibujos de Ramírez y tres dibujos de González Amezcua [véase la entrada correspondiente en el sitio del Smithsonian Museum of American Art. Formato html, disponibles en: <https://americanart.si.edu/artist/martin-ramirez-3930> (para Ramírez) y <https://americanart.si.edu/artist/consuelo-gonzalez-amezcua-5910> (para González Amezcua) [consultados en enero de 2023].

<sup>102</sup> Este fue el profesor que “motivó a Ortiz a dedicarse a su interés en la destrucción como estética, mientras que también insistió en que realizara una investigación detallada sobre el tema, escribiera un manifiesto y buscara una galería”. Véase: Noriega, Chon. “Diecisiete propuestas sobre Raphael Montañez Ortiz”, en: Rivero, *Raphael Montañez Ortiz, op.cit.*, p. 327.

MoMA, respectivamente), en segunda. Con ello, quiero destacar que la fluidez con que adscriben su trabajo a estas fuentes “mexicanas” les permite, como una característica compartida con otras tácticas Non-Chicanas, establecer un horizonte común con los ámbitos en los que operan.

“Will Work for” confronta directamente a la Master’s House. La posición de Laura Aguilar se sitúa en el linde de lo aceptado socialmente, y desde ese lugar enuncia, de manera confrontacional, cuáles son las condiciones que las instituciones demandan para participar de ellas.

\*\*\*

En nuestra definición de táctica *como posicionamientos frente a las instituciones y frente al mundo del arte*, es evidente en los casos aquí expuestos un desentendimiento de sus reglas y cánones ya sea por omisión (es el caso de los autodidactas González Amezcua y Ramírez), por decisión (como ocurre en la adscripción a narrativas no-occidentales, como en las obras de De Larios y Montañez Ortiz) o por confrontación directa (en la serie fotográfica de Laura Aguilar).

Respecto a las sanciones o prescripciones Chicanas, podría inferirse que Ramírez, González Amezcua, De Larios y Montañez Ortiz no las conocieron por su formación autodidacta o bien porque ejecutaron estos trabajos de manera previa a la formulación del contra-Canon Chicano. Sin embargo, los posicionamientos de las tácticas Non-Chicanas se resisten a lecturas simplificadoras: González Amezcua se consideraba a sí misma como “madre de todos los Chicanos”,<sup>103</sup> por lo que la omisión de sus prescripciones es una decisión deliberada, y quizá transite por la determinación de desarrollar un marco expresivo vinculado

---

<sup>103</sup> Grant, Mary Lee. *Becoming the Crossroads...*, *op.cit.* p. 149.

sólo a sus propias pulsiones e intereses. Lo mismo podríamos decir de los otros cuatro trabajos revisados y hacerlo extensivo a las prácticas artísticas que se sitúan en las tácticas Non-Chicanas: recurren al desarrollo de narrativas personales o de otro tipo para formular obras ajenas al contra-canon Chicano y desde ese lugar establecen algún tipo de relación con los agentes de la Master's House.

Las vías formuladas por el contra-Canon Chicano no son las únicas viables al momento de explorar la condición de practicar las artes desde la posición de los agentes no-blancos, que trabajan en los Estados Unidos y reclaman algún origen mexicano. Este reclamo no implica una única manera de enunciarse; recordemos que un artista puede definirse como "Chicano", pero realizar su trabajo fuera de las prescripciones Chicanas (como es el caso de González Amezcua); sólo el trabajo realizado bajo estas prescripciones es lo que estamos entendiendo como "arte Chicano", para los fines que persigue esta investigación. Si obviamos la definición del artista y nos restringimos a la adscripción del trabajo al contra-canon Chicano, veremos que la posición táctica de las prácticas Non-Chicanas no implica que se coloquen en la posición de vendidos o *sell-outs*, ni que haya una ignorancia respecto a las reivindicaciones del Movimiento Chicano, y sobre todo, que la posición que adoptan estas tácticas nunca es homogénea.

Las relaciones de estos trabajos con el mundo del arte norteamericano discurren entre el linde representado por Ramírez (catalogado desde sus instituciones, al igual que González Amezcua, como *outsider artist*) hasta la confrontación directa con la Master's House presente en "Will Work for".

Con este encuadre al sentido de las tácticas Non-Chicanas, podemos ahora abordar la pregunta: ¿qué características guardan las prácticas artísticas que se adscriben a las tácticas Non-Chicanas en la última década del siglo XX?

## II. Tácticas Non-Chicanas, 1992-1993

Corresponde a esta sección el despliegue de dos prácticas artísticas desarrolladas en los años posteriores a la realización de la exposición *CARA*: las prácticas de Daniel Joseph Martinez y Victor Estrada de principios de la década de 1990, que acusan una conciencia sobre las prescripciones del contra-canon Chicano y sobre el mundo del arte norteamericano y adoptan una postura táctica Non-Chicana.

Expongo aquí la forma en que dichas prácticas se erigen como dos investigaciones que se distancian o amplían de las interrogaciones sobre autonomía del arte, el medio y otros temas que habían caracterizado al arte moderno de los Estados Unidos hasta el tercer cuarto del siglo XX; son sensibles a las coyunturas históricas estadounidenses y participan también de los debates artísticos ocurridos en ese país durante la década de los ochenta y principios de la década de los noventa.

Las tácticas Non-Chicanas de Victor Estrada y Daniel Joseph Martinez, así como sus respectivos ingresos en la Master's House en 1992 y 1993, son procesos ciertamente diferidos, por lo que los abordaré por separado. Sin embargo, ambas comparten una coyuntura histórica dada por violentos procesos de cambio en la política, la cultura y las artes estadounidenses ocurridos entre 1978 y 1992: el ascenso de la Moral majority. En la tercer sección de este capítulo argumento que ambas prácticas artísticas están enunciadas desde el ámbito confrontacional de la parresía.

## Coyuntura histórica: la Moral majority impone los términos de la conversación

“This is perhaps the saddest lesson about identity politics that we have learned in the aftermath of the civil rights movement and the backlash against its policies that the Reagan and Bush administrations have fueled: that superficial assimilation through consumerism and tokenism can be lauded as a sign of the mainstream’s acquiescence, while the fundamental changes to bring out a more profound form of equity are still thwarted at every turn”.

Coco Fusco, “Passionate Irreverence: The Cultural Politics of Identity”.<sup>104</sup>

En términos políticos -y a escala nacional-, estos años abarcan las gestiones de los presidentes Ronald Reagan y George H. W. Bush, marcadas por la instauración de políticas económicas de corte neoliberal (economía *laissez-faire* o de libre mercado, reducción de impuestos y disminución del gasto federal, desmantelamiento del Estado de bienestar). En la presidencia de Ronald Reagan jugaron un papel importante: el entorno de recesión mundial y en los Estados Unidos ocurrido entre 1980 y 1983 como marco que permitió la instauración de dichas políticas económicas, la percepción de Reagan como un personaje *anti-establishment* -a final de cuentas, un actor de *westerns* anti-comunista, de forma análoga a Karol Wojtyła, el pontífice con formación actoral y vocación por las masas y las cámaras, también anti-comunista-; el proceso final de la Guerra Fría y, finalmente, las operaciones con que la Moral majority impuso sus términos de la conversación en la vida pública de ese país:

For too long now we have witnessed the concerted attack waged by ultraliberals and so called “feminists” against the family structure in America.

For six long years we have stood to helplessly while 3 to 6 million babies were legally murdered through abortion-on-demand -each baby a precious living soul in the eyes of the Lord. Can you imagine what that means to Almighty God? We are a so called Christian nation and we are the first civilized nation to legalize abortion in the late months of pregnancy!

---

<sup>104</sup> 1993 Biennial Exhibition, *op.cit.* p. 79.



MORAL MAJORITY, INC.  
430 C Street, N.E.  
Washington, D.C. 20002  
Jerry Falwell, President

# MORAL MAJORITY

AUGUST, 1979

... CAPITOL REPORT ... CAPITOL REPORT ... CAPITOL REPORT ...

## Why The Moral Majority? By Dr. Jerry Falwell

Two years ago I was down in Dade County, Florida, joining hands with Anita Bryant to fight the militant homosexuals who were trying to force their degrading lifestyle on innocent children there.

And there, in the thick of battle, the message was really brought home to me—America, our beloved country, is sick.

For too long now we have witnessed the concerted attack waged by ultraliberals and so called “feminists” against the family structure in America.

For six long years we have stood by helplessly while 3 to 6 million babies were legally murdered through abortion-on-demand—each baby a precious living soul in the eyes of the Lord. Can you imagine what that means to Almighty God? We are a so called Christian nation and we are the first civilized nation to legalize abortion in the late months of pregnancy!

For too long we have watched pornography, homosexuality and godless humanism corrupt America’s families, its schools and its communities.

And when a country becomes sick morally, it becomes sick in every other way. Socialism, which is a first cousin to communism, is taking over the Republic. Today, everything is geared to the state ...to give-away programs and welfareism...to the point where our country is nearly bankrupt.

Right now our country is talking about signing a Salt II treaty with the godless, not-to-be trusted Russian communists—who are committed to world conquest, and we can’t even monitor it! How mislead can our leaders be? How much longer will we allow our leaders to continue degrading the United States’ position as a world leader?



Dr. Falwell in front of Capitol.

And here at home the public school system across our nation is in the last stages of corruption. God has been thrown out of the back door, and humanism—which is nothing more than atheism—has taken over. There are still some good teachers in the public school

system, but, by, and large, the schools are steeped in humanistic philosophy, guided by atheistic and vulgar textbooks, rotten with drugs, sexual permissiveness and lack of discipline.

It doesn’t take much to see the moral decay invading America everywhere. Look at the pornography readily available all around and you can understand why families are disintegrating at such a fast rate. And you don’t have to go to New York or San Francisco to find the garbage and the dirt—it’s right there, in every city, in every community...in your community.

Now is the time for moral Americans to stand up for what is right and decent in our country—and change what is vile and wrong.

I for one believe that God is not yet finished with America. I say this for these reasons:

### INSIDE...

More on “Why the Moral Majority?” . . . . .page 2

The Commitment And Sacrifice of Our Founding Fathers . . . . .page 4

The Family Protection Act in the Senate. . . . .page 4

20. Portada del periódico *Moral Majority*, enero de 1979. Tomada de la base de datos en línea de la Jerry Falwell Library, Liberty University.



For too long we have watched pornography, homosexuality and godless humanism corrupt America's families, its schools and its communities.

And when a country becomes sick morally, it becomes sick in every other way. Socialism, which is a first cousin to communism, is taking over the Republic. Today, everything is geared to the state... to give-away programs and welfareism... to the point where our country is nearly bankrupt.<sup>105</sup>

Esta declaración de principios fue elaborada por Jerry Falwell, tele-evangelista fundador de la organización del mismo nombre que, adjudicándose la representación de una pretendida mayoría conservadora, impulsó una agenda en contra del aborto, de los feminismos y de los derechos de las comunidades LGBTQ+. Haciendo uso de sus relaciones con los medios de comunicación y organizaciones cristianas, Falwell movilizó a cristianos y evangélicos para tornarlos en las bases electorales que operaron en la elección primaria del partido republicano de 1980, y luego en las elecciones presidenciales estadounidenses que Reagan ganó en 1980 y 1984.

Una forma en que este grupo pretendía ejercer su “mayoría moral” puede verse en la propuesta de enmienda constitucional que Reagan presentó al Congreso el 18 de mayo de 1982 para permitir plegarias religiosas organizadas en las escuelas públicas. El presidente y sus autonombradas mayorías jugaron con las alusiones a Dios presentes en símbolos como el lema oficial de ese país (“In God We Trust”) para reclamar e imponer su interpretación -cristiana- al resto de comunidades religiosas:

---

<sup>105</sup> Falwell, Jerry. “Why the Moral Majority?”, en: *Moral Majority*, agosto de 1979. Base de datos en línea de la Jerry Falwell Library, Liberty University. Formato pdf, disponible en: <https://www.jstor.org/stable/community.32207714> [consultado en noviembre de 2022]. (fig. 20)

He said that the nation's liberty stemmed from "an abiding faith in God" and that this "has been clear from the time of George Washington, who stated in his farewell address: 'Of all the dispositions and habits which lead to political prosperity, religion and morality are indispensable supports.'"<sup>106</sup>

Aunque la iniciativa no prosperó, llevó a la Suprema Corte de los Estados Unidos a introducir en 1984 el término jurídico “deísmo ceremonial” para distinguir prácticas meramente rituales de las plenamente religiosas en el ámbito público-gubernamental.<sup>107</sup> Sirva aquí entonces para ilustrar la forma en que este grupo impulsó el retroceso de la laicidad y de varios de los avances conseguidos por las minorías no-blancas tras el Movimiento por los Derechos Civiles, retroceso que permeó las tácticas Non-Chicanas al menos en las dos distintas maneras que reviso en esta sección.

### **a. Non-Chicano into the Master’s House: Bienal Whitney 1993**

Abordo aquí el ingreso de las tácticas Non-Chicanas de Daniel Joseph Martínez en la Bienal Whitney de 1993. Para ello, primero revisaré cómo los cambios en las agendas políticas e ideológicas del mundo del arte californiano enmarcan las prácticas detonantes del artista, después abordaré las premisas curatoriales de la edición 1993 de la Bienal, y finalmente

---

<sup>106</sup> “Reagan proposes school prayers ammendment”, en: *New York Times*, 18 de mayo de 1982. Formato html, disponible en: <https://www.nytimes.com/1982/05/18/us/reagan-proposes-school-prayer-amendment.html> [consultado en noviembre de 2022].

<sup>107</sup> Véase: U.S. Supreme Court, “Lynch v. Donnelly, 465 U.S. 668 (1984)”, en: *Justia/ U.S. Supreme Court*, formato html, disponible en: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/465/668/> [consultado en noviembre de 2022].

expondré los horizontes en común entre las prácticas de Martínez y las premisas de dicha exhibición.

### **Cambios en las agendas políticas e ideológicas (A)**

Los cambios en las agendas políticas e ideológicas que despliego a continuación operan en la imbricación del concepto de “Post-Studio” con las respuestas de las comunidades artísticas minoritarias frente a los retrocesos que la Moral majority impulsó. Esta imbricación ayudó a generar unas interrogaciones a lo público y un método de trabajo que enmarca las prácticas detonantes de Daniel Joseph Martínez, y al que me referiré como *New Genre Public Art*.

### **Arte contemporáneo en California a finales del siglo XX (A)**

El primer vector a considerar en esta revisión del ámbito artístico es el concepto “Post-Studio” desarrollado por John Baldessari y Michael Asher en el California Institute for the Arts. Esta escuela fue fundada en 1969 por Walt Disney, quien acudió a “las filas del avant-garde neoyorkino”<sup>108</sup> para establecer su modelo pedagógico y su plantel docente. Esta contradicción entre el mundo del entretenimiento capitalista que encarna Disney y la utopía de la pedagogía crítica que la escuela abrazaba se resuelve, al menos en parte, si atendemos al deseo del fundador de CalArts de reclutar a “los mejores practicantes”<sup>109</sup> de cada área de las artes que además tuvieran en su práctica una disposición por la interdisciplinariedad, así como a la fecundidad de los conceptualismos californianos o de la costa Oeste, ciertamente imbuidos por un aura de rechazo a los dogmatismos, quizá solemnidades, inherentes a los

---

<sup>108</sup> Sarbanes, Janet. “On Educating for Autonomy and the Early Years of CalArts” en: *Letters on the Autonomy Project*. California: Punctum Books, 2022, p. 158.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 160.

conceptualismos desarrollados en la costa Este o, con mayor precisión, en el centro hegemónico que constituía el mundo del arte neoyorkino. Uno de los reclutados fue el artista John Baldessari, quien:

deliberately sought to blur the boundaries between art making and teaching, noting: “The reason I got into teaching was that it was the closest thing to art I could be doing to make a living; it wasn’t art, and it wasn’t actually teaching. [...] I was going at my class much like I would do art, which was basically trying to be as formed as possible but open to chance. It was this third space between form and chance that for Baldessari created the ideal conditions for art to happen, and like many other CalArts faculty of the period, he literalized that notion by moving students out of the pedagogical space of the institute and into the landscape of Southern California: “One of my tricks was that we’d have a map up on the wall, and somebody would just throw a dart at the map, and we would go there that day. [...] Try to do art around where we were.” Unconstrained by a conventional pedagogical space — physical or ideological — but moving freely in and out of the building and in and out of the structures of knowledge and experience traditionally associated with schools, teachers and students alike were able to develop forms of teaching-that-is-not-teaching and art-that-is-not-art (i.e., that broke with the conventions of art).<sup>110</sup>

Se considera a Baldessari el fundador de las sesiones de crítica (“the Crit”) Post-Studio Art, establecidas en CalArts en 1970. Michael Asher, quien había fungido como profesor sustituto de la clase Studio-Problems en la School of Fine Arts, University of California-Irvine desde 1973,<sup>111</sup> se unió a CalArts ese mismo año para continuar el desarrollo de “the Crit”. Para

---

<sup>110</sup> *Ibid*, p. 162.

<sup>111</sup> Peltomäki, Kirsi. *Situation Aesthetics: The Work of Michael Asher*. Estados Unidos: MIT Press, 2014, p. 30.

Kirsi Peltomäki, su trabajo se decanta en una búsqueda por conectar lo sensorial con la esfera social,<sup>112</sup> por lo que este interés de este artista por interrogar las condiciones que hacen posible la exhibición de piezas artísticas, en el marco de las prácticas de la Crítica institucional, lo llevó a las interrogaciones en las sesiones críticas que comandaba en CalArts como extensión de su práctica artística.

“The Crit”, en manos de Michael Asher, se caracterizaba por desmenuzar de manera exhaustiva los trabajos de los alumnos desde el punto de vista de la Crítica institucional. El seminario comenzaba alrededor de las diez de la mañana y podía extenderse hasta la noche, lapso en el que cada alumno presentaba sus trabajos y era interrogado por sus pares; la participación de Asher solía reducirse a establecer preguntas que guiaran la discusión.<sup>113</sup> En la experiencia de Daniel Joseph Martinez:

“There was a categorical rejection of studio art making,” Martinez said of his time at CalArts. “We were anti-capital because that’s what Asher believed. It was all a project-based making of art, as an intellectual and experimental model, that was privileged above all other things. Nothing else mattered.”<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>113</sup> Sobre una etapa tardía de este seminario, consúltense: Thornton, Sarah. *Seven Days in the Art World*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2008, y el episodio 107 “The Crit. the legacy of Michael Asher’s Post-Studio class at CalArts”, del blog *The Conversation Art Podcast*, entrada del 16 de mayo de 2015. Formato mp3, disponible en: <https://theconversationartpodcast.libsyn.com/episode-106-the-crit-the-legacy-of-michael-ashers-post-studio-class-at-calarts> [consultado en enero de 2023].

<sup>114</sup> Durón, Maximiliano. “The Artist America Built: Daniel Joseph Martinez Visits Other Places and Other Histories in His Ongoing Critique of These United States”, en: *Artnews*, 11 de diciembre de 2018. Formato html, disponible en: <https://www.artnews.com/art-news/artists/artist-america-built-daniel-joseph-martinez-visits-places-histories-ongoing-critique-united-states-11512/> [consultado en julio de 2020].

### Guerras culturales y el mundo del arte, ca. 1984-1989

Repararé aquí en los ataques perpetrados por la Moral majority en torno a la relación del Estado con el arte, especialmente en lo que se refiere a la comisión y financiamiento de arte público, como segundo vector contra la que es necesario leer los posicionamientos de las tácticas Non-Chicanas de Daniel Joseph Martinez.

Consideremos tres colisiones en las Guerras culturales.<sup>115</sup> La primera ocurre en el debate alrededor de la intervención que hizo Richard Serra en la plaza federal Foley de Manhattan en 1981, comisionada por el programa “Art-in-Architecture” de la U.S. General Services Administration (USGSA). Bajo el título “Titled Arc”, Serra instaló una lámina de acero en arco ligeramente inclinada, de 36 metros de ancho por 3.6 metros de alto en el extremo norte de la plaza mencionada, cerca del punto donde inicia el Thomas Paine Park. En el tenor de las investigaciones que el minimalismo hizo sobre la relación de la escultura con el espectador, “Titled Arc” funcionaba como un elemento disruptor en el tránsito de la plaza que buscaba distintas apreciaciones del objeto mismo y del espacio que lo contenía. Sin embargo, su ubicación activó una fervorosa oposición a la pieza, dada en primera instancia por señalamientos en relación a la propia disrupción del espacio de la plaza Foley. Pero en los años siguientes fungió como bandera de un supuesto despido de recursos federales. Quienes a esto apuntaban eran los agentes más activos del neoconservadurismo del régimen de Ronald Reagan. Esta agenda neoconservadora tuvo, en lo que a nosotros concierne, dos pautas importantes: la reducción del Estado y de los financiamientos públicos y una cruzada por delimitar la moralidad de la vida pública norteamericana.

Si bien la polémica comenzó tan pronto fue instalada la obra (se reunieron 1300 firmas para solicitar su remoción), esta cobró una nueva dimensión cuando fue nombrado director

---

<sup>115</sup> Fue Nizan Shaked quien advirtió el peso de estos tres eventos de las Guerras culturales en la configuración de las artes del periodo, y específicamente en el trabajo curatorial de la Bienal Whitney de 1993. A los aquí citados añade el Quinto Centenario y los disturbios de Los Ángeles de 1992, y observa que todos estos eventos políticos estuvieron “marcados por la identidad”. Véase: Shaked, Nizad. “The 1993 Whitney Biennial: Artwork, Framework, Reception”, en: *Journal of Curatorial Studies*, vol. 2, núm. 2, 2013, p. 145.

de la USGSA William Diamond, de filiación republicana, en 1984, quien convocó a una serie de audiencias en 1985. Aunque en ellas se manifestaron 122 personas a favor de la permanencia de la escultura y 58 en contra, se resolvió removerla, y aunque Serra demandó a la USGSA, una corte determinó que la escultura era propiedad del gobierno norteamericano y podía disponer de ella. El caso, a veces referido como “the People vs. Richard Serra’s Titled Arc” sentó el precedente peligroso de la imposición de los valores de un grupo, el de la Moral majority, así como del condicionamiento de la financiación de proyectos públicos según el juicio que dictaban sus valores.

La segunda colisión se manifestó a partir del 5 de junio de 1981, cuando un reporte del Center for Disease Control and Prevention (CDC) alertó sobre la manifestación de una patología desconocida en cinco hombres homosexuales en Los Ángeles. El largo camino hasta el nombramiento oficial de la nueva enfermedad como Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA) en 1986 transitó por una dura batalla por demostrar que el padecimiento no era exclusivo de las comunidades homosexuales ni se relacionaba con la orientación sexual (durante años fue llamada “Gay-Related Immune Deficiency”). La pésima respuesta del gobierno norteamericano (Reagan se oponía a la realización de campañas de educación o de promoción del uso del condón, y se negó a pronunciarse públicamente sobre la pandemia hasta 1987) contribuyó a crear niveles masivos de contagio y a esparcir pánico entre la población. Dos personajes vinculados a la administración Reagan incendiaron la arena pública con afirmaciones homofóbicas: el reverendo Jimmy Falwell (líder de la Moral majority) y Pat Buchanan (director de comunicaciones de la Casa Blanca) calificaron al SIDA como “venganza de Dios (o de la naturaleza) contra los gays”. En ese contexto ocurre la tercera colisión, en la que se encuentran los detonadores de las dos primeras (asedio a las artes, homofobia).

En el verano de 1989 se inauguraría una exposición en la Corcoran Gallery of Art de Washington llamada *Robert Mapplethorpe: the Perfect Moment*, del fotógrafo conocido por su destreza técnica, por la documentación de su propia vida y de las prácticas de las

comunidades homosexuales de Nueva York. Sin embargo, el 13 de junio, la Corcoran anunció la cancelación de la muestra, y ese mismo día, el crítico del *New York City Tribune*, James F. Cooper, publicó una carta abierta al presidente George H. W. Bush en la que citaba el caso de Richard Serra (“public sculptures with no evidence of beauty or meaning”), o de Andrés Serrano, para argumentar que los agentes culturales de ese país eran incapaces de “enfocarse en la calidad” y de llevar a buen puerto una agenda cultural. Retomada por una intervención del legislador Jesse Helms en el Senado, esta carta y estos asedios a las artes desvelaban un autoritarismo y paternalismo peligroso que pretendía imponerse y que, más allá de discusiones pragmáticas sobre financiamientos (“decent taxpaying citizens are up in arms”, afirmó Helms ante la tribuna<sup>116</sup>), instauraba violentamente su moralidad. Era un posicionamiento de la misma Moral majority que denigraba a las comunidades homosexuales y que no quiso atender la grave crisis -la pandemia del SIDA- que diezmó a la misma comunidad a la que se dirigían estos ataques: la comunidad cultural. Helms y otros legisladores amenazaba también con “educar” al mundo del arte sobre el sentido de lo que es realmente el arte.<sup>117</sup>

Tras la cancelación de la muestra por parte de la Corcoran, las respuestas no se hicieron esperar. El 30 de junio se convocó a una protesta afuera de la Corcoran, durante la cual se proyectaron aquellas imágenes que habían escandalizado a la Moral majority. Tampoco faltaron posicionamientos en contra de la censura, como fue el caso de Charlotte R. Murphy en su artículo “A Chilling Case of Censorship...”, publicado en el *Washington Post* del 18 de junio de 1989.

---

<sup>116</sup> Helms, Jesse. “An Open Letter to President Bush”, en: *101st Congress, 1st Session*, Vol. 135, Part 9. Senate Session, June 19th, 1989, p. 12323. Versión digital en la base de datos del *Congressional Records-Senate*, formato pdf, disponible en: <https://www.congress.gov/bound-congressional-record/1989/06/19/senate-section> [consultado en febrero de 2021].

<sup>117</sup> Tal fue el reclamo de Tom Wicker en su artículo “In the Nation: Art and Indecency”, en: *New York Times*, 28 de julio de 1989.



### Hegemonía masculina y blanca, un adversario común

En 1984, el Museo de Arte Moderno de Nueva York difundía con la frase “MoMA OPENS” su reapertura tras la renovación arquitectónica realizada por César Pelli, destinada a aumentar el espacio de exhibición del museo, así como a mejorar la experiencia de sus visitantes. Un par de exposiciones ocuparon el nuevo espacio, pero cuando se inauguró la *International Survey of Painting and Sculpture*, un grupo de artistas observó que de los 165 artistas incluidos, sólo 14 eran mujeres. Para hacer notar esta asimetría, cuatro organizaciones<sup>118</sup> convocaron al público en general a sumarse a la acción conocida como “W.A.V.E. (Women Artists Visibility Event)” o “Let MoMA Know”, realizada en la entrada del museo el día 14 de junio.<sup>119</sup> En el volante distribuido para tal fin, resumían el principal objetivo de la intervención, afirmando que “MoMA is open... but not to women artists” (fig. 21).

Entre las acciones que el volante sugería hacer estaban: el uso de prendas en amarillo y blanco, la invitación a colgar de sus ropas distintos objetos relacionados con exposiciones de artistas mujeres, por ejemplo, postales, imágenes o invitaciones. Las organizadoras pidieron también:

BRING SMALL CARDS WITH THE NAMES OF WOMEN ARTISTS (ABOUT 3" X 2") OR OTHER SMALL IMAGES TO INSERT IN THE MODEL M.O.M.M.A

NORTH AMERICAN NAMES, SOUTH AMERICAN NAMES, AFRICAN NAMES, EUROPEAN NAMES, AUSTRALIAN NAMES, CHINESE NAMES, INDIAN NAMES, ALL NAMES OF WOMEN ARTISTS.

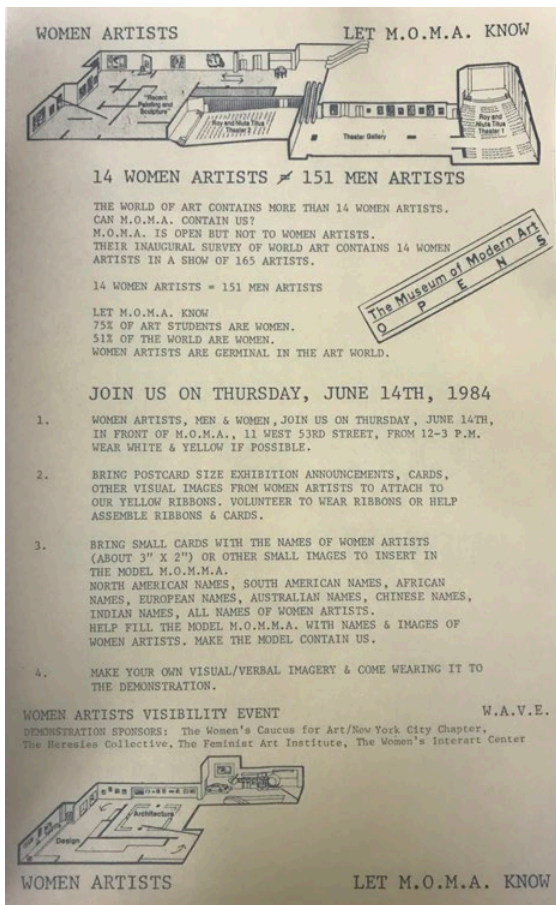
HELP FILL THE MODEL M.O.M.M.A. WITH NAMES & IMAGES OF WOMEN ARTISTS. MAKE THE MODEL CONTAIN US.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Dichas organizaciones fueron: el capítulo neoyorkino de la Women's Caucus for Art (WCA), Heresies Collective, Women's Interart Center, y el Feminist Art Institute.

<sup>119</sup> El acróstico del evento (W.A.V.E.) hace un guiño a la fecha en que se llevó a cabo la acción, el día de la bandera en los Estados Unidos.

<sup>120</sup> En el volante para W.A.V.E. (fig. 21).



21. Volante para el evento W.A.V.E o Let MOMA Know, 1984.



22. Vista de la protesta W.A.V.E o Let MOMA Know, 1984.  
Fotografía de Clarissa Sligh.

Al hacer interseccionalidad con respecto al género y al origen étnico de todas aquellas personas subalternas al mundo del arte neoyorkino de entonces, esta iniciativa enunció un adversario en común, explícito en una de las mantas que mostraron las manifestantes: “MoMA: Do only white men make art?” (fig. 22). Al dar continuidad a las pugnas que, en torno a la inclusión en el mundo del arte se dieron a partir de la década de 1970,<sup>121</sup> establecieron también la tónica de lo que en los siguientes años ocurrió en las Guerras culturales, al enunciar dicha subalternidad en el ámbito del arte norteamericano para todos los grupos no incluidos en la categoría “masculino, caucásico”.

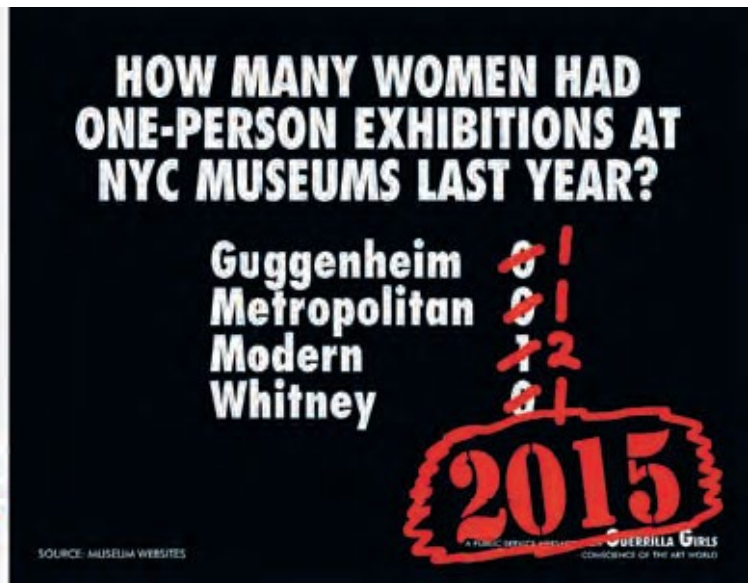
También fue fundacional la escisión al Art Workers Coalition materializada en la creación de la primera organización de mujeres artistas Women Artists in Revolution (WAR) en 1969, y antecedente de la Ad Hoc Committee of Women Artist, fundada por las artistas Poppy Johnson, Brenda Miller y Faith Ringgold y la teórica Lucy Lippard con el fin específico de denunciar la hegemonía masculina, pero en este caso enfocando sus baterías en la bienal Whitney, que entonces se llevaba a cabo de manera anual.

Tanto las acciones de WAR como W.A.V.E./Let MoMA Know fueron un detonante para la fundación de Guerrilla Girls, colectivo que desde 1985 se ha dedicado a evidenciar esta hegemonía en el mundo del arte a través de la difusión, primordialmente a través de carteles, de datos duros y estadísticas que de forma sistemática han tomado como base de su práctica artística. Nos interesan estos trabajos porque, a la vez que podrían formar parte del *New Genre Public Art*,<sup>122</sup> constituyen interrogantes a la inclusión específicamente al espacio en que opera nuestra argumentación: la bienal Whitney.

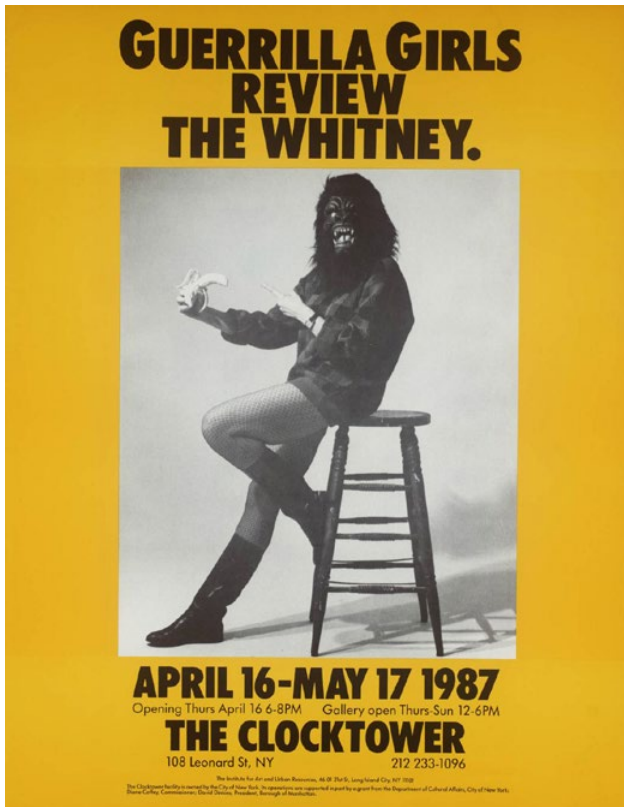
---

<sup>121</sup> La publicación del artículo “Why Are There No Great Women Artists” de Linda Nochlin en 1971 es uno de los primeros indicios de esta pugna, siendo la fundación de las organizaciones “Women in the Arts”, y “Women Interart Center”, otros dos precedentes no académicos. Una revisión contemporánea a estos hechos la constituye el artículo “The Feminist Critique of Art History”, de Thalia Gouma-Peterson y Patricia Mathews publicado en *The Art Bulletin*, Septiembre de 1987, Vol. 69, No. 3 (Sep., 1987), pp. 326-357.

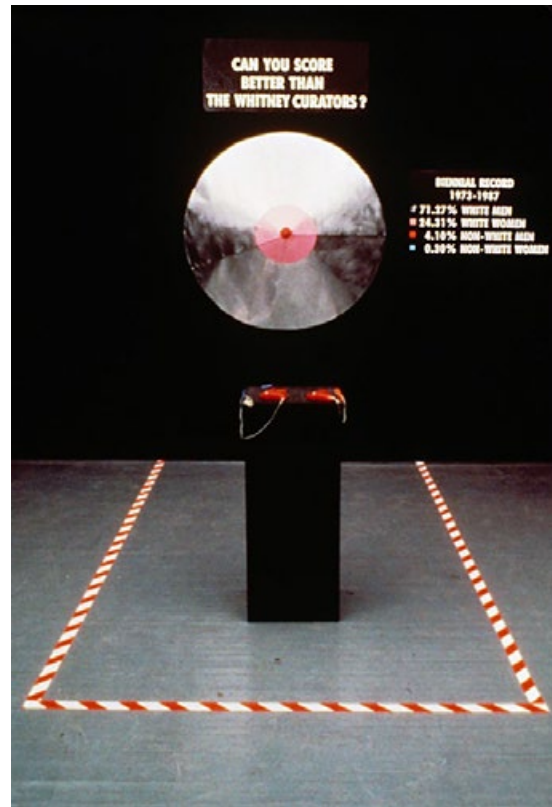
<sup>122</sup> El colectivo formó parte de los artistas reseñados en *Mapping the Terrain...*, *op.cit.*, pp. 224-225.



23. Guerrilla Girls. *How Many Women Artists had One-Person Exhibitions in NYC Art Museums Last Year?*, 1985/2015



24. Guerrilla Girls review the Whitney, 1987



25. *Can You Score Better than the Whitney Curators?*, 1987

En una de sus primeras intervenciones agit-prop, el cartel “How many women had one-person exhibitions at NYC museums last year?”, Guerrilla Girls presentó los números que responden a dicha pregunta (fig. 23), considerando entre los museos aludidos a la sede de la Bienal, el museo Whitney. De forma paralela a la inauguración de la bienal de 1987, la galería The Clocktower las invitó a hacer en su espacio “la exposición que debía haber sido la Bienal”,<sup>123</sup> pero ellas prefirieron presentar la serie de carteles “The Guerrilla Girls review the Whitney” (fig. 24), en la que hicieron públicos los siguientes datos:

No black woman had ever been chosen for a Whitney Biennial since 1973. Of the 30 non-white artists who had been in the biennials since 1973, only 3 have had work acquired for the museum collection. More than 70 artists had been chosen for more than one Biennial; only one of them was non-white. The Whitney’s acquisition of art by women had never exceeded 14% in any year. In 1984 only 9% of its acquisitions were of women artists. The work of men chosen for the Biennial was acquired by the museum twice as often as the work of women chosen for the Biennial. More than 70% of the acquisitions of art by women in the Biennials up until then had taken place in the 1970’s. The museum already owned works by 12 of the 43 artists in the 1987 Biennial show. Between 1982 - 1987 there had been only one solo show of a woman artist at The Whitney.<sup>124</sup>

En el cartel “Can you score better than the Whitney curators?” (fig. 25), las estadísticas del colectivo (también conocidas como *Weenie Counts*) formulan la disparidad en torno a la dicotomía *white/non-white*, poniendo números a la hegemonía *white*. Así, el reconocimiento a los segundos se convirtió en los últimos años de la década de los ochenta en la gran agenda pendiente no sólo de las Guerrilla Girls, sino en el clamor generalizado de los artistas *non-white* durante ese periodo.

---

<sup>123</sup> “Guerrilla Girls Review the Whitney [Guerrilla Girls Survey The Survey.], *The Clocktower, 1987*”, en: *Guerrilla Girls: exhibitions, sección de la página web de Guerrilla Girls, formato html, disponible en: <https://www.guerrillagirls.com/exhibitions> [consultado en mayo de 2020].*

<sup>124</sup> *Ibid.*

Interesan estas colisiones como coyuntura en que se desarrollan las prácticas detonantes de Daniel Joseph Martinez, principalmente por la movilización de las comunidades relacionadas a la gestión del arte, así como de los propios artistas, y muy en particular la de aquellos que, como bien habían señalado las Guerrilla Girls y las movilizaciones feministas que le precedieron, no pertenecían al sector *white, male*. En lo que sigue, abordo dichas prácticas.

### **Daniel Joseph Martínez: prácticas detonantes**

“In his public art, Martinez poses a simple question:  
What is public?” (Chon Noriega, *On Museum Row...*, 1999)

Esta sección delinea características y especificidades de algunas prácticas de Martinez adscritas a las tácticas Non-Chicanas a principios de la década de los noventa, antes de enunciar los cambios en las agendas que permitieron su ingreso en la edición 1993 de la Bienal Whitney.

Daniel Joseph Martinez (Los Ángeles, 1957) creció en Lennox, una comunidad ubicada entre Inglewood, de población blanca de clase trabajadora, y Watts, la comunidad afroamericana célebre por los disturbios raciales ocurridos en 1966. Según declaró a Coco Fusco,<sup>125</sup> ese emplazamiento lo obligaba a presenciar las constantes tensiones entre esas comunidades y a ingeniar formas de transitar en ese entorno dinamitado. “De talla pequeña y cuerpo menudo [...] y ‘sin el alarde necesario para defender constantemente mi hombría’, Martínez desarrolló una estrategia de sobrevivencia a fin de poder controlar el terreno de batalla, ofreciendo ideas a cambio de protección”.<sup>126</sup> No habla español y, como otros mexicano-americanos de segunda generación, “absorbió más cultura popular norteamericana que nostalgia por México”.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Fusco, Coco. “Mi tipo de conversación”, *op.cit.*, p. 25.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Ibid.*

A sugerencia de orientadores en su educación media superior, aplicó a CalArts para formarse “durante el auge de la crítica institucional” con Michael Asher, John Baldessari, Douglas Huebler, Judy Phaff, John Brumfield y Robert Cummings.<sup>128</sup> Sobre su exposición a otras ideas y sobre otras experiencias significativas en la configuración de su práctica artística, afirmó que:

[...] I studied with Klaus Rinke who in turn exposed me to Joseph Beuys. Then the philosopher and political theorist Herbert Marcuse came into view. The ideas of post-studio and institutional critique were introduced to me and I was like a crack addict for them. Everything I had been thinking about finally had a form to live in. I couldn't get enough, the more I was exposed to intellectual and aesthetical ideas, the more it seemed to trigger a cascade of new possibilities, new propositions. Finally I started to understand the urgency of the world I lived in and began to apply the tactics of raw conceptualism.

Somewhere in between these events and my everyday life in Los Angeles, poverty, violence, criminality, gangs, drugs, and the necessity of survival in every form, manifested a new sensibility and a new identity that lived in a constant state of flux. This, and much more, was responsible for the formation of my artistic practice and life.

...And of course Disneyland and Hollywood – can't forget those.<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> Durón, Maximiliano. “The Artist America Built: Daniel Joseph Martinez Visits Other Places and Other Histories in His Ongoing Critique of These United States”, en: *artnews*, 11 de diciembre de 2018. Formato html, disponible en: <https://www.artnews.com/art-news/artists/artist-america-built-daniel-joseph-martinez-visits-places-histories-ongoing-critique-united-states-11512/> [consultado en julio de 2020].

<sup>129</sup> Daniel Joseph Martinez en entrevista con el curador Gilbert Vicario via correo electrónico durante marzo de 2014, en: *Herb Alpert Awards*, formato html, disponible en: <https://herbalpertawards.org/artist/literary-agency> [consultado en agosto de 2020]

Coco Fusco da cuenta también de otros encuentros de Martínez, por ejemplo, con Harry Gamboa Jr. con quien coincidió en una exposición en Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE):

Harry era el primer méxico-americano a quien encontraba parecido a mí. Ambos tenemos la piel bastante clara y en nuestra apariencia no somos latinos de una manera estereotípica. Él no hablaba español, ni hacía murales. Le interesaba el lenguaje y el arte conceptual. Él no había recibido una capacitación formal; basaba su noción de la creación del arte en observaciones acerca de sí mismo y del mundo. Apoyábamos a la United Farm Workers, pero no era parte de nuestra experiencia y no pensábamos que podíamos hacer algo por ellos. No sería de ninguna ayuda participar en piquetes. Y México me importaba bien poco.<sup>130</sup>

Al tiempo que se unía a Asco, el grupo del que formaba parte Gamboa Jr, también mantuvo intercambios críticos con “los estudiosos Víctor-Zamudio Taylor y Emily Hicks, la socialista feminista Dorothy Healy, entre otros”, por lo que desarrolló una capacidad para discurrir entre horizontes teóricos y culturales muy distintos entre sí.

Para dilucidar cómo operan algunas de estas ideas en su práctica artística, exploraré aquí cuatro de las prácticas tempranas de Martínez y que considero detonantes de “Museum Tags...”

---

<sup>130</sup> Fusco, “Mi tipo de...”, *op.cit.*, p. 27.



## “I Hate Everyone and Everything; I Am at War With the World” (Los Ángeles, 1979)

Esta obra pertenece a una serie en que el artista exploró las posibilidades de recurrir a textos en el ámbito de la pintura, y que ejecutó como parte de su preparación final en CalArts, junto con dos proyectos fotográficos: “Beauty pageants” y “I Always Wanted the Ears of Buddha, the Will of Nietzsche, and the Body of Mishima”. En las pinturas, Martinez aplicó con una prensa de tipos la frase “ I HATE...” en lienzos crudos de 12 x 12 pulgadas, y completaba la frase en cada lienzo con un color distinto. Tras una inundación en su estudio en 1982, sólo sobrevivió el lienzo al que nos referimos, en el que se lee: “I HATE WHITE” (fig. 26).

La serie usa lienzos crudos, es decir, sin imprimatura; en este sentido, el texto en sí mismo sustituye dicha preparación y lleva a un terreno lingüístico el arreglo previo necesario en el lienzo -material- para recibir los pigmentos en la concepción tradicional de la pintura, como si Martinez previniera al receptor de la clave en que debe literalmente *leer* la pintura. La reprobación a la cromaticidad explícita en el texto puede aludir en la dimensión racial que guardan las distinciones cromáticas en los Estados Unidos: “white people” vs. “non-white people”; “colored people” vs. “non-colored people”; finalmente, el título de la obra despeja cualquier duda sobre la opinión del artista sobre el estado de las cosas en aquel país. En el término social, negar afección sobre “todo y todos” es, a final del día, una negación a las relaciones social-institucionales estadounidenses, basadas en buena medida, en dicha distinción racial; en un término artístico, el texto en oposición o negación (“I hate..”) advierte sobre el sentido que dará al lenguaje -no pictórico, sino verbal/textual- en la única proposición con sentido afirmativo en toda la pieza: una declaración de guerra, en primera persona, contra el mundo.



26. Daniel Joseph Martinez. *I hate everyone and everything; I am at war with the world*, Los Angeles, 1979. Tipos sobre lienzo crudo.

## “Ignore the Dents: a Micro Urban Opera” (Los Ángeles, 1990)

Daniel Martínez presentó esta obra en el Million Dollar Theater los días 7 y 8 de septiembre de 1990 como parte del Los Angeles Festival. Según el recuento del artista,<sup>131</sup> trabajó en ella desde 1988, cuando conoció a Peter Sellars en un performance y quien le invitó a elaborar una propuesta en ese mismo género para este festival de artes escénicas, en que Sellars fungió como director artístico en 1990 y 1993.<sup>132</sup>

Para la edición 1990, en la que comisionó el trabajo de Martínez, Sellars había gestionado 20 millones de dólares del Consejo de la ciudad -vía el LA Arts Endowment, para impulsar una agenda enfocada en dar respuesta a inquietudes como las siguientes:

How do we create a cultural environment where ordinary people can buy inexpensive tickets and go to the Ahmanson to see a classic production from Spain or Mexico or a new play from Argentina, Iran or India? How do we interest people when soaps and sitcoms in their own language are readily available on videocassette or cable? How do we pour enough money into our indigenous non-white artists to enable them to craft their own points of view? How do we fund schools so that they can regularly bus children to the theater?<sup>133</sup>

Como vemos, aquella edición estaba permeada por el interés de Sellars en ampliar las audiencias de las artes escénicas y en presentar a Los Ángeles como un foro para las artes

---

<sup>131</sup> Oral history interview with Daniel Joseph Martinez, 2019 November 23-2020 October 4. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Formato pdf, disponible en: [https://www.aaa.si.edu/download\\_pdf\\_transcript/ajax?record\\_id=edanmdm-AAADCD\\_oh\\_22040](https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_22040) [consultado en octubre de 2022], p. 342.

<sup>132</sup> Previo a la organización de este festival, Peter Sellars dirigió el American National Theater del Kennedy Center en Washington (1984-1986) y era reconocido como un renovador de las artes escénicas norteamericanas, particularmente de la ópera.

<sup>133</sup> Albert, Susan. “Mixing it up with Peter Sellars”, en: *Los Angeles Times*, 12 de febrero de 1989. Formato html, disponible en: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-02-12-ca-2722-story.html> [consultado en octubre de 2022].

escénicas del mundo -con un énfasis en las provenientes de las naciones de la cuenca del Océano Pacífico<sup>134</sup>-, así como para las producidas por las minorías raciales.

A pesar de la solicitud de Sellars de crear un performance, Martínez generó una serie de seis viñetas que recurrían a elementos de la ópera para subvertirlos. Para su producción recurrió a un equipo en el que se encontraban: Harry Gamboa Jr. (guión), VinZula Kara (música), Patricia Pretzinger (coreografía), Paul Chavez (sonido), Aubrey Wilson (escenografía e iluminación), Diane Gamboa (vestuario y utilería), Erica Bornstein (asistente de Martínez), Liz Young (diseño teatral e intervención en el lobby) y Gibran and Jim Evans (diseño gráfico, fig. 27).<sup>135</sup>

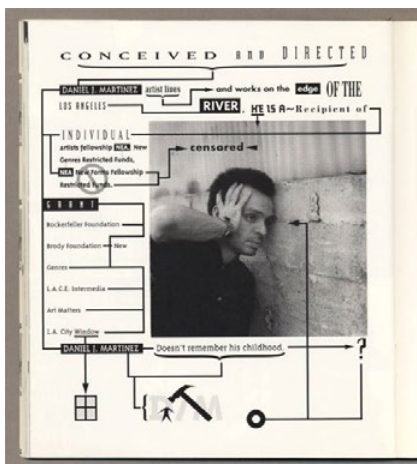
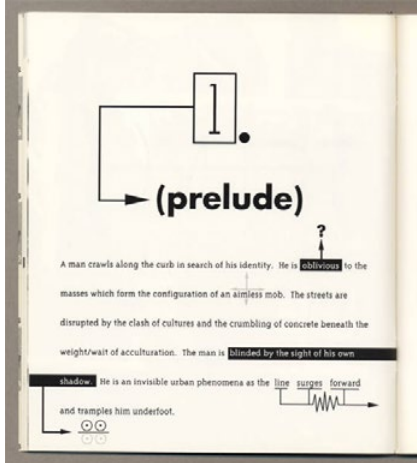
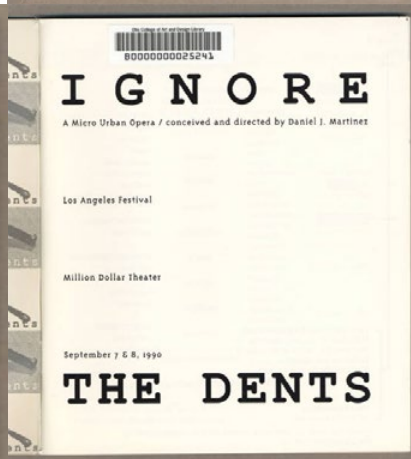
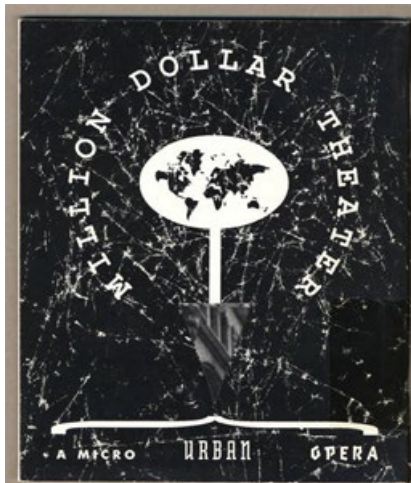
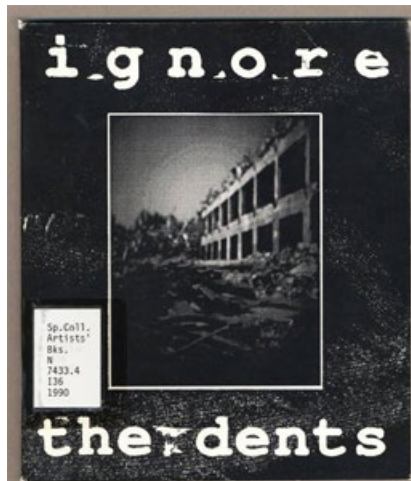
El guión de Harry Gamboa Jr. constaba de cinco viñetas, a la que añadió una sexta, “Double Negativity. A Play in Desperate Acts” (1990)<sup>136</sup>. En esta última, Fin Fin, fotógrafo, discute con Unpardo, impresor, alrededor de lo que parece una sesión de edición. Twinka, una “pintora anti-performance”, se suma a las descalificaciones que Unpardo hace del trabajo de Fin Fin. Pronto se revela la verdadera intención de Unpardo: conseguir que Fin Fin firme una declaración jurada para que no produzca más fotografías, como medida para desactivar la investigación que el Senado ejecuta sobre el trabajo fotográfico de Fin Fin bajo cargos de delitos graves. Dr. Loss, el cirujano callejero que provee a Fin Fin con órganos humanos para

---

<sup>134</sup> Phelan, Peggy. “Here and There. The 1990 LA Festival”, en: *The Drama Review*, vol. 35, núm. 3 (otoño de 1991), p. 118.

<sup>135</sup> Koelher, Robert. “FESTIVAL ‘90 : Firing New Salvo in Cultural Battle: Stage Multimedia artist Daniel Martínez masterminds a huge collaboration to create the urban epic ‘Ignore the Dents.’ He calls it ‘an opera for people who hate opera.’”, en: *Los Angeles Times*, 6 de septiembre de 1990, Formato html, disponible en: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-09-06-ca-1107-story.html> [consultado en octubre de 2022]

<sup>136</sup> Esta viñeta ya había sido escrita por Gamboa Jr.; fue adaptada para incorporarse a la micro-ópera urbana. Su guión y los de las cinco viñetas que componen “Ignore the Dents” fueron publicados en: Noriega, Chon (ed.) *Urban Exile. Collected Writings of Harry Gamboa Jr.* Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 1998, pp. 305-328.



27. *Ignore the Dents: A Micro Urban Opera*, Los Angeles, 1990. Libro de artista, Otis Art and College Design, Online Collections.

su fotografía, entra en escena y, al ver la situación jurídica de éste, le amputa un dedo para completar el pago de la deuda del fotógrafo por sus servicios de proveeduría. También entra en escena Bingoli, un actor, para demandar que Fin Fin le regrese las fotografías que contienen su imagen, ya que actuará en filmes de reclutamiento militar y en emisiones televisivas evangélicas, con lo que despejará su propio historial judicial. Al recibir la noticia de que no puede acceder a su demanda, pues le fueron confiscadas las imágenes como parte de la investigación, Bingoli arremete contra el fotógrafo y contra la mesa en que se disponían las impresiones que revisaba el grupo. Finalmente, Unpardo y Twinka abandonan la escena tras romper algunas de las impresiones que yacen en el suelo, mientras Fin Fin se lamenta. A esta referencia al caso de Robert Mapplethorpe, la tercera colisión de la Moral majority contra las artes, se sumaban en las viñetas: “una historia sobre una estafa”, “un *divertissement* sobre los efectos del aceleramiento de la rotación de la Tierra”,<sup>137</sup> los enfrentamientos entre un grupo de desposeídos en las calles de Los Ángeles, entre otras.

Martinez acudió a estrategias extra-escénicas antes y después de la representación:

The opera unexpectedly began on the street, when ticketholders lined up outside the theater found themselves subjected to the inquisition of actors playing beggars. Inside, the performance remained confrontational. As audience members filed in, they could observe their own arrival on monitors onstage. Similar proscenium-breaking tactics were deployed throughout, with Martinez abruptly closing the show after arriving onstage from the back row and addressing the audience as the house lights turned on. Little documentation of the event exists. One of the few photos that have been preserved shows the seated orchestra

---

<sup>137</sup> Estas descripciones provienen de: Bernheimer, Martin. “MICRO URBAN OPERA REVIEW : An Ignorable ‘Dents’ Plays Downtown”, reseña en *Los Angeles Times*, 10 de septiembre de 1990. Formato html, disponible en: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-09-10-ca-78-story.html> [consultado en octubre de 2022].

wearing dunce caps, recalling Goya's powerful indictment of self-righteous sadism in his Inquisition Scene, ca. 1816.<sup>138</sup>

El inicio de la obra en la calle, con la irrupción de mendigos, se vincula con la acción con que Martínez terminó la representación: forzando al público a desalojar el teatro. Ambas acciones confrontan al público con la violencia ejercida contra los marginados por la Moral majority y, en ese sentido, escenifican lo prometido por el título de la obra: “ignorar las abolladuras” existentes en la superficie del tejido social, económico y político.

### “Quality of Life” (Seattle, 1991)

*In Public: Seattle 1991* fue una iniciativa de intervenciones públicas organizada por Diane Shamash (Manager of the Public Arts Program of the Seattle Arts Commission) como preámbulo a la inauguración del nuevo Seattle Art Museum.<sup>139</sup> La iniciativa, que constaba de 18 intervenciones, buscaba impulsar la participación de artistas en la redefinición de los espacios públicos en la ciudad evitando la participación de los tradicionales arquitectos y urbanistas; con ese argumento convocó a treinta artistas que estuvieran dispuestos a “address, intervene in, and engage the public life of the city.”<sup>140</sup> Fueron invitados a participar: Choi Jae-Eun y Tatsuo Miyama, Louise Lawler, Cildo Meireles, Lorna Simpson, David Hammons, Jeff Wall, Ilya Kabakov, Chris Burden, Martha Rosler, Buster Simpson, Gary Hill, Jonathan

---

<sup>138</sup> Holte, Michael Ned. “Change Agent: The Art of Daniel Joseph Martinez”, en: *Artforum*, noviembre de 2016. Formato html, disponible en: <https://www.artforum.com/print/201609/change-agent-the-art-of-daniel-joseph-martinez-64213> [consultado en septiembre de 2022].

<sup>139</sup> Miwon, Kwon. “From Site to Community in New Genre Public Art”, en: *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*, Estados Unidos: MIT Press, 2002, p. 103.

<sup>140</sup> *Ibid.*

Borofsky, Hachivi Edgar y David Mahler. Las actividades se realizaron de julio a diciembre de 1991.

“Me dijeron que habían eliminado todos los males sociales. Mi reacción fue, pues mira, no sabía que existiera un lugar así”, recordó después Martínez.<sup>141</sup> Como parte del proyecto “Quality of Life”, el artista realizó un mapeo de las calles de Seattle y, de acuerdo a éste, instaló el 13 de agosto de 1991 una serie de pendones en blanco y negro sobre postes (fig. 28) que, sin signos de interrogación, cuestionaban a los transeúntes:

Are you a member of a country club. Ask yourself: Why are you excluded.

Did you attend private school. Was it Ivy League.

Do you know anyone who can't read or write.<sup>142</sup>

Estos pendones funcionaban a frente y vuelta, por lo que los habitantes de Seattle encontraban la primer proposición de un lado del pendón (“Did you attend private school”) y la segunda, del otro lado (“Was it Ivy League”).

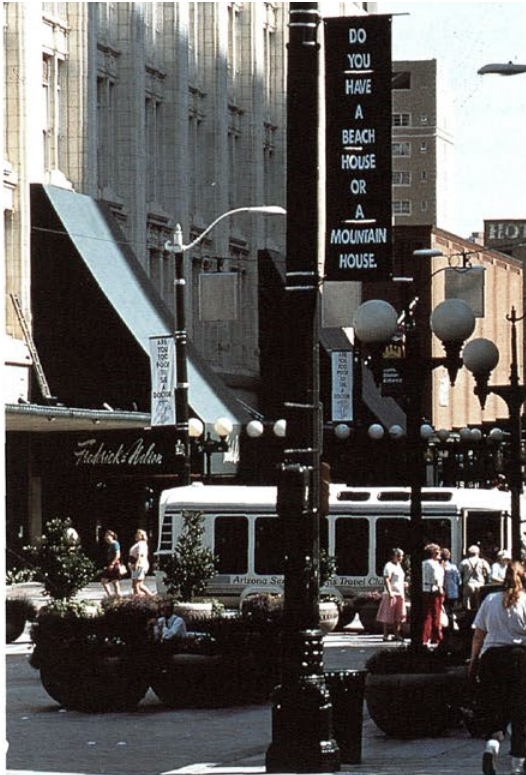
Si sustraemos los signos de interrogación en una pregunta, la convertimos en una afirmación. Como vemos, las oraciones de Martínez apelan al privilegio pero de una forma particular, que es: forzando al lector a responderse a sí mismo sobre esos detalles -aparentemente inocuos- de la vida cotidiana que indican qué tanto se es partícipe de privilegios educativos y sociales. La relación que investigaba *In Public...* entre el público (entendido como audiencia) y lo que puede ser público (“conocido o sabido por todos”) era, en el caso de

---

<sup>141</sup> Fusco, “Mi tipo de conversación”, *op.cit.*, p. 29.

<sup>142</sup> Véanse: Bartley, Nancy. “Banners Raise Questions About Art Museum”, y Ament, Deloris Tarzan “Public Art, Civil Disappointment -Many Blemishes, Only A Few Bright Spots For Sac's 'In Public' Project”, en: *The Seattle Times*, 25 de agosto y 31 de diciembre de 1991, respectivamente.





28. Daniel Joseph Martinez, *Quality of Life*, 1991.  
Intervención para *In Public: Seattle*.

Martinez, una relación de interpelación. Al mantener exhibidos estos pendones durante tres meses, resulta difícil pensar que los transeúntes permanecieran indiferentes ante tales solicitudes de objeción de conciencia. Ese fue el motivo para que muchos reaccionaran pidiendo cuentas, por medio de cartas y editoriales en la prensa, a la Seattle Arts Commission, y para que, en consecuencia, sólo 18 proyectos de los 25 propuestos originalmente fuesen ejecutados.

El artista presentó también una instalación en *Night Gallery*, exhibición curada por Larry Reid en el Center on Contemporary Art (CoCA) y que se mantuvo de agosto a octubre de 1991. Fue la contribución de dicho centro, una sociedad sin fines de lucro fundada por artistas de la ciudad en 1981, a *In Public....* Daniel Joseph Martinez describe:

“they gave me [...] the longest wall area they had [...] and I made it into maybe a four-foot-wide corridor. And then I had collected pulp novels, from mid-20th century, but thousands of them. [...] And I covered the walls with these novels, and inside of those were, like, small windows that had new—other objects in them, within text, and other sculptures that they—so you go in and each box is kind of like a small vitrine that's connected into all this pulp, right? [...] So then in this particular thing was all—was—was a visual art, an installation version of dealing with—the questions on this show were always, in Seattle, were always about [...] class and race.<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Oral history interview with Daniel Joseph Martinez..., *op.cit.*, p. 201.

## “This Isa Good Neighborhood” (San Francisco, 1991)

En la década de los cincuenta, el barrio South of Market de San Francisco albergaba primordialmente bodegas y fábricas de la industria de la iluminación; algunas calles laterales alojaban viejas construcciones cuyas viviendas y hoteles eran habitados por la clase trabajadora, y por cierta población flotante o transitoria, como marineros. En la siguiente década, comenzó a poblarse también de integrantes de la comunidad gay *leather*. Buscando una “cura” a los “desajustes sociales”<sup>144</sup> de South of Market, el ayuntamiento de la ciudad elaboró un plan de desarrollo para la zona en dos partes: un área central destinada a albergar un centro de convenciones, un aeropuerto, un estadio deportivo, un hotel de lujo, un centro comercial y un estacionamiento; y una segunda parte que consideraba el desarrollo de las áreas colindantes para uso de oficinas y locales comerciales minoristas.<sup>145</sup>

Como era de esperarse, la propuesta encontró resistencia entre los pobladores del lugar, así como de políticos como el concejal George R. Moscone, y de especialistas en desarrollo urbano. Uno de ellos previó un “futuro desplazamiento de los residentes de South of Market [aquellos reubicados del área de Yerba Buena, así como familias afro-americanas y filipino-americanas que habitan las áreas circundantes] debido al desarrollo privado”.<sup>146</sup> Sin embargo, el George R. Moscone Convention Center (llamado así, paradójicamente, en honor al alcalde

---

<sup>144</sup> San Francisco Redevelopment Agency, “Redevelopment Plan for the Yerba Buena Area Project”, diciembre de 1965, citado en: Kessler, Robert y Chester W. Hartman, “The Illusion and the Reality of Urban Renewal: A Case Study of San Francisco’s Yerba Buena Center”, en: *Land Economics*, 1 de noviembre de 1973, p. 446.

<sup>145</sup> Kessler y Hartman, “The Illusion...”, *op.cit.*, p. 440.

<sup>146</sup> Little, Arthur D. “Yerba Buena Center Public and Private Development, Environmental Impact Report”, 1973; *cit.* en: Kessler y Hartman, “The Illusion...”, *op.cit.*, p. 447.

de la ciudad que se había opuesto a su construcción durante su gestión como concejal) o Moscone South fue inaugurado en 1981.

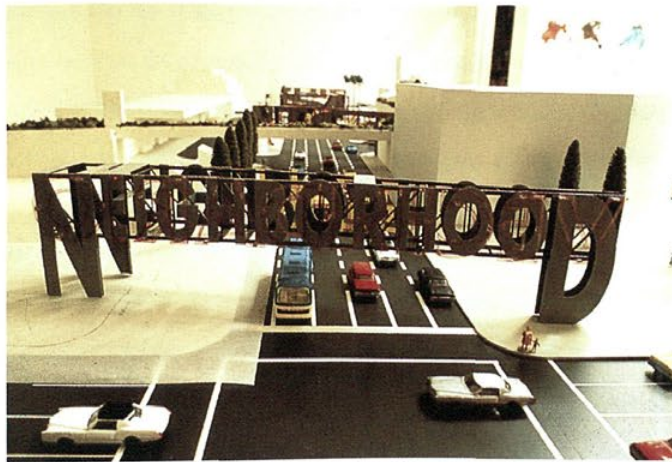
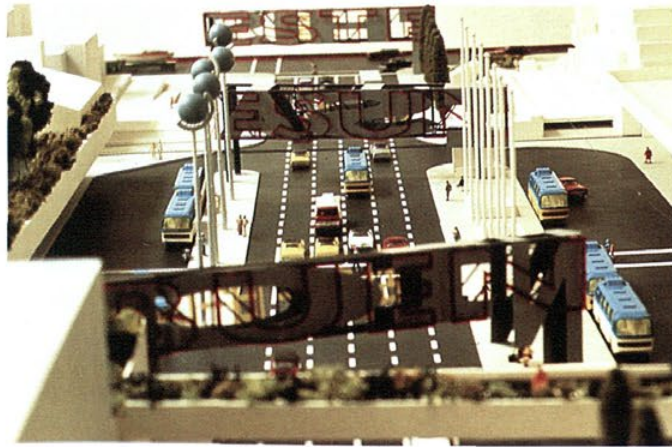
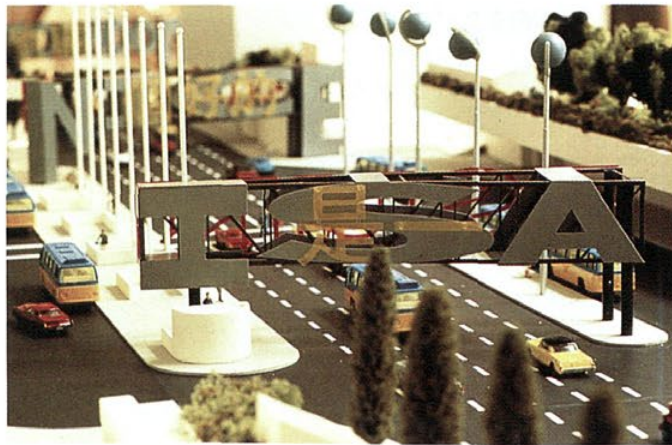
Daniel Joseph Martinez, Roger White y Rene Petropolis participaron en 1991 en el concurso convocado por la San Francisco Arts Comission para la ampliación Moscone North con una propuesta preliminar que terminó entre las cinco finalistas. Acudieron a San Francisco, junto con los integrantes de los otros equipos, para recibir orientación durante una semana. Durante ella, el artista recuerda que:

[...] in one of the meetings, this—you know, PR people, right, or someone from the company that was working for Moscone funding the thing, right, we're gonna make this a nice neighborhood. We're gonna make this a nice neighborhood. This is gonna be a really nice neighborhood. This—I mean, Christ, I can't make—just this guy kept saying that thing, and it started to irritate me because, it's like—and I'm sitting there, like, who the fuck are you? [Laughs.] You know, this white guy talking about how he's gonna, like, make the brown people go away, and it's gonna be a nice neighborhood then. And so I just, I came away, and I said, let's meet afterwards in the, you know—in the hotel, I said, I know what this is gonna be.<sup>147</sup>

Su propuesta, “This Isa Good Neighborhood” (fig. 29), consistió en crear cuatro puentes sobre la calle Howard, que dividía el nuevo desarrollo del original, los cuales sostenían las palabras que forman la frase “This isa good neighborhood” en inglés por su parte frontal, y

---

<sup>147</sup> Oral history interview with Daniel Joseph Martinez..., *op.cit.*, p. 216.



29. Daniel Joseph Martinez, *This Is a Nice Neighborhood*, 1991. Maqueta de la intervención para Moscone North.

unas lámparas de neón que replicaban en su parte trasera la misma frase en chino y castellano<sup>148</sup>.

### **Puntos clave en las prácticas detonantes de Martínez: confrontar identidad, lo público, y la blanquitud como privilegio**

Las obras de Martinez revisadas operan en torno a tres puntos clave: 1) desmarcarse del *West Coast conceptualism*, 2) establecer modos de confrontar las ideas de identidad y *melting pot* 3) investigar la noción de *whiteness*, detonar consecuencias en lo público a partir de gestos. “I hate everyone and everything...” marca un distanciamiento de los preceptos del *West Coast conceptualism* ejercidos en CalArts, al igual que los proyectos fotográficos ejecutados por Martinez para graduarse en dicha escuela.

Los proyectos fotográficos “I Always Wanted the Ears of Buddha, the Will of Nietzsche, and the Body of Mishima” y “I Used to Eat Lemon Meringue Pie Till I Overloaded my Pancreas with Sugar and Passed Out; It Seemed to Be a Natural Response to a Society of Abundance” exploraban los concursos de belleza femeninos y de fisicoculturistas, respectivamente, desde un punto de vista documental. Sin embargo, los encuadres instantáneos o espontáneos con que captaba a las concursantes femeninas del primer proyecto les mostraba sin posar, fuera de guardia; por ello, investigaba los cánones de belleza (todas las concursantes eran blancas)<sup>149</sup>. En el segundo proyecto, Martinez respetaba las normas bajo las que se conducen las fotografías de fisicoculturistas: las poses de los modelos y los encuadres están dirigidos a

---

<sup>148</sup> “California IN BRIEF : SAN FRANCISCO : Public Art Plan Gets Mixed Reviews”, en: *Los Angeles Times*, 10 de Noviembre de 1991. Formato html, disponible en: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-11-10-mn-2153-story.html> [consultado en septiembre de 2022].

<sup>149</sup> Oral history interview with Daniel Joseph Martinez..., *op.cit.*, p. 91.

mostrar el trabajo de los atletas, pero en su conjunto, la serie investiga también el canon de belleza de estas competencias, que aunque eran muy populares en California en ese periodo, se ocultaba el hecho de que muchos de los fisicoculturistas eran gays. Un tercer proyecto consistía en retratar a los profesores de CalArts.

Los tres proyectos, a pesar de ampliar cierta noción de fotografía documental, no dejaban de estar basados en sus convenciones y, en ese sentido, iban a contracorriente de los términos conceptuales que se privilegiaba en dicha escuela.<sup>150</sup> Negaba dicha formación, oponiéndose en estas prácticas a discurrir los términos conceptuales de la conversación que CalArts imponía y con ello “interpelaba los términos del lenguaje del mundo del arte”.<sup>151</sup>

Sin embargo, cuando las pinturas monocromáticas de Martinez recurren a la adición de texto como preparación o imprimatura, guardan alguna analogía con la forma de trabajo de John Baldessari, uno de sus mentores en CalArts, en el sentido de que ambos recurren al texto y al sentido del humor para hacer ácidos comentarios.

Daniel Joseph Martinez sentía cierta condescendencia en el trato de varios de sus mentores en dicha escuela,<sup>152</sup> donde era una de las pocas personas de color. No recibió ninguna retroalimentación sobre sus proyectos de graduación, y quizá esta invisibilización, así como su contacto con las expectativas que se guardan sobre los México-americanos (y las minorías en general), ayudan a comprender el distanciamiento crítico de Martinez con los preceptos conceptualistas enseñados en CalArts.

“Ignore the Dents”, por otro lado, integra los vínculos del artista con el grupo Asco a su propia práctica performativa de la década de los ochenta, en la que el trabajo colaborativo

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>152</sup> *Ibid.*, pp. 11-12, 94; 96-98.

con VinZula Kara y otros agentes le permitieron desarrollar este híbrido de ópera y performance.

Los vínculos de Martínez con Asco surgieron cuando conoció a Harry Gamboa Jr. en una exposición fotográfica en Los Angeles Contemporary Exhibitions, y que fueron relevantes también en los términos de sus interrogaciones sobre las identidades México-americanas. En su niñez y adolescencia sus padres evitaron vivir en East LA y enseñarle castellano, idioma que sólo escuchaba en reuniones familiares en Colorado. En suma, “trabajaron duro en despojarlo de su mexicanidad”.<sup>153</sup> Por ello guarda una importancia para esta pieza su relación con Asco, pues como su convivencia se había dado mayormente con afro-americanos y miembros de otras minorías no mexicanas, fue el primer contacto que tuvo con comunidades México-americanas. A través de esta relación conoció los estereotipos y prejuicios que gravitan alrededor de ellos, los mandatos del arte Chicano para producir ciertas iconografías, en ciertos medios, con fines políticos de afirmación y resistencia (como se discutió en el capítulo anterior)<sup>154</sup> y, en otro registro, le permitió encontrar a “personas que se parecieran a él”:<sup>155</sup> norteamericanos de ascendencia mexicana, tan urbanos como puede ser un angelino, e interesados en ampliar las nociones de lo que es posible hacer como México-americano en el ámbito artístico.

La “micro-ópera urbana” de Martínez puso en escena temas de actualidad para la sociedad norteamericana de finales del siglo XX desde la posición, como ya comenté, de los marginados, en este caso la minoría México-americana, pero también los artistas que se enfrentaban a los embates de la Mayoría moral. En ese sentido, la obra amplía los márgenes

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, pp. 13, 17.

<sup>154</sup> “I was unaware of the cultural markers”, afirmó Martínez. *Ibid.*, pp. 154-155.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 132.



de acción delineados por las prescripciones Chicanas al poner en juego dispositivos extra-escénicos que, al involucrar al espectador, podrían enmarcarse en la pulsión situacionista por diluir la división entre arte y vida cotidiana, o bien en las premisas del “teatro en la vida” de Nicolás Evreinoff, o en la implicación y transformación política del espectador en Bertold Brecht.

En cualquier caso, “Ignore the Dents” es la última obra de Martinez que explora la identidad y marca un punto final en su relación con Asco y con Harry Gamboa Jr., así como el inicio de una práctica relacionada con las preguntas que, sobre lo público, comenzaba a hacer el *New Genre Public Art*.

Las intervenciones en el espacio público de Martinez en “Quality of Life” pusieron la pauta para este tipo de trabajos en que el artista investiga el tejido económico-social y socio-político de una comunidad y devela conflictos inherentes a ella. Tanto en esta primera intervención como en “This Isa Good Neighborhood”, Martinez actúa sobre el espacio público para hacer objeciones de conciencia y preguntarse sobre lo que es válido hablar en público. En ambos casos acude también a gestos (colocar *banners* en Seattle o letreros en San Francisco) que, de forma casi inocente, interpelan la noción de privilegio para unos promotores impedidos para reconocer las diferencias social- raciales en su ciudad (en el caso de Seattle), o bien, para sencillamente replicar la frase que los promotores en San Francisco se repetían a sí mismos a la manera de un mantra de la gentrificación.

Estas interpelaciones a las audiencias en torno a su participación o involucramiento en la blanquitud, entendida como privilegio, se sumaron a las interrogaciones de Martinez en torno a la identidad y lo público como puntos clave que establecieron un horizonte común con los intereses curatoriales de la Bienal Whitney de 1993, como revisaré a continuación.

## Tácticas Non-Chicanas into the Master's House: Bienal Whitney 1993

La Bienal Whitney de 1993 se llevó a cabo del 4 de marzo al 2 de junio de ese año. En su organización participaron: Elisabeth Sussman, curadora en jefe, quien trabajó en colaboración con los curadores del Museo Whitney: Thelma Golden, John G. Handhardt y Lisa Phillips, así como con un comité consultor compuesto por Loris Bradley, Coco Fusco, Mary Jane Jacob, Chon A. Noriega, B. Ruby Rich, Lawrence Rinder y Eugene Tsai. La sección de performance fue coordinada por Jeannette Vuocolo. Entre otros, presentaron obras: Glenn Ligon (“Notes on the Margin of the *Black Book*”), Lorna Simpson (“Hypothetical?”), Pat Ward Williams (“What You Lookn At?”), Renée Green (“Import/Export Funk Office”), Matthew Barney (“Drawing restraint #7”), Allan Sekula (avances del proyecto “Fish Story”), Andrea Fraser (“Untitled”, 1993, un collage en audio elaborado a partir de las entrevistas que tuvo con los curadores y otros responsables de la Bienal). Esta edición de la Bienal ocurrió tras un reenfoque de sus objetivos en 1990.

### Reenfoque del Museo Whitney, 1990.

El Museo Whitney, consciente de las Guerras culturales y de los reclamos que se le dirigieron como institución con un papel relevante en la hegemonía del arte neoyorkino, adoptó tres objetivos a partir de 1990:

1. to dismiss the notion of a homogenous national culture
2. to place the revised notion of American art against a “global” context
3. to achieve these two goals through the examination of international influence.<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> Estos objetivos fueron descritos en la carta que Chon Noriega, asesor de la Bienal de 1993, remitió a Elisabeth Sussman, curadora principal de la misma, en febrero de 1993. Véase: “Documento ICAA-809251”, en la base de datos: *Documents of Latin American and Latino Art*, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston.

El trazo de estas metas indica la influencia de los Estudios Post-coloniales en el mundo del arte, particularmente en lo que toca a la revisión a las narrativas nacionales que proponían, junto a un examen de las relaciones de hegemonías y subalternidad subyacentes a ellas. De forma concatenada al desarrollo a las Guerras culturales, una serie de perspectivas teóricas herederas de la izquierda (entre ellas, los Estudios culturales), se asentaron como paradigma de muchas de las discusiones que en torno al arte y las minorías en los Estados Unidos se llevaron a cabo en la década de los ochenta. Ideas de Stuart Hall y Homi Bhabha sobre la problematización de la identidad, las negociaciones de los subalternos con la hegemonía cultural y un carácter postcolonial en las prácticas culturales fueron permeando, desde la academia norteamericana, las propias prácticas artísticas y curatoriales, de tal suerte que, cuando los agentes mencionados insertan estas discusiones en los trabajos destinados a la Bienal de 1993, ya existía un horizonte de discusión al respecto de estos temas tanto en la academia como en el propio mundo del arte en los Estados Unidos. Según Chon Noriega, nunca se habían incluido asesores externos en su proceso curatorial;<sup>157</sup> así como tampoco textos de agentes externos al Museo en los catálogos de la Bienal, como fue el caso de “Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Transition”, de Homi Bhabha y “Finitude’s Score: Ectopia”, de Avitall Ronell.

David Ross, director del Museo, y Elisabeth Sussman, curadora principal, fueron los principales instigadores e implementadores de estos objetivos. Llegaron al Museo Whitney tras varios años de trabajo en el Institute of Contemporary Art de Boston, y se integraron al equipo curatorial del Museo, entre quienes se encontraban Lisa Phillips y John Handhardt. Llamaron también a Thelma Golden, la primera curadora afroamericana del Whitney, quien recuenta:

For any young curator, putting together one’s first group exhibition is a complicated task. But when I became a curator at the Whitney Museum of American Art in New York in 1991, the

---

<sup>157</sup> Entrevista con Chon Noriega, 16 de junio de 2022.

weight felt even greater because I sat with a lot of history: specifically, the history of the critique of museums in the late 1960s and early '70s for institutional attitudes and exhibition making that excluded—or only very narrowly included—the work of black artists.<sup>158</sup>

Estos agentes curatoriales encontraron en el *New Genre Public Art* una manifestación palpable de trabajos realizados bajo dichos supuestos, por lo que no resulta extraño que dos agentes relacionados a estas prácticas, Mary Jane Jacob y Chon Noriega, fuesen invitados a colaborar en la curaduría de la Bienal como asesores externos. Ambos curadores estuvieron involucrados con la exhibición de las obras tempranas de Daniel Joseph Martinez.

Chon Noriega había curado programas fílmicos para el Museo Whitney desde 1990, así que John Handhardt (entonces curador de multimedia del museo) lo recomendó a Elizabeth Sussman como alguien que podía presentar trabajos de artistas México-americanos durante el proceso curatorial de la Bienal de 1993. Aunque inicialmente inquirieron a Noriega sobre agentes que pudiesen asesorar el proceso, finalmente se decantaron por invitarlo directamente. El curador presentó el trabajo de unos treinta artistas norteamericanos, de los cuales eligieron a dos para extenderles una invitación a exhibir en aquella edición: Miguel Gandert y Daniel Joseph Martinez.<sup>159</sup>

Para responder a la pregunta: ¿cómo operaron dichos objetivos de reenfoque en la Bienal de 1993?, recurriré a una revisión a algunos ensayos publicados en el catálogo de la misma.

---

<sup>158</sup> Golden, Thelma. "Black Male (1994-95)", en: *Artforum* vol. 54, núm 10, verano de 2016. Formato html, disponible en: <https://www.artforum.com/print/201606/black-male-1994-95-60084> [consultado en diciembre de 2022]

<sup>159</sup> Entrevista con Chon Noriega, *op.cit.*

### Bienal Whitney 1993: What's White?

David Ross presentó en el prefacio al catálogo una respuesta anticipada a las críticas que, dado el carácter de las obras desplegadas en la Bienal, sabía inevitables. Tomando como argumento la responsabilidad de los museos y el compromiso de la Bienal con “el arte de su tiempo”,<sup>160</sup> discrepa con quienes desdeñan el escudriñamiento de los procesos de construcción de identidad en el arte, y hace una lista de temas que, desde las pugnas raciales en las calles, habían irrumpido en la Bienal: preguntas sobre la nación y la nacionalidad, esencialismos étnicos, diversidad cultural, disolución y políticas de identidad.<sup>161</sup> Afirma también que el museo tenía la capacidad y responsabilidad para funcionar como sitio para la confrontación en el terreno de las ideas.

Elisabeth Sussman, por otro lado, enlaza algunos de los preceptos curatoriales de la exhibición con la presentación de obras específicas. Inicia con “Newspaper (Having It All)”, de Robert Gober, una pieza que presenta una pila de periódicos cuyas noticias falsas giran en torno a los debates vigentes entonces en torno al cuerpo y la sexualidad y se mezclan con anuncios y banalidades cotidianas. Tras señalar que los periódicos en esta obra guardan un carácter alegórico sobre la comunidad, lo público y lo cotidiano, Sussman declara que esta obra es paradigmática de la década de los noventa. Considerando las críticas que reprobaban la injerencia del mercado del arte en la Bienal durante la década anterior, indica que esta obra de Gober “es un intento por presentar un punto de vista específico, en una forma que representa un aspecto tradicional de la vida colectiva, y es precisamente esta representación de una colectividad refigurada pero fragmentada, que había estado ausente de la producción

---

<sup>160</sup> Ross, David A. “Know Thy Self (Know Your Place)”, en: *1993 Biennial Exhibition, op.cit.*, p. 10.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 9.

artística reciente, lo que esta exposición intenta presentar”.<sup>162</sup> Aclara que este sentido de colectividad surge de las interrelaciones entre distintas las culturas e identidades de los Estados Unidos y, en el tenor de la defensa de David Ross a este tipo de arte, que otros descalifican como *agitprop* o propaganda, da tres criterios para valorarlo.

Primero, es enfática en defender que estas obras presentan “cualidades estéticas tradicionales”: sensualidad, contradicción, goce visual, humor, ambigüedad, deseo o metáforas.

Segundo, invita a seguir a los artistas en su rechazo a la esencialización de identidades, etnicidades, nacionalismos o tecnologías, y a Homi Bhabha en su caracterización de la cultura como una serie de procesos contingentes que lidian con los conflictos a través de negociaciones continuas. Introduce aquí el eje curatorial de esta edición de la Bienal:<sup>163</sup> “el concepto de frontera que circunscribe, enlaza, y puede ser atravesada”.<sup>164</sup>

El tercer criterio que propone Sussman para valorar las propuestas artísticas presentes en la Bienal es reconocer su “voluntad para redefinir al mundo del arte en términos más realistas - no como una entidad homogénea y sin fisuras, sino como una colectividad de culturas envueltas en procesos continuos de intercambio y diferencia”.<sup>165</sup>

El ensayo de Thelma Golden efectúa una operación similar a la del texto de Sussman: elabora algunos conceptos que ayudan a comprender las maneras en que los curadores de la Bienal

---

<sup>162</sup> Sussman, Elisabeth. “Coming Together in Parts: Positive Power in the Art of the Nineties”, en: *1993 Biennial Exhibition, op.cit.*, pp. 13-14.

<sup>163</sup> Este eje curatorial no se enunció como tal de manera explícita, sino en una nota periodística publicada en el *New York Times* del 19 de abril de 1992. Véase al respecto la carta de Chon Noriega a Elisabeth Sussman, *cit.* Como veremos más adelante, se deja al ensayo de Homi Bhabha la definición y debate de esta noción de frontera.

<sup>164</sup> Sussman, “Coming together...”, *op.cit.*

<sup>165</sup> *Ibid.*

vincularon las obras incluidas con sus diagnósticos sobre el arte de la época. Es ella quien explícitamente aborda el punto clave de la blanquitud, estableciéndolo como un “significante de poder”, cuya relación con la “americanidad” es el nodo que, afirma, muchos de los artistas incluidos en la Bienal se esfuerzan en deconstruir y des-centrar.<sup>166</sup>

Abordo ahora la propuesta de Daniel Joseph Martinez a contrapelo de las siguientes preguntas: ¿en qué consiste “Museum Tags...”? y ¿qué relación guarda el trabajo de Martinez con los intereses curatoriales de la Bienal de 1993?

### “Museum Tags: Second Movement (Overture); or, Overture con claqué (Overture with Hired Audience Members)”

En un primer acercamiento con la Bienal, Martinez propuso la intervención de la fachada del museo con la frase de Diógenes “In the rich man’s house, the only place to spit is in his face” (fig. 30). Tras el rechazo del museo, presentó una segunda propuesta, que consistió en intervenir los *tags* o chapas metálicas con los que se accedía al museo con la frase: “I can’t imagine ever wanting to be white” dividida en cinco chapas, más una sexta chapa que contenía la frase completa (fig. 31). Estas chapas, al ser necesarias para comprobar el acceso al museo, eran administradas por el *staff* de taquilla, quienes contaban con una cédula con los datos de la obra, pero ninguna indicación específica sobre su distribución (fig. 32). Según Thelma Golden, los visitantes las recibieron de manera aleatoria, “deciphering the complete meaning only when they become conscious of the buttons other visitors are wearing”.<sup>167</sup> La

---

<sup>166</sup> Golden, Thelma. “What’s White?”, en: *1993 Biennial Exhibition, op.cit.*, p. 27.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 34. El Metropolitan Museum of Art inició en 1971 este método de controlar el ingreso a sus visitantes por medio de chapas metálicas. Este museo producía dieciséis variantes de color, que sustentaban



30. Daniel Joseph Martinez, *propuesta para la Bienal Whitney 1993*. Intervención en la fachada del museo Whitney con la frase: "In the rich man's house, the only place to spit is in his face".



31. Daniel Joseph Martinez, *Museum Tags: Second Movement (Overture); or, Overture con claqué (Overture with Hired Audience Members)*, 1993. Paint and enamel on metal.





32. Aspecto de la taquilla del Museo Whitney durante la distribución de los *Museum Tags*.

intervención se tituló: “Museum Tags: Second Movement (overture); or, Overture con claque (Overture with Hired Audience Members)”.<sup>168</sup> Sugerir modos del funcionamiento de esta obra requiere su disección mínima en dos términos: el papel de los participantes y el sentido lingüístico de la frase.

En la tradición de la Crítica institucional, “Museum Tags...” opera con dos elementos dados por la exhibición: las propias chapas como condición necesaria para acceder a experimentar la Bienal dentro del Museo, y el propio público. Como mencioné anteriormente, otros artistas del ámbito de la Crítica institucional realizaron intervenciones que, de igual forma, necesitaban de la participación de una audiencia. Pero a diferencia de muchos de esos proyectos, como los de Michael Asher en LAICA o la 74th American Exhibition de Chicago que funcionaron con participantes contratados, los asistentes a la Bienal de 1993 no tenían consciencia previa de su involucramiento en la pieza. Tampoco tenían opción o capacidad de

---

una promoción: quien mostrara todas estas variantes en sus taquillas, podía ingresar gratuitamente a sus instalaciones. Para 1993, el público de los museos neoyorkinos estaba habituado a su presencia y, de algún modo, a prestarles atención. Véase: D’Orazio, Dante. “Metropolitan Museum of Art retiring iconic admission buttons, citing rising metal prices”, en: *The Verge*, 29 de junio de 2013. Formato html, disponible en: <https://www.theverge.com/2013/6/29/4477884/metropolitan-museum-of-art-retiring-iconic-admission-buttons> [consultado en marzo de 2021].

<sup>168</sup> Poco mencionada es la presencia de una segunda obra de Martínez en la Bienal, una instalación realizada en colaboración con Vinzula Kara y Mitchell B. Frank llamada: “Terms of Engagement: Third Movement (Coda or Aria di Sortita), Exit Aria, There’s More than One Way to Skin a Cat or The Shadows are not Blind”. Se trata de una instalación (fig. 34) cuyo tránsito Dan Shaw describió como “caminar por una sala cuyo piso estaba tapizado de páginas arrancadas del directorio telefónico de Manhattan y atisbar, al interior de una pajarera gigante, el video de un hombre masturbándose”. Véase: Dan Shaw, “The night; The message? Good Question”, en: *New York Times*, 7 de marzo de 1993, Section 9, p. 6, formato html, disponible en: <https://www.nytimes.com/1993/03/07/style/the-night-the-message-good-question.html> [consultado en mayo de 2021]. Tampoco suele aludirse a las referencias operísticas en los títulos de ambas piezas (“Coda”, “Second Movement”, “Aria di Sortita”, “Overture”), un aspecto que la emparenta con la ópera del autor revisada anteriormente: *Ignore the Dents*. Sobre otras referencias operísticas en Martínez, véase: “Lenhardt Lecture Series: Daniel Joseph Martinez”, en: *Phoenix Art Museum*, 9 de mayo de 2019, video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=asten5GtlZc&feature=youtu.be&t=3180> [consultado en mayo de 2020].

decisión en torno a su involucramiento en la misma. Si querían asistir a la Bienal, tenían que portar las chapas. Su papel era entonces, no de participantes contratados (como sugiere el título de la pieza), sino de participantes *forzados*.<sup>169</sup> Preguntarnos ¿a qué los está forzando Martinez? nos lleva a considerar el componente de las propias chapas -o mejor dicho: a la frase que enunciaban- desde el punto de vista lingüístico.

Nizan Shaked retoma la afirmación de Martinez sobre la influencia de Ferdinand de Saussure en esta pieza,<sup>170</sup> particularmente la distinción entre *langue* (estructura y convenciones del lenguaje) y *parole* (las instancias concretas pero infinitas en que se usan dichas convenciones y estructuras), para señalar que es esta última la instancia que se activa en “Museum Tags...”. En ese mismo tenor, Arthur Danto nos invita a considerar el componente “performativo” de la frase de Martinez:

I would have had a certain paradigm in mind had I thought the tags in terms of performance, deriving from a (then) recent turn in the philosophy of language, which emerged in a discussion among Analytical philosophers in the 1950s. One of the movement’s leaders, J.L. Austin, had drawn attention to what he termed “the descriptive fallacy”, the fallacy that sentences must always be analyzed in terms of truth or falsity. This concept showed, he thought, the undue influence of description -hence of representation- in our understanding of what sentences do. Consider “I promise”. I am not describing something when I utter, “I promise” -I am doing something by the means of just those words. Austin stunned his audience by saying that like “I promise”, “I know” is a verbal performance. I am not describing some cognitive feat I have brought off, I am giving my word when I claim to

---

<sup>169</sup> Sardónicamente, el título de la obra otorga al público la función de “claque”, definida por el diccionario de la RAE como: “Grupo de personas que asisten a un espectáculo con el fin de aplaudir en momentos señalados.”

<sup>170</sup> Shaked, *op.cit.*, p. 156.

know. And for some years the pursuit of uses other than description obsessed linguistic philosophers. “What do we do when we say...” became the most exciting of questions.<sup>171</sup>

Quisiera detenerme en esta variación a su pregunta: ¿Qué hacemos cuando decimos “No puedo siquiera imaginar jamás desear ser blanco”? A primera vista, deslindarnos de la idea de la blanquitud. Este fue la lectura que tuvieron quienes señalaron que se trataba de una práctica de “racismo inverso”. Fue también la postura bajo el cual la conocida mesa redonda que organizó la revista *October* condenó tanto el trabajo curatorial como a las obras expuestas en la Bienal pues, argumentaban, ambas se alejaban del precepto de interrogar el medio para enfocarse en los contenidos.<sup>172</sup> El propio Arthur Danto y la mayoría de la crítica contemporánea a la Bienal partieron de este juicio,<sup>173</sup> que sería revisado y reevaluado, junto con la valoración de la importancia de esta edición, a principios del siglo XXI. ¿Qué cambió en Danto entre su primer texto condenatorio y uno segundo, laudatorio? La consideración no sólo de la frase en términos literales, sino también de la práctica en su conjunto, en su activación colectiva, como *parole*. Cuando esta frase, enunciada en primera persona, es dividida en cinco unidades, se asigna a cada uno de los participantes un fragmento que cobra

---

<sup>171</sup> Danto, Arthur. “Daniel Joseph Martinez’s Museum Tags as Anti-formalist Performatives”, en: Brenson, Michael, et. al. *Daniel Joseph Martinez. A life of disobedience in the Age of Apocalyptic Despair and Utopian Hope*, Alemania: Hatje Cantz: 2009, p. 200.

<sup>172</sup> Buchloh, Benjamin, et. al. ‘The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial’, en: *October*, núm. 66, 1993, pp. 3–27. Esta observación fue hecha por Nizan Shaked.

<sup>173</sup> Muy ilustrativa al respecto fue la respuesta de Glenn O’Brien, primer editor de la revista *Interview*, de Andy Warhol, en el número especial que la revista *Artforum* dedicó a la Bienal. Narra Nizan Shaked: “How the viewer interacted with the piece, how identification was performed through its linguistic signifier, elicited intense audience reaction. It was therefore a way of completing the piece when Glenn O’Brien exclaimed: ‘No fucking way was I going to put that on’ [...], followed by a discussion of his white male identity.” en: Shaked, “The 1993 Whitney...”, *cit.*, p. 155. La crítica original de Arthur Danto llevó por título “The 1993 Whitney Biennial,” y se publicó en *The Nation* 256, no. 15, abril de 1993.



33. Miembros del público de la Bienal Whitney 1993 portando los *Museum Tags*. En la última imagen, un custodio del museo.



sentido sólo cuando se cobra consciencia de que se forma parte de un proceso de activación colectiva (fig. 33). Los participantes fueron forzados, por decirlo de otra forma, a situarse - independientemente de su condición de raza, clase o género- en el horizonte de *no ser blanco*. Para Nizan Shaked, esta es una condición crítica compartida por otras piezas en la Bienal: no la puesta en escena de una identidad esencial, sino una serie de interrogaciones sobre el proceso de construcción de identidad. En palabras de Thelma Golden, “Everyone has ‘identity’ -if we acknowledge that the state of whiteness is a definitive category as different (or as specific) as those that we label ‘other’”.<sup>174</sup>

Como en el caso de otras piezas elaboradas en 1993<sup>175</sup>, Martínez recurre en “Museum Tags...” a la táctica de dotar de agencia al público. El involucramiento de éstos activa cada una de estas prácticas, y visibiliza conflictos subyacentes en las comunidades que está interviniendo: la obra hizo evidente la conflictividad implícita en la idea de obligar a sus participantes a asumirse como ajenos a la blanquitud y, en esa tarea, imaginar también sus implicaciones como medida de participación del privilegio. No podemos pasar por alto la magnitud que guarda esta objeción de conciencia a una nación (tanto el carácter de la propia Bienal como la intensa cobertura mediática que recibió dieron a “Museum Tags...” una exposición a escala nacional) que transitaba por un periodo particularmente áspero alrededor de sus conflictos raciales; recordemos que los disturbios en Los Ángeles de 1992

---

<sup>174</sup> Golden, “What’s White...?”, *cit.*, p. 35.

<sup>175</sup> Revisense los casos de “The Castle is Burning” y su colaboración con Celia Álvarez Muñoz en la exposición *Revelaciones/Revelations: Hispanic Art of Evanescence*, en la Cornell University, Ithaca, Nueva York (noviembre de 1993, curaduría de José Piedra y Chon Noriega); “Consequences of a Gesture” y “100 Victories/10,000 Tears” en la exposición *Culture in Action, New Public Art in Chicago* (mayo de 1993, curaduría de Mary Jane Jacob), y “Big Bad Wolf” en la exhibición *News from Post America* en el Aperto de la 45ª Bienal de Venecia (junio a octubre de 1993, curaduría de Berta Sichel; exhibieron también: Laura Aguilar, Rosângela Rennó, Doris Salcedo, Andres Serrano, Rigoberto Torres, José Antonio Hernández).

transcurrieron unos meses atrás. Significativamente, dentro de la sección de video de la Bienal fue exhibido el registro de George Holliday del abuso policial ejercido sobre Rodney King, audiovisual cuya difusión tuvo un papel clave en la conciencia de la sociedad angelina sobre los sesgos raciales de la actuación de la policía de Los Ángeles, y por ende, en los disturbios. Es por ello que “Museum Tags...” se tornó en una pieza controvertida y a la vez emblemática de esta Bienal.

## **b. Non-Chicano into the Master's House: práctica escultórica de Victor Estrada en *Helter Skelter: LA Art in the 1990s***

El ingreso de las tácticas Non-Chicanas a la Bienal Whitney de 1993 cayó como un balde de agua fría en el entorno artístico de la ciudad de los rascacielos, que se negó a reconocer como válidos los ejercicios que propuso Daniel Joseph Martinez al interior del mundo del arte. Pero para comprender las tensiones entre Nueva York y Los Ángeles y el estatuto de las tácticas despreocupadas del problema Chicano en los términos de dichas tensiones, necesitamos revisar otro proceso: el de la renovación de las prácticas artísticas californianas, su ingreso al mundo del arte norteamericano a través de la exposición *Helter Skelter: LA Art in the 1990s* y la participación de otras tácticas Non-Chicanas en ellas. Para ello, reviso en esta sección la práctica escultórica de Victor Estrada incluida en dicha exhibición desde las preguntas: ¿qué hacen “Baby/Baby” y “To MLK”?, ¿cómo se alinea el trabajo de Estrada con los intereses curatoriales de esta exposición? y ¿qué cambios en las agendas políticas e ideológicas permitieron la inclusión de Victor Estrada en la exposición *Helter Skelter*?

### **Cambios en las agendas políticas e ideológicas (B)**

#### Arte contemporáneo en Los Ángeles a fines del siglo XX (B)

In the sixties the city became big enough, industrialized enough, and ugly enough to be a breeding ground for contemporary art with a bite, and several artists began to feel that, in order to make significant contemporary art, it was necessary to throw off the yoke of Abstract Expressionism, the *angst* of “cold-water-flat Fauve”, as Ad Reinhart put it, without resorting to the reaction of straight figuration. These artists also felt an inspiration on the ambience and saw an opportunity in the materials and methods of a showbiz/aerospace



culture on the sunny rim of the beautiful blue Pacific [...]

Central to the halcyon days of the sixties is something called “The LA Look”, a term which I used, but did not originate, in a book about post-war West Coast Art, *Sunshine Muse*. The “look” favors result over process [...], clean over messy, slick over rough, detail over approximation, professionalism over individuality, and icon over action.<sup>176</sup>

El crítico de arte Peter Plagens fijó estas características para el arte de Los Ángeles a partir de 1974, fecha de publicación de *Sunshine Muse*. Si bien aclaró más tarde que no se propuso congelar la totalidad de la producción angelina bajo esta rúbrica de “The LA Look”,<sup>177</sup> lo cierto es que este estereotipo permeó en el mundo del arte norteamericano sobre el arte realizado en esa ciudad a lo largo de los siguientes años.

Este estereotipo se desarrollaba a partir de la narrativa creada por los promotores inmobiliarios de la ciudad de finales del siglo XIX, según la cual Los Ángeles borró su historia novohispana y mexicana para ser promovida como una ciudad-jardín anglosajona, orientada al establecimiento de familias blancas protestantes que desearan desarrollarse en una urbe que asemejaría “una flor en un viñedo, muy moderna, que evitaría la urbanización concéntrica de las ciudades industriales, con sus aspectos mugrientos y misceláneos”.<sup>178</sup> Hacia la década de los veinte, la concentración de la industria del cine en Hollywood y la percepción de los miembros de su *star-system* habitando despreocupadamente la ciudad

---

<sup>176</sup> Plagens, Peter. “Art in Los Angeles: Seventeen Artists in the Sixties”, reseña de exposición, en: *Art Journal*, Invierno de 1981, p. 375.

<sup>177</sup> Véase: Plagens, Peter. “The consequences of letting it rip in 1974”, en: *Los Angeles Times*, 25 de septiembre de 2011, formato html, disponible en: <https://www.latimes.com/entertainment/la-ca-plagens-sunshine-muse-20110925-story.html> [consultado en noviembre de 2022].

<sup>178</sup> Klein, Norman M. “Inside the Consumer-built City. Sixty Years of Apocalyptic Imagery”, en: *Helter Skelter. LA Art in the 1990s* [catálogo de exposición]. Los Angeles: MOCA, 1992, p.24. La palabra utilizada en el original “miscegenous”, denota un “cruce de razas” que quizá se pierda en mi traducción por “miscelánea”.

sumaron capas a aquella imagen, de forma similar al cambio provocado por el desarrollo de las industrias aeronáutica y aeroespacial en la Segunda Guerra Mundial. Como vemos, el “LA Look” difundido a partir del libro de Plagens congeló en estas capas una percepción de la ciudad anclada a la historia de su blanqueamiento y del desarrollo de su imagen como una metrópolis soleada del consumo masivo, capas operadas y promovidas por los administradores y líderes blancos de la ciudad.

Norman M. Klein, en su ensayo “Inside the Consumer-built City. Sixty Years of Apocalyptic Imagery”,<sup>179</sup> disputa esta narrativa -o quizá dicho más acertadamente, muestra un lado complementario a ella. Postula que el cine *noir* de Los Ángeles y las pesadillas apocalípticas sobre su destrucción recurrentes en el cine y la literatura constituyen la otra cara de la moneda que el “LA Look”, en su pulsión por ordenar, blanquear, controlar la ciudad, recurriendo a la superficie y al brillo, pretende ocultar. Este espacio oculto es el que habitan las prácticas artísticas incluidas en la exposición *Helter Skelter: LA Art in the 1990s*.

Para ponderar este tipo de trabajos, requerimos considerar las manifestaciones que, desde el terreno de la contra-cultura, estaban irrumpiendo en la cultura de masas mayoritaria o *mainstream*, incluyendo el circuito de las galerías y, como fue el caso en *Helter Skelter*, de los museos. Me refiero a fenómenos ocurridos en la década de los ochenta en el sur de California como la emergencia del *skateboarding*, el graffiti West Coast o el *gangsta-rap*, así

---

<sup>179</sup> *Ibid.*

como determinadas afluentes del *comic underground*<sup>180</sup> y las escenas del *punk* y el *hard-core punk*.<sup>181</sup>

De forma casi simultánea al ascenso de la Moral majority, Darryl Gates asumió el control del departamento de policía de Los Ángeles (LAPD), quien ejerció entre 1978 y 1992 una serie de políticas de seguridad traumáticas para la ciudad. Creador de los equipos S.W.A.T., se le atribuye el despliegue de cuerpos policiacos que recurrían a tácticas cuasi-militares y a su correspondiente narrativa marcial acorde con la criminalización del consumo de drogas llevado a cabo por el presidente Ronald Reagan, así como con campañas como “Just Say No” y el programa D.A.R.E. (Drug Abuse Resistance Education), con las que la primera dama Nancy Reagan pretendía “alejar a los adolescentes de las drogas ilícitas”. Lo cuestionable de este enfoque es que utilizaba recursos públicos para instaurar una narrativa que criminalizaba y satanizaba el consumo de estupefacientes, además de que el LAPD mantuvo un sesgo de clase y racial en su trabajo policiaco. Por ejemplo, la difusión de una supuesta epidemia en el consumo de *crack* por parte de los medios de comunicación y los bajos precios de esta forma de la cocaína impulsaron la popularización de su consumo entre las clases bajas; tras la promulgación de la ley anti-abuso de drogas de 1986, que penalizaba la posesión de esa

---

<sup>180</sup> California tuvo un papel destacado en el desarrollo de esta vertiente de las historietas para adultos. Lyn Foulkes, artista incluido en la exposición que revisamos, tocó en una banda junto con Robert Crumb, el autor probablemente más reconocido de esta tendencia y quien, tras editar *Zap Comix*, invitó a Robert Williams a colaborar en ella. Pioneros en el ingreso de este tipo de manifestaciones en galerías y museos, Williams y Foulkes fueron los artistas de mayor edad en exhibir en *Helter Skelter*.

<sup>181</sup> De esta escena surgió Raymond Pettibon tras su trabajo como productor de imágenes para Black Flag y la disquera independiente SST Records. Por otro lado, Mike Kelley y Jim Shaw eran miembros del proyecto de noise-rock “Destroy All Monsters”, activo en la primera mitad de la década de 1970 en la floreciente escena punk de Ann Arbor, Michigan<sup>181</sup>. Ambos dejaron la localidad -y la banda- para ingresar a CalArts, en 1976. En Los Ángeles, Kelley también colaboró en proyectos musicales y performáticos con Stephen Prina; más adelante, ambos artistas tuvieron un ejercicio docente en el Art Center College of Design, en Pasadena, donde tuvieron como alumno a Victor Estrada en la segunda mitad de la década de 1980.

droga, la policía de Darryl Gates dirigió sus tácticas paramilitares a sectores como South Central o Compton, contribuyendo a esparcir el terror y a desgarrar el tejido social entre comunidades pobres, particularmente afro-americanas y latinas de estas y otras áreas de la ciudad. Estos sucesos, aunados a la pandemia del SIDA y las coyunturas del neoliberalismo y conservadurismo ya revisadas, disputan las narrativas de la ciudad-jardín blanqueada y del “LA Look”. El trauma por la violencia de estos sucesos es la capa contra la cual es necesario leer las prácticas artísticas presentes en *Helter Skelter*.

### **Helter Skelter: No *Sunshine Muse*, No “LA Look”**

*Helter Skelter: LA Art in the 1990s* se llevó a cabo del 26 de enero al 26 de abril de 1992 en el espacio conocido como Temporary Contemporary del Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Fue organizada por Paul Schimmel y coordinada por Alma Ruiz. Entre otros, presentaron obras: Lynn Foulkes, Raymond Pettibon, Nancy Rubins, Chris Burden, Mike Kelley, Paul McCarthy, Raymond Williams y Victor Estrada.<sup>182</sup> En términos artísticos, la dimensión traumática de la violencia angelina y los espacios *noir* y apocalípticos abiertos por las coyunturas descritas arriba permearon el trabajo exhibido en distintas maneras.

La obra de Lynn Foulkes, etiquetada como *pop-noir*, lidiaba con ese espacio oscuro complementario a la geografía soleada y al blanqueamiento de la ciudad. “Pop” (fig. 35) es una pintura que presenta una escena doméstica en que un hombre, que esconde una playera de Superman bajo su camisa, observa atónito la televisión, mientras sostiene una *diet coke* y

---

<sup>182</sup> La lista de artistas la completan: Meg Cranston, Richard Jackson, Liz Larner, Manuel Ocampo, Lari Pittman, Charles Ray, Jim Shaw y Megan Williams. Considerados contribuyentes a la par que estos artistas, el catálogo incluyó textos de: Charles Bukowski, Michelle T. Clinton, Dennis Cooper, Harry Gamboa Jr., Amy Gerstler, Jim Krusoe, Bia Lowe, Rita Valencia, Helena Maria Viramontes y Benjamin Weismann.



35. Lynn Foulkes. *Pop*, 1990. Técnica mixta y audio. 84 x 123 x 4 pulgadas.

porta en la cintura un revólver enfundado. Una niña inexpresiva le flanquea a su derecha mientras otro niño, al otro costado, porta un *walkman* mientras sostiene un cuaderno en el que, presumimos, escribió: “I will be a square shooter in my home, in school, in the playground. I will be a good american”. Un calendario fija la fecha, 6 de agosto, al tiempo que presenta la imagen de una detonación nuclear. Quizá Foulkes remita a la ansiedad que los habitantes de Los Ángeles vivieron tras las pruebas nucleares realizadas en Nuevo México como parte del proyecto Manhattan, ansiedad visible también en el personaje que, enfundado con la playera de Superman, pareciera impotente ante la violencia tanto simbólica como real a que estaba sujeta la ciudad, pero que replica con su arma latente mientras el niño promete en su lección escolar que, al ser un buen tirador, será también un buen norteamericano.

Otras obras en la exposición operan en el ámbito de lo que Lisa Phillips describió como *Slacker Art*:

To the high-minded this art might seem defeatist and inept or at best plaintive and posturing. But that is the point. It deliberately renounces success and power in favor of the degraded and dysfunctional, transforming deficiencies into something positive in true Warholian fashion. This new sensibility, which has been the subject of much recent writing, has been variously described as “the aesthetics of failure”, “the loser thing”, “pathetic aesthetic” and “slacker art”.<sup>183</sup>

Esta “nueva sensibilidad” que Lisa Phillips observó en ciertos artistas norteamericanos de principios de la década de los noventa se hizo patente en un interés por el dibujo, el uso de textos, una apropiación “de las fuentes más bajas”, entre otros medios con los que solían

---

<sup>183</sup> Phillips, Lisa. “No Man’s Land. At the Threshold of the Millenium”, en: *1993 Biennial Exhibition, op.cit.*, p. 54. Según Phillips, el término *Slacker Art* es original de Ralph Rugoff, y lo está retomando para caracterizar a un grupo de prácticas exhibidas en la Bienal de 1993.

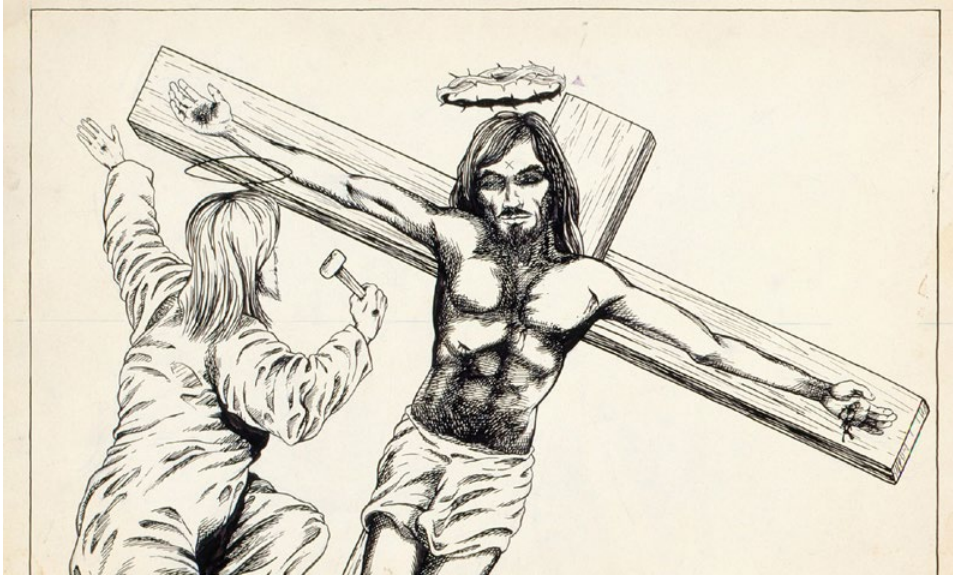
tratar temas ásperos de la vida diaria con crudeza, o bien temas banales con desfachatez y cinismo.

Raymond Pettibon realizó un dibujo a tinta en 1979 (fig. 36) que presenta la figura de un cristo crucificado pero con el rostro de Charles Manson, el personaje que convoca la frase “Helter Skelter” que da nombre a la exposición. Según Norman Klein, esta expresión “from the Manson trial and from the Beatles song, conjures up the spirit of male nightmares from the Vietnam era to the present”.<sup>184</sup> Así como los crímenes de Manson terminaron con la romantización presente en el movimiento *hippie*, acabaron también con la imagen idílica de playas, sol, y estrellas de cine poblando una metrópolis blanqueada. El espacio apocalíptico materializado en los sucesos descritos en las coyunturas que permean a este periodo fue también ocupado por la irrupción del *hard-core punk* californiano que desde finales de la década de los setenta presagiaba “a dark emotional content coming across”.<sup>185</sup> El dibujo en cuestión sirvió para ilustrar el *flyer* con que Black Flag inundó las calles angelinas para anunciar uno de sus conciertos (fig. 37), restregando en la cara de los transeúntes este obscuro juego mesiánico-sacrificial: si John Lennon había sido repudiado tras comparar su fama con la de Jesucristo y Charles Manson señalaba a la canción de marras como la detonadora de sus crímenes, Pettibon no tenía reparos en sugerir, en plan de provocación adolescente, que Los Ángeles era la Jerusalén torcida en que Cristo habría martirizado a Manson para dotarle de un nuevo mesías, quizá menos para redimir los pecados de la ciudad que para regodearse en ellos.

---

<sup>184</sup> Klein, Norman. “Inside the consumer-buit city...”, *op.cit.*, p 30.

<sup>185</sup> Chuck Dukowski, bajista de Black Flag, en: “*The Art of Punk: Black Flag, Art + Music*”, testimonio videográfico dirigido por Bryan Ray Turcotte y Bo Bushnell para MOCA TV, 2013, en el canal de Youtube de *The Museum of Contemporary Art*. Formato flv, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=N0u04EqNVjo> [consultado en enero de 2023].



36. Raymond Pettibon.  
*No Title (Jesus)*, 1979.  
Dibujo a tinta.



37. Raymond Pettibon.  
*Flyer para Black Flag*, 1979.  
Impresión en offset.



Mike Kelley llegó a Los Ángeles, tras su tránsito por la escena noise-punk de su Detroit natal, para estudiar en CalArts, donde trasladó su vocación por el *shock* a la realización de performances escatológicos y a la exploración continua de una estética lumpen.<sup>186</sup>

Para *Helter Skelter*, Kelley elaboró “Proposal for the Decoration of an Island of Conference Rooms (with Copy Room) for an Advertising Agency Designed by Frank Gehry”, (figs. 38-39) cuyo título describe exactamente su origen: Mike Kelley había recibido una comisión para intervenir un muro de las oficinas de una agencia de publicidad, diseñada por Frank Gehry, pero nunca fue realizada. Al describirle el proyecto a Paul Schimmel, éste accedió a producirla para *Helter Skelter*, haciendo una réplica del espacio para el que fue proyectado: la sala de juntas y la sala de copiado, que eran adyacentes en las presuntuosas oficinas. El muro que las separaba fue sustituido por una amplia ventana, de forma que se fundían visualmente los espacios que, con diferentes jerarquías y usos, habían sido destinados a trabajadores ciertamente distintos. Pero Kelley dio a esta anulación de los rangos de las burocracias publicitarias aun otro giro; en palabras de Schimmel:

He thought it was just an incredible gift that these rooms, which had no kind of distinctive quality, sort of the back of the house inner core, should then become kind of the centerpiece for, in a way, a work that's about as political and sort of *agitprop*, you know, as anything Mike had done. And he had found some of these jokes that were in the work rooms. In fact, he had first seen these jokes back at Cal Arts. And I think that must have really interested them in all of this sort of highfalutin, theory-oriented Cal Arts intellectuals. You know, you have these... like sort of... really dumb, offensive, inappropriate worker's jokes sort of pinned to the wall

---

<sup>186</sup> Sobre esta categorización del trabajo de Kelley, revísense: Foster, Hal. *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal, 2017, p. 34, y Krauss, Rosalind. “Informe without conclusion”, en: *October 78*, otoño de 1996, pp. 99-103.



**38-39.** Mike Kelley. *Proposal for the Decoration of an Island of Conference Rooms (with Copy Room) for an Advertising Agency Designed by Frank Gehry, 1992.*

Sala de conferencias, sala de copiado, mobiliario de oficina, murales. Aprox. 304.8 x 1341.12 x 762 cm. Vista en la exposición *Helter Skelter*.

of where the garbage is taken out. And he started collecting these things and he decided, OK, these should become the murals that decorate all of these core workers offices.<sup>187</sup>

Además de Mike Kelley, Raymond Pettibon y Lari Pittman, Phillips incluye dentro del *Slacker Art* el trabajo de Sue Williams, Jack Pierson, Suzanne McClelland, Simon Leung, Donald Moffett y Zoe Leonard, entre otros. Todos ellos guardan cierta marginalidad o liminalidad respecto al *mainstream* del mundo del arte, y “deliberadamente rechazan la idea de una voz autoral”.<sup>188</sup>

Estas obras operan en la sensibilidad por lo degradado y disfuncional descrita por Phillips, pero también denotan, según Paul Schimmel, una visión particular de la ciudad de Los Ángeles relacionada a “the darker, angst-ridden side of contemporary life, and has little in common with the stereotype of LA as a cultural wasteland or a sunny dreamland of fun”.<sup>189</sup>

Sin embargo, la práctica escultórica de Estrada reclama otras vías que discurren su posición táctica Non-Chicana tanto en sus operaciones y lógicas internas como en su proceso de ingreso en la renovación que supuso aquella exhibición. Específicamente propongo dos consideraciones de Georges Bataille para aproximarse a las operaciones presentes en su práctica escultórica.

---

<sup>187</sup> “Paul Schimmel on Mike Kelley”, testimonio videográfico dirigido por Emma Reeves para MOCA TV, 2014, en el canal de Youtube de *The Museum of Contemporary Art*. Formato flv, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LNu8tW8xueo> [consultado en marzo de 2021].

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> Schimmel, Paul. “Into the Maelstrom. L.A. Art at the End of the Century”, en: *Helter Skelter... op.cit.*, p. 19.

## **Práctica escultórica de Victor Estrada en *Helter Skelter* (“Baby/Baby”, “To MLK”)**

Aunque Victor Estrada nació en Los Ángeles en 1957, ha vivido también en El Paso y Lubbock, Texas. Sus experiencias como méxico-americano están permeadas entonces por sus tránsitos a través de estas ciudades, que lidian de forma distinta con sus poblaciones méxico-americanas.<sup>190</sup>

Estrada realizó un posgrado en el Art Center College of Design. En su tesis de maestría *The Possibilities of Mutation* acude a Bataille, Breton, Bakhtin y Rabelais para plantear la idea de mutación como sitio de interrogación de las fronteras cuerpo/espacio, naturaleza/cultura: “Las mutaciones o alteraciones del cuerpo, sus transformaciones físicas, desplazan esa cualidad esencial del cuerpo a un lugar situado fuera del cuerpo, un lugar caracterizado como proceso; en consecuencia, las definiciones del yo [o identidad] que dependían de la capacidad de definir y separar cultura y naturaleza se tornan susceptibles a ser investigadas. Me acerco a esta pregunta desde el punto de vista de los objetos”.<sup>191</sup>

Este planteamiento, que está orientado a problematizar al cuerpo y la identidad como entes esenciales, tiene una resolución en su práctica escultórica, como analizaré a continuación a partir de dos ideas provenientes del proyecto que Georges Bataille planteó primordialmente en la revista *Documents*: lo abyecto y lo informe. Ambas nociones fueron recurrentes en el abordaje de prácticas artísticas de finales de la década de los ochenta y principios de la de los

---

<sup>190</sup> Estrada enfatizó el carácter mucho más segregatorio de Los Ángeles con respecto a El Paso, ciudad en que los méxico-americanos, de todas las clases y proveniencias, están mucho más presentes en la ciudad fronteriza texana. Entrevista con Víctor Estrada, *op.cit.*

<sup>191</sup> Estrada, Victor. *The Possibilities of Mutation*. Tesis para obtener el grado de maestro en Artes visuales, Pasadena: Art Center College of Design, 1988 [sin paginación].

noventa a partir de la recuperación del *materialismo heterogéneo* de Bataille por parte de Julia Kristeva, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois y Hal Foster.

### **“Baby/Baby” y lo abyecto**

Un ser monumental habita una sala angosta revestida en púrpura. Un ser monumental que en realidad son dos, preside una sala de este antiguo almacén. Los dos seres, gemelos siameses inacabados, se reclinan en el piso de este espacio de aspecto industrial. Un falo gigante une a los dos siameses, bebés inconclusos de rasgos caricaturizados. Elaborados en espuma de poliuretano en crudo, sin acabados, los gemelos yacen en el piso, confrontados el uno al otro, pero unidos por una extensión a sus cuerpos, que emerge de sus entrepiernas. Es en el centro de este cuerpo donde se erige el falo descomunal que excede el espacio y proporción de los siameses, quienes parecen carecer de agencia alguna sobre esta especie de tercer monstruosidad. “Baby/Baby” es el título de esta escultura, que Víctor Estrada elaboró para *Helter Skelter* (fig. 40).

Julia Kristeva desarrolló en *Poderes de la Perversión*<sup>192</sup> un “panorama fenomenológico” sobre la abyección que abrevó de Bataille, de la filosofía y del psicoanálisis lacaniano para abordar cierta condición entre sujeto y objeto en determinados fenómenos literarios y que fue recuperada como categoría para investigar varias producciones artísticas y culturales del periodo que abordo. Acudo a esta categoría para aproximarme a “Baby/Baby”.

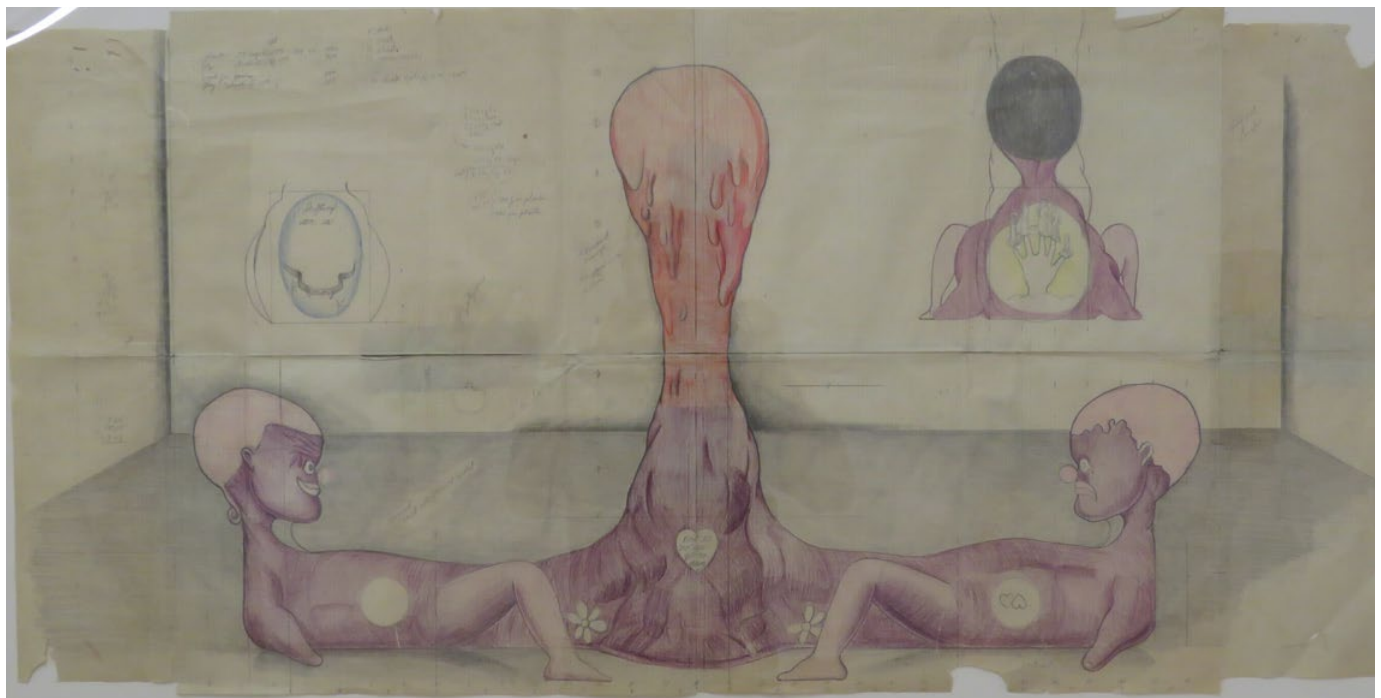
Para Kristeva, la abyección es una “torsión hecha de afectos y pensamientos” dada en el tránsito de sujeto a objeto, en la que opera “un polo de atracción y de repulsión [que] coloca

---

<sup>192</sup> Kristeva, Julia. *Poderes de la Perversión*. México: Siglo XXI, 1988.



40. Victor Estrada. *Baby/Baby*, 1992. Escultura en espuma. Vista en la exposición *Helter Skelter*. Cortesía del artista.



41. Victor Estrada. *Baby/Baby*, (dibujo preparatorio), 1992. Cortesía del artista.

a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí”.<sup>193</sup> Funciona como una “oposición ambigua” entre Yo y Otro, Adentro y Afuera y que, en un término fisiológico, la compara con el asco por la comida como su forma más elemental. En términos filosófico-psicoanalíticos, traspola esta repugnancia al fracaso latente en nuestros intentos por “diferenciarnos de la entidad materna” y a los desechos corporales (o al cadáver) en términos de “descartar lo que requiero para vivir”. Hal Foster explica la condición de lo abyecto en los siguientes términos: “[es] una categoría del (no) ser definida por Julia Kristeva como la **no ser ni sujeto ni objeto**, pero, de algún modo, antes de que uno sea lo primero (antes de la separación completa de la madre) o después de que uno sea lo segundo (como un cadáver en su condición de objeto).”<sup>194</sup>

Detengámonos tras esta breve aproximación a las tensiones sujeto/objeto presentes en lo abyecto. Permitiéndonos hacer una literalización de esta operación, los bebés de la escultura de Estrada aludirían por un lado a este estadio en que uno no es plenamente sujeto, pues un infante no ha desarrollado una conciencia del yo y, en tanto que tal, carece de la agencia de la subjetualidad. Pero simultáneamente, la figura del falo descomunal apuntaría, como fuente de un poder desbocado, a un exceso en la agencia de la figura en su totalidad, dotándole así de la ambigüedad presente en la abyección.<sup>195</sup> En la interpretación de Hal Foster sobre lo

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>194</sup> Foster, Hal. *Malos nuevos tiempos*, *op.cit.* p. 19.

<sup>195</sup> La condición ambigua de lo abyecto, de repulsión y atracción, se repetiría de otra forma en las expresiones faciales de los bebés, según se puede apreciar en el dibujo preparatorio de la escultura (fig. 41), en la que uno de los infantes hace un mohín de disgusto o tristeza, mientras el otro sonríe. No exploraré aquí la evocación a la figura del payaso -a los que pareciera aludir este juego de rostro sonriente y rostro triste- en la iconografía “chola” del periodo, ya que este tipo de alusiones y de operación configura el análisis de otras piezas de Estrada que, por apuntar a elementos temático-iconográficos de la cultura de los cholos, se mantendrán como parte del *corpus* a analizar en el siguiente capítulo.

abyecto en Kristeva, este estadio intermedio entre objeto y sujeto alude a la fragilidad del paso del cuerpo materno a la ley paterna, con lo que “Baby/Baby” adquiere ese carácter abyecto en que los bebés oscilan entre el apego e indistinción hacia la madre y la normatividad masculina a que se espera se adhieran, turbiedad resaltada a través de la figura del falo que, además de representar virilidad y poder, bien podría dirigirnos a ese paso traumático a la observancia de la ley paterna. Rosalind Krauss enfatiza, en su lectura de la abyección kristevana, esta dimensión traumática cuando afirma que “lo abyecto está moldeado como formas múltiples de la herida”, y que es el hecho de “ser herido, victimizado, traumatizado o marginalizado lo que está en juego en el dominio de lo abyecto”.<sup>196</sup>

Recientemente, Estrada señaló una dimensión autobiográfica en la configuración de la escultura. En entrevista con la revista del Art Center College of Design, Solvej Schou señaló que:

[“Baby/Baby”], with its conjoined giant baby creatures, caught the eye of critics. It expressed his experience both of being a father—grappling with the idea of imposing one’s will—and of having a twin brother. “You don’t know if your kid is going to become an artist or a murderer, and there’s a sense of this thing having its own agency,” Estrada says.<sup>197</sup>

En Lacan, la sublimación es un proceso por medio del cual el sujeto lidia con su relación con La Cosa (*Das Ding*), aquella estructura psíquica en que el deseo sólo se convierte en tal por medio de su prohibición. Y en la consideración de esta escultura nos interesa este proceso porque para Kristeva, los afectos y representaciones que encontraríamos reprimidos en el

---

<sup>196</sup> Krauss, Rosalind. “‘Informe’ without Conclusion”, *op.cit.*, p. 93.

<sup>197</sup> Schou, Solvej. “Color As Revolution: Alum Victor Estrada’s Art Explores Identity, Bigotry, Self, Perception, Memory”, en: *Dot Magazine/ Art Center College of Design*, 24 de septiembre de 2020. Formato html, disponible en: <http://www.artcenter.edu/connect/dot-magazine/articles/color-as-revolution-victor-estrada.html> [consultado en marzo de 2021].



inconsciente, en lo abyecto se expresan abiertamente y de forma sublimatoria.<sup>198</sup> Así, tenemos que una lectura de “Baby/Baby” que pase por lo abyecto debe considerarle como una sublimación de ciertos afectos o representaciones presentes en el espacio psicosexual del artista; en este caso, de la ansiedad por su propia paternidad como por el hecho de tener un hermano gemelo.

Atendiendo a esta condición en que estos bebés no son objetos ni sujetos, en el que ambos se encuentran en tránsito del cuerpo materno a la ley paterna, la escultura ocupa un espacio doble y ambivalente en relación las experiencias de Estrada tanto de paternidad como de haber compartido la construcción de su propia subjetualidad con otro idéntico, su gemelo, por un lado. Por el otro, el espacio intermedio entre sujeto y objeto está ocupado por la agencia latente en los dos seres para resolver su paso a la ley del padre y forjar su subjetualidad, ya “como artistas”, ya “como criminales”. Ambos espacios ambiguos son abyectados y sublimados desde la psique del artista hacia la sala del Temporary Contemporary, y confrontan al espectador con las dimensiones que en él detonen la conjugación de falos y bebés en escala monstruosa. Quizá algunos de sus espectadores, afectados por el *shock* de dicha conjugación abyecta, compartan el trauma presente en Estrada por la indeterminación de estos siameses que, como él, comparten la construcción de su subjetividad; o quizá perciban la herida abierta por la Mayoría moral que, como padre autócrata, sanciona a sus hijos, artistas y criminales a la vez, y castiga a estos adolescentes en crisis narcisista por la “excesiva severidad del Otro, confundido con Uno y con la Ley”;<sup>199</sup> otros probablemente perciban que estos bebés, sin ser objetos ni sujetos, apuntan -en su

---

<sup>198</sup> Kristeva, *op.cit.*, pp. 15-16

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 24.

ostentación de una agencia perturbadora- a lo que Kristeva afirma sobre el cadáver en lo abyecto: “es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos”.<sup>200</sup>

Pero no todas las operaciones degradatorias devienen en lo abyecto, ni todos los movimientos hacia abajo tienen que guardar un carácter sublimatorio.<sup>201</sup> Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois disputaron este carácter sublimatorio en lo abyecto al recuperar otra de las nociones presentes en el proyecto de Bataille, la de lo informe que, como expongo abajo, mantiene en un ámbito desublimatorio otro de los trabajos escultóricos de Victor Estrada en *Helter Skelter*: “To MLK”.

### **“To MLK” y lo informe**

“To MLK” es una escultura de 60 x 60 x 60 pulgadas que Estrada construyó aplicando de forma incontrolada e indiscriminada capas de yeso (figs. 42-44). Esta forma de trabajo había iniciado con una serie de obras (figs. 45-46) en las que Estrada superponía elementos de la siguiente forma:

They were done where I would take Xeroxed rice (rice that I had xeroxed on to paper). So Xerox rice, put it around a base that was maybe about eight inches by six inches and whatever, an inch thick wrap that base with the rice black and white image of the rice that I had Xerox and then make, put this little sculpture [on plaster] on top of it. These little sculptures would

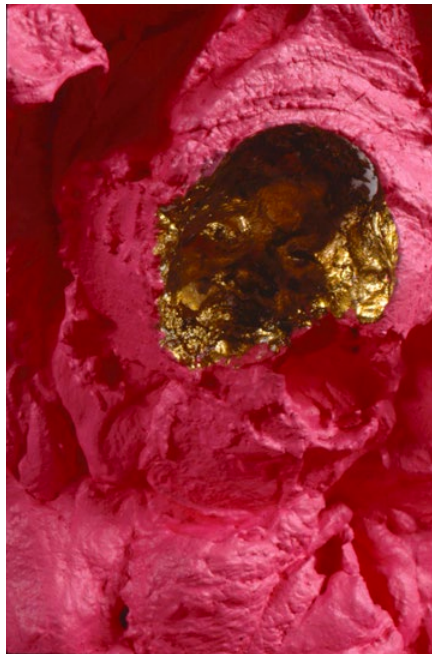
---

<sup>200</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>201</sup> En otra versión de este texto desarrollé a “Baby/Baby” como parte de otra caracterización de lo abyecto-sublimatorio en el psicoanálisis, pero en este caso freudiano; específicamente de lo que Freud nombró como la “ostentación del erotismo anal”.



**42-43.** Victor Estrada. Dos vistas de *To MLK*, 1990. Escultura en yeso y aplicación de hoja de oro sobre base con ruedas. Cortesía del artista.



**44.** Victor Estrada. Detalle de la efigie de Martin Luther King con aplicación de hoja de oro en *To MLK*, 1990.



**45-46.** Victor Estrada. *Sin título*, ca. 1988.  
Esculturas en técnica mixta.  
Cortesía del artista.

have different things. So I don't have like Goldie font (gold leaf), a form was another sculpture, which I don't have anymore, which had... uh, Cheetos, that food stuck in there, in different ways... so I was doing those things. I even made a painting, where I took black beans [...] this was done in graduate school. I was thinking about this stuff, like, what's, what's going on here? What am I doing with this stuff? Things like that. And because I just felt I needed to find a way that was not like... How do I find some forms that are not these other forms that are sort are traditionally understood?<sup>202</sup>

Estas superposiciones de alimentos (arroz, frijoles) podrían aludir a la naturaleza si no fuera por la inclusión de Cheetos (¿algo más ajeno a lo natural que unas frituras industrializadas?); estos elementos parecieran caracterizar más bien elementos ajenos al canon de lo que puede ser utilizado en escultura, obviando tanto los materiales permitidos o convenidos en la escultura tradicional (bronce, mármol, piedra, etc.) en la misma medida que pasa de largo las operaciones que puede efectuar la escultura contemporánea (investigar el espacio, responder a él, acudir a las cargas culturales de los materiales con que se realizan, etc.). En el contexto de las tácticas Non-Chicanas y de las prácticas californianas de finales del siglo XX, ¿por qué Estrada buscaba formas que escapasen a las convenciones de las prácticas artísticas tridimensionales?

Aquí acudo a la noción de lo informe, sobre la que Bataille escribió:

Un diccionario comenzaría a partir del momento en que ya no suministra el sentido sino los usos de las palabras. Así, *informe* no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para descalificar [*déclasser*: degradar, deshonorar, corromper] exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho

---

<sup>202</sup> Entrevista con Víctor Estrada, 12 de junio de 2022.

propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz. Haría falta, en efecto -para que los académicos estén contentos- que el universo cobre forma. La filosofía entera no tiene otro objeto: se trata de ponerle un traje a lo que existe, un traje matemático. En cambio, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo.<sup>203</sup>

Al comparar al universo con un escupitajo, afirmando que no debe buscársele “un traje matemático”, Bataille está llamando a atacar las pulsiones clasificatorias y de ordenamiento presentes en la filosofía por medio de sus operaciones contrarias: *déclassement*, degradación, deshonor, corrupción. Si Lacan y la propuesta de Kristeva llevan a cierta sublimación en el término de resolver la relación con La Cosa, Bataille llama a mantener nuestras aspiraciones en lo más bajo o, lo que es lo mismo, a mantener mediante la degradación o *déclassement* una operación de desublimación. Según Hal Foster, esta diferencia entre sublimación y desublimación fue “el punto donde el surrealismo se rompió”, pues Breton consideraba que Bataille “no supo elevar lo bajo a lo alto”, mientras que Bataille le contestaba: “Desafío a cualquier aficionado a la pintura a amar tanto a un cuadro como un fetichista ama a su zapato”.<sup>204</sup>

Propongo, en una primer instancia, observar “To MLK” con esa mirada desublimatoria. Como trabajo tridimensional, la acumulación de yeso sin control (Estrada afirma dejar caer este material evitando una intención formal previa) se equipara a la degradación propuesta por Bataille; borra la intencionalidad o agencia del autor y, por el contrario, le impulsa a no tomar forma, a alejarse de una eventual evaluación formalista y le mantiene, como el

---

<sup>203</sup> Bataille, Georges, *La conjuración sagrada: Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003. Publicado originalmente en: *Documents*, núm. 7, diciembre de 1929, como entrada del “Diccionario Crítico”.

<sup>204</sup> Foster. *Malos nuevos tiempos...*, *op.cit.*, p. 28

universo-escupitajo de Bataille o el zapato del fetichista, tan lejos de una apreciación formal o racional como de cualquier intento de clasificación, ordenamiento o sublimación.<sup>205</sup>

Propongo como segunda instancia olvidarnos de esa disolución forma/contenido, de este carácter informe en la pieza, para poner atención en un par de elementos formales que nos lleven a otra lectura de “To MLK”. Estos elementos son: la base móvil de la escultura (con ruedas que le impide quedar en una posición fija), el título de la pieza como dedicatoria (“A Martin Luther King”) y la extraña presencia de la figura de King en la escultura. Estrada estampó una efigie del activista afroamericano en uno de los costados de su escultura, no sin antes preparar una hoja de oro; así, la escultura monocromática guarda como único elemento en otro color esta efigie dorada que sólo se hace visible al acercarnos (fig. 44).

Atendiendo a este elemento en la escultura, hay un movimiento preciso respecto al cual debemos leer lo que representaba la figura de Martin Luther King Jr. en los Estados Unidos en 1990. Figura fundamental del Movimiento por los Derechos Civiles, fue tornado historia de bronce por una de sus figuras detractoras: Ronald Reagan quien, como candidato a gobernador de California en 1966 había prometido “limpiar el desastre en Berkeley” en referencia al Free Speech Movement que activó en dicho campus el principio de desobediencia civil, y cuya promesa fue cumplida en 1967, cuando operó personalmente para terminar la gestión de Clark Kerr, presidente de la Universidad de California.<sup>206</sup> En contraste,

---

<sup>205</sup> Según Yves-Alain Bois, lo informe en Bataille: “it is a matter instead of locating a certain number of operations that brush modernism against the grain, and of doing so without, as is the case with all the iconologies concerned with this art, countering modernism's formal certainties by means of the more reassuring and naive ones of meaning. To the contrary, these these operations split-off from modernism, insulting the very opposition of form and content, declaring this -which is itself formal due to it own binary logic- null and void.”, en: Bois, Yves-Alain, “To Introduce a User's Guide”, en: *October* 78, octubre de 1996, p. 25.

<sup>206</sup> Kerr, Clark. *The Gold and the Blue: A Personal Memoir of the University of California, 1949-1967, Volume 2*. Berkeley: University of California Press, 2001, p. 301.

y ya como presidente de los Estados Unidos, Reagan instituyó el día de Martin Luther King Jr. a nivel federal el día 2 de noviembre de 1983 afirmando que:

In his own life's example, he symbolized what was right about America, what was noblest and best, what human beings have pursued since the beginning of history. He loved unconditionally. He was in constant pursuit of truth, and when he discovered it, he embraced it. His nonviolent campaigns brought about redemption, reconciliation, and justice. He taught us that only peaceful means can bring about peaceful ends, that our goal was to create the love community.<sup>207</sup>

La figura de King, en este momento de la desactivación de muchos de las reivindicaciones del Movimiento por los Derechos Civiles, guarda el potencial para revelar la hipocresía de la Mayoría moral, artífice de dichas desactivaciones. El yeso acumulado en “To MLK” apunta a la capacidad de agencia no sólo de la cultura afroamericana en los Estados Unidos, sino de todas las culturas subyugadas en ese país por la blanquitud; como si la efigie grabada en espacio negativo se desbordara en el yeso para materializar la energía cruda que los procesos de homogeneización producen como desecho. Son estos restos o desechos producidos por la blanquitud obligatoria los que vemos actuar y desbordarse por el espacio, sin control, y que Estrada equipara al brío estético-político presente en la obra del músico y activista nigeriano Fela Kuti:

And there was the interest in terms of the political aspect of how he was using aesthetics: to generate and speak to a political situation. I mean, that kinda led in a way to my "For MLK"

---

<sup>207</sup> Reagan, Ronald. “Remarks on Signing the Bill Making the Birthday of Martin Luther King, Jr., a National Holiday”, a National Holiday Online by Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*, formato html, disponible en: <https://www.presidency.ucsb.edu/node/262014> [consultado en noviembre de 2022].



piece, which was really specific about this idea of the aesthetic as a space of potentiality. You know? That you could... whether you are aware of it or not, it had an effect on consciousness and part of the area of consciousness is the political.<sup>208</sup>

Estrada ve en las manifestaciones nigerianas del afro-beat y en general en la diversidad de las culturas africanas y afroamericanas un marco de referencia estético y político para sus investigaciones en torno la construcción de una subjetualidad no-blanca desde un espacio que niega sistemáticamente cualquier posibilidad de agencia a su otredad. Interrogado sobre su interés en dichas manifestaciones, aclaró:

Well, I think for me, the interest mainly was because there was like an intellectual body of work that could articulate this. For example, "I Know Why the Caged Bird Sings" [Maya Angelou, 1969]... you know that poem? Uh, the idea of double consciousness, which is... There were these people who were thinking already about what does it mean to exist here in the United States as a cultural... part of a cultural experience in which you're completely being negated. How do you formulate a... how can you reach a kind of space that allows for a kind of natural subjectivity to present itself that is not determined by your quote/unquote either political or intellectual subjugation, really? So in other... how can you not... how can you be without being reactionary? I think for me that was something that was... because if I'm being reactionary, then I'm allowing them to control the terms of engagement. How can I get rid of that? How can I negate that? So to speak, how can I just "be"?<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> Entrevista con Victor Estrada, *op.cit.*

<sup>209</sup> *Ibid.*

### **Tácticas Non-Chicanas en *Helter Skelter***

Victor Estrada fue contactado por Alma Ruiz y Paul Schimmel en 1991, quienes posteriormente realizaron una visita en su estudio. Sin conocerlos previamente, Estrada piensa que la conexión con los curadores de *Helter Skelter* -y la invitación a exhibir allí- pudo haber ocurrido por referencia de Mike Kelley, quien fungió como sinodal en su tesis del Art Center College of Design.<sup>210</sup> Ciertamente, Kelley y Estrada compartían cierta fascinación por la cultura popular y la “blue collar aesthetics”<sup>211</sup>, pero fueron las exploraciones del espacio psicosexual del artista y del encuentro entre lo político y lo estético en las culturas afrodescendientes en los Estados Unidos que están presentes en los trabajos de Estrada lo que permitió establecer un horizonte común con los intereses de Schimmel y Ruiz. Ya sea que se vean como provocaciones simulacrales, como ejercicios de exploración de heridas en el espacio psicosexual y social, o bien como grotescas fantasías del erotismo anal, lo cierto es que las esculturas revisadas abonan a la exploración del lado oscuro y de la angustia ocultada en California que Schimmel proponía para su exposición.

En ese término, otra operación relevante para los argumentos de esta investigación fue la decisión de Schimmel de incluir en el catálogo textos de carácter literario (ficción, poesía y ensayos) de los siguientes escritores angelinos: Charles Bukowski, Michelle T. Clinton, Dennis Cooper, Harry Gamboa, Jr., Amy Gerstler, Jim Krusoe, Bia Lowe, Rita Valencia, Helena Maria Viramontes y Benjamin Weissman. Según el curador, fueron los propios

---

<sup>210</sup> *Ibid.*

<sup>211</sup> Ambos compartían un interés por la revista *Teen Angel magazine*. Este tipo de referencias o influencias configuran otro tipo de trabajo en Estrada que, por ciertas características que se revisarán en el siguiente capítulo, considero pertenecientes a las tácticas Post-Chicanas.

artistas quienes hicieron tal sugerencia, tras la experiencia de colaboraciones previas<sup>212</sup> y afirmó también que funcionaban en el sentido de ampliar el sentido de alienación psicológica, despojo y desorden que permeaba el trabajo de los artistas, así como a la propia ciudad. Lo que nos interesa en dicha operación es el hecho de que los escritores de origen mexicano (Viramontes y Gamboa Jr.) fueron incluidos por la concordancia de sus ficciones con esa visión de la ciudad, sin considerar ni mencionar su filiación étnica, al igual que sucedió en la exposición con los artistas Manuel Ocampo (de origen filipino), Lari Pittman (de ascendencia colombiana) y con Victor Estrada. Este tipo de operación curatorial en que se privilegia el trabajo mismo y no el cumplimiento de una cuota racial o étnica<sup>213</sup> se contrapone a las operaciones del multiculturalismo esencialista y permite el acceso, en este caso, de las tácticas Non-Chicanas de Estrada en el museo.

### ***Helter Skelter* como *The Master's House***

Paul Schimmel y Alma Ruiz -como agentes de *Helter Skelter*- impulsaron una agenda que validaba las prácticas de estos artistas que evocaban lo bajo y la *blue collar aesthetics*, y las insertaba en los museos y el mundo del arte angelino. Esta validación implicaba también la ostentación de una cultura propia cuyo reconocimiento parecía urgente. En palabras de su curador, Paul Schimmel:

---

<sup>212</sup> Muchnic, Suzanne. "Art in the City of Angels and Demons : A sordid chapter from the past provided the name for 'Helter Skelter' -a show that aims to reflect L.A.'s dark side", en: *Los Angeles Times*, 26 de enero de 1992.

<sup>213</sup> Chon Noriega llama a esta operación "in color-blind fashion", véase: "The Orphans of Modernism..." en: *Phantom Sightings...*, *op.cit.*,. p. 17.

“A pesar de que a Los Ángeles se le ha reconocido a regañadientes como un centro artístico floreciente, nunca se le ha pagado su cuota merecidamente... Los trabajos presentados tratan sobre la oscuridad más que sobre la luz, y en conjunto muestran que L.A. tiene una cultura propia, que su comunidad es diferente de otras y que, en este caso, el arte ‘regional’ no implica llevar la carga del provincialismo”.<sup>214</sup>

Ante esta última afirmación, cabe preguntarnos: ¿provincialismo ante quién? Schimmel -y el mundo del arte angelino- apuntan a Nueva York y Europa como su némesis en ese sentido, metrópolis artísticas en proceso de diluir su hegemonía para compartirla con otros puntos del globo. Los artistas de *Helter Skelter* y la exhibición misma jugaron un papel importante en ese reconocimiento a la ciudad por la vía que quizá tenían en común los tres entes (artistas, exposición, Los Ángeles): la vía de la rebelión adolescente. Para Nikki Darling, la muestra: “received the only kind of reviews a groundbreaking and soon-to-be-immortalized show could possibly receive: the critics hated it”, para añadir que “New York Times critic Michael Kimmelman complained... ‘turns out to be good old adolescent nihilism’”.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> Schimmel, “Into the Maelstrom...”, *op.cit.* p. 20.

<sup>215</sup> Darling, Nikki. “The Sun is a Happy Face: The Work of Victor Estrada”, en: *Purple Mexican*, [catálogo de exposición], 2022 (en prensa).

### III. Non-Chicano como parresía

Las operaciones presentes en “To MLK” y “Baby/Baby” difieren de las efectuadas por la Crítica institucional ampliada de “Museum Tags...”. Si esta constituye una invitación a las audiencias a “performar” o “actuar” sobre su participación en la blanquitud, por medio de una colectivización de una hipotética proposición acerca de imaginar negar el deseo de participar del privilegio, estamos a final de cuentas ante una operación formalista. Es cierto que lleva al límite una convención, la de investigar los avatares y dispositivos de la institución artística, primero, y de la institución social de la blanquitud después, pero continúa en el ámbito formal en el término de investigar la institución como medio.

Las esculturas de Estrada se encuentran en otros registros que implican aproximarse a lo bajo: los registros de lo abyecto y de lo informe. “To MLK” encarna la idea de agencia en exceso presente, más que en el discurso, en la radicalidad que Martin Luther King Jr. ejerce sobre la conciencia norteamericana; de ahí la lectura del artista sobre una *dimensión estética* en la figura del reverendo King.

¿Cómo se deslindan “Baby/Baby”, “To MLK” y “Museum Tags...” de los Puntos Clave Chicanos? En un primer sentido, ni Victor Estrada ni Daniel Joseph Martinez se identifican a sí mismos como Chicanos. Pero, como mencionamos cuando hablamos de Asco, hay una diferencia entre la afiliación personal (“soy Chicano”) y la afiliación de obras al canon del arte Chicano (“esta es una obra de arte Chicano”).

En este segundo sentido, el de la afiliación de sus obras, ambos artistas han establecido distancia con la catalogación de su trabajo como Chicano. Las tres obras son ajenas a las prescripciones del arte Chicano. No reclaman la identidad de Aztlán, ni se dirigen con exclusividad a los barrios Chicanos; sus prácticas no provienen de Aztlán, ni

geográficamente, ni por afiliación. Si bien “Baby/Baby” es una obra figurativa, en ningún momento acude al llamado del Plan Espiritual de Aztlán para recurrir a la afirmación Chicana a través de una iconografía precisa. Aunque podríamos considerar que “To MLK” alude a una de las figuras señeras del Movimiento por los Derechos Civiles, en ningún sentido está planteada como herramienta para el cambio social. “Museum Tags...”, cercano al performance, la Crítica institucional y el trabajo con las audiencias, no puede estar más lejano de los murales y la gráfica.

Si la exposición *CARA* confrontó la idea de la diferencia a partir de la afirmación y resistencia, recordando las dimensiones políticas de las reivindicaciones del arte Chicano y desplegando la heterogeneidad de sus prácticas al interior de sus puntos clave, las tácticas Non-Chicanas aquí revisadas actúan como punto de fuga de esa heterogeneidad. Tanto en Martínez como en Estrada, esta salida de la caja del multiculturalismo, al exterior del canon Chicano, ocurre en el ámbito confrontacional de la parresía.

#### *Parresía como línea de fuga según Gerald Raunig*

Como parte de la revisión al estatuto de la Crítica institucional que hizo la plataforma *transversal texts* en 2006, Gerald Raunig introdujo la noción de parresía, de tradición griega, al debate sobre el autoconfinamiento en que se hallaban dichas prácticas, las de la crítica institucional. Retomando las conferencias *Discourse and Truth*, de Michel Foucault, definió:

Parresía significa en griego antiguo libertad de poder decirlo todo, de hablar libre, abierta y públicamente, sin juegos retóricos, sin ambigüedades y, sobre todo, hacerlo cuando es arriesgado. Foucault describe la práctica de la parresía sirviéndose de numerosos ejemplos de la literatura griega antigua como el movimiento de una técnica política a una personal. La forma más antigua

de parresía como técnica política corresponde al decir la verdad públicamente como derecho institucional. La parresía se dirige –según las formas de Estado– a la asamblea en el ágora democrática, al tirano en el patio monárquico. Parresía se entiende aquí en todos los sentidos como proveniente de abajo y dirigida hacia arriba, sea la crítica del filósofo al tirano o la del ciudadano al grueso de la asamblea. En una inclinación con un único sentido entre aquel que temerariamente lo dice todo y el soberano criticado, se encuentra la potencialidad específica de la parresía.<sup>216</sup>

En lo que sigue, acudo a esta noción de parresía para explicar en qué sentido “Baby/Baby”, “To MLK” y “Museum Tags...” “hablaron temerariamente”, cada una en sus respectivos contextos. Como establecimos al inicio de este capítulo, ambas vertientes de las tácticas Non-Chicanas compartieron un diagnóstico sombrío sobre la situación social norteamericana a finales de la década de los ochenta.

En *Helter Skelter*, las obras expresan una “obsesiva ansiedad” ante una ciudad en que ocurren “lo oscuro, lo violento y lo terrible”, y abren una puerta para hablar de los sucesos que “han permanecido en el closet”<sup>217</sup>.

Víctor Estrada actúa como *parresiastés* al situarse al lado de la *blue collar aesthetics* o estética de la clase trabajadora. En “Baby/Baby” nos muestra a unos bebés monstruosos, los equipara con un falo gigante y alude a con ello a lo obsceno, aquello que no deberíamos ver. La escultura confronta estas imágenes de bebés monstruosos y falos con el espectador o,

---

<sup>216</sup> Raunig, Gerald. “Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar”, en: *transversal texts journal*, número: Do you remember institutional critique?, enero de 2006. Formato html, disponible en: <https://transversal.at/transversal/0106> Agradezco al Dr. Joaquín Barriendos sus observaciones en torno a la relación entre las tácticas Non-Chicanas y la parresía.

<sup>217</sup> Schimmel, Paul. “Into the Maelstrom. L.A. Art at the End of the Century”, en: *Helter Skelter: L.A. Art from the 1990s*, (catálogo de exposición), The Museum of Contemporary Art: Los Angeles, 1992, p. 20-21.

dicho de otra forma, convoca nuestras referencias más primarias en torno a dichas imágenes. A la manera de Mike Kelley, se dirige a los “high-faluting intellectuals” de CalArts y también a los agentes del *Light & Space* y el *Finish Fetish*, soberanos o figuras de autoridad en el mundo del arte angelino, para decirles que Los Ángeles no es la ciudad soleada e intelectual que ellos promueven, sino un par de bebés gigantes que carecen de agencia sobre sí mismos, les advierte que están en una ciudad rota “demasiado grande y poderosa para su propio bien”. Que, en el modo carnalesco, los *slackers* de la clase trabajadora han tomado la ciudad y que, acudiendo a su iconografía banal y vulgar, van a decir todo aquello que ellos no se atrevieron a decir. Pero en “To MLK” deja de lado este traje *blue-collar* para homenajear a la cultura afro-americana por medio de una materialización improbable de su poderío crudo; esta escultura evoca la fuerza latente de las comunidades afro-descendientes y la proyecta sobre todas las minorías de los Estados Unidos.

Como operación general, las obras presentes en *Helter Skelter* también se dirigen a otra autoridad: Nueva York como soberanos del mundo del arte norteamericano, para decirle que Los Ángeles “tiene una cultura propia, que su comunidad es diferente a otras, y que, en este caso, el arte ‘regional’ no tiene que soportar la carga del provincialismo”.<sup>218</sup>

Por otro lado, el *New Genre Public Art* se afirmó como una serie de métodos para incidir en problemas urgentes en los Estados Unidos, como los “desechos tóxicos, las relaciones raciales, el envejecimiento de la población, la guerra entre pandillas, y la identidad cultural”.<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> Schimmel, “Into the Maelstrom...”, *cit.*, p. 20.

<sup>219</sup> Lacy, Suzanne. “Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys”, en: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995, p. 19.



Daniel Joseph Martinez, méxico-americano, actúa como *parresiastés* al buscar en cada comunidad que interviene un punto de conflicto subyacente para hacerlo estallar.

En “Museum Tags...” arriesga la tensa calma tras los disturbios raciales del año anterior en su ciudad al forzar al espectador a participar en un juego: imagina no ser blanco mientras te observan otros asistentes al museo. Encuentra cómo otros juegan este juego, observa cómo nos identificamos a nosotros mismos y pregúntate: ¿es deseable ser blanco?

La autoridad a que se dirige pareciera ser, en primera instancia, la del museo o la del mundo del arte norteamericano (¿querías que pasaran por aquí aquellos que no querías ver? ¿ya se puede ser artista sin ser hombre caucásico?) pero, en su activación colectiva, como *parole*, invita a cada espectador a encontrar esa autoridad y privilegio que otorga la blanquitud en su propia persona (¿puedes imaginar no desear jamás ser blanco?).

En lo particular, y a pesar de provenir de orígenes y pertenecer a circuitos distintos, “Baby/Baby”, “To MLK” y “Museum Tags...” coinciden en su manifestación *parresiástica*, entendida como la acción de dirigirse en la arena pública, desde abajo, al soberano o al tirano. En esa operación crítica, alejada no sólo del canon Chicano sino de las “identity politics” y el multiculturalismo en general, ponen a prueba al mundo del arte sobre los límites de lo que es aceptable hablar. Arriba se ostentan distintas figuras de autoridad: Jesse Helms, Ronald Reagan, Daryl Gates, la Mayoría moral; figuras que censuran, imponen, criminalizan, lanzan a la policía, ocultan, niegan, temen. Que defienden con uñas las estructuras más rancias, echaron abajo los logros de las minorías, los derechos a ser iguales, la oportunidad de reivindicación de los Estados Unidos de la blanquitud. Pero también se dirigen a la Bienal Whitney, interpelada por mujeres y artistas de color, a la Master’s House que, por un lado, les dice que no deben salir del barrio, que deben dirigirse a él, mientras que otros les

condicionan a performar la idea que ellos tienen sobre lo que puede decir un México-americano. Como *parresíastés*, se niegan a aceptar un papel predefinido por los agentes de la Master's House, mientras les dicen que no se subyugarán a *sus* términos de la conversación, mientras dicen al mundo del arte Chicano: podemos ser *también* fuera de Aztlán.

## **Capítulo 3**

### **Tácticas Post-Chicanas como negociación (2008)**

## I. ¿Qué son las tácticas Post-Chicanas?

De acuerdo a lo establecido en los capítulos anteriores, las prácticas artísticas mexicano-americanas se definen como Chicanas si se adscriben a los puntos clave Chicanos (Iconografía, Reclamos Territoriales, Arte como herramienta social) y a la “glorificación cultural” de estas comunidades marginadas. Si ignoran esas prescripciones, decimos que se colocan en la posición de las tácticas Non-Chicanas. En este capítulo abordo otro tipo de táctica, la Post-Chicana, particularmente en su manifestación hacia los primeros años del siglo XXI. ¿En qué consiste esta táctica y qué características guardan las manifestaciones artísticas mediadas por ella en este periodo? En lo que sigue -y continuando con la estructura planteada en el capítulo anterior-, describo algunas prácticas enunciadas bajo estas tácticas en otros marcos temporal/contextuales.

Asco. “Stations of the Cross”, 1971.

El 29 de agosto de 1970, el Chicano Moratorium Against the Vietnam War convocó a cerca de 20,000 personas a marchar por Whittier Boulevard hacia lo que entonces se conocía como Laguna Park. El objetivo era denunciar los altos índices de mexicano-americanos que estaban muriendo en la guerra de Vietnam. La brutalidad de la acción policiaca para disolver la manifestación derivó en el arresto de 200 personas, ocho incendios y la muerte del periodista Ruben Salazar.<sup>220</sup> Como parte de las consecuencias de estos actos, las autoridades policiacas

---

<sup>220</sup> Sahagun, Louis. “A day of rage in East LA”, en: *The Chicano Moratorium 50 years later*. Edición especial de *Los Angeles Times*, 2020. Formato pdf, disponible en: <https://www.latimes.com/projects/chicano-moratorium/> [consultado en septiembre de 2021].

de la ciudad establecieron un estado de sitio en East LA y cancelaron el permiso para la realización del desfile de navidad que la comunidad de ese barrio llevaba a cabo en Whittier Boulevard. En respuesta a estos hechos, el día 24 de diciembre de 1971 tres de los integrantes del incipiente colectivo Asco llevaron a cabo la acción conocida como “Stations of the Cross” (figs. 47-48), que consistió en un recorrido por dicha avenida que emulaba la devoción católica del Vía Crucis:

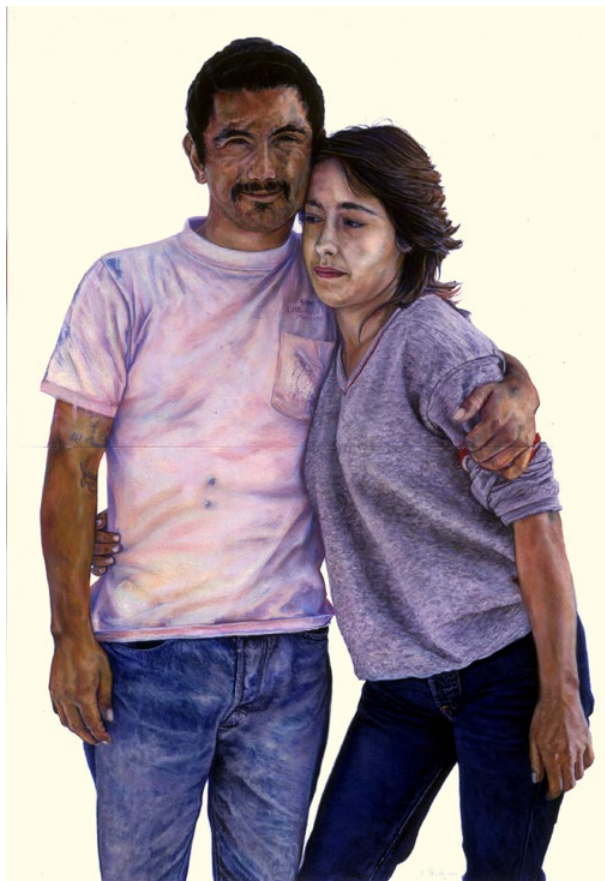
Herrón was the representation of Christ/Death, dressed in a white robe that bore a brightly colored Sacred Heart, which he painted in acrylic. His face had been transformed into a stylized calavera. Gronk personified Pontius Pilate (aka Popcorn): he wore a green bowler hat, flaunted an excessively large beige fur purse, and carried a bag of unbuttered popcorn. Gamboa assumed the role of a zombie-altar boy and wore an animal skull headpiece to ward off unsolicited communion. The three had constructed 15-foot-long crucifix out of corrugated cardboard boxes they had found and defaced with brown, orange and gold spray-painted squiggles. They performed “Stations of the Cross” as an alternate ritual of resistance to belief systems that glorified useless deaths. [...] The final station was located at the U.S. Marine Recruiting Station at the Goodrich intersection. They placed the cross at its entrance and observed a five-minute silent vigil that ended when Gronk blessed the site with handfuls of scattered popcorn. The remnants of the ritual were left in place as they quickly vanished from the scene.<sup>221</sup>

---

<sup>221</sup> Gamboa Jr., Harry. “In the City of Angels, Chameleons and Phantoms. Asco, a Case Study of Chicano Art in Urban Tones (or, Asco Was a Four-Member Word)”, en: Noriega, Chon (ed.) *Urban exile... op.cit.*, p. 76.



47-48. Asco. Aspectos de la acción *Stations of the Cross* (1971), Fotografías de Seymour Rosen, en la colección del Smithsonian Museum of American Art.



49. John Valadez. *Robert and Liz*, 1984.  
Pastel sobre papel, 60 x 42 pulgadas.  
Colección Glenn Ávila.

John Valadez. “Robert and Liz”, 1984.

“Robert and Liz” (fig. 49) es un retrato al pastel sobre papel de 60 x 42 pulgadas, una de las piezas representativas del trabajo hiperrealista que John Valadez (Los Ángeles, 1951) realiza a partir de fotografías de México-americanos en entornos angelinos desde finales de la década de los setenta. Este dibujo presenta a una pareja México-americana vestida con jeans y sudaderas o playeras en algodón. Fuera del contra-canon Chicano, no se centra en personajes reminiscentes del pasado glorioso de Aztlán, ni en la épica de resistencia de sus pobladores frente a la blanquitud. Enfundados en atuendos genéricos, Robert y Liz no representan a otra cosa más que a sí mismos, ciudadanos de a pie que, sin embargo, adquieren la dignidad que el retrato de la pintura de caballete confiere.<sup>222</sup>

Celia Álvarez Muñoz. “Enlightenments #4: Which came first?”, 1982.

No solo en California los artistas se desplazaron del contra-canon Chicano. A principios de la década de los ochenta, la artista texana Celia Álvarez Muñoz desarrolló en su serie *Enlightenments* (Epifanías) las bases de un trabajo reconocido por sus sorprendentes intersecciones entre una narrativa personal/autobiográfica y narrativas colectivas/históricas, por su hábil imbricación de imagen y texto, y por acudir a disímbolos medios de expresión,

---

<sup>222</sup> Al respecto, recuérdense los argumentos de Erwin Panofsky sobre las implicaciones del cambio en torno a *quién puede ser retratado* presentes, por ejemplo, en los autorretratos de Durero (Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Durer*, Estados Unidos: Princeton University Press, 1955, p. 43).



entre otras características que hacen del suyo un *corpus* de trabajo singularísimo.<sup>223</sup> Acudo a una pieza de esta serie para mostrar el distanciamiento a las prescripciones del arte Chicano y el sentido de negociación propio de las tácticas Post-Chicanas.

*Enlightenments* está constituida por libros-objeto cuyas páginas pueden almacenarse en una caja o ser montadas para su despliegue en conjunto. La cuarta iteración de la serie (“Enlightenment # 4: Which came first?”, 1982) se compone de cinco páginas en secuencia narrativa, a su vez compuestas por fotografías en la parte superior y líneas de texto en la inferior: una primer línea en texto impreso y una segunda en letra manuscrita sobre renglones de cuaderno, asemejando los ejercicios de aprendizaje en lecto-escritura que realizan los niños en edad escolar (figs. 50-55). Cada línea constituye una voz; la primera es la de la artista rememorando una experiencia infantil, mientras que la segunda -según descubrimos mientras avanzamos en la secuencia- comenta dicha experiencia:

Learning to speak English and understanding chickens were the hardest things for me during primary grades.

1. *The chicken will lay an egg today*

I would always ask, “How does a chicken lie a egg?”

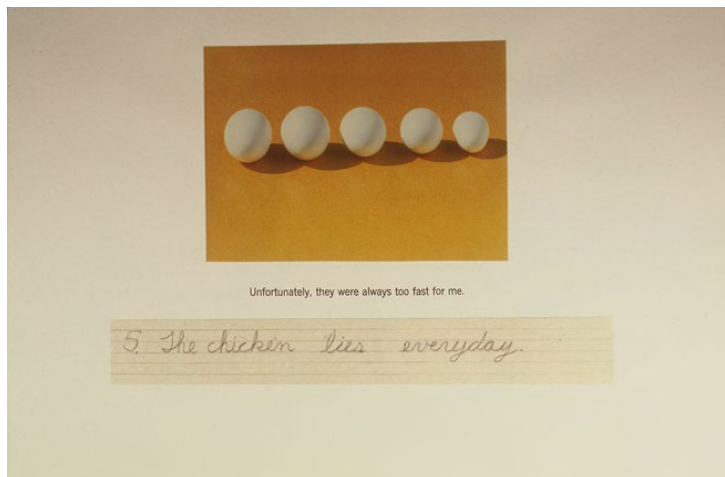
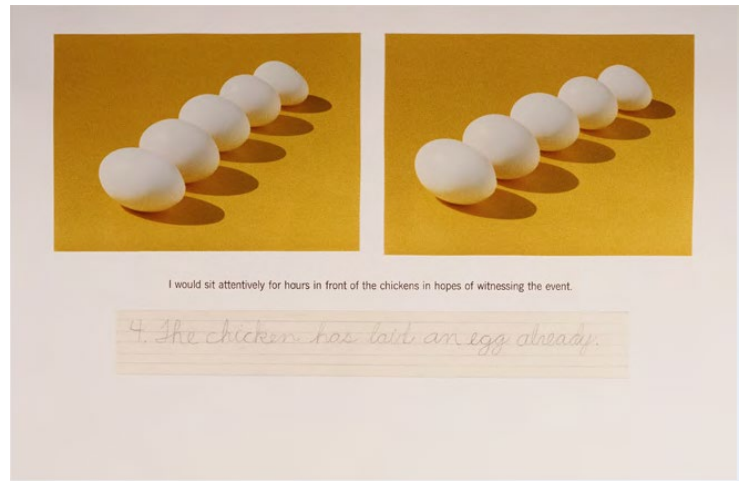
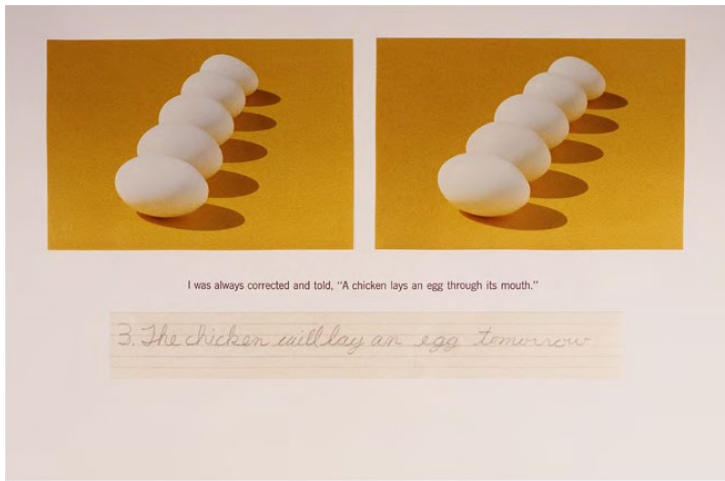
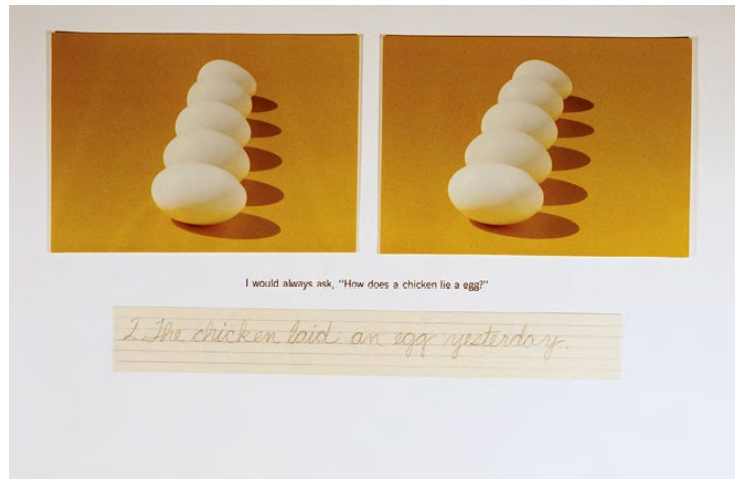
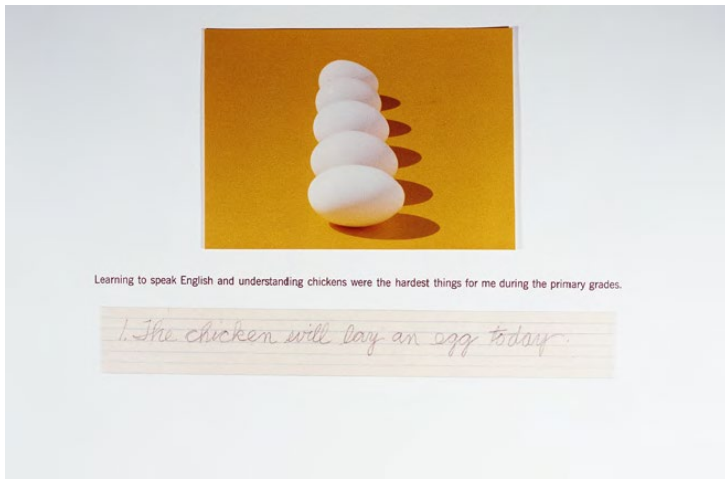
2. *The chicken laid an egg yesterday.*

I was always corrected and told, “A chicken lays an egg through its mouth.”

3. *The chicken will lay an egg tomorrow*

---

<sup>223</sup> Dos estudios que dan cuenta de la obra de esta artista son: Tejada, Roberto. *Celia Álvarez Muñoz*. Col. A ver. Revisioning Art History. Los Ángeles: Chicano Studies Research Center Publications, 2009 y el catálogo de exhibición: VVAA, *Celia Álvarez Muñoz: Obras*. Texas: Cattywampus Press, 2020.



**50-54.** Celia Álvarez Muñoz. *Enlightments #4: Which came first?*, 1982. Técnica mixta, caja amarilla con cinco páginas de 12 x 19 pulgadas.

**ABAJO**

**55.** Vista de la misma pieza desplegada como páginas en exhibición y como libro.



I would sit attentively for hours in front of the chickens in hopes of witnessing the event.

*4. The chicken has laid an egg already.*

Unfortunately, they were always too fast for me.

*5. The chicken lies every day.*

En esas líneas, Álvarez Muñoz despliega dos confusiones. Una: su inquietud infantil ante la reproducción de las aves (particularmente, sobre cómo -o por dónde- ponen huevos las gallinas), manifestada en letras impresas; y dos, la confusión entre los verbos “to lay” y “to lie” en distintos tiempos gramaticales, expresada en letra manuscrita. Ambos malentendidos se encuentran en la última página, en la que Álvarez falla en atestiguar la puesta del huevo (“to lay”) y acusa a la gallina de “mentir” (“to lie”) todos los días.

La secuencia de imágenes presenta a cinco huevos dispuestos en una sola fila. Conforme avanza la narración a través de las páginas, el punto de vista desde el que la autora fotografió la hilera de huevos se va trasladando desde una visión lateral en la primer página, hasta mostrar en la última página una vista frontal. En ella descubrimos que la diferencia de tamaños entre los huevos, que habíamos asumido se debía a la perspectiva, es real y no consecuencia de dicho fenómeno óptico. Con ello, el doble sentido lingüístico de las líneas de texto encuentra un símil visual que parece recordarnos: no todo es lo que parece.

Celia Álvarez Muñoz nació en 1937 en El Paso, Texas, ciudad atravesada por su condición fronteriza. Tras dedicar una vida a la docencia y a la crianza de su familia, se enroló en un programa de posgrado y comenzó una vida como artista exhibiendo su serie *Enlightenments*

y otros trabajos.<sup>224</sup> Su producción, fuera de la serie *Enlightenments*, suele hacer referencia a estas experiencias personales.

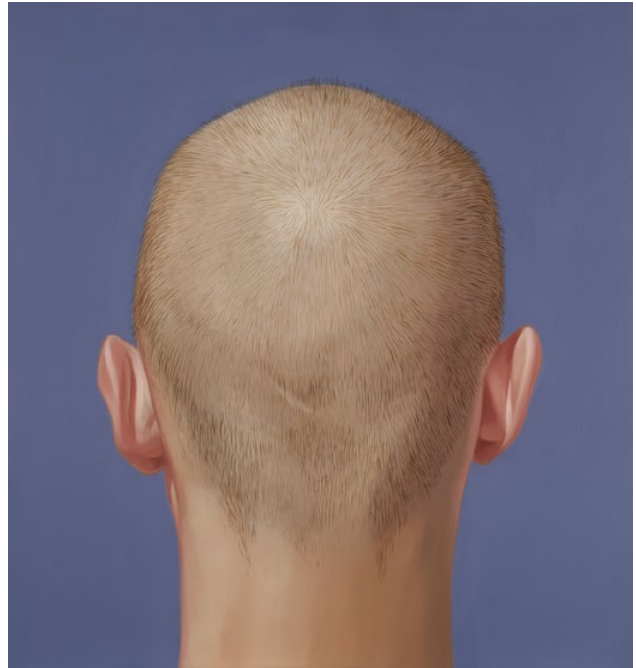
En la obra que nos convoca, Álvarez alude a una experiencia común en las diásporas en que se disuelve la distancia entre lo privado y lo público: la vivencia de quienes, charlando español en casa, se ven obligados a aprender y hablar inglés en las aulas escolares. Este tema es referido en su dimensión personal/familiar también por Harry Gamboa Jr. y en el ámbito político, continúa siendo reivindicado por activistas del suroeste de los Estados Unidos: el derecho a una educación bilingüe.

Salomon Huerta. “Untitled”, 1996; “Cabeza (Back of Head)”, 1999.

Salomon Huerta irrumpió en la escena artística californiana al filo del siglo XX con una serie de anti-retratos. En “Untitled” y “Cabeza (Back of Head)” (figs. 56 y 57, respectivamente) el autor presenta cabezas humanas, vistas desde atrás y en contraste con fondos en colores planos. Si el retrato como género se basa en una interpretación de las cualidades fisiológicas y psicológicas, así como de los méritos o atributos que distinguen a una persona, estas pinturas de Huerta realizan las operaciones contrarias. Ambas obras sugieren o insinúan personas que, al ser despojadas de rostros, hacen indistinta su identidad. A decir de Rita González, la neutralidad de los fondos contra los cuales se presentan acentúan esa indistinción, así como el sentido de generalidad que, apoyado en sus títulos, presenta la serie.

---

<sup>224</sup> Para mayor referencia sobre el sentido autobiográfico de la obra de Álvarez Muñoz, véase el artículo periodístico de Susan Freudenheim “Celia Muñoz draws on her childhood and heritage to tell stories in challenging, conceptual multimedia artworks”, publicado en *Los Angeles Times* el 3 de marzo de 1991.



Salomón Huerta

**56.** *Untitled*, 1996. Óleo sobre tabla, 12 x 11 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> pulgadas.

**57.** *Cabeza (Back of head)*, 1999. Óleo sobre lienzo, 12 x 11 pulgadas.

Victor Estrada. “Soy Natural”, 1992; “Unidos”, 1993.

“Soy Natural” (fig. 58) es una pintura que presenta a un personaje desnudo, de frente, con un cuerpo infantilizado y una cabeza descomunal, de cuyos brazos brotan una especie de ser animado y una protuberancia en papel maché que excede el lienzo y se desborda sobre la sala de exhibición (fig. 59). Dentro del lienzo, su rostro emana dos globos de diálogo, al estilo de las historietas, uno de ellos poblado por dos corazones y el otro por el texto: “Amor: la invencible comprensión, a la lucha compartida, al futuro de esta unión, al respeto, a la vida, siempre sí, cada día”. En la frente aparece la imagen de una pareja besándose y de la cual surge otra protuberancia en dos dimensiones, en la que leemos: “Searching for my” y a un lado, la palabra “LOVE”. En el caótico conjunto de elementos encontramos también una mezcla de seres mutantes y un bebé, así como alusiones al amor romántico, éstas últimas evidentes en los corazones, la palabra “LOVE” y la pareja que se besa.

“Unidos” (fig. 60), por otro lado, es una serigrafía que comparte esa pulsión por el exceso y el desborde de elementos. Al centro, un rostro babeante es flanqueado por dos mujeres: a la derecha una mujer que sostiene una bandera estadounidense y a la izquierda otra que porta un sombrero mexicano y una bandera mexicana en la que aparece la leyenda “Aztlán” sobre el escudo. Alguna acuosidad se derrama por toda la superficie, quizá proveniente de la salpicadura que produce la palabra “Unidos”, tratada en un estadio intermedio entre el grafitti *West Side* -letras que simulan tridimensionalidad- y el estilo *East Side*, que recurre a *placas* en letras angulosas, justo como el que presenta la frase “Zacatecas” en el borde inferior izquierdo de la imagen. Bajo la mujer que porta la bandera estadounidense, dos cartelas enmarcan las frases “Mi linda” y “Raza”; finalmente, el conjunto es rubricado en su parte inferior con la frase: “Crazy time y qué!”.



58. Victor Estrada. *Soy Natural*, 1992.  
Óleo sobre tabla, 12 x 11  $\frac{3}{4}$  pulgadas.

DERECHA

59. Vista de la misma obra.





60. Victor Estrada.  
*Unidos*, 1996.  
 Serigrafía para  
 Nopal Press,

ABAJO  
 61-63. (Varios autores).  
 Dibujos publicados en  
 la revista *Teen Angel*  
*Magazine*, ca.1983-1984.





\*\*\*

Ninguna de las prácticas aquí abordadas recurre a la Iconografía, a los Reclamos Territoriales, ni a la visión del Arte como herramienta social en la forma que prescribe el contra-canon Chicano. Tampoco tienen como objetivo la “glorificación cultural” de las comunidades México-americanas. Los medios en que operan (performance, dibujo, libro-objeto, pintura sobre lienzo, pintura en técnica mixta, serigrafía/gráfica), se alejan de la prescripción Chicana a operar en murales o gráfica, y denotan los infinitos intereses, direcciones y ámbitos artísticos por los que transitan los artistas que, aunque reclaman una ascendencia u origen mexicano, no adscriben su práctica artística al contra-canon Chicano. Revisemos las operaciones que efectúan.

“Stations of the Cross” es una acción seminal para las tácticas Post-Chicanas porque anticipa algunas de las posiciones desarrolladas por algunos de los artistas que, desinteresados en la oposición a las instituciones norteamericanas que dicta el contra-canon Chicano, han preferido intervenir en ellas. El alejamiento de las prescripciones Chicanas se da en el medio en que se manifiesta. Al recurrir al performance, esta obra abrió caminos (primero a su propia práctica como colectivo y, después, a las de otros artistas México-americanos) para que las prácticas México-americanas recurran a cualquier medio necesario para la consecución de sus fines. Si bien la elección de este medio indicaría un acercamiento con los lenguajes del arte norteamericano (piénsese en Alan Kaprow y su influencia en la popularización de este género en California), en la producción de Asco hay en realidad una continuidad de prácticas que los integrantes del grupo ejecutaban en su adolescencia como parte de la sub-cultura *jetter*. La James A. Garfield High School, escuela de educación media superior de East LA y sitio en que coincidieron inicialmente muchos de los miembros de Asco, abrigaba distintas

manifestaciones o subculturas México-americanas de sus estudiantes, entre ellas a los mencionados *jettters*, quienes adoptaban cierta performatividad para distinguirse de otras subculturas:

“Jettters were kids from East L.A. who were comparable to the mods from England during the late ‘60s,” said Gronk, 30, who was born and reared in East Los Angeles. They were members of a Chicano youth movement who rebelled against social victimization by adopting “an extreme and flamboyant use of language and fashion” donning “peg-legged paints that exposed the top of their socks, pointy shoes, and oversized jackets.”<sup>225</sup>

En ese sentido, descartamos que la posición de “Stations of the Cross” sea Non-Chicana, pues continúan con una práctica performativa que proviene del barrio de East LA en el tiempo del movimiento Chicano. En otras palabras, la posición que toma frente a la vida México-americana es de enunciar y defender sus diversidades al reclamar al performance como un medio enraizado en una de las subculturas del barrio. Se coloca como un “ritual alterno” a dos sistemas de creencias: la cultura México-americana (catolicismo y noción de sacrificio), y la promesa del Estado a esas comunidades para ser partícipes de la sociedad norteamericana

---

<sup>225</sup> Dubin, Zan. “Artist won’t be confined to gallery” en: *Los Angeles Times*, 6 de junio de 1986. Formato html, disponible en: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-06-06-ca-8981-story.html> [consultado en febrero de 2022]. Para Marcos Sánchez Tranquilino y John Tagg, los *jettters* eran: “Chicano high school students who differentiated themselves from contemporary cholos and Anglos through fashion codes based not on exaggeration but on sardonic and elegant understatement” (“The Pachucho’s Flayed Hide. Mobility, Identity and Buenas Garras”. Originalmente publicado en el catálogo de la exposición *CARA*, esta versión revisada en 2015 procede de *Chicano and Chicana Art: A Critical Anthology...*, *op.cit.*, nota 36, p. 216), mientras que para Beth Rosenblum, Asco “were associated with the Chicano Jetter (pachuco meets punk) counterculture and their irreverent attitude translated to their work” (“Asco, LACMA”, en: *ArtNexus* 83, noviembre-febrero de 2012, formato html, disponible en: <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d64000490cc21cf7c0a3155/83/asco> [consultado en marzo de 2022]).

por la vía del reclutamiento militar (como acusa el componente sacrificial del llamado a las armas).

“Stations of the Cross” sentó los precedentes para liberar a las prácticas artísticas del vínculo que estas debían tener con una idea monolítica de Aztlán. Enquistada en un territorio difuso, en una idea improbable de Estado-nación y arraigada en un catolicismo rancio que poca cuenta daba de las necesidades espirituales de la diáspora mexicana en los Estados Unidos, país que en ese momento transitaba las vías de la liberación sexual -visible tras la aprobación de la píldora anticonceptiva en 1960- y el lento inicio del reconocimiento a los derechos de las disidencias sexuales -ostensibles tras la revuelta de Stonewall en 1969-, Asco cuestionaba: ¿quiénes pueden sancionar la iconografía de Aztlán?<sup>226</sup>

Es en este choque contra la afirmación y resistencia proclamada por la cultura Chicana y la percepción del Estado norteamericano sobre los México-americanos (y su limitación y sanción de la circulación por el espacio público de East LA como instrumento de control) donde encontramos la posición que anticipa Asco en el ámbito político, para otras tácticas Post-Chicanas: de confrontación no con la Master’s House, sino directamente con instituciones como el Estado, la blanquitud o los estereotipos sobre los México-americanos;

---

<sup>226</sup> Para McCaughan, la masculinidad constituía un ente fijo tanto en la gráfica del 68 en México como en el movimiento Chicano; estas izquierdas compartían la visión heroica del Estado de los “rebeldes machos o patriarcas benevolentes” y las disidencias sexuales solían ser duramente juzgadas como inapropiadas... (Art and Social Movements..., *op.cit.*, pp. 57-74). Deborah Cullen localiza algunas de las acciones de Asco en el marco de otros artistas latinos queer que desafiaban las narrativas heteronormadas de los Estados-nación, como los performers puertorriqueños Holly Woodlawn y Mario Montez, o los grupos musicales ficticios The Bananas (Juan Downey, Manuel Peña y Rolando Peña), vinculado a Andy Warhol, y Les Petites Bonbons (Jerry Dreva, Robert Lambert y Chuck Betz), vinculado a Asco. (“A part and Apart”, en: *Asco: Elite of the Obscure...*, *op.cit.*, pp. 207-213)

ya sea interrogando las temáticas e iconografías sancionadas por el contra-canon Chicano, ya sea cuestionando los sesgos racial-étnicos en el reclutamiento militar estadounidense.

John Valadez traslada en “Robert and Liz” la idea de glorificación cultural desde las narrativas de Aztlán como nación hacia sus pobladores; no es su interés ensalzar la historia u origen de los México-americanos del suroeste estadounidense, sino conferir dignidad a los Chicanos de a pie a través del retrato. En toda la producción de Valadez opera otro cambio fundamental respecto a las restricciones del contra-canon Chicano: el destino de sus obras no son los muros públicos sino los muros de galerías, museos o coleccionistas. El pintor explicó las dimensiones de asumir el desarrollo de un trabajo personal y vivir de la venta de su trabajo:

As a developing artist I went through a series of inner purges, finding the extent of my male sexism, racism, self-hate, passive Mexican syndrome, and the extent of my ego and what it demands for satisfaction. I became an artist who resented the profit motive drive of our society. I hated money, was afraid of it, knew nothing about business. My choice was to work for the community in Long Beach where I went to school. I worked with gang youths, became an administrator, competed for grants and did my personal work after hours. The galleries were seen as another part of the rip-off bent on genocide and I would never be accepted. All the while I continued to work and develop my personal vision. I picked what was the most obvious for me to paint, the state of conditions. The idea is to paint what is ugly or ignored, beautifully. To create presence and prove I can paint well and have something to say beyond entertainment.

At a certain point after I moved back to Los Angeles from Long Beach I realized I did not want grant dependency, social aid or a commercial career. I wanted to be able to live off of my work directly. I needed to eventually enter the marketplace with my social content and

see what would happen. The only thing that really mattered was my belief that I was good and had a chance.<sup>227</sup>

Valadez no se encontraba solo a la hora de tomar por asalto al sistema de galerías. Los trabajos de Carlos Almaraz, Gilbert Luján, Roberto Gil de Montes, Frank Romero y *Gronk* fueron objeto de exposiciones individuales en galerías de la ciudad durante la década de los ochenta.<sup>228</sup> Tampoco era el único artista cuyos temas voltearon al entorno urbano de Los Ángeles en contraste al medio rural-campesino al que se dirigían muchas producciones Chicanas de la década anterior. Como mencioné, Harry Gamboa Jr. se refirió al trabajo de los artistas angelinos cuya temática giraba alrededor de las consecuencias del racismo institucionalizado en una ciudad rota y hostil como los “urban existentialists”, mientras que su trabajo fue incluido en la exposición referida en la introducción, *Post-Chicano Generation...*, junto a obras de Tina Fuentes, Soledad Marjon, Daniel Joseph Martinez, y a trabajos individuales de los entonces ya ex-integrantes del grupo Asco, entre otros.<sup>229</sup>

La posición de Valadez frente a los agentes del contra-canon Chicano es de auto-crítica, mientras su postura frente al sistema norteamericano de galerías, de infiltración. Esta no estaba exenta de fricciones, pues implicaba enfrentar, además de algunos agentes del contra-

---

<sup>227</sup> Valadez, John. “John Valadez”, en: *Imagine. International Chicano Poetry Journal*. Vol. III, núms. 1-2, verano invierno de 1986, pp. 189-190.

<sup>228</sup> Nieto, Margarita. “«Le Demon Des Anges»: A Brief History of the Chicano-Latino Artists of Los Angeles”, en: *Le démon des anges*, catálogo de exposición, Nantes: Centre de recherché pour le développement culturel, 1989, p. 223.

<sup>229</sup> Para Rita González, “The list of ‘urban existentialists’ active in Los Angeles in the late 1970s and the 1980s can be expanded to include Charles (Chaz) Bojorquez, Barbara Carrasco, Diane Gamboa, Ricardo Valverde, Robert Gil de Montes, and Teddy Sandoval, among others.”, “Phantom Sites: The Official, The Unofficial, and The Orificial”, en: *Phantom Sightings...*, *op.cit.* nota 12, p. 72

canon, a las expectativas del coleccionista en torno al tipo de obras que era deseable adquirir. Respecto a las fricciones con los autoasumidos guardianes del contra-canon Chicano, Valadez puntualizó:

It was the professors and some of these universities who would call us... who chose to dare put our work on gallery walls... because remember, we were budding communists back in the day. You know, we were like revolutionaries... but you got to make, you know, you got to make a living. Some of us chose to face the gallery system, face capitalism, put our work where we come from on the walls and dare people to buy them, whereas the professors were in these... you know... they were in these colleges and they were calling us names because we were selling out our culture. And yet they were the ones in in the university getting a state paycheck from various governors, sabbatical, health plan... You know? All the privileges, which is cool. But they were jumping on us and they were telling people that the only thing that Chicano artists should do is go into... Unless you're going to get my job as a professor. Good luck with that. If you can't do that, go work in the communities, which a lot of us did. We worked in the communities, worked in the prisons, and we would make enough money to pay our rent and to eat and to buy art supplies. But we wanted to show our work, we wanted to establish ourselves: "I dare you to even look at this stuff, much less take it home". And they never interviewed us about what we were doing. They would just name, call us, and then I would have get students coming to me: "You know, Mr. Valadez, my teacher, called you 'a sellout'. What do you think about that?" Like... Wow, what the hell is that? You know? So we would have to defend ourselves and try to have them go back to their professor and say: "You know? I hope you have a nice vacation, you know... And if you get sick... God bless you. You know? You get enough medical attention". So the hypocrisy is everywhere. At least

ours was street... and we were just... I think, they were jealous because we were having fun. But we were doing, you know: the syllabus wasn't as important as to work on the ideas.<sup>230</sup>

En lo que respecta a la relación de Celia Álvarez Muñoz con el mundo del arte norteamericano de la década de los ochenta, necesitamos reparar en dos de los términos en que se manifiesta “Enlightenments #4...”. El primero de ellos es una noción ampliada de los libros de artista, medio que gozaba de aceptación y popularidad en el periodo, pues estaban activos amplios circuitos de distribución y exhibición alrededor del mundo, a su vez impulsados por el interés en explorar las posibilidades artísticas de técnicas de reproducción a bajo costo, como la xerografía o la mimeografía, así como por el surgimiento de redes internacionales que aprovechaban las virtudes de, por ejemplo, la distribución por medio del correo tradicional para la circulación de piezas artísticas a bajo costo.<sup>231</sup>

El segundo término a que me refiero son las investigaciones que, sobre los encuentros y distancias entre imagen y texto, llevaban a cabo artistas como Joseph Kosuth y On Kawara desde la década anterior en los Estados Unidos. Los encuentros de ambos términos permitieron a la artista establecer juegos entre lo personal y lo público, entre lo narrativo y lo conceptual, acudiendo al humor y al doble sentido en el lenguaje, en esa manera característica del bilingüismo de ciertas expresiones de las culturas México-americanas. Dichos encuentros muestran también el sitio en que las piezas de Álvarez Muñoz se colocan

---

<sup>230</sup> John Valadez, *MOLAA Zoom Project Chapter 17*, 26 de enero de 2022. En el canal de Youtube de Museum of Latin American Art, formato flv, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vlv67-PJc8> [consultado en febrero de 2022].

<sup>231</sup> Sobre la relación entre la circulación de libros de artista y las redes del arte correo, véase: VVAA, *Arte Correo*. México: RM, 2011.

tácticamente con respecto a los ámbitos con los que dialoga: en medio del mundo del arte norteamericano y el México-americano.

Los retratos de Salomon Huerta interrogan el retrato como género al producir pinturas seriadas que disuelven la idea de identidad. Su contención de expresividad por medio de recursos mínimos apuntan a una neutralidad que actúa contra la prescripción de hacer visible el rostro de los México-americanos y dotarles de presencia -afirmar su identidad- para situarse en el extremo contrario.

Ahora bien, ¿por qué considero que las esculturas de Victor Estrada forman parte de una táctica Non-Chicana, mientras que algunas de sus pinturas se adscriben a las tácticas Post-Chicanas? "Soy Natural" y "Unidos" se colocan en la posición táctica Post-Chicana porque insertan elementos iconográficos y textuales provenientes de entornos específicamente México-americanos. Las referencias al graffiti *West Side* e *East Side* yuxtaponen elementos biculturales específicos de Los Ángeles. El estilo con que están dibujadas las dos mujeres a los flancos, por otra parte, recuerda a los dibujos en bolígrafo que, elaborados por sus lectores, publicaba la revista *Teen Angel Magazine* (figs. 61-63). Estrada estaba interesado en expresiones populares ajenas al *mainstream* anglosajón:

[...] we came across "Qué pasa, USA". You know, it's like, "Oh, look at like, yeah, they're Cuban and everything, but: hey, look at... they're just doing their thing, you know?" They're not concerned about an Anglo audience or anything. Here's people doing their stuff. And when I was El Paso was like... I was watching, "Siempre en Domingo". Here is, they're just doing it. They don't care about the United States in that way. Um, or then later it was like, uh, once the guy died or had cancer or whatever, then it became like, you know... "Sábado gigante", which is much more commercial, I thought, it's a much more commercial



experience, I think, than "Siempre en Domingo" which was much more about as the way I saw like, "Okay, here's the culture are presenting this here's this whole, you know, thing, there's this like official mariachi thing, you know, going on." So we were looking at that stuff. So I be, and then, or I was looking at Olga Breeskin. So then I'm thinking, "Okay, there's this whole other world that exists of Mexicanness and it doesn't really care about Americanness. It's just doing its thing". And that sort of became a model for me. Like how can I exist without a kind of American acknowledgement? Just do it. And fuck this other shit, you know? [...] I guess what I'm saying is I've seen a model of culture that exists in its own, right? Without having to ask permission to be. So that's kind of what I was, I think that's probably how things, for some reason they caught my attention.<sup>232</sup>

El trabajo de Hans Bellmer, las historietas *Hermelinda Linda* y *Spawn*, las culturas *lowrider* y *hot rod*, la revista *Alarma!*, la comedia de Abbot y Costello, el film *María Candelaria*, junto a lecturas de Mikhail Bahktin, Georges Bataille, Carlos Fuentes, Octavio Paz y Arturo Uslar Pietri, son parte de las expresiones culturales que Estrada reconoce como influencias en su trabajo.

En el texto *Post-Chicano*,<sup>233</sup> Rita González argumenta que las pinturas de Huerta y Estrada constituyeron una reevaluación del mandato en el arte chicano que exigía la producción de iconos reconocibles como medio de afirmación. En el título original del texto de González ("The Afterlife of Chicano Aesthetics"), la idea de una vida póstuma o posterior ("afterlife")

---

<sup>232</sup> Entrevista con Victor Estrada, *op.cit.*

<sup>233</sup> González, Rita. "Post-Chicano", en: *Poliéster* núm. 25, primavera-verano de 1999. La versión consultada proviene de *Chicano and Chicana Art...*, *op.cit.*

para la estética Chicana implica la muerte de su acompañamiento político-social: el Movimiento Chicano. Ciertamente, a finales del siglo XX era difícil sostener que se trataba de un movimiento vivo. Contrastando estas prácticas con respecto a las prescripciones del contra-canon Chicano, González establece que, si el arte Chicano se dirigía a la afirmación y resistencia (como sostenía la exposición *CARA*), la práctica de Estrada y Huerta se encuentra en el ámbito de la estimación y sublimación (*reckoning and sublimation*). El texto finaliza puntualizando:

In his discussion of the pachuco aesthetics of several Chicano/Latino artists, Michael Cohen used the term “metaambivalence” to characterize the artist’s stylistic and political stance. The term serves Chicano -or Post-Chicano- artists well, as they interrogate the previous tropes of Chicano art: historical revisionism, the naming and illustration of regional identities, and the presentation of both powerful and positive images. Huerta and Estrada attempt to dislocate identity, or to fancifully and broadly integrate the myriad forces of urban life (overdevelopment, boredom, chaos, and fantasy, to name a few). These artists are attempting to address regional representation, as well as figure, in an increasingly global-oriented art discourse. Huerta’s minimalism and Estrada’s maximalism are two modes of a troubling history, new moments of disquietude and ambivalence for life in LA at the end of the century.<sup>234</sup>

\*\*\*

Los casos revisados muestran las distintas vías por las que transitaron algunos artistas despreocupados del problema Chicano, sin desmarcarse de la influencia de sus experiencias

---

<sup>234</sup> *Ibid.*

como méxico-americanos. Sin evadir ni evitar las instituciones norteamericanas -las del mundo del arte entre ellas-, las tácticas Post-Chicanas participan e irrumpen en ellas.

Como mencioné en la Introducción, “Post-Chicano” como término fue utilizado por primera vez en el simposio y exhibición “Post-Chicano Generation in Art: Breaking Boundaries”, realizados en Phoenix en 1990. Liz Lerma Bowerman y Max Benavides, curadores de la exposición, describieron en el catálogo la existencia, al menos desde 1981, de prácticas artísticas realizadas por méxico-americanos que se distanciaban del contra-canon Chicano: “Where Chicano art wanted to draw boundaries around itself, Post-Chicano art breaks boundaries, shrugs off tradition and walks right into the unknown”.<sup>235</sup> Benavides es más específico en torno a dicho distanciamiento al contra-canon Chicano y su origen. Como parte de los resultados de un trabajo sobre el muralismo Chicano de Los Ángeles realizado junto con Kate Vozoff en 1982,<sup>236</sup> ambos detectaron en las manifestaciones artísticas Chicanas de la década de los setenta dos lugares de enunciación distintos, establecidos por reacciones diferenciadas al racismo institucionalizado:

One response, epitomized by the art collective known as Los Four, was to glorify Mexican and Chicano culture. Images of striking farmworkers were everywhere. Lowriders were elevated to the rank of cultural iconography. There was little or no self-criticism here. The

---

<sup>235</sup> Lerma, Liz. “Preface”, en: *Post-Chicano Generation in Art...*, *op.cit.*

<sup>236</sup> El trabajo en cuestión se titula “The Wall: Image and Boundary. Chicano Art in the 1970s”, véase: Benavides, Max. “The Post-Chicano Aesthetic: Making Sense of the World”, en: *Post-Chicano Generation in Art...*, en la base de datos “Documents of Latin American and Latino Art” del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Formato pdf, disponible en: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1082685#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199> [consultado en octubre de 2021]

point was to reclaim a culture that had been stolen. The other response was certainly best articulated by the collective called ASCO, the street word for nausea. With its almost dialectical approach, ASCO aimed to critique not just racism but the kind of feel-good art that Los Four was painting in spite of it. Forget cultural glorification, these artist were saying. Let's show what oppression really breeds: self loathing and violence inflicted by the community upon itself.<sup>237</sup>

En el argumento de Lerma y Benavides, los herederos de esta segunda vía forman parte de una “generación Post-Chicana”; como Asco, mantienen una postura contra el racismo, pero también contra la “glorificación cultural” del Chicanismo. Tenemos entonces prácticas artísticas México-americanas que se enuncian no sólo frente al racismo institucionalizado, sino también a contrapelo del propio Chicanismo.

¿Cómo opera este distanciamiento del contra-canon Chicano? A diferencia de las tácticas Non-Chicanas, cuya característica principal es su posición de negación frente al contra-canon Chicano, la posición táctica Post-Chicana se determina en su actitud de distanciamiento frente al contra-canon Chicano y a sus prescripciones, pero estableciendo una postura frente a la vida y mundo del arte norteamericanos.

Respecto al primer ámbito, el Chicano, o bien comparte sus demandas o preocupaciones, o bien reconoce su legado y lo activa desde otros lugares, sin pasar por sus prescripciones, atender a sus Puntos clave, ni dirigirse al entorno del barrio y/o de Aztlán. Pero respecto a

---

<sup>237</sup> *Ibid.*

sus posturas en torno al segundo ámbito, el de la vida norteamericana, necesitamos distinguirlas en dos: frente a sus instituciones y frente a su mundo del arte.

Frente a las instituciones norteamericanas, las tácticas Post-Chicanas no son ambiguas: se asumen desde una identidad no-blanca y confrontan a la blanquitud, pero su lugar de enunciación no es una única Aztlán, que es decir de una sola forma de entender la vida méxico-americana, sino que habitan una multiplicidad de experiencias méxico-americanas. De ahí su insistencia, como veremos más adelante, en combatir los estereotipos en torno a sus comunidades e identidades, en plural.

Su posición frente al mundo del arte norteamericano no es de oposición, sino que se formula desde la firme convicción de ocuparlo e intervenirlo. Irrumpen en sus medios, lenguajes, e instituciones porque se ven a sí mismos como norteamericanos que, teniendo una ascendencia u origen mexicano, tienen derecho a participar de sus circuitos y discusiones. Es en esta doble posición crítica (tanto hacia las prescripciones de Aztlán como al ámbito de las instituciones norteamericanas) donde se articulan las tácticas Post-Chicanas.

En resumen: las tácticas Post-Chicanas no ignoran las prescripciones Chicanas, sino que amplían sus horizontes al establecer una crítica a ellas. No requieren afirmar las reivindicaciones territoriales, pero sí expresan otras formas de experimentar la no-blanquitud desde un origen mexicano; no se dirigen al barrio como unidad política, pero sí pueden proponer intervenciones en el ámbito social (no exclusivamente del entorno méxico-americano); si acuden a alguna iconografía, esta no se inscribe en la afirmación positiva de la identidad Chicana, sino que se plantea ampliar lo que se entiende como arte realizado por méxico-americanos. Es una posición táctica que tiene problemas con la estrategia “We Refuse to Be Absorbed”, del poema de *Corky Gonzáles*, y con la idea de una Master’s House

a la cual hay que temer o evitar. En la posición táctica Post-Chicana se irrumpe en los museos y las galerías, se cuestionan los estereotipos y las sanciones provenientes tanto del contra-Canon Chicano como de las instituciones norteamericanas que imponen los términos de la conversación y restringen el actuar de los Chicanos/as/xs, México-americanos/as/xs, *homies*, *rucas*, Latino/a/xs, *browns*, *illegal aliens*, *undocumented*, *citizens*, *dreamers*, *californios*, *tex-mex*, *americans of mexican descent*, *hispanics*, BIPOC o simplemente People of Color, Xicanxs, Blaxicans, *borderland people*, *nepantleras*, o como quiera que estos terrícolas, con alguna afección por las innumerables formas que guardan las ascendencias u orígenes mexicanos, deseen ser nombrados. ¿Artistas, simplemente? ¿Quizá? Tal es el *quid* de la cuestión: en el borramiento de las presencias México-americanas en los Estados Unidos, las instituciones norteamericanas niegan sus aportaciones, su presencia, su existencia. Como estructura institucionalizada en la que operan y se activan las cláusulas de acceso de la blanquitud patriarcal, el mundo del arte norteamericano se resiste a reconocer como artistas a quienes escapan al canon *white, male*. Las tácticas Post-Chicanas no pretenden actuar sobre espacios específicos de la comunidad Chicana (los muros, el barrio, Aztlán) sino que, tras absorber los elementos culturales más disímbolos, los transforman e irrumpen en los espacios del mundo del arte norteamericano (sus galerías y museos, pero también sus lenguajes, debates y horizontes).

Estas irrupciones no ocurren de manera homogénea entre todas las prácticas artísticas que recurren a estas tácticas, sino que son contingentes tanto a los intereses de cada artista, como al horizonte específico del mundo del arte contemporáneo con cual está lidiando. De igual forma, estas tácticas se relacionan de manera distinta con los ámbitos culturales México-americanos. Por ello, las irrupciones llevadas a cabo por las tácticas Post-Chicanas requieren

ser interpretadas de manera específica a las circunstancias en que ocurren. Con este encuadre a las tácticas Post-Chicanas, podemos ahora abordar la pregunta: ¿qué características guardan las prácticas artísticas que se adscriben a las tácticas Post-Chicanas hacia los primeros años del siglo XXI?

## II. Tácticas Post-Chicanas, ca. 2001-2007

En las siguientes páginas abordo el contexto general que enmarca las tácticas Post-Chicanas de Ruben Ochoa y Mario Ybarra Jr., los artistas México-americanos incluidos en la edición 2008 de la Bienal Whitney que contempla esta investigación. Para ello, trazaré el sentido político que adquieren las comunidades México-americanas en los primeros años del siglo XXI, así como algunos de los impulsos y condicionantes que animan al arte norteamericano de este periodo. Considero también la exposición complementaria *Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement*, que inició una itinerancia en LACMA en 2008, para mostrar en la tercer sección de este capítulo cómo esta exhibición y las tácticas Post-Chicanas incluidas en la Bienal Whitney constituyen una negociación.

### **Cambios en las agendas políticas e ideológicas (ca. 2001-2007)**

#### Coyuntura histórica: We Are America

Cuando se recuerdan los ataques que Al-Qaeda ejecutó en septiembre de 2001 sobre territorio estadounidense suelen enfatizarse sus secuelas económicas, las consecuencias que tuvieron sobre los protocolos de aviación civil, y, sobre todo, los cambios geopolíticos que generó la narrativa contra el terrorismo, así como las acciones militares internacionales de la llamada Guerra contra el Terrorismo, principalmente las guerras contra Afganistán e Irak. Pero al interior del territorio estadounidense, las narrativas contra el terror tuvieron efectos que nos atañen en nuestra revisión del estatuto de las prácticas despreocupadas del problema Chicano, en este caso, para la definición de nuevos intereses políticos e ideológicos en la Master's House de la primera década del siglo XXI.



### **DREAM Act (2001), el Desafío Hispano (2004), Sensenbrenner Bill (2005)**

El 25 de abril de 2001 los senadores Dick Durbin y Orrin Hatch presentaron ante la cámara alta de los Estados Unidos una propuesta de modificación a las normas de inmigración de 1996, mientras que el representante Luis Gutierrez hizo lo propio ante la cámara baja. El principal objetivo era permitir que los estados tuvieran mayor injerencia en dotar de residencia a extranjeros que, tras haber crecido en esa nación, deseaban acceder a la educación superior. Si bien esta propuesta (formalmente conocida como S.1291 en la cámara alta y H.R. 1582 en la cámara baja), no prosperó en el calendario legislativo en ese momento, propició un debate sobre quién podía acceder, como extranjero, a diversos derechos de migración y, eventualmente, a la plena ciudadanía estadounidense. Durante ese verano, la propuesta fue sometida a distintas modificaciones y, en una de ellas, adquirió el nombre "Development, Relief, and Education for Alien Minors Act" o "DREAM Act", nominación que funcionó para dotar de identidad a millones de migrantes que reclaman un camino al pleno reconocimiento de sus derechos como ciudadanos de los Estados Unidos: los *dreamers*. En el verano de 2001, esos esfuerzos se complementaron con las negociaciones llevadas a cabo por los presidentes Vicente Fox y George W. Bush y que pretendían regularizar la situación de la diáspora mexicana en los Estados Unidos. La supuesta cercanía de ambos presidentes al problema migratorio ayudó a poner este tema en los primeros planos de la agenda a ambos lados del río Bravo, situación en la que también intervino la forma en que cada uno de ellos arribó a la presidencia. Si la elección de Bush en 2000 fue ríspida y cuestionada, la promoción de este acuerdo migratorio le hacía ver como un estadista sensible al entorno internacional, mientras que el régimen de Fox aprovechaba la coyuntura de constituir el primer gobierno emanado de un partido distinto al PRI desde su fundación en

1929. En todo caso, la narrativa construida desde Washington y la ciudad de México era ciertamente optimista. Todo ello cambió tras el 11-S.<sup>238</sup>

Las políticas de seguridad se volcaron hacia la contención del terrorismo en buena parte del mundo occidental durante los primeros años del siglo XXI, situación que volcó la ansiedad y miedo al otro, fuera éste musulmán o, como sucede en otras ocasiones en que la sociedad norteamericana se encuentra en crisis, al migrante de origen mexicano. Así entendemos el *impasse* en que entró el DREAM Act y adquieren perspectiva la retórica antiinmigrante de la campaña de Arnold Schwarzenegger para la gubernatura de California durante 2003. Esta retórica, sin embargo, no era privativa del ámbito político-electoral o político-legislativo. En 2004, Samuel P. Huntington afirmaba:

[...] Estados Unidos iba en camino de convertirse en una sociedad anglohispana bifurcada con dos lenguas nacionales. Esta tendencia era resultado, en parte, de la popularidad de la que gozaban las doctrinas del multiculturalismo y la diversidad entre las elites intelectuales y políticas, así como de las políticas gubernamentales de educación bilingüe y acción afirmativa promovidas y sancionadas por dichas doctrinas. De todos modos, la auténtica fuerza impulsora de la tendencia hacia la bifurcación cultural ha sido la inmigración procedente de América Latina y, muy especialmente, de México.

---

<sup>238</sup> Si bien es innegable el impacto de los atentados en la agenda bilateral y el congelamiento del acuerdo migratorio, algunas voces señalan que el congreso estadounidense no se encontraba en una posición que le permitiese negociar con los grupos de interés adversos al acuerdo, aun antes del 11-S. Véase: Velasco, Jesús. "Acuerdo migratorio: la debilidad de la esperanza", en: *Foro Internacional*, Vol. 48, núm. 191/192, enero de 2008, El Colegio de México, pp. 150-183.

La inmigración mexicana está provocando la reconquista demográfica de zonas que los estadounidenses habían arrebatado por la fuerza a México en los decenios de 1830 y 1840 y que están siendo ahora mexicanizadas de un modo comparable (aunque distinto) al de la cubanización que se ha producido en el sur de Florida. La mexicanización está difuminando, además, la frontera entre México y Estados Unidos y está introduciendo una cultura muy diferente, al tiempo que está favoreciendo la aparición, en algunas zonas, de una sociedad y una cultura combinadas, medio estadounidenses y medio mexicanas. A la vez que avanza la inmigración procedente de otros países latinoamericanos, también lo hacen tanto la hispanización en todo Estados Unidos como las prácticas sociales, lingüísticas y económicas propias de una sociedad anglohispana.<sup>239</sup>

El texto de Huntington mezclaba datos duros incuestionables, como los relacionados al crecimiento poblacional de las comunidades México-americanas o su concentración en el suroeste de ese país, con francos prejuicios (sobre una pretendida incapacidad de la cultura mexicana para adoptar los valores de la democracia, o sobre el supuesto escaso valor que los mexicanos y México-americanos otorgan a la educación) que sostenían su principal argumentación: que el crecimiento demográfico de los México-americanos pondría en riesgo la viabilidad política de los Estados Unidos como nación. Para Huntington, “Sólo hay un

---

<sup>239</sup> Huntington, Samuel. “El desafío hispano”: en revista *Letras Libres*, 30 de abril de 2004. Formato html, disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/el-desafio-hispano> [consultado en julio de 2020]. Esta es una versión al español de las ideas que plantea más ampliamente en el libro: *Who Are We: The Challenges to America's National Identity*, publicado por Simon & Schuster ese mismo año.

único sueño americano, creado por una sociedad angloprotestante. Los mexicanoamericanos compartirán ese sueño y esa sociedad sólo si sueñan en inglés”.<sup>240</sup>

Esta cruzada por la prevalencia de la “sociedad angloparlante” blanca dejó el terreno de los debates en papel para irrumpir violentamente en la estructura legislativa del más alto nivel cuando, el 16 de diciembre de 2005, la cámara baja de ese país aprobó la iniciativa H.R. 4437, llamada “The Border Protection, Antiterrorism, and Illegal Immigration Control Act of 2005”<sup>241</sup>, conocida como ley Sensenbrenner por su impulsor principal, el congresista republicano por Wisconsin James Sensenbrenner. La iniciativa era inédita en el alcance de las sanciones a la inmigración, pues establecía la presencia ilegal en los Estados Unidos como un crimen (tit. II, secc 203), penalizaba a quien otorgara empleo a migrantes (tit. VII) o cualquier tipo de asistencia (secc. 205) y, como su nombre indica, jugaba peligrosamente a equiparar o establecer comparaciones entre la inmigración y los actos terroristas. Dada su retórica xenófoba, dichas medidas ponían en riesgo a toda la población inmigrante, ilegal o no, y que en ese año abarcaba cerca de 35 millones de personas, así como la viabilidad de miles de negocios dependientes de esa fuerza de trabajo.

---

<sup>240</sup> *Ibid.*

<sup>241</sup> “The Border Protection, Antiterrorism, and Illegal Immigration Control Act of 2005”, en: *Congress.gov*, formato html, disponible en: <https://www.congress.gov/bill/109th-congress/house-bill/4437?q=%7B%22search%22%3A%5B%22h.r.4437+109th%22%5D%7D&s=1&r=1> [consultado en julio de 2020].

### **La Gran Marcha y los *Walkouts*, revisited (2006)**

Cuando la Cámara de Representantes turnó la iniciativa H.R. 4437 al Senado, el debate sobre la inmigración inflamó el país y dio pie a múltiples protestas, que convocaron a millones en los siguientes meses y que configuraron lo que algunos dieron en llamar la “Primavera migrante”. Esta comenzó con movilizaciones multitudinarias el 10 de marzo en Chicago, que en los siguientes meses se replicaron a lo largo de la geografía estadounidense. En Phoenix, Arizona, se organizó una marcha el 10 de abril de 2006 a la que acudieron alrededor de 200,000 personas para rechazar la iniciativa de ley. En un acto que se repitió en varias ciudades durante el movimiento, participantes marcharon mostrando banderas tanto estadounidenses como de sus países de origen, tratando de responder con ello al argumento de que los migrantes no eran “suficientemente norteamericanos”.

En California, la magnitud de las protestas reflejó la cantidad y fuerza de las comunidades migrantes allí asentadas, particularmente las México-americanas. Aunque fueron diversas organizaciones las que llamaron a manifestarse el 25 de marzo, día de La Gran Marcha, se reconoce el papel de los locutores de la radio hispana como Eddie “El Piolín” Sotelo, Ricardo “El Mandril” Sánchez y Renan “El Cucuy” Almendarez Coello para convocar a lo que algunos califican como la marcha más grande en la historia de los Estados Unidos, con estimados que van de los 500,000 a un millón y medio de participantes (fig. 64).

El 15 de abril, el National Council of La Raza anunció que se unía a los esfuerzos de la We Are America Alliance, que a partir de ese año conjuntó diversas organizaciones para impulsar



**64. La Gran Marcha.**

Gina Ferazzi / Los Angeles Times.

Thousands flood downtown streets near City Hall in March 2006 to protest immigration legislation. More demonstrations followed, in L.A. and around the country, as Latinos flexed their muscle.

a nivel nacional una reforma migratoria integral, así como para promover la participación electoral de los latinos.<sup>242</sup>

En abril se convocó a la acción del “día sin migrantes” para el primero de mayo, que consistió en dejar de asistir a empleos y escuelas para visibilizar el tamaño de las comunidades migrantes. Las organizaciones convocantes hicieron realidad, en alguna medida, la premisa planteada por el film “Un día sin mexicanos” (Sergio Arau, 2004). Al igual que otras acciones de la Primavera migrante, también se replicó en muchos estados de la unión americana, y allende sus fronteras, ya que algunos países centroamericanos y México se sumaron a un boicot a la compra de productos y servicios a empresas norteamericanas en sus territorios.

Otra de estas acciones nos interesa particularmente: la reedición que estudiantes californianos hicieron de las *Walkouts* de 1968 en esa primavera. El fin de semana previo a La Gran Marcha, el 18 de marzo, la cadena de televisión HBO estrenó el film *Walkout*, dirigido por Edward James Olmos y producida, entre otros, por Moctesuma Esparza. A diferencia de las convocatorias para La Gran Marcha, los *Walkouts* de 2006 no fueron organizados con anticipación ni difundidos por vía de los medios de comunicación tradicionales, sino a través de correos electrónicos, llamadas y mensajes SMS en teléfonos celulares y publicaciones en la red social MySpace, de forma mucho menos estructurada. Se estima que participaron alrededor de 40,000 estudiantes de nivel medio superior de los condados de Los Ángeles, Riverside, San Bernardino, Orange y Ventura.

---

<sup>242</sup> “NCLR joins We Are America Alliance”, en: *Hispanic Ad*, 16 de abril de 2006. Formato html, disponible en: <https://hispanicad.com/news/nclr-joins-we-are-america-alliance/> [consultado en abril de 2022].

Para comprender los cambios en las agendas neoyorkinas que facilitaron el ingreso de las tácticas Post-Chicanas a la Bienal Whitney de 2008, necesitamos preguntarnos también: ¿cuál es el contexto del arte norteamericano en los años previos a dicha Bienal?

### Arte contemporáneo en los primeros años del siglo XXI

El mundo del arte sufrió fuertes transformaciones a principios del siglo XXI, de manera particular en lo que toca al arte contemporáneo. Los museos vieron acrecentada la lógica que les exigía financiarse a través de todo tipo de mecanismos, casi siempre en relación con grandes empresas del sector privado, un fenómeno al que Gerardo Mosquera se refiere como “corporativización de los museos”<sup>243</sup> y en el cual juega algún papel el Guggenheim Bilbao (1997), fenómeno consistente en el impulso por replicar las grandes operaciones político-financieras y la asociación de ciudades e instituciones artísticas que caracterizaron a la expansión de la franquicia Guggenheim en el País Vasco, con el fin de construir museos de arte contemporáneo, dotar de cierto aura a esas ciudades, y con ello atraer turismo a escala masiva.

Ocurrió también un crecimiento de espacios y públicos para el arte contemporáneo; en este periodo se inauguró la Tate Modern en Londres (2000) y se dio también, en Nueva York, la asociación entre el PS1 y el MoMA (1999) y la organización conjunta de la exhibición *Greater New York* (a partir de 2000).

---

<sup>243</sup> Mosquera, Gerardo, “El museo como *hub*”, en: *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid: Exit Publicaciones, 2010, p. 147



Otro vector en este cambio ocurrió a través del crecimiento del número de ferias y bienales alrededor del mundo, que desplazó el foco de un par de metrópolis (Venecia, Londres, Basilea) a un entorno multipolar. En ese tenor se fundaron las Bienales de Shanghai (1996), *Prospect 1* (2008), curada por Dan Cameron y relacionada con la revitalización de Nueva Orleans tras el paso del huracán Katrina en 2005, o InSITE (1992-2005). En México, se inauguraron la galería y museo Jumex (2001 y 2013, respectivamente) y, tras la realización de la exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, abrió sus puertas el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, adscrito a la Dirección de Artes Visuales de la UNAM (2008).

A pesar de la heterogeneidad de las prácticas artísticas norteamericanas (y de los discursos curatoriales) de principios del siglo XXI, así como de su cercanía en el tiempo, es posible vislumbrar algunos de los impulsos que le animan. Aquí me concentraré en dos de ellos: la reevaluación de los conceptualismos y la relación entre arte norteamericano y el llamado “giro global”.

### **Reevaluación de los conceptualismos**

Durante este periodo se hicieron reevaluaciones y revisiones del arte conceptual practicado entre 1962 y 1977 y que resultan relevantes para nuestra argumentación porque, como sostengo más adelante, estas revisiones dotaron de cierto marco u horizonte en que se da la relación entre los intereses curatoriales de la Whitney de 2008 y las tácticas Post-Chicanas de Ochoa e Ybarra Jr.

Hubo un especial énfasis en regresar a las discusiones que, en torno a temas como la objetualidad, la entropía y la serialidad, vertieron Robert Smithson, Michael Fried y Mel

Bochner, entre otros, en las páginas de la revista *Artforum* entre 1966 y 1968. La figura e ideas de Smithson fueron particularmente revaloradas a través de la retrospectiva sobre su trabajo que organizó el MOCA Los Angeles (curada por Eugenie Tsai y Connie Butler, 2004) e itineró en el Whitney Museum (2005), su inclusión en la exposición *Open Systems, Rethinking Art C.1970* (curada por Donna de Salvo en Tate Modern, 2005), o la exhibición de su trabajo sobre el Hotel Palenque en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (curada por Sergio Mah en 2008). La totalidad de sus escritos fueron compendiados por Jack Flam y publicados por la Universidad de California en 1996,<sup>244</sup> y una selección de los mismos fue publicada en México por Alias en 2009,<sup>245</sup> misma editorial que editó el ensayo “Rock, mi religión” (1982-1984), que exploraba las relaciones entre prácticas religiosas y el fanatismo en la industria musical, de Dan Graham, en 2011. En esta misma revisión a las discusiones sobre minimalismo y post-minimalismo, Stephen Melville dictó un curso sobre el texto “Art and Objecthood”, de Michael Fried a invitación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 2007.

Nos interesan particularmente tres reevaluaciones: la Crítica institucional, la ampliación de la noción de sitio específico, y el diálogo con los conceptualismos del Cono Sur.

La reevaluación del primero de esos temas puede verse en la discusión que generó el texto “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, que Andrea Fraser publicó

---

<sup>244</sup> Flam, Jack. *Robert Smithson. The Collected Writings*, Berkeley: UC Press, 1996.

<sup>245</sup> Schulz, Sara. *Robert Smithson. Selección de escritos*. Alias: México, 2009. Otros textos sobre Smithson en este periodo: Shapiro, Gary. *Earthwards. Robert Smithson and Art After Babel*. University of California Press, Los Ángeles, 1997; Reynolds, Anne, *Robert Smithson: Learning From New Jersey and Elsewhere*. Boston: MIT Press, 2004.

en la revista *Artforum*<sup>246</sup>, y que ponía a discusión la supuesta autonomía de este tipo de prácticas en función de preguntarse quién o quiénes pueden considerarse “fuera” o “dentro” de las instituciones artísticas. Hans Haacke revisó las relaciones de los museos con sus patrocinadores corporativos, así como de los artistas con los curadores, por medio de una recapitulación de sus propias prácticas desde la Documenta 2, de 1959, hasta la Bienal de Gwangju, en 2008.<sup>247</sup> Aunque no lo considera en ese texto, Haacke exhibió también en la edición de 2000 de la Bienal Whitney, mismo espacio en que se expuso el trabajo de Mel Bochner, pero en la edición del 2004. Finalmente, y como otro ejemplo de esta revisión, la plataforma *Transversal texts* publicó en 2006 un monográfico destinado a reevaluar las potencialidades de este tipo de prácticas artísticas.<sup>248</sup>

La reevaluación de la noción de sitio específico se dio en textos como “Site Specific Art”, de Nike Kaye (2000),<sup>249</sup> y “One Place After Another”, de Kwon Miwon. En este último, su autora exploraba la ampliación de la idea de sitio específico desde la consideración del lugar físico de exhibición como espacio a intervenir, hasta las propuestas que se volcaban a intervenir comunidades, como el caso del *New Genre Public Art* revisado en el capítulo anterior.

---

<sup>246</sup> Fraser, Andrea, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", en: *ArtForum*, septiembre de 2005, pp. 278-283.

<sup>247</sup> Hans Haacke, 'Lessons Learned: Landmark Exhibitions Issue', en: *Tate Papers no.12*. Formato html, disponible en: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/lessons-learned> [Consultado en mayo de 2022]

<sup>248</sup> *transversal texts journal*, número: Do you remember institutional critique?, enero de 2006. Formato html, disponible en: <https://transversal.at/transversal/0106> [consultado en mayo de 2022].

<sup>249</sup> Nike Kaye, *Site Specific Art. Performance, Place, Documentation*. Londres-Nueva York: Routledge, 2000.

En torno al arte conceptual escribieron Lucy Lippard en 1997<sup>250</sup> y Peter Osborne en 2002<sup>251</sup> mientras que Jon Bird y Michael Newman<sup>252</sup>, y Blake Stimson y Alexandro Alberro editaron una antología de textos<sup>253</sup> de algunos de los autores y planteamientos arriba citados. Stimson y Alberro señalaban en el prefacio de su respectiva antología que, si bien las prácticas conceptuales habían influido en diversas producciones artísticas posteriores, así como en ciertas discusiones alrededor del posmodernismo y la teoría del arte, consideraban necesario evaluar los textos originales desde una perspectiva crítica. Esta revisión implicó un desplazamiento de Estados Unidos y Europa como únicas metrópolis del mundo del arte: en “L’Art Conceptuel”, texto de Michel Claura y Seth Siegelaub y publicado en 1973, se reconoce que el arte conceptual “apareció simultáneamente alrededor del mundo” y que “la ideología que subyace al arte occidental parece que hoy ensancha el mundo del arte de manera consistente y simultánea respecto a su forma anterior”.<sup>254</sup> La antología estableció, gracias a los oficios de Mari Carmen Ramírez,<sup>255</sup> un diálogo con textos y manifiestos de los conceptualismos del Cono Sur, particularmente por la inclusión de textos de los argentinos

---

<sup>250</sup> Lucy Lippard, *Six years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Los Ángeles: University of California Press, 1997.

<sup>251</sup> Osborne, Peter. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon Press, 2002.

<sup>252</sup> Newman, Michael, Bird Jon (eds.). *Rewriting Conceptual Art*. Londres: Reaktion Books, 2004.

<sup>253</sup> Stimson, Blake y Alexander Alberro (eds.). *Conceptual Art: An Anthology of Critical Writings and Documents*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.

<sup>254</sup> *Ibid*, p. 287.

<sup>255</sup> La antología publicó el texto de Ramírez “Blueprint circuits: Conceptual art and politics in Latin America”, originalmente proveniente del catálogo de la exposición *Latin American Art of the Twentieth Century* del MoMA (1993). Los editores le agradecieron también el haberles señalado la importancia de otros textos en el contexto del arte conceptual latinoamericano; véase la misma antología, p. 4.

Eduardo Costa, Raúl Escari, Roberto Jacoby, Tucumán Arde, del uruguayo Luis Camnitzer y de los brasileños Hélio Oiticica y Cildo Meireles.

De forma similar, la inclusión de textos de la afroamericana Adrian Piper y de las artistas Mary Kelley y Martha Rosler -vinculadas a los feminismos norteamericanos- en esta antología ayudan a comprender el proceso de debate del arte norteamericano en el “giro global”.

### **Arte norteamericano en el “giro global”**

The contemporary art world is a loose network of overlapping subcultures held together by a belief in art. They span the globe but cluster in art capitals such as New York, London, Los Angeles, and Berlin. Vibrant art communities can be found in places like Glasgow, Vancouver and Milan, but they are hinterlands to the extent that the artists working in them have often made an active choice to stay there. Still, the art world is more polycentric than it was in the twentieth century, when Paris, then New York held sway”.

Sara Thorton en: *Seven days in the art world*.<sup>256</sup>

La “creencia en el arte” que estructura la red del mundo del arte contemporáneo se vio forzada a plantearse quiénes son partícipes de estos nodos (*clusters*) artísticos y a responder. Por ejemplo, la Documenta 11, curada por Okwui Enwezor en 2002, abrió la puerta a artistas de América Latina, África y Asia, empujando el interés de las bienales en adherirse a este giro global, en marcha al menos desde 1989, como se revisó en el capítulo 2.<sup>257</sup> La propia

---

<sup>256</sup> Thorton, Sara. *Seven days in the art world*. Nueva York: W. W. Norton and Company, 2008, p. xi.

<sup>257</sup> Durón, Maximiliano; Alex Greenberger, “The 10 Most Important shows by Okwui Enwezor”, en: *ArtNews*, 29 de marzo de 2021, formato html, disponible en: <https://www.artnews.com/list/art-news/artists/most-important-shows-okwui-enwezor-1234588006/> [consultado en marzo de 2022]

invitación a curar que se hizo a Enwezor, nigeriano con formación en ciencias políticas, es indicativa de estos cambios en los intereses de las bienales y otros espacios del arte contemporáneo. Hal Foster abordó, en su revisión del arte norteamericano y europeo de los últimos veinticinco años, las “plataformas de discusión y montaje por todo el mundo” que Enwezor incluyó en la Documenta 11 y que, como veremos más adelante, son otro tópico a considerar en las prácticas artísticas recientes.<sup>258</sup>

En otro tenor, algunas prácticas conceptuales de América Latina (Helio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles) formaron parte de la exposición ya citada *Open Systems, Rethinking Art C. 1970*. Como vemos, la primer década del siglo XXI expandió los esfuerzos, quizá aislados, de la década anterior, por exhibir y documentar los conceptualismos del desde entonces llamado Sur Global, que a partir de entonces tomaron carta de naturalización en las discusiones sobre el desarrollo de las artes conceptuales.

En los Estados Unidos, los procesos de inclusión asociados a este “giro global” continúan las interrogaciones de las políticas de identidad revisadas en el capítulo 2 a dos niveles: uno transnacional (global) y uno (local) multicultural.<sup>259</sup> En torno al segundo, el Smithsonian Institution, agencia de control del canon estadounidense de carácter público (a diferencia del carácter privado del museo Whitney y su Bienal), convocó a la conferencia “The

---

<sup>258</sup> Véase: Foster, Hal. *Nuevos malos...*, *cit.*, p. 45. También considera a la Bienal de Venecia de 2003, con su sección “Estación Utopía” en el mismo sentido. La noción de “plataforma” guarda relevancia en mi argumentación posterior, ya que configura el horizonte que compartieron agentes y prácticas adscritas a las tácticas Post-Chicanas de principios de siglo.

<sup>259</sup> Ramirez, Mari Carmen. “Brokering Identities. Art Curators and the Politics of Cultural Representation”, en: Greenberg, Reesa; Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne (eds.). *Thinking about Exhibitions*. Nueva York: Routledge, 1996, p. 15.

Interpretation and Representation of Latino Cultures: Research and Museums”. Llevada a cabo en 2002, tuvo como objetivo evaluar el estado de la interpretación, investigación y documentación de las culturas latinas en programas académicos y museos de los Estados Unidos y Puerto Rico.<sup>260</sup>

En julio de 2006 se finalizó una renovación arquitectónica del edificio Old Patent Office Building de Washington que alberga, entre otros, el Smithsonian Museum of American Art. Como parte de su inauguración, se convocó al simposio “American Art in a Global Context” en septiembre de ese mismo año. Su convocatoria expresaba el interés de estudiar el proceso del “giro global” en los Estados Unidos en dos vertientes: la primera invitaba a una examinación de los vínculos del arte norteamericano con los de otras latitudes, así como en las influencias de otras culturas en su interior, mientras que la segunda contemplaba “el impacto de la inmigración y la globalización” en las artes visuales:

The field of American art has moved beyond the old paradigm of “what is American about American art?” It is looking anew at relationships, influences, and two-way exchanges with the rest of the world, both historic and contemporary. While lines of academic and modernist influence from Europe to the United States were traced in the field’s early days, Americanist art historians are now interested in wider encounters with diverse peoples. They are exploring many levels of culture and varieties of media as well as rapidly changing modes of international communication.

---

<sup>260</sup> “Research and Museums”, en: *National Museum of the American Latino*. Formato html, disponible en: <http://latino.si.edu/researchandmuseums/background.html> [consultado en marzo de 2022].

This symposium looked at American art in a global context—from circum-Atlantic migrations in the eighteenth century to European training and travel in the late nineteenth century; from the export of U.S. culture and media in the twentieth century to the impact of immigration and globalization on the nation’s visual arts in the new millennium.<sup>261</sup>

Ambos eventos interrogaban la relación de los discursos nacionales con la *otredad* estadounidense que, como afirmaba Octavio Paz, está representada por sus migrantes, pero también por sus pueblos originarios. En ese contexto, comienza a tomar urgencia la inclusión de las “culturas latinas” en el marco general de la cultura estadounidense.

La pregunta ¿qué es lo que hace “norteamericano” al arte norteamericano? expresa la noción de un arte nacional que podríamos trazar desde William Dunlap, el primer autor de una historia nacional estadounidense, hasta las ideas de Clement Greenberg sobre el expresionismo abstracto como una manifestación estadounidense.<sup>262</sup> Esta noción, en el caso del arte norteamericano, implica también cierto provincialismo frente al exterior, pero también a ejercicios de poder y hegemonía hacia el interior que, como indicaría la Teoría

---

<sup>261</sup> “American Art in a Global Context”, en: *Smithsonian Museum of American Art. Research and Scholars Center*. Formato html, disponible en <https://americanart.si.edu/research/symposia/2006> [consultado en abril de 2022] Entre las ponencias presentadas en dicho simposio estuvieron: “AFRI-COBRA: Global Art of Beauty and Blackness”, de Kirstin L. Ellsworth, “The Global Within: Dialogism and Asian American Art”, de Margo Machida, y “The Global Turn in American Art”, de Angela Miller. Chon Noriega presentó “A Ver: Revisioning Art History”, primera versión del texto “The Orphans of Modernism” -cuya segunda versión estructura su posición curatorial frente a la exposición *Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement-* en la mesa “Overviews: Looking for the Big Picture”.

<sup>262</sup> Véase: Jones, Caroline A. y Steven Nelson, “Global turns in US art history”, en: *Perspective 2*, diciembre de 2015, formato pdf, disponible en <http://journals.openedition.org/perspective/5969> [consultado en octubre de 2022]



crítica racial, guardan componentes de género, raza y clase: a aquella vieja pregunta sobre lo que hace al arte norteamericano, podría responderse: “*it’s the male white art!*”.

Tras las adhesiones y críticas a las políticas de identidad, las interrogaciones de los Estudios post-coloniales y otros ámbitos respecto a las relaciones entre hegemonías y subalternos en el campo del arte norteamericano, y que tuvieron un rechazo generalizado a la curaduría de la Bienal Whitney de 1993, las instituciones canónicas del arte norteamericano -en este caso, el propio Smithsonian-<sup>263</sup> habían permanecido consistentemente ajenas a las preguntas sobre quiénes pueden ingresar a la Master’s House, por lo que el cambio de paradigma respecto a las urgencias de revisar el canon blanco no es menor.

### **Boom del mercado de arte contemporáneo y la Gran Recesión**

Otro punto que interesa en nuestra revisión es el crecimiento del mercado del arte contemporáneo y la influencia de ello en la Bienal Whitney de 2008. Podemos vislumbrar dicho crecimiento en cifras como las siguientes: según la base de datos *Artprice*, el volumen

---

<sup>263</sup> “The Smithsonian Institution, the largest museum complex in the world, displays a pattern of willful neglect towards the estimated 25 million Latinos in the United States [...] They have contributed significantly to every phase and aspect of American history and culture. Yet the institution almost entirely excludes and ignores Latinos in nearly every aspect of its operations. This is glaringly obvious in the very small number of Latino staff, and the minimal number in curatorial or managerial positions; the almost total lack of Latino representation in the governance structure; the lack of a single museum facility focusing on Latino or Latin American art, culture or history; and the near-absence of permanent Latino exhibitions or programming. Many Latino officials project the impression that Latino history and culture are somehow not a legitimate part of the American experience. It is difficult for the Task Force to understand how such a consistent pattern of Latino exclusion from the work of the Smithsonian could have occurred by chance”, en: *Willful Neglect: The Smithsonian Institution and U.S. Latinos. Report of the Smithsonian Institution Task Force on Latino Issues*. Washington, D.C., mayo de 1994. Documento facilitado por Chon A. Noriega.

global de negocios de subasta de piezas de arte contemporáneo pasó de 92 millones en 2000 a 1.145 billones de dólares en 2010.<sup>264</sup> Para etnóloga y socióloga británica Sarah Thorton:

During the past eight years, the contemporary art market has boomed, museum attendance has surged, and more people than ever were able to abandon their day jobs and call themselves artists. The art world expanded and started to spin faster; it became hotter, hipper, and more expensive.<sup>265</sup>

Como se hará evidente más adelante, el fenómeno del coleccionismo y el mercado del arte contemporáneo guarda una relación directa con los intereses curatoriales de la Bienal de 2008 (en el caso de *Phantom Sightings...*, el coleccionismo también jugó un papel fundamental en la gestión de la muestra), así como en entorno previo a la Gran Recesión de 2007-2009. Los grandes festines del mercado y la popularización del arte contemporáneo se vieron afectados -en mayor o menor medida- cuando en el verano de 2007 se desató la crisis de las hipotecas de alto riesgo o *subprime* en Estados Unidos. El régimen de George W. Bush había implementado una política de regulación financiera laxa que, acompañada de una puesta en circulación de dinero en exceso, provocó un endeudamiento en el sector inmobiliario de Estados Unidos y otros países.<sup>266</sup> En otras palabras, se otorgaron demasiados créditos para

---

<sup>264</sup> Ehrmann, Thierry (dir.) *Artprice Report. 20 Years of Contemporary Art Auction History, 2000-2020*. Artprice: Lyon, 2020. Formato pdf, disponible en: <https://imgpublic.artprice.com/pdf/the-contemporary-art-market-report-2020.pdf> [consultado en octubre de 2021].

<sup>265</sup> Thorton, Sarah. *Seven days in the art world*, *op.cit.*, p. xi.

<sup>266</sup> Arenas Rosales, René. "Crisis financiera estadounidense: ¿al límite del abismo?". En: *Espacios Públicos* 12, núm. 2, UAEMex: 2009, pp. 108-119. Formato pdf, disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67611167007> [consultado en mayo de 2022].

adquirir vivienda cuya viabilidad de pago no se verificó; estos créditos de alto riesgo entraron al sistema financiero y financiaron artificialmente otros instrumentos de inversión. Aunque instituciones como Bear Stearns y Washington Mutuals se habían declarado en quiebra durante ese verano,<sup>267</sup> no fue sino hasta la primavera de 2008 cuando se hizo pública una reforma al sistema financiero estadounidense. Esta respuesta, quizá por tardía, no pudo evitar el colapso de Fannie Mae y Freddie Mac, dos de las hipotecarias más grandes de los Estados Unidos que fueron rescatadas por el gobierno de ese país en septiembre de ese mismo año, mes en que también quebraron AIG, la aseguradora más grande del mundo y la financiera Lehman Brothers Holdings, en una muestra del contagio generalizado a instituciones financieras, bancarias y bursátiles. Tras ires y venires, el Senado estadounidense aprobó finalmente un plan de rescate al mercado financiero por valor de 700 mil millones de dólares el 2 de octubre. La consecuente crisis económica, llamada Gran Recesión, es parte importante del contexto en que ocurre la Bienal de 2008.

### **Prácticas detonantes en Ruben Ochoa y Mario Ybarra Jr.**

Esta sección delinea características y especificidades de dos prácticas artísticas adscritas a las tácticas Post-Chicanas en el periodo 2001 a 2007, antes de enunciar los cambios en las agendas que permitieron su ingreso en la edición 2008 de la Bienal Whitney: las de Ruben Ochoa y Mario Ybarra Jr.

---

<sup>267</sup> *Ibid.*

## Ruben Ochoa

“Class: C”, 2001-2005.

Los Ángeles, al ser la segunda ciudad con mayor población de mexicanos en el mundo, tiene una constante demanda de productos alimenticios de ese origen. La familia Ochoa atendió - entre las décadas de los setenta y ochenta- la necesidad de proveer de tortillas por medio de entregas a domicilio, en el sur de California, por medio de una Chevy Van 1985. Ruben Ochoa (Oceanside, California, 1974) decidió aprovechar esa infraestructura del negocio familiar (las rutas de entrega y la propia Van) para establecer un proyecto curatorial durante cuatro años: transformó la camioneta en un espacio exhibitivo que, a diferencia de otras prácticas que interrogan los dispositivos de exhibición, procuró replicar la lógica del cubo blanco.<sup>268</sup> “Fully equipped with a storage space, a gallery, an office, and Arturo the Van Guard” (fig. 65), “Class: C” hizo circular cerca de 75 proyectos de otros artistas entre las calles, mercados públicos, autopistas y museos del sur de California entre 2001 y 2005. Según Chon A. Noriega, el título de la pieza alude tanto al tipo de licencia de manejo necesaria para conducir este tipo de vehículo, como a un juego de palabras<sup>269</sup> que evoca a “el estatuto del cubo blanco como un sitio que define la clase (y que ha jugado un papel en la gentrificación y los proyectos de renovación urbana)”.<sup>270</sup>

Si consideramos el interior de la Van como *cubo blanco*, el proyecto apuntaría hacia la supuesta neutralidad de estos espacios y hacia la idea de que una galería puede transformar su entorno urbano, así como a la subsunción estética-comercio (en los términos de la reestructuración urbana y el recambio de clases que estaba ocurriendo en Los Ángeles y otros sitios). Por otro lado, el desplazamiento de la Van por espacios públicos (las calles) o

---

<sup>268</sup> Noriega, Chon A. “The orphans of modernism”, en: *Phantom Sightings... op.cit.*, p. 29.

<sup>269</sup> Class: C se lee como “classy”, literalmente: “elegante”, “con clase”.

<sup>270</sup> Noriega, “The orphans of...”, *op.cit.*, pp. 29-30.



65. Ruben Ochoa, documentación de Class: C (2001-2005).

privados (los museos) horadaría tanto la brecha de clase como la propia ideología subyacente al cubo blanco, convirtiéndose en una plataforma de intervención social. En todo caso, los proyectos allí exhibidos podrían inclinar la balanza hacia uno u otro lado. Tomemos tres casos.

En 2004, “Class: C” albergó la instalación “Halfpipe”, de Matt Driggs y Joel Heflin, que añadía al techo de la Van una estructura de medio tubo similar a aquel espacio en que *skaters*, *skateboarders* y otros adeptos a los deportes sobre ruedas ponen a prueba su destreza (fig. 66). Estas prácticas, que fluctúan entre lo deportivo y la apropiación de espacios originalmente clandestinos o abandonados, así como las subculturas que derivan del *skateboarding*, *freestyle BMX* y el *skating*, están particularmente asociadas a California.<sup>271</sup> Al haber sido presentada en el Laguna Art Museum, “Class: C” validó la inclusión de estas prácticas/ subculturas en el ámbito del arte contemporáneo californiano.

En ese mismo año, Sandra de la Loza ocupó el interior de la galería móvil con el proyecto “View from the East” (fig. 67). Afirma Rita González:

[she] inserted three large-scale black-and-white prints into the condensed gallery space, distorting the viewer’s sense of scale. In addition to the spatial disorientation, de la Loza’s work altered the dominant geographic coordinates of the metropolis. The vantage point she captured -an establishing shot of Los Angeles from a hypothetical movie- looks at the city “center” from the rolling hills of City Terrace, an unincorporated part of East Los Angeles. Rather than zoom in on the downtown, the image invites the viewer to contemplate the many untold stories -or, in de la Loza’s words, the “magnitude of possibilities”- contained within the homes and yards of the East Side.<sup>272</sup>

---

<sup>271</sup> Hay quienes sostienen que ese estado es el origen mismo de la cultura de las patinetas y el *skateboarding*; véase: “Skate and destroy”, conversación entre Shepard Fairey, Craig R. Steyck III y Aaron Rose, en el catálogo de la exposición *Art in the Streets*, *op.cit.*, pp. 181-192.

<sup>272</sup> González, Rita. “The Official...”, en: *Phantom Sightings...* p. 54.

66. Matt Drigs y Joel Heflin, *Halfpipe*, proyecto exhibido en *Class:C*, 2004



67. Sandra de la Loza, *View from the East*, proyecto exhibido en *Class:C*, 2004

Este proyecto formó parte de la Bienal de California 2004. Durante los recorridos, la Van también exhibió “The O.C.,” una curaduría de *stickers* sobre el condado de Orange realizado por la propia De la Loza. Entre los *stickers* exhibidos estaba una apropiación del código postal de Irvine (92697), elaborado por Marco Ríos, así como el trabajo de Juan Capistrán: la imagen del asesino serial hispano, Richard Ramírez “The Night Stalker” con orejas de Mickey Mouse.<sup>273</sup>

Jesse Weber vio en el interior de “Class: C” otro agente institucional, por lo que prefirió llevar su proyecto “Rig” al exterior del vehículo (fig. 68). En una plataforma móvil montó esta especie de muro en el que aplicó motivos tomados de las señales de tráfico de California, y movilizó “Rig” por las autopistas de la región, “a la manera de un Barnett Newman borracho manejando la Van”.<sup>274</sup>

En resumen, la balanza se inclina hacia el ámbito de la intervención urbana o transcomunitaria, dadas dos operaciones de “Class: C”: 1) la toma de decisiones curatoriales en colectivo y 2) el traslado de la Van y sus exhibiciones para insertarlas en espacios propios y ajenos al mundo del arte. El nombre del proyecto y su carácter desenfadado dan continuidad a una tradición humorística en el arte Chicano.<sup>275</sup>

---

<sup>273</sup> Kun, Josh “New Chicano...”, en: *Chicano and Chicana...* p. 64. Las orejas de Mickey Mouse aluden a la reacción de Richard Ramírez al conocer su sentencia de muerte. El *Night Stalker* afirmó: “Big deal. Death always went with the territory. See you in Disneyland.”

<sup>274</sup> “Ruben Ochoa: Roski Talks”, 29 de enero de 2019, en el canal de youtube de Roski School of Art and Design, formato flv, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Q1vLl8qeNmo> [consultado en agosto de 2020]

<sup>275</sup> Rubén Trejo afirma que: “The roots of Chicano humor are found in pre-Columbian art, Mexican folk art, and literature, as well as in the prints and posters of José Guadalupe Posada. In the United States, traditional Mexican/Chicano humor comes into contact with American technological society, and the results can be very funny”, véase: “Chicano Humor in Art. For Whom the Taco Bell Tolls”, en: *From the Inside Out: Perspectives on Mexican and Mexican-American Folk Art*, catálogo de exposición en The Mexican Museum, San Francisco, 1989. La versión aquí citada proviene de *Chicano and Chicana Art...*, *op.cit.*





68. Jesse Weber, *Rig*, proyecto exhibido en *Class:C*, 2004

## “Freeway Wall Extractions”, 2006-2008

En 2006, Ruben Ochoa recibió la comisión de elaborar una obra de sitio específico para LA><ART. Lauri Firstenberg, galerista de este espacio,<sup>276</sup> había conocido la investigación que Ochoa emprendió sobre los muros que dividen las autopistas en Los Angeles: “Freeway Wall Extractions”, una serie de dibujos en los que aventuraba sobre la posibilidad de extraer segmentos de dichos muros. La construcción de la red de autopistas del sur de California entre las décadas de 1950 y 1970 había roto el tejido de barrios y comunidades enteras, méxico-americanas y de otros orígenes, y en tanto que tal, era motivo de frecuentes intervenciones/ investigaciones desde el punto de vista de las artes.<sup>277</sup> Según el boletín de prensa que anticipaba la exposición:

For the intervention, Ochoa will produce a photographic image of a Los Angeles landscape stretched on and interrupting a freeway wall. This concept will extend itself to the concurrent activities, including the exhibition at LA><ART, which will feature a newly commissioned site-specific sculpture concretizing the freeway wall fragment in the context of the gallery space. Ochoa’s billboard project on La Cienega Boulevard between Venice and Washington Boulevards will signal the projects figured both on the freeway and in the gallery.<sup>278</sup>

La escultura de sitio específico que refiere el boletín consistía en la ocupación de un espacio de la galería con un bloque de muro divisorio, acompañado de un montón de tierra, como si hubiese sido abducido de la autopista (fig. 69) “and landed squarely in the center of the

---

<sup>276</sup> Esta galería fue fundada por Firstenberg y Daniel Joseph Martinez como continuidad a las experiencias de este último en Deep River.

<sup>277</sup> Tal es el caso de la investigaciones “Operation Invisible Monuments”, de la Pocho Research Society, de 2002, y de “LA River”, de Eduardo Sarabia, de 1998.

<sup>278</sup> LA><ART Presents Major Public Project And Exhibition With L.A. Artist Ruben Ochoa, boletín de prensa de LA><ART. Formato pdf, disponible en: [https://laxart-media.s3.amazonaws.com/files/Ochoa\\_Final.pdf](https://laxart-media.s3.amazonaws.com/files/Ochoa_Final.pdf) [consultado en noviembre de 2019].



69. Ruben Ochoa, *Extracted*, 2006.



70. Ruben Ochoa, *Extracted*,  
2006.(vista posterior)

gallery”.<sup>279</sup> Esta acción nos dirige a la dialéctica *site/non-site* de Robert Smithson.<sup>280</sup> En esta, el *site* lo constituyen las condiciones físicas de un lugar, mientras que el *non-site* es ese interior ascético, pretendidamente neutro y solemne que es el cubo blanco de la galería; Smithson pone en diálogo ambos. Pero en esta dialéctica, la intervención de Ochoa pone en aprietos la definición del *site* como sitio natural: ¿Ochoa está declarando a las autopistas y a sus muros divisorios como parte del entorno natural de esa ciudad? Esta pregunta adquiere otro cariz si observamos la parte posterior de “Extracted” (título de esta primera versión):<sup>281</sup> el imponente fragmento de muro revela su verdadera naturaleza: se trata de una construcción hueca, hecha con malla de alambre, madera y tubos de acero, como si el Land Art hubiera sido escenificado en una película de serie B (fig. 70), en un giro casi cómico que Tomás Ybarra Frausto podría calificar como *rasquache*.<sup>282</sup> Ruben Ochoa consiguió financiamiento (fig. 71) y obtuvo los permisos de las autoridades de movilidad para instalar en los siguientes meses, cerca de la intersección de la Freeway I-10 con la North Soto Avenue dos fotomurales que, al presentar los fragmentos del paisaje que el muro escondía, simulaban la efectiva desaparición de dos bloques del muro (fig. 72). Devenido arte público de muralismo ilusionista, tituló a su proyecto “Freeway Wall Extractions”. Tras tres meses de intervención, los fotomurales desmontados, intervenidos a su vez con graffiti y mostrando la acción de la intemperie sobre ellos, fueron exhibidos en 2008 como esculturas en la sede de Berlín de la galería que lo representa, Susanne Vielmetter, bajo el título “Remnants of a Freeway Wall

---

<sup>279</sup> González, Rita. “Phantom sites: the Official, the Unofficial and the Orifical”, en: *Phantom Sightings...* p. 66.

<sup>280</sup> Para Trinie Dalton, quien elaboró un perfil del artista para el micrositio de la Bienal Whitney de 2008, Ochoa evoca a otros artistas del postminimalismo como Walter de María y Edward Kienholz.

<sup>281</sup> Una segunda versión fue titulada “Collapsed” y exhibida en la galería neoyorkina Peter Blum en 2009.

<sup>282</sup> Rasquachismo is a visual expression derived from “a uniquely working-class aesthetic of Mexican origin” in the ongoing production of utilitarian objects into “sacred or aesthetic objects”; cit. en: Vargas, George. *Contemporary chicano art. Color & culture for a new America*. Austin: University of Texas, 2010, p. 103

71. Artist Ruben Ochoa received a grant from Creative Capitals to work on his freeway wall project.

Artist Ruben Ochoa received a grant from Creative Capitals to work on his freeway wall project. He holds a photograph from his "Freeway Wall Intrusions" project of 2003-2004 with the grant allowing him to continue with "Freeway Wall Extraction," which will cover a section of freeway wall with photographic wallpaper giving the illusion that a section of it has been taken away. Photo shot on Friday, July 28, 2006. (Photo by Myung J. Chun/Los Angeles Times via Getty Images)



72. *Freeway Wall Extractions*, 2006

Instalación de los fotomurales en la I-10 Freeway & North Soto, cerca de Ramona Gardens.

Extraction” (fig. 73). En un último giro, impresiones lenticulares<sup>283</sup> que muestran aspectos de la autopista I-10 con y sin la horadación simulada por los fotomurales, fueron exhibidas con el título “What if walls created spaces?” en *Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement* entre 2008 y 2009, y adquiridas para la colección del Smithsonian American Art Museum (SAAM) en 2015 (fig. 74).

Observemos el tránsito de este proyecto desde la serie de dibujos hasta la adquisición de la documentación final por parte del SAAM. Si tomamos a las obras mencionadas como fases de un largo proceso, podemos apoyarnos en el argumento de que Ochoa trabaja con el “espacio como material y como concepto”<sup>284</sup>, entendiendo por espacio tanto: 1) el cubo blanco (*non-site*); como 2) las nociones de “lugar, localidad, paisaje, territorio, ciudad y, de manera más amplia, geografía” (*site*) que el artista inserta en el espacio expositivo, para regresar a la dialéctica *site/non-site* de Smithson y sostener que el diálogo que establecen ambas acepciones de espacio a lo largo de todo el proceso en efecto termina alienando (“convirtiendo en otra cosa”) a la primera mediante la transgresión de al menos una de sus normas: que el mundo exterior no debe penetrar en el cubo blanco.

---

<sup>283</sup> Las impresiones lenticulares consisten en la superposición de dos imágenes cubiertas por una malla de finas lentes verticales que refractan la luz y producen en el observador, al desplazarse horizontalmente, la sensación de estereoscopia o movimiento.

<sup>284</sup> Art + Practice, Boletín de prensa de la exposición *Sampled Y Surveyed*, de Rubén Ochoa, 18 de agosto de 2017, formato pdf, disponible en: [https://www.artandpractice.org/uploads/Ochoa\\_Press%20Release\\_v2.pdf](https://www.artandpractice.org/uploads/Ochoa_Press%20Release_v2.pdf) [consultado en marzo de 2020].



**73. *Remnants of Fwy Wall Extractions*, (2008)**  
 Fotomural intervenido y pista de audio, Galería Vielmetter Berlin (2008)

Ochoa presents the landscape wall papers that were originally applied to the Los Angeles freeway walls in the gallery space in Berlin. Removed from the concrete walls, the landscape images hang from the ceiling of the space as soft, skin-like remnants. Bereft of the muscular support of the massive architecture beneath them, they allude to a softer and somehow melancholic reality. It was important to Ochoa that the gallery is situated in such close vicinity to the Berlin Wall, a reference that adds another range of connotations onto the project.



**74. *What if Wall Created Spaces?* (2007)**  
 Impresión lenticular.

Ruben Ochoa deliberately tampers with the appearance of the I-10, a freeway that runs through East Los Angeles. He created a lenticular print that interlaces two different views of a freeway wall. As viewers walk past his photograph, the wall partially disappears, opening up a portal into an imaginary verdant landscape. Ochoa's playful gesture alludes

to the communities located on the other side of freeways. Starting in the 1950s, freeways like the I-10 were built through many working class neighborhoods in Los Angeles, despite community protests. These massive roads connected suburbs to major metropolises, yet isolated Chicano and African American neighborhoods from the social and economic fabric of the surrounding region. Ochoa's title poses a question that invites viewers to ponder the impact of the built environment on inner-city residents.

## Mario Ybarra Jr.

*Slanguage*, 2002 a la fecha.

Mario Ybarra Jr. (Los Angeles, California, 1972) es residente de Wilmington, un sector de la ciudad cercana al Long Beach, con una población pequeña pero una alta presencia de migración multiétnica y flotante atraída por las actividades industriales, portuarias y aduanales de la zona, mismo que el artista resumió en un *sticker* que rezaba: “Kiss me where it stinks: Wilmington, California”.<sup>285</sup> Durante su adolescencia, su involucramiento en el graffiti le permitió escapar a “the especificity of place. I could take the bus to the West side and hang out with a range of people. Graffiti opened up ways to get into other neighborhoods and basically gave me a *ghetto* pass”.<sup>286</sup>

Estos desplazamientos por la zona metropolitana de Los Ángeles le permitieron ser testigo de los cambios ocurridos en ella tras los disturbios de 1992. Quien recorría South Central en los años posteriores a esos hechos podía constatar la desocupación de muchos locales comerciales que, cubiertos por mallas metálicas, funcionaron como espacios de comunicación comunitaria dentro de la economía informal: las mallas se convirtieron en una especie de espacio publicitario en el que se anunciaban distintos servicios.<sup>287</sup> Ybarra Jr.

---

<sup>285</sup> Huerta, Erick, “Órale Boyle Heights, Episode 27: Mario Ybarra Jr.”, episodio de podcast grabado en septiembre de 2019, disponible en:

<https://open.spotify.com/episode/39rNV1HxHZ14UGDKWORUpX?si=C3K1SXQvQOGFLOGXw31MGw>  
[consultado en marzo de 2022]

<sup>286</sup> Ybarra Jr., Mario. “West Coast as Theme”, presentación en el California Institute for the Arts, 4 de mayo de 2005, cit. en: *Phantom Sightings...*, p. 72. Esta experiencia de tránsito por una ciudad fragmentada era compartida por Daniel Joseph Martínez, quien según Coco Fusco: “Having to move through the city as an outsider in occupied territory and experiencing urban space as imminently hostile despite its veneer of tranquility and order have informed Martínez’s understanding of the public sphere.” Véase: Coco Fusco, “My Kind of Conversation”, *op.cit.*

<sup>287</sup> Otro artista relacionado con Daniel Joseph Martínez, el afroamericano nativo de South Central Mark Bradford, trabajó también con este tipo de anuncios en la serie *Merchant Posters* (ca. 2006-2008).



conocía la zona en parte por su relación de amistad y trabajo con Juan Capistrán, compañero de estudios y nativo de la región, y con quien intervino las mallas con distintos proyectos realizados en 1998 bajo los mote: AllModsCons, Space Invaders 13 y Slanguage. En 2001, Ybarra Jr., Capistrán y Karla Díaz retomaron este último para designar el espacio que inicialmente compartirían como estudio en la avenida Avalon:

The name was inspired by classic sci-fi movie Blade Runner, in particular by the scene in which Edward James Olmos, a Chicano actor, is eating Chinese food from a street vendor and begins to speak in a hybrid language pieced together from several existing tongues. We wondered whether this concept could be further embraced by artistic practice. What if contemporary art could be defined in the terms of street language? What if art was not object-based but space/concept-based? What if it was disruptive, posed questions, and shifted the paradigms of art institutions?<sup>288</sup>

Si bien Capistrán dejó el espacio tiempo después, Díaz e Ybarra Jr. decidieron continuar con el proyecto, que cambió sustancialmente cuando comenzó a acoger a todos aquellos que tocaban sus puertas buscando un espacio para desarrollar sus proyectos en la árida -cultural y artísticamente hablando- comunidad de Wilmington.

Uno de sus primeros proyectos, *Slanguage Window Project* (2001), aprovechó el antiguo escaparate del local como espacio exhibitivo (fig. 75). Esta práctica fue ampliada por los disímolos intereses de los asistentes al lugar (artistas callejeros, grafiteros, dj's, *emcees* o maestros de ceremonias, artistas comunitarios autodidactas), quienes no solo exhiben en el lugar, sino que también desarrollan sus proyectos en Slanguage, que se ha amoldado a las necesidades de las comunidades de Wilmington:

---

<sup>288</sup> Díaz, Karla y Mario Ybarra Jr. "Art and Community: Creating a Space for Facilitation, Identity, and Culture at Slanguage Studio in Los Angeles", en: *Guggenheim UBS Maps Global Arts Initiative blog*, 15 de noviembre de 2015. Formato html, disponible en: <https://www.guggenheim.org/blogs/map/art-and-community-creating-a-space-for-facilitation-identity-and-culture-at-slanguage-studio-in-los-angeles> [consultado en marzo de 2022]



**75. Slanguage Window Project (2001)**

Curatorial window displays, mixed media, dimensions variable. Installation view.

Slanguage opened to the public in 2002 and became a public space organically, after young adults started knocking on our door asking to make use of it. These individuals represented a huge need, as there were no art spaces for them in the city at the time. Even more problematic was the area's social context, which was characterized by a high rate of high school drop-outs and a very low number of young women pursuing an art education; a prevalent industrial working class with no access to the arts as a career; environmental pollution by oil companies in the city, which was causing high rates of cancer; and the minimal availability of resources and services.

When we opened the studio, our first students were street artists, graffiti writers, self-taught community artists, emcees, and deejays. For the first year, we operated on our own, funding the studio with our own money and often bartering with community members for maintenance and services. For example, we would paint a mural in exchange for plumbing or electrical services. The storefront window became our first exhibition space; artists painted, performed, and exhibited there. We called the regular students our artists-in-residence, and by the end of the first year, we had accumulated a series of their works.

Diaz, Karla, and Mario Ybarra Jr. "Art and Community: Creating a Space for Facilitation, Identity, and Culture at Slanguage Studio in Los Angeles"

Slanguage was many things at once: our studio, a de facto art school, a lab space, a community meeting place, a social sculpture, and a place to test, question, and fail. It was a place where people from institutions and the artistic community would visit at the same time as we were hosting workshops, model and music-video shoots, barbeques, poetry readings, and performances. We made a parade float and hosted a breakdancing group. Bad Brains singer H.R. (Human Rights) performed at the studio, and the mother of actress Claire Danes did a window project. We broadcast a radio show, presented architectural projects, and gave many young bands and artists their first shows. We facilitated, more than curated.<sup>289</sup>

El espíritu comunitario de Slanguage ha facilitado el desarrollo de proyectos artísticos colectivos y colaborativos, con características singulares dadas por su ubicación en Wilmington y su definición como *plataforma de facilitación*.

“Belmont Ruins”, 2006.

“Belmont Ruins” fue la propuesta de Mario Ybarra Jr. para la exhibición *Consider This*, organizada por LACMALab en 2006. Esta iniciativa, relacionada con la búsqueda de nuevos públicos para LACMA, comisionó a seis artistas la producción de piezas que contribuyeran a los “debates around the development of abandoned lots through the rapid gentrification of formerly ‘undesirables’ areas of Los Angeles”.<sup>290</sup> Ybarra exploró en este proyecto el carácter del túnel de Belmont, un sitio que era ciertamente un área no deseada para la administración

---

<sup>289</sup> *Ibid.*

<sup>290</sup> González, Rita. “Phantom Sites: the Official, the Unofficial and the Orificial”, en: *Phantom Sightings*, .op.cit, p. 50.

de la ciudad, pero que resultaba significativa para comunidades y sucesos borrados por la historia oficial de Los Ángeles, entre ellos, su historia ferroviaria.

Hacia 1930, la ciudad angelina contaba con mil millas de líneas de tranvía administradas por la Pacific Electric Railway. Una de esas líneas conectaba al centro con el noroeste de la ciudad (Glendale-Burbank), cuyos tranvías rojos transitaban un tramo subterráneo; al final de éste se encontraba la subestación Toluca, destinada al almacén de los carros y a darles mantenimiento menor.

La compañía matriz de Pacific Electric Railway fue objeto de cuestionamientos por el papel monopólico que ejercía en el sur de California, lo que sirvió como argumento para impulsar el tránsito automotriz a través de la red de Los Angeles Freeways. La red de tranvías fue forzada a disminuir su velocidad como precaución ante la creciente presencia de automóviles, y luego comenzó a caer en desuso. La línea fue cerrada y tanto el túnel de Belmont como la subestación Toluca terminaron su vida útil en junio de 1955 (fig. 76).

Tras perder su función vial, tanto el túnel como el patio de la subestación, espacio conocido como Toluca Yard, se convirtieron en un punto muerto que con el tiempo funcionaría como punto de encuentro para algunas de las numerosas subculturas que florecieron en California entre 1960 e inicios del siglo XXI. Fue locación de distopías hollywoodenses y videoclips musicales,<sup>32</sup> y *spot* para los grafiteros de California entre las décadas de 1980 y 1990 (fig. 77), periodo en que fue escenario de pintas colectivas, primero como trabajos mano a mano y finalmente como competencias; allí se desarrolló la pugna Slick vs. HEX, probablemente la competencia más célebre de Los Angeles, en 1989.<sup>33</sup> Mike Angel, un grafitero, da cuenta de la importancia de este lugar:

Growing up, I looked up to the L.A. graffiti legends such as Saber, Revok, and Fishe from KOG. During my high school days I always had the rush to hit up some of Los Angeles greatest areas that only the known talented artists would hit up, I guess because it seemed impossible to do. But

I always accomplished to get my name up in the certain areas, and one of them was definitely the Belmont Tunnel. That would be the best of the best. The first time I painted there, I would say I was 16 years of age. One of my favorite moments was when I was with one of my friends. We changed into some jogging clothes and set to meet up at 3:30 am. By the time we got to Belmont Tunnel, it was around 4:30 am. I remember feeling the best adrenaline rush ever. I never had fear -- I felt like that would attract negative energy. We scoped out the spot that we wanted to hit up. We didn't want to disrespect anybody's art that was up -- although we did end up having to paint over some stuff whose style we could definitely outshine. I remember we took our time. We buffed two pieces out with white water base paint. It was fun. A bum helped us out. For payment, he asked us to hit a cap with a few sprays of paints so he could huff it. We started the pre-outline and filled it in with colors, shadowed it, then outlined it again. The rush was indescribable. I felt like I was one bad ass for hitting up on the Belmont Tunnel with my name next to the artists I looked up to growing up. We had our spot running for three days, before we got painted over by someone else.<sup>291</sup>

Al menos desde 1969, algunas calles angelinas se encontraban delimitadas por *tags*. Quizá la primera expresión del grafitti en la costa oeste, el *Cholo grafitti* o Eastside recurría a estos *tags*, marcas en aerosol hechas con letras cuadradas, góticas o western, para indicar la pertenencia de un territorio a algún crew en particular, o bien a imágenes de vírgenes de Guadalupe, o bien a insultos dirigidos a las fuerzas policiales. Estas manifestaciones del Eastside contaban con su propia luminaria, Chaz Bojorquez, activo hasta la fecha.

---

<sup>291</sup> Meares, Hadley. "Stunted Progress: Belmont Tunnel and the Repurposing of a Faded Los Angeles Dream", en: *KCET Lost Landmarks*, 13 de diciembre de 2013. Formato html, disponible en: <https://www.kcet.org/history-society/stunted-progress-belmont-tunnel-and-the-repurposing-of-a-faded-los-angeles-dream> [consultado en julio de 2020].

Hacia 1982-1987 se desarrolló en la ciudad otra vertiente del graffiti relacionada con el *boom* del graffiti de Nueva York: el estilo *Westside*. Técnicamente, era distinta a la de los cholos porque exploraba las posibilidades de regular los trazos por medio del uso de válvulas de aerosol intercambiables, lo que permitía jugar con las firmezas o grosores de las capas de pintura esparcidas y producir la sensación de tridimensionalidad en los dibujos. Favorecía la expresión individual sobre la comunitaria, sus manifestaciones no se circunscribían a territorio o barrio alguno y sus practicantes mantenían lazos con integrantes de otros grupos que ocupaban la ciudad, como los *skateboarders* o con los adeptos a la cultura del *hip-hop*. Algunos *spots* eran compartidos por ambos estilos en áreas intermedias entre el este y el oeste, como el parque MacArthur o el barrio Westlake. El túnel de Belmont era conocido como un importante *spot* del estilo *Westside* y como tal acudían a él grafiteros, stencileros y adeptos a todo tipo de manifestaciones del *street art* de todos los rincones del globo.

Hacia 2000 Toluca Yard funcionaba también como punto de reunión de migrantes mexicanos y centroamericanos, algunos de los cuales mantenían viva en este improbable lugar una variante de la tradición mesoamericana del juego de pelota, que ellos llamaban *pelota tarasca*.

Toluca Yard y el túnel de Belmont cambiaron de destino cuando la Meta Housing Corporation, aprovechando el supuesto interés de la administración de la ciudad por dotar de vivienda a sus habitantes, adquirió el predio en 2002. Esa empresa anunció su intención de crear un complejo de 276 departamentos y casas en el sitio, y la respuesta de vecinos e integrantes de las comunidades no se hizo esperar. Un ensayo resume:

The Belmont Tunnel is a space at the crossroads of the post-industrial urbanization that has created many more sites like this, sites that raise questions about the very nature of the city. This particular public space is internal to the city fabric yet external to its everyday use. The Tunnel can be seen as a laboratory for a new idea of urbanity that can offer an intense, vital experience

of the city. This site acts as a foil against the standardized and hyper-planned public spaces that increasingly inhabit most of our cities. There is a tendency in the creation of new public spaces to over-design a situation that leaves little room for the idiosyncrasies of juxtaposed materials and the richness that can accompany the unexpected. What is important in the development of public spaces is the ability to leverage what exists to help generate new ways of experiencing the city. The Belmont site is an amalgamation of disparate components that, when brought together, help to enrich the experience of the space in particular, and our conception of the new post-industrial city in general.<sup>292</sup>

Se solicitó ante las autoridades de la ciudad que se preservara el lugar como “Graffiti Art Park”, y aunque esta fue negada, Los Angeles Cultural Heritage Commission le otorgó estatus histórico al área de la antigua subestación y a la entrada del túnel en 2004. Ello no impidió que a fines de ese año Meta Housing Corporation obtuviera los permisos necesarios para llevar a cabo las obras del desarrollo inmobiliario, hoy conocido como “Belmont Station”.

“Belmont ruins” era una rotonda que ponía en diálogo algunas piezas de la colección del LACMA, memorabilia de los tranvías o Red Cars, latas de pintura en aerosol vacías, una mesa de futbolito, y una estación multimedia, y cuyas paredes estaban intervenidas con *tags*, *stickers* y *graffiti* (figs. 78-80).

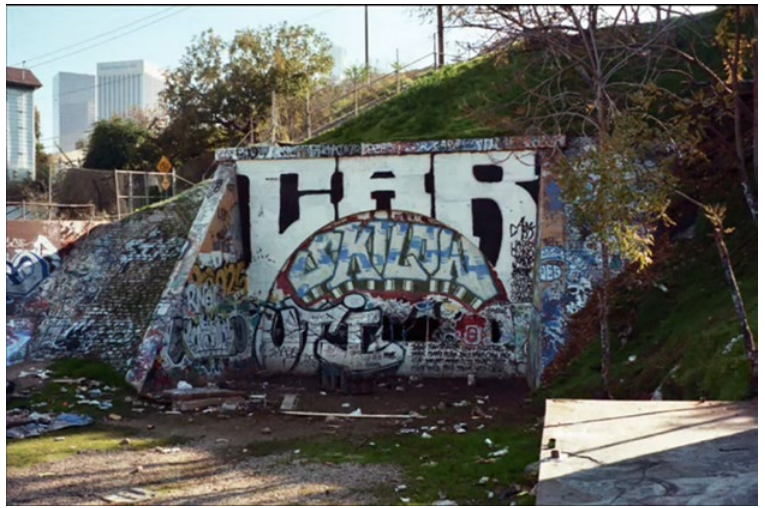
Su realización fue colectiva. Ybarra Jr. acudió a historiadores de la ciudad, activistas del túnel de Belmont y otros usuarios del lugar para colaborar en el proyecto. Asimismo, trabajó con integrantes de Slanguage para la elaboración de la estación multimedia y otras tareas. Estos esfuerzos tuvieron como resultado una especie de memorial del túnel de Belmont cuya disposición, más similar a las *wunderkammer*, activa sin embargo dispositivos museográficos

---

<sup>292</sup> “The Belmont Tunnel and Toluca Yard”, en: *Berkeley Prize Archive of Top-Scoring Essays*, formato html, disponible en: <http://www.berkeleyprize.org/endowment/the-reserve?id=1913> [consultado en julio de 2020]



ARRIBA **76.** Registro fotográfico del último tranvía que atravesó el túnel de Belmont , 19 de junio de 1955 (Metro Transportation Library and Archive). DERECHA **77.** Vista del túnel intervenido con graffiti, ca. 2004. (Tomado del compilado del usuario RTD1, publicado en youtube).



**78.** Mario Ybarra Jr., *Belmont Ruins*, 2006:  
Vista de la instalación en LACMA.





79-80. Mario Ybarra Jr., *Belmont Ruins*, 2006: Vistas de la instalación en LACMA.

destinados a la validación cultural. La pieza contaba con marcadores y dejaba al espectador la opción de ser parte de la pieza, pues lo invitaba a intervenir el espacio del museo con *tags* o *stickers* en la tónica del propio túnel de Belmont: abierto a todo tipo de intervenciones.

Como museo de artista o *wunderkammer*, “Belmont Ruins” impulsaba al espectador, por medio de la exhibición de artefactos, a activar la memoria de la red de tranvías que dio origen al túnel, y a dos comunidades marginalizada que ocuparon el espacio: grafiteros y jugadores de pelota tarasca.

Así como “Belmont Ruins” amplía las nociones de lo que es relevante patrimonialmente al considerar al graffiti como práctica comunitaria digna de ser preservada, otras propuestas artísticas méxico-americanas han abordado el tema de las comunidades y la memoria histórica borrada.

### **Puntos Clave: Plataformas de facilitación, narrativas del entorno urbano, *lowbrow***

Los trabajos de Ochoa e Ybarra Jr. aquí revisados coinciden en varios puntos. “Class: C” y “Slanguage Windows Project” son prácticas exhibitivas que acuden al uso de los espacios y herramientas con que cada artista contaba para ponerlos a disposición de sus comunidades, ya sea físicas (los aparadores del local de Slanguage en Wilmington, en el caso de “Slanguage Windows Project”) o de las redes tejidas por el artista (en el caso de “Class: C”). Ambas parten del impulso DIY (Do It Yourself) en el que, en vez de esperar el reconocimiento o apoyo institucional, construye un espacio o estudio autogestionado que, además de tener una conexión con sus recursos personales o familiares, intervienen espacios del tejido del área metropolitana de Los Ángeles que no forman parte de los circuitos artísticos de producción y distribución tradicionales. No es casual que ambos proyectos mantuviesen una línea

curatorial no jerarquizada y abierta a la exhibición y desarrollo del *graffiti*, *stickers* o la cultura *skate*, manifestaciones que a principios del siglo XXI comenzaban a ser validados por la Master's House. Funcionan como *plataformas de facilitación* para la creación, curaduría y exhibición de las comunidades en que Ochoa e Ybarra Jr. fungen como un nodo más.

Por otra parte, “Freeway Wall Extractions” y “Belmont Ruins” son prácticas que exploran los intersticios o liminalidad de sitios de Los Ángeles. Si Ruben Ochoa parte de los muros divisorios de las autopistas como elemento urbano a intervenir e investigar, Mario Ybarra Jr. propone un espacio exhibitivo que da cuenta del uso del túnel de Belmont por parte de culturas minoritarias. La trama y entorno urbano de la ciudad son entonces la materia con que trabajan ambas obras.

En el caso de “Belmont Ruins”, esta trama se conecta directamente a las historias no oficiales de la ciudad de Los Ángeles, específicamente a la memoria de las comunidades de grafiteros y jugadores de pelota tarasca, así como a la historia del tranvía de la ciudad, ambas presentes en el Toluca Yard y el túnel de Belmont. En “Class:C”, las narrativas asociadas a la memoria no provienen de comunidades marginadas, sino de la historia familiar de Ochoa, que es el entorno del que proviene la *Van*, y que por otro lado se activaba en su tránsito por las autopistas y barrios de la ciudad, ajenos a la distribución cultural, que es decir, a la exhibición de producciones artísticas.

Como el lector habrá advertido, hay cierta continuidad entre estos puntos clave de la práctica de Ochoa e Ybarra Jr. con las tácticas Non-Chicanas del capítulo anterior, particularmente si consideramos el interés de ambos artistas en *Helter Skelter* durante sus años como estudiantes, y la manera en que esa exposición legitimó el *lowbrow* de Los Ángeles. Además de su interés en las manifestaciones del *lowbrow*, la cultura popular o de masas, según se

quiera ver, comparten también el impulso Post-studio o de Crítica institucional, en los términos que investigan y se implican en los mecanismos de exhibición de los museos. En estos términos, ambas prácticas negocian con el mundo del arte norteamericano desde sus experiencias como México-americanos de principios del siglo XXI.

## MFAs y otros horizontes en común con The Master's House

Ybarra Jr. realizó estudios en el Art Center College of Design, Pasadena (1996). Cursó después un BFA en el Otis College of Art and Design (1999) antes de encontrarse con Daniel Joseph Martínez en la asignatura que éste impartía (Theory, Practice, and Mediation of Contemporary Art) en el UC Irvine, donde obtuvo un Master in Fine Arts (MFA) en 2001. Para él, como para otros artistas que Josh Kun consideró parte de una generación México-americana con una nueva sensibilidad, aquella del New Chicano/ Post-Chicano Art, la educación era importante: "I needed my degrees... I needed to be official. I'm not going to operate from a handicap position", declaró a Kun.<sup>293</sup>

Ruben Ochoa y Mario Ybarra Jr. compartieron otras experiencias dentro y fuera del marco de las aulas. Rita González narra que ambos artistas hallaron indicios de intereses mutuos en los sellos bibliotecarios de algunas de sus lecturas, resaltando los catálogos de las exhibiciones *Helter Skelter* y *CARA*.<sup>294</sup>

Además de haber sido alumnos de Daniel Joseph Martínez en UC Irvine, ambos trabajaron un tiempo en el estudio de Rubén Ortiz-Torres. Los contactos con la práctica de

---

<sup>293</sup> Kun, Josh, "The New Chicano Movement", en: *Chicano/a Art, op.cit.*, p. 63.

<sup>294</sup> Véase: González, Rita. "Strangeways Here We Come", en: Welchman, John C. (ed.). *Recent Pasts: Art in Southern California from the 90s to Now*. Zurich: JRP Ringier, 2004. La versión consultada proviene de *Chicano and Chicana Art...*, *op.cit.*

ambos artistas, así como su interés en cursar un MFA, en alguna medida les facilitaron dialogar con los horizontes que se discutían en el sur de California a principios del siglo XXI.

Los dispositivos de Ybarra Jr. y Ochoa que interrogaban la inclusión en el museo y la galería por medio de plataformas de facilitación, la activación de la memoria urbana y de las comunidades borradas por sus transformaciones y expansiones, y el carácter *rasquache* o *lowbrow* de sus propuestas son los puntos clave que llamaron la atención de los curadores e instituciones que dieron espacio a sus propuestas colectivas o individuales, como fue el caso de la Bienal Whitney de 2008.

## **a. Tácticas Post-Chicanas into the Master's House: Bienal**

### **Whitney 2008**

La Bienal Whitney de 2008 se llevó a cabo del 6 de marzo al 1º de junio de 2008. Participaron en su organización los curadores Henriette Huldish y Shamim M. Momim, quienes contaron con la colaboración de la curadora en jefe del Museo Whitney, Donna De Salvo, así como de Thelma Golden (Studio Museum), Bill Horrigan (Wexner Center for the Arts) y de la curadora independiente Linda Norden. Entre otros, presentaron obras: John Baldessari, Spike Lee, Jason Rhoades, Edgar Arceneaux, Stephen Prina.

El Armory de Park Avenue fue una sede alterna en la que se presentaron propuestas performáticas o bien que tenían requerimientos particulares para su exhibición.

A diferencia de algunas ediciones previas, la Bienal de 2008 no manifiesta un eje curatorial explícito, aunque distintas crónicas coinciden en señalar cierto paralelismo con la exposición *Unmonumental*, llevada a cabo simultáneamente en el New Museum, y cuyas obras también acusan la activación de materiales encontrados.

Esta edición tuvo una ligera relación con la de 1993: volvieron a exhibir Coco Fusco y Daniel Joseph Martínez; repitió participación Thelma Golden, esta vez como consejera externa del Studio Museum. Pero en esta edición la posición de Golden es muy distinta: el mundo del arte se veía influido por las ideas de la Bienal de 1993 y aunque los artistas afroamericanos continuaban relegados en el ámbito de los grandes museos, de algún modo configuraron un campo paralelo: el de las tácticas Post-Black, mediadas por un alejamiento de las políticas de identidad de los artistas afroamericanos y en el cual Golden figura como autoridad.

Revisemos las piezas que exhibieron Ybarra Jr. y Ochoa.

## Mario Ybarra Jr.: “The Scarface Museum”

Para esta pieza, Mario Ybarra Jr. reflexionó sobre su amistad con Angel Montes Jr. En 2002 habían ejecutado juntos una acción llamada “Cowboys on Broadway”, que consistió en transitar por la avenida angelina del mismo nombre en un automóvil Chevrolet Monte Carlo modelo 1979, el cual habían intervenido con los colores e insignias del equipo favorito del segundo, los Dallas Cowboys. La acción ironizaba sobre el hecho de que la ciudad no cuenta con un equipo profesional de fútbol americano, ni con un centro propiamente dicho.

La subversión de símbolos de la cultura popular norteamericana jugó un papel muy distinto en “The Scarface Museum”, la propuesta de Ybarra Jr. en la Bienal de 2008. Angel Montes Jr. había llevado al límite su fascinación por el submundo de los gánsters que retrataba la película de Brian de Palma y particularmente por el modelo que representaba Tony Montana, el violento protagonista de la película que escala rápidamente y sin escrúpulos la jerarquía del contrabando. Montes Jr. fue encarcelado en 2005 tras su efímero paso por el narcomenudeo, lo que motivó a Ybarra Jr. a presentar en la feria Art Basel Miami Beach de ese año una serie de lecturas a fragmentos del guión de esa película, bajo el nombre: “For All I Know He Had my Friend Angel Killed”.<sup>295</sup>

“The Scarface Museum” (figs. 81-83) disponía de objetos provenientes de la memorabilia del film como muñecos de acción, carteles y cubos de Rubik en un entorno museográfico. Exhibidos en vitrinas y capelos con iluminación controlada, estos objetos conmemoraban la vida de su amigo, al tiempo que señalaban también las consecuencias del culto construido en torno a la película y a su protagonista.

Como “Belmont Ruins”, “The Scarface Museum” apela a la puesta en exhibición de objetos e indicios provenientes de espacios improbables, lejanos a las narrativas nacional-

---

<sup>295</sup> Hoffman, Jens “First Take: Mario Ybarra Jr.”, en: *Artforum* 45, núm. 5, enero de 2007, pp. 212-213.



**81-83.** Mario Ybarra Jr.,  
*The Scarface Museum*, 2008  
Memorabilia de la película  
*Scarface (Cara Cortada)* de la  
colección de Angel Montes Jr.  
Medidas variables.  
Vistas de su instalación en  
la Bienal Whitney 2008,



imperiales que dieron origen a los primeros museos públicos cuyos inventarios se nutrieron de las colecciones reales (Louvre, National Gallery), narrativas que están:

en proceso ascendente hacia la civilización, que tienen una utilidad ideológica para instruir a la población en las fórmulas: “Hay progreso”, “Mi nación es diferente”, “Mi nación es una voz”, “El Estado es útil”. [Los museos iniciaron] la preocupación de las pinturas no sólo desde el ámbito real, sino también desde el punto de vista de lo público, y no solo de los letrados/cultivados. Para los letrados, el viaje a Roma es imperativo, pues “ir a Roma es ir a todos lados”. Como consecuencia de esa lógica, surge el germen de la idea de Museo: un solo sitio en donde concentrar todos esos viajes.<sup>296</sup>

¿A qué tipo de viajes asistimos en “The Scarface Museum”? ¿Qué tipo de discursos exhiben los museos de Mario Ybarra Jr.? En el caso de “The Scarface Museum” se conectan: a) una narrativa personal, la del infortunio de su amigo Angel con, b) el culto a Tony Montana y la apología a esa especie de contra-sueño americano cuyas bases resume en su título el videojuego de 2006: *Scarface: Money. Power. Respect*. En el caso de “Belmont Ruins” y como su título indica, hay la intención de proveer a la ciudad de unas ruinas de las que carece, que señalan la existencia de experiencias colectivas borradas: aquella de los Red Cars, la de los jugadores de pelota tarasca, y la de los grafiteros que construyeron un sitio en permanente mutación cuya fama trascendía los límites de la ciudad. En ambos casos está presente el impulso por introducir al museo ya no las bases de las narrativas nacionales de los letrados,

---

<sup>296</sup> Medina, Cuauhtémoc. “El múltiple nacimiento del museo público”, sesión del seminario *Dispositivos de exhibición: del museo a la crítica del cubo blanco*, IIE-MUAC/ UNAM, 26 de noviembre de 2019.

sino las narrativas construidas a partir de experiencias personales que están presentes en las distintas comunidades México-americanas.<sup>297</sup>

### Ruben Ochoa: “If I had a rebar every time someone has tried to mold me”

Para la Bienal Whitney del 2008, Ochoa presentó dos piezas que parten de su investigación sobre materiales de construcción y materiales en crudo (*raw materials*). Así como las redes de distribución que utilizó en “Class: C” tenían una connotación familiar (la Van y las redes pertenecían al negocio de su madre), los materiales en crudo guardan una relación con el oficio de su padre y otros familiares, dedicados a la industria de la construcción.

Esta investigación, a su vez, puede verse como una derivación de otros trabajos de Ochoa que, como “Freeway Wall Extractions”, desmenuzan aspectos de la geografía de Los Ángeles. Hacia 2003 comenzó a documentar el crecimiento de los ficus en las banquetas (fig. 84) a partir de una experiencia en su infancia: su padre y amigos talaron y removieron un grupo de estos árboles que crecían frente a su casa ante la inacción de las autoridades para atender el problema de las banquetas rotas. Aunque es consciente de lo problemático de esta acción desde el punto de vista ambiental, para Ochoa fue un “act of empowerment and subversion”.<sup>298</sup> La subsecuente serie de fotografías exploraba el choque entre naturaleza y entornos humanos: tras encontrar tarimas que tenían el tamaño del ancho de una banqueta (1 x 1.2 metros), Ochoa las llenó con cemento para crear a partir de estos elementos estructuras que asemejan árboles contruidos (fig. 85). La geografía y arquitectura de Los Ángeles han

---

<sup>297</sup> En en tenor de la recuperación de tópicos y tácticas de los conceptualismos ya revisada, este periodo es fecundo en recuperar la figura del museo de artista o, lo que en otro tenor constituyen las prácticas de lo que Hal Foster llama “el artista archivista”: “un modelo de práctica artística concebido como una idiosincrásica exploración de una figura o un objeto particular, de un evento en el arte, la filosofía o la historia modernos”, en: *Malos nuevos tiempos...*, *op.cit.*, p. 41.

<sup>298</sup> “Ruben Ochoa: Roski Talks”... *op.cit.*.



**84.** Ruben Ochoa.  
*Kissed in the 90011*, 2007  
Impresión cromógena  
43" x 53 1/8" x 3 1/4"

**85.** Ruben Ochoa.  
*Infracted Expansion*, 2007  
Ocho tarimas de madera, cemento, alambre,  
estopa, varilla. Medidas variables.

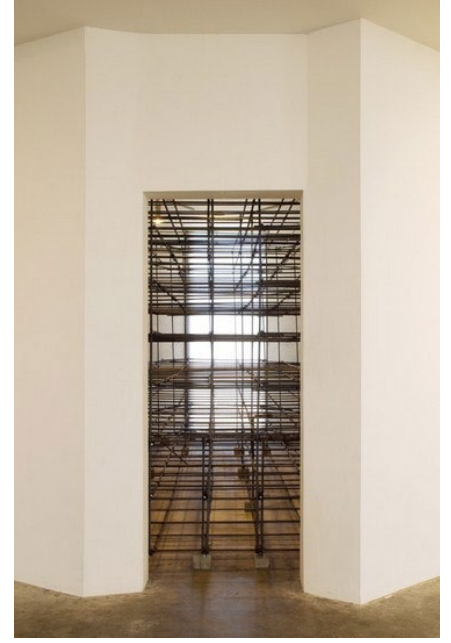


proveído a Ochoa de elementos constitutivos para su práctica artística. Si las autopistas y sus muros son una parte de Los Ángeles que detonó “Freeway Wall Extractions”, son las banquetas y lo que ocurre en ellas el detonador de las piezas de Ochoa sobre la materia urbana.

“The hardest part was removing the walls/ If I had a rebar for every time someone tried to mold me” es una instalación que, presentada por primera vez en la galería Susanne Vielmetter en 2007, consiste en la descripción del espacio exhibitivo por medio de su ocupación con una red de varillas de acero, y que impiden el acceso a él (figs. 86-87). El gesto remite a la acción de Robert Barry, “Closed Gallery” (1969), pero si en ésta el énfasis se da en la clausura del espacio mismo, en la obra de Ochoa hay una intención de mostrar uno de los materiales crudos, las varillas, con que se construyen edificios como el del museo Whitney. La primer parte del título alude a una hipotética extracción de las varillas de un muro, como si nos indicara que el espacio que la contiene fuese en su totalidad un muro. La segunda parte del título (“si tuviera una varilla por cada vez que alguien ha intentado moldearme...”), según Ochoa, es una referencia a su reticencia a considerarse a sí mismo como parte del circuito del mercado del arte, ya que esa fue la primer pieza que presentó en Vielmetter, la galería que lo representa. Si seguimos ese planteamiento, Ochoa extendería esa resistencia a ser validado por la propia Bienal.<sup>299</sup>

---

<sup>299</sup> *Ibid.*



**86-87.** Ruben Ochoa, *The hardest part was removing the walls/ If I had a rebar for every time someone tried to mold me*  
 Rebar, annealed wire ties, and dobie blocks  
 122 x 198 x 222 in. (284.5 x 502.9 x 563.9 cm)

**88.** Ruben Ochoa, *An Ideal Disjuncture*  
 Concrete, wooden palettes, chain link, rebar, tie wire, dirt.  
 Aprox. 14' x 13' x 7' (427 x 396 x 213 cm.),  
 Vistas de su instalación en la Bienal Whitney 2008,



## Ruben Ochoa: “An Ideal Disyuncture”

Esta pieza es un ensamblaje de materiales recuperados en concreto, madera (tarimas) y acero (varillas y malla, fig. 88). Ochoa encontró tarimas en los patios de su primo y su tío, y decidió ocuparlas como la base de esta pieza:

Once collected I then mend them together with other objects to alter and re-contextualize its meaning to articulate my interest. Using raw material can be quite compelling for its exoticness when placed in a formal setting. However, there is the possible risk that it can easily and unintentionally translate to nothing further than the material itself. I am very selective and thoughtful of the resources I choose from and how it is placed regardless of whether it's the type of cement I use or down to the tiniest screws.<sup>300</sup>

Ochoa utilizó materia urbana encontrada para producir una pieza abstracta en la que, sin embargo, estén presentes las connotaciones que, en torno a la ciudad y el entorno social, el espectador pueda asociar. No podemos, sin embargo, dejar de pensar en las implicaciones de su elección de fragmentos de muros de autopista como material de trabajo en “Freeway Wall Extractions”, así como el carácter divisorio -en términos urbanos y sociales- que dichas autopistas tienen sobre el entramado de Los Ángeles.

Arthur C. Danto publicó en *The Nation* una reseña de la Bienal de 2008. Afirmó que el tono general de las piezas exhibidas le recordaba la visita que hizo a galerías emergentes de Williamsburg, Brooklyn en la década de los noventa, en la que le llamó la atención un “espíritu de regocijo e inocencia” tanto en los artistas como en los propios galeristas:

---

<sup>300</sup> Machida, Nico. “Interview with Ruben Ochoa”, en: *artslant*, 5 de octubre de 2008. Formato html, disponible en: <https://www.artslant.com/ny/articles/show/1272-interview-with-ruben-ochoa> [consultado en agosto de 2020].

I mentioned my observation to one of the gallery directors, who was not long out of college. “I guess,” he said, “that we all want to remain children down here.”

That remark captures the mood of the 2008 Biennial. I have to qualify this judgment, though, because on the fourth floor, just to the right of the elevator bank, I had a somewhat magical experience that may have colored the entirety of my visit. (In a way, it is unfair to include it in what means to be a review, since the likelihood of any of my readers having the same experience is almost nil.) There were four or five largish sculptures, the most interesting of which was an assemblage of urban fragments, mainly slabs of reinforced concrete and rebar, and a ragged piece of chainlink fencing. It was by Ruben Ochoa, born in 1974, who lives in Los Angeles. Reinforced concrete chunks make for a somewhat unusual medium, and it reminded me of the singular inappropriateness to today’s visual art of Clement Greenberg’s celebrated theory of medium specificity: each art must strive to determine and make work out of the essential qualities specific to its medium. How could an artist like Ochoa yield to such an injunction? Why should he?

I stopped at his piece *An Ideal Disjuncture*. It looks like bits of a wrecked building, picked over by the artist to make an ephemeral piece of art before it was all carted off to a landfill. As I was pondering its meaning, a troop of private school students, all girls, were led in by their teacher. They circled the piece and then, all in white blouses and black skirts, settled on the floor to discuss it. What could it be, and what was its meaning? Eavesdropping, I heard one of the girls answer that maybe it was a grasshopper. The teacher responded by repeating the word as a doubtful question: “A grasshopper?” I immediately saw what the girl meant: the chain-link fencing did look like a gauzy wing, the rebar like antennas, and another fragment took its place as the monumental insect’s thorax: a gigantic grass hopper made of urban detritus! What a lovely thought! It lifted my spirits immediately—here was art transfiguring commonplace junk into

something rare and strange! And here was a young mind struggling to give form and meaning to unprepossessing matter. She somehow expressed the spirit of many of the artists in the show.<sup>301</sup>

Una vez presentadas las propuestas de los artistas, podemos continuar nuestra indagación por medio de las preguntas: ¿cuáles fueron las líneas curatoriales de la Bienal Whitney de 2008?, y ¿cuáles fueron los horizontes que tuvieron en común las prácticas artísticas adscritas a las tácticas Post-Chicanas y dichas líneas curatoriales?

### **Lessness o las manifestaciones de lo ínfimo.**

Los trabajos de Ochoa e Ybarra Jr. incluidos en esta edición de la Bienal Whitney comparten algunas claves (involucramiento del público, trabajo con comunidades, exploración de la expresividad de materiales “humildes” o cotidianos) utilizadas por otros artistas incluidos en la exposición.

Una de las curadoras de la Bienal, Henriette Huldish, describió un entorno hostil para la producción artística del periodo, dado por la injerencia de un mercado del arte contemporáneo enfebrecido a escala global, pero también por profundas divisiones en lo político, lo económico y lo social. 2008 fue el último año de la gestión de George W. Bush, marcada desde su inicio por una elección cuestionada y divisiva, así como por los ataques del 11-S y la consecuente Guerra contra el terror en Irak y Afganistán. Las disparidades económicas fueron señaladas por distintos activismos que se manifestaron en contra las reuniones de la Organización Mundial del Comercio en Seattle (1999), Cancún (2003) y

---

<sup>301</sup> Danto, Arthur C. “Unlovable”, en: revista *The Nation*, Nueva York, 26 de mayo de 2008, p. 35.



Hong Kong (2005), así como en contra de la formación de monopolios y la concentración de riqueza, evidente en los activismos contra Wal Mart y Monsanto (temas en los cuales abunda Rebecca Solnit en su ensayo para el catálogo de la Bienal). Cabe recordar también que estas disparidades tuvieron una expresión palpable en la crisis financiera global de 2008, que comenzaba a manifestarse en 2007 bajo la forma de una crisis hipotecaria en los Estados Unidos. Si bien Huldish advierte sobre ciertos efectos positivos de la globalización en el ámbito artístico (se refiere específicamente a la formación de redes de intercambio transnacional entre artistas e instituciones), no deja de señalar al crecimiento desmedido del mercado global de arte contemporáneo como otro indicador de esta concentración brutal de la riqueza en pocas manos.

Como señala el director del Museo Whitney en su texto, cada edición de la Bienal es “una respuesta saludable y a veces edípica a sus predecesoras”<sup>302</sup>; en ese sentido me parece relevante citar a la directora de iniciativas educativas del Museo, que sobre la edición de 2004 de la Bienal afirmó:

The show was critically well-received. It was a big hit with the public and it was incredibly interesting to the collecting community. And I remember that the galleries were suddenly filled with all kinds of well-heeled people. Gallery directors were bringing clients through fancy collectors. Groups were coming for private viewings of the exhibition. And the thing I think I remember most was that the labels kept changing. And I'm sure if you go to museums, you know, that museum object labels always have one line, usually at the bottom

---

<sup>302</sup> 2008 Biennial Exhibition..., *op.cit.*, p. 24.

that is the collection or the credit line. And in that biennial, as in most biennials, the works are owned by the artist, courtesy of the gallery. And over the course of the run of the show, the labels were changing and the reason was that people were buying works directly out of the show and the labels had to change because the owners were changing. And, you know, I don't have anything against artists making money. They have a right to earn a living. But it definitely felt like the fine line between the museum as an exhibition space and the museum as a contemporary art fair was getting blurred.<sup>303</sup>

Estas intrusiones del mercado en aquella edición puede verse como un factor que afectó las decisiones curatoriales de la Bienal de 2008 y que, sumado a las disparidades políticas y sociales citadas, contribuyeron a generar el entorno hostil que apunta la curadora.

En la etapa de investigación y las visitas de estudio que realizó el equipo curatorial de la Bienal, Huldish observó una tendencia en las prácticas artísticas que, respondiendo a ese entorno, describe de la siguiente manera:

Much of the work included in the 2008 Biennial operates within this insecure territory and could be described, to borrow another term from Beckett, as being informed by *lessness*.<sup>304</sup> By this I mean a direction in which artists are working (in diverse modes) that points to constriction, sustainability, nonmonumentality, antispectacle, and ephemerality. In addition, there is an evident tendency toward communal projects and systems of exchange that, while

---

<sup>303</sup> Huldish, Henriette; Shamin M. Mommin, *et. al.* "The Making of the Biennial", Podcast del Programa de Audio de la Bienal 2008, Antenna Audio Production, en el micrositio de archivo de la Bienal Whitney 2008. Formato aiff, disponible en: <https://whitney.org/www/2008biennial/www/index.php?section=home&page=audio> [consultado en octubre de 2021]

<sup>304</sup> Beckett, "Lessness" (1969), en Samuel Beckett, vol. 4, 375-79. La autora aclara que: "I use the term for its evocative connotations rather than for its significance to Beckett's story, which comprises 120 reshuffled sentences arranged in purportedly random order."

bridging geographically diverse artistic communities, are also deeply invested in local specificity.<sup>305</sup>

Esta sensibilidad por lo ínfimo (*lessness*) constituye el argumento principal de su texto y de una de las líneas curatoriales de la Bienal de 2008. Huldish traza tres vetas en que se manifiesta esta sensibilidad, a las cuales recurriré como Puntos clave con los que dialogaron las tácticas Post-Chicanas de Ybarra Jr. y Ochoa en el entorno específico de la Bienal.

La primera de ellas es “la tendencia de varios artistas a trabajar simultáneamente la producción de objetos destinados a la galería o el museo al tiempo que mantenían prácticas de carácter colectivo que pretendían eludir las inferencias del mercado”,<sup>306</sup> sin que ello implicara un desconocimiento de sus mecanismos, sino una intervención consciente de los mismos. Esta descripción enmarca con claridad ciertas prácticas de nuestros artistas, específicamente “Class: C”, de Ochoa y “Slanguage Windows Project”, de Ybarra Jr., prácticas colectivas que facilitaron plataformas de exhibición a artistas y que intervenían (hasta la fecha, en el segundo caso) comunidades fuera de los complejos exhibitivos o de validación en Los Ángeles. Ninguno de los dos artistas, alumnos del seminario Post-Studio de Daniel Joseph Martínez en UC Irvine, ignoraba los proyectos exhibitivos fundados por este último: Deep River y La >< Art. “A major concern of artists of my generation is to create our own space instead of waiting around for exhibits”, afirmó Ochoa a Josh Kun;<sup>307</sup> otra de las evidencias de que, si bien este tipo de trabajo colectivo guarda una relación con el carácter

---

<sup>305</sup> Huldish, Henriette “Lessness: Samuel Beckett in Echo Park, or an Art of Smaller, Slower, and Less”, en: *2008 Biennial Exhibition...*, *op.cit.* p.38.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>307</sup> Kun, Josh, “New Chicano Movement”... *op.cit.*, p. 64.

comunitario implícito en el punto clave del arte como herramienta social de la prescripción Chicana, también constituye una preocupación de artistas norteamericanos de la primera década del siglo XXI.

La conciencia de estar ingresando en espacios que usualmente están vedados para artistas de color impulsó en ambos la idea de arriesgar; en el caso de Ochoa, “Extracted” como obra de gran formato que irrumpe en el cubo blanco, o en el caso de “Crooked Under the Weight” (fig. 89), poniendo en aprietos a las galerías que aceptaron albergar estas esculturas de sitio específico que implicaban la perforación de sus pisos,<sup>308</sup> en ambos casos estableciendo un diálogo con ambas nociones (cubo blanco, sitio específico) en revisión hacia esos primeros años del siglo XXI,<sup>309</sup> pero desde la perspectiva de quienes habían sido negados a participar en esos debates.

---

<sup>308</sup> “Ruben Ochoa: Roski talks”, en el canal de youtube de USC Roski School of Art and Design (29 de enero de 2019), formato flv, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Q1vLI8qeNmo> [consultado en enero de 2022]

<sup>309</sup> Conviene traer a cuento aquí el texto de otra curadora de la Bienal, Shamim Momin (“Time Change”), en el que evalúa las relaciones del espacio-tiempo con algunos temas del arte contemporáneo de la primera década del siglo XXI. Para ella, el desistimiento de una noción absoluta del tiempo (Newton) que planteó la física en el siglo XX (Schrödinger, Heisenberg, Einstein) permeó el pensamiento posterior a la Segunda Guerra Mundial, particularmente a partir de la década de 1960. Le interesa mostrar cómo esas y otras ideas sobre la no-linearidad del tiempo (Borges, Kubler) influyeron en las reflexiones que Robert Smithson, Michael Fried, Mel Bochner y Dan Graham vertieron en las páginas de *Artforum* entre 1966 y 1968, y que establecieron trayectorias múltiples para el arte y desistieron de nociones fundamentales para el proyecto del arte moderno, como la planaridad o la pureza del medio (Greenberg), así como la propia idea del progreso o el tiempo lineal inherentes a la idea de modernidad. La reevaluación de estas ideas -asociadas a la noción de tiempo, en la perspectiva de Momin- trajeron a la mesa otros temas como la discusión sobre la dialéctica *site/non site* de Robert Smithson (con la que evalué “Freeway Walls Extractions”, de Ochoa), o sobre nociones ampliadas de la idea de sitio específico, como fue el caso del debate establecido por Kwon Miwon en *One Place After Another*, de 2002.

En el caso de Ybarra Jr., abrir Slanguage como espacio de exhibición y producción para artistas de Wilmington forma parte de la estrategia que describe como “getting clippers and cutting the hole in the fence - [and] getting people under the fence”,<sup>310</sup> en una analogía de la figura del coyote que, en vez de facilitar el paso por la frontera, abre para otros los espacios que conducen a la Master’s House.

La segunda veta de la sensibilidad de lo ínfimo consiste en el compromiso con el concepto de “falla” o “fracaso”, expresado en dos vertientes: la desaparición de “grandes narrativas como la modernidad, ideologías políticas como el comunismo y socialismo o los modelos utópicos surgidos de la contracultura de la década de 1960; o bien a una condición íntima/personal que abraza la falla en contraposición con las normativas de triunfo obligatorio que permean la cultura norteamericana.”<sup>311</sup> En la primer vertiente de esta veta encontramos la serie de Ybarra Jr. “Go Tell It” (fig. 90), un conjunto de fotografías en que el artista se retrató en escenarios improbables para la posición que adopta: arengando con un altavoz y el puño el alto, sin dar ninguna pista sobre el contenido de dicha arenga y, por lo tanto, en consonancia con la pérdida, desactivación o ruina de las grandes narrativas posteriores a 1968. A esta misma vertiente podríamos adscribir la serie de Ochoa “Infracted Expansion” que, partiendo de la pugna de su padre con los ficus de la banqueta de su hogar, explora la fallida relación del tejido urbano de Los Ángeles con su entorno natural.

La tercer veta de lo ínfimo es la “inclinación por el uso de materiales modestos, encontrados o de desecho en trabajos escultóricos, articulados en términos formales, y que existen en

---

<sup>310</sup> Mario Ybarra Jr., “Talks about acts”, panel presentation at LA><ART, Culver City, CA, January 13, 2007; la cita proviene de: *Phantom Sightings...*, *cit.*, p. 50.

<sup>311</sup> Huldisch, “Lessness...”, *op.cit.*, p. 39.

oposición a la abundancia de cosas en la cultura de consumo”.<sup>312</sup> Para la curadora, esta forma de trabajo “referencia sutilmente los desechos inherentes al sistema, así como a los paisajes post-industriales de deterioro y daños ecológicos.”<sup>313</sup> En nuestros términos, es obvia la relación de esta veta con la producción de Ruben Ochoa a partir de sus investigaciones con el entorno urbano, y muy particularmente el uso de materiales crudos de construcción que utiliza en “Infracted Expansion”, o bien en “If I had a rebar every time someone has tried to mold me” y en “An Ideal Disyuncture”, sus propuestas para la Bienal del 2008.

Las reevaluaciones del arte conceptual norteamericano y la revisión de sus temas, el giro global en el arte norteamericano, la presión que ejerció el mercado del arte sobre la Bienal, así como un entorno marcado por una incipiente recesión económica, constituyen el marco de referencia para los cambios en las agendas de la Bienal del 2008. Como vimos, las tres vetas de la sensibilidad por lo ínfimo pueden arropar las tácticas Post-Chicanas de Ochoa e Ybarra Jr., quienes ingresaron en la Master’s House por el diálogo establecido entre sus prácticas en formas colaborativas (“plataformas de facilitación”), o bien escultóricas de uso de materiales modestos y urbanos, o bien de investigación del entorno urbano -todas ellas mediadas por un impulso hacia lo local, lo personal/comunitario y el *lowbrow*-, con los intereses curatoriales de esa edición de la Bienal.

---

<sup>312</sup> *Ibid.* Podríamos establecer un paralelismo con el impulso por lo precario que Hal Foster aborda en *Malos nuevos tiempos...*, *op.cit.*

<sup>313</sup> *Ibid.*

## **b. Post-Chicano into the Master's House. *Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement***

El ingreso de Mario Ybarra Jr. y Ruben Ochoa a la Bienal de 2008 ocurrió simultáneo a la realización de las exposiciones itinerantes *Los Angelenos/Chicano Painters of L.A.: Selections from the Cheech Marin Collection* y *Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement*, ambas realizadas en LACMA. De manera análoga al cierre del capítulo anterior, esta última exhibición funcionará para argumentar cómo se erigió un nuevo tipo de relación entre el mundo del arte mexicano-americano y las instituciones norteamericanas en California, no de confrontación parresióstica -como fue el caso de las tácticas Non-Chicanas -, sino una relación de negociación.

### La colección de Cheech Marin

*Los Angelenos/Chicano Painters of L.A.: Selections from the Cheech Marin Collection* fue una muestra de la colección de arte de dicho comediante mexicano-americano que itineró por los Estados Unidos entre 2001 y 2008.<sup>314</sup> La exposición, curada por René Yáñez,

---

<sup>314</sup> La exposición transitó -con el título *Chicano Visions: American Painters on the Verge*- por las siguientes instituciones: San Antonio Museum of Art (San Antonio Texas, del 1 de diciembre de 2001 al 15 de abril de 2002), Smithsonian Institution (Washington, D.C., del 1 de mayo de 2002 al 5 de enero de 2003), National Hispanic Cultural Center (Albuquerque, Nuevo México, del 1 de febrero al 18 de mayo de 2003), El Paso Museum of Art (El Paso, Texas, del 6 de junio al 14 de septiembre de 2003), Indiana State Museum (Indianápolis, Indiana, del 30 de enero al 2 de mayo de 2004), Museum of Contemporary Art, La Jolla (San Diego, California, del 29 de mayo al 12 de septiembre de 2004), Weisman Art Museum (Minneapolis, Minnesota, del 2 de octubre de 2004 al 9 de enero de 2005), Mexican Fine Arts Center Museum (Chicago, Illinois, del 3 de junio al 5 de septiembre de 2005), O' Kane Gallery, University of Houston (Houston, Texas, del 30 de septiembre de 2005 al 1 de enero de 2006), St. Louis Science Center (San Luis, Missouri, del 27 de enero al 14 de mayo de 2006), The De Young Museum (San Francisco, California, del 22 de julio al 22 de

complementó la colección de Marin, quizá la más grande que existe en torno al arte Chicano, con algunos préstamos. Marin inició su colección a mediados de la década de los ochenta; significativamente, el mismo momento en que los artistas Chicanos comenzaron su ingreso al sistema de galerías. Consta de alrededor de 700 piezas, y se concentra en pintura, primordialmente. En la introducción al catálogo de la muestra, Marin afirma:

If a school can be defined as a place where people can come to learn, exchange ideas, have multiple views and different approaches to the same subject, and influence each other as they agree and disagree, then a Chicano School of Painting more than qualifies for such a definition. What distinguishes that body of work is of course not simply that it has no interest in rehashing the familiar landmarks of impressionism, say, or abstraction or pattern & decoration. Nor is this art whose mandate is a reaction against other stylistic precedents in the history of art. Rather, it is a visual interpretation of a shared culture that unfolds in one distinctive painting after another [...] In its earliest days, three decades ago, this was a movement that developed organically, with little communication among the artists. What bound them together was the DNA of common shared experience.<sup>315</sup>

Como vemos, esta apreciación de Marin sobre el arte Chicano se enfoca en sus expresiones pictóricas -siendo más específicos, en la pintura de caballete-, que considera configuran una escuela de pintura unida por las experiencias comunes de sus autores. Las consideraciones

---

octubre de 2006), Museum of Art Fort Lauderdale (Fort Lauderdale, Florida, del 18 de noviembre al 1 de mayo de 2007). Véase: "Chicano Art" en la página web de Cheech Marin: <https://cheechmarin.com/chicano-visions/> [consultado en mayo de 2022].

<sup>315</sup> Marin, Cheech (ed). *Chicano visions. American Painters on the Verge*. Estados Unidos: Bulfinch Press, 2002, p. 7.



de Marin difieren en algunos puntos respecto a las de esta investigación: afirma que la pintura Chicana no constituye “un mandato en contra de otros precedentes estilísticos”, basando su apreciación en el *estilo pictórico*. Esta es una base que no considero en mi lectura del arte Chicano, enfocada en su consideración como contra-canon o, lo que es lo mismo, como un mandato destinado a confrontar las instituciones artísticas de la blanquitud, y a establecer un entorno propio a las comunidades Chicanas alrededor de la resistencia y la afirmación. Mi lectura coincide en estos puntos con los preceptos de la exposición *CARA* y con su operación de traer al frente las reivindicaciones políticas del arte Chicano, agenda quizá diluida en esta muestra de la colección de Marin. Pero *Los Angelenos/Chicano Painters...* tuvo otra agenda a considerar:

Overwhelmingly university or art-school trained, these artists were exposed to art history and major contemporary art world trends in addition to the constant and surrounding influence of Mexican art and culture. Indeed, it is this blending of influences -traditional Mexican and American Pop- that defines the school. Simultaneously naïve and sophisticated, the art mirrors the artist’s own experience of a bicultural environment. Chicanos “code switch” amongst themselves all the time: they go back and forth almost at random between languages and cultures both spoken and visual. Code switching allows for total immersion, the creation of a whole greater than the sum of its parts. Going into its fourth generation of artists, the school continues to grow without losing its essential characteristics -the visual interpretation of the Chicano experience. Whatever the means -historical, political, spiritual, emotional, humorous- these painters each find a unique way to express their singular point of view. And just as Chicanos have been influenced by their predecessors, so now they exert an influence on American pop culture. From hip-hop dress to the predominance of salsa as the number one condiment -over

ketchup!- the Latin experience is not just recognized as something “interesting”, a “colorful sidelight”, but as one of the main threads that makes up America’s cultural fabric.<sup>316</sup>

Interesa esta consideración del arte Chicano -y, genéricamente, de la “experiencia latina”- como una de las principales vertientes del tejido cultural norteamericano porque, como observó Chon Noriega, explícitamente afirma a la pintores Chicanos como artistas norteamericanos.<sup>317</sup> Hay aquí una doble operación: afirmar que el arte Chicano es una serie de manifestaciones específicas de las experiencias México-americanas, por un lado, pero que dichas manifestaciones deben ser consideradas no a contrapelo del arte norteamericano, sino como parte de él. Es este punto crucial el que configura una negociación entre el mundo del arte México-americano y el norteamericano en el siglo XXI: *el arte Chicano es parte del arte norteamericano*.

#### The Post Chicano table: against definitions

Paralelamente a la itinerancia de *Los Angeles/Chicano Painters...*, un grupo de artistas, historiadores del arte y curadores evaluaba en otros términos la condición de las prácticas México-americanas en California a la vuelta del siglo. El 23 de julio de 2004 dicho grupo llevó a cabo una mesa de discusión informal al respecto. Una de sus participantes, la curadora Rita González, narra:

We gathered together -some fifteen artists, art historians, and curators- at a round table to discuss the state of contemporary art [...] we used Chicano art and its newly historical status

---

<sup>316</sup> *Ibid.*

<sup>317</sup> Noriega, Chon, “Los huérfanos del modernismo”, *op.cit.*

as a starting point for our comments. The topic “post or wave” (conceived by artist/writer Ken Gonzales-Day and myself) was meant -one way or another- to differentiate us from an artistic culture that served as an auxiliary of a political movement. Were we “post-Chicano” (a term actually concocted by art critic Max Benavides in the early 1990s) or were we -on the model of second and third wave feminism- in a historiographic mode characterized by empathy, respect, and distance? Or were we seeking an exit strategy from all of the above?

Although this roundtable took place in 2004, our dialogue was a sort of summary judgement of the last two decades, during which most of us were educated and acculturated. We had all taken different paths [...] Culturally, we were shaped by anything from hip-hop to Sub Pop, from Morrissey to Queer Nation -from the art of political graphics to minimalism [...] and we ended up turning against definition [...] As curator and art historian C. Ondine Chavoya pointed out, the artists that interested and inspired him were those engaged in “situations not institutions”. Many at the table acknowledged similar penchants: strategies for survival in the art world and avoidance of historical myopia. But each participant had a different way of adjudicating her or his position.<sup>318</sup>

Nos interesan los términos de dicha conversación porque estructuran dos preocupaciones en lo que concierne a esta revisión de las tácticas Post-Chicanas. En primer término, la pauta que el término “Chicano” establece como elemento de distinción en las prácticas artísticas

---

<sup>318</sup> González, Rita. “Strangeways here we come”, en: *Chicano and Chicana Art...*, *op.cit.*, p. 492. Según la lista que expone la propia González, los participantes de la mesa fueron: Saul Alvarez, Yanira Cartageña, C. Ondine Chavoya, Sandra de la Loza, Christina Fernandez, Pete Galindo, Ken Gonzales-Day, Bill Kelley, Daniel J. Martínez, Chon Noriega, Rubén Ortiz-Torres, Jorge Nava, Leda Ramos y Mario Ybarra Jr.

que siguen las prescripciones del contra-canon y que funcionan como *punto de partida* para esta discusión. La segunda preocupación es su aversión a cualquier tipo de definición *a priori* (ni “Chicano”, ni “Post-Chicano”, ni “Wave-Chicano”) de sus respectivos trabajos. A cambio, González postula acuerdos en torno al interés compartido en las prácticas que “se comprometen con situaciones, y no instituciones”, en la elaboración de estrategias de sobrevivencia y en su compromiso para evitar la “miopía histórica”. Esto es: no se adscriben al contra-canon Chicano, sino que establecen métodos de trabajo que exploran la ausencia de las experiencias México-americanos en los debates del mundo del arte norteamericano; no bajo una sola rúbrica o clasificación, sino bajo estrategias divergentes.

Esta fue la agenda que permeó el trabajo del grupo en los años siguientes y que encontró un intersticio cuando Chon Noriega fue consultado por los directivos del LACMA en torno a lo que percibían como un conflicto: la propuesta de Cheech Marin de finalizar la itinerancia de su exhibición en dicho museo angelino, y la resistencia de los directivos a programarlo. Esta resistencia, sin embargo, no se manifestó como abierto rechazo a la exposición quizá por los sucesos descritos en la coyuntura histórica, aunados a otros como la presencia de México-americanos en la junta de gobierno de supervisores de Los Ángeles (con un peso importante en el financiamiento del museo), la elección en mayo de 2005 de Antonio Villaraigosa como primer alcalde México-americano desde 1872; en suma, de sucesos que evidenciaban el crecimiento tanto demográfico como político de las poblaciones latinas y México-americanas,<sup>319</sup> y por lo tanto dificultaban que se continuaran ocultando sus manifestaciones artísticas al interior de la Master’s House. Cheech Marin resumió:

---

<sup>319</sup> Entrevista con Chon Noriega, 16 de junio de 2022.

You have a situation here in this city right now, where upwards of 60, almost 70 percent of the population is Latino, overwhelmingly Mexican. This institution derives 35 percent of its funds from the city coffers, which is 70 percent Latino, and they were being shut out of the museum, they weren't being talked to... they were being stonewalled, "you don't exist, you are not artist, we're not talking to you, we're not hanging pictures of your culture on the wall, we are not doing shows about you", and the struggle was to get back to being honored in your hometown.<sup>320</sup>

Los directivos sondearon la posibilidad de que Chon Noriega organizara una exposición alterna, a lo que el curador contra-propuso que el museo y el Chicano Studies Research Center de la UCLA (CSRC-UCLA) -que entonces él dirigía- establecieran un diálogo enfocado en un compromiso de largo aliento de LACMA con las comunidades artísticas latinas de la ciudad.<sup>321</sup> Este diálogo arrojó como resultado la firma del convenio "CSRC-UCLA/LACMA Latino Initiative", a finales de octubre de 2004, que contempló una colaboración exhaustiva entre ambas instituciones,<sup>322</sup> y finalmente, la programación en LACMA de la muestra de Marin y de *Remix: Today's Chicano Art*, primer nombre de la

---

<sup>320</sup> "Comic Cheech Marin Champions Chicano Art", en: *NPR Day to Day*, podcast del 30 de junio de 2008. Formato mp3, disponible en: <https://www.npr.org/2008/06/30/92027392/comic-cheech-marin-champions-chicano-art> [consultado en diciembre de 2022].

<sup>321</sup> Entrevista con Chon Noriega, *op.cit.*

<sup>322</sup> La colaboración contempló también la programación de la exposición "Lords of Creation: The Origins of Sacred Maya Kingshipaa" en 2005. LACMA apoyó también la creación de LA Plaza de Cultura y Artes, centro cultural adyacente a Olvera Street que abrió sus puertas en 2007. Véase: Eastern Group Publications News Service. "LACMA and UCLA Latino Initiative", en: *Art & Entertainment*, 4 de noviembre de 2004, p. 5. Tomada de la base de datos del UCLA Chicano Studies Research Center, formato pdf, disponible en: <https://www.chicano.ucla.edu/about/news/media-lacma-and-ucla-latino-arts-initiative-ucla-chicano-studies-research-center-los> [consultado en diciembre de 2022].

muestra que terminó llamándose *Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement*, exposición complementaria en nuestra argumentación y que evidenció las transformaciones de las artes México-americanas en este periodo.

Antes de analizar dicha exposición, revisemos cómo otros agentes abordaron esta transformación. En enero de 2005, *Los Angeles Times* publicó el artículo “The New Chicano Movement”, en el que Josh Kun llamaba la atención sobre varios artistas que “estaban redefiniendo lo que significaba el arte Chicano a la vuelta del milenio”.<sup>323</sup> Recurrió a testimonios de Tomás Ybarra-Frausto, Camille Rose-Garcia, Ruben Ochoa, Salomon Huerta, Patricia Correia, Cheech Marin, Mario Ybarra Jr., Harry Gamboa Jr., Diane Gamboa, Gronk y Sandra de la Loza para delinear, a través de las opiniones de estos historiadores, artistas, galeristas y coleccionistas, su tesis principal: que el nuevo movimiento Chicano al que se refiere el título reclamaba “íconos para los eventos y experiencias de su propio tiempo”.<sup>324</sup> Tomás Ybarra-Frausto abordó también este cambio de paradigma en “Post-movimiento. The Contemporary (Re)Generation of Chicana/o Art”<sup>325</sup>, donde afirmaba que estos artistas “atravesaban múltiples modernidades” y que, al mostrarse “impacientes con las narrativas nacionales de cultura y pertenencia”, sus trabajos constituían “respuestas personales a eventos globales”. Considerándolos parte de una “generación del milenio”, identificaba algunas de estas características:

---

<sup>323</sup> Kun, Josh. “The New Chicano Movement”, en: *Los Angeles Times Magazine*, 9 de enero de 2005. La versión aquí consultada proviene de *Chicano and Chicana art...*, *op.cit.*

<sup>324</sup> *Ibid.*

<sup>325</sup> Ybarra-Frausto, Tomás. Post-movimiento. The Contemporary (Re)Generation of Chicana/o Art”, en: Flores, Juan; Renato Rosaldo (eds.). *A Companion to Latina/o Studies*. Oxford: Blackwell, 2007. La versión aquí consultada proviene de *Chicano and Chicana art...*, *op.cit.*

The attitude and stance toward national cultural iconography and cultural traditions is less reverential, looser, even playful and ironic. There is increased filiation with international mass culture: fashion, media, and film. Gender, sexuality and desire expand theoretical frameworks [...they] are more involved with global artistic practices of fusion, exchange and negotiation.<sup>326</sup>

Esta noción de negociación enmarca las agendas y decisiones curatoriales de la exposición *Phantom Sightings...*

## **Phantom Sightings: Art after the Chicano Movement**

La exposición se llevó a cabo del 6 de abril al 1o de septiembre de 2008 en el LACMA, de forma simultánea a *Los Angelenos/Chicano Painters...* Entre otros, presentaron obras en *Phantom Sightings...: Victor Estrada, Ruben Ochoa, Mario Ybarra Jr., Juan Capistrán, Margarita Cabrera, Sandra de la Loza, Ken Gonzales-Day y Carlee Fernandez.*<sup>327</sup>

Si *Los Angelenos/Chicano Painters...* se concentró en presentar al *mainstream* la idea de que el arte Chicano es una vertiente del arte norteamericano, *Phantom Sightings...* realizó varias operaciones simultáneas. Quizá la más relevante de ellas haya sido la decisión de iniciar una exhibición “como haría cualquier curador en el LACMA: haciendo una pregunta que no haya sido formulada previamente o que no haya sido respuesta aún, hacer una investigación

---

<sup>326</sup> *Ibid.*

<sup>327</sup> Completan la lista: Scoli Acosta, Asco, Carolyn Castaño, Alejandro Díaz, Adrian Esparza, Christina Fernandez, Gary Garay, Danny Jauregui, Nicola López, Los Jaichakers (Julio Morales y Eamon Ore-Giron), Jim Mendiola en colaboración con Rubén Ortiz-Torres, Delilah Montoya, Julio Cesar Morales, Ruben Ochoa en colaboración con Marco Rios, Cruz Ortiz, Rubén Ortiz-Torres, Arturo Ernesto Romo, Shizu Saldamando, Eduardo Sarabia, Patssi Valdez y Jason Villegas.

alrededor de dicha pregunta y tener una exhibición como resultado de esa investigación".<sup>328</sup> Para este momento, y como parte del convenio entre el CSRC-UCLA y el LACMA, Rita González había ingresado a éste último para laborar como curadora asistente de exposiciones especiales y Chon Noriega, como curador adjunto; ambos se unieron a Howard N. Fox, curador de arte contemporáneo en el mismo museo, para establecer una curaduría colegiada para *Phantom Sightings*...

Como parte de su investigación, encontraron que no se habían explorado a profundidad "las bases conceptuales en el arte Chicano, en buena medida a partir del trabajo de Asco, pero no únicamente... también estaba el trabajo del Border Arts Workshop y otra serie de grupos e individuos que deseábamos delinear y encontrar dónde se conectaba con el trabajo de la generación que nació después del Movimiento Chicano".<sup>329</sup>

Ahora bien: esta premisa no fue seguida de manera homogénea, sino que cada curador la abordó desde sus propios intereses, diversidad que se hace patente en el carácter de los textos que cada uno de ellos publicó en el catálogo de la exposición.

Rita González sigue en "Sitios de fantasmas: lo oficial, lo no oficial y lo 'orificial'" una categorización propuesta por Mario Ybarra Jr. para ponderar la influencia de "lo orificial", o los fenómenos subterráneos, en la práctica de los artistas incluidos en la exposición, cuyo "hilo conductor es un interés en lo urbano y lo que Harry Gamboa Jr. ha llamado 'lo conceptualmente político'".<sup>330</sup> Con ello, González hace un énfasis en las prácticas orientadas a la investigación del espacio en la ciudad, añadiendo que estos artistas habían alejado su

---

<sup>328</sup> Entrevista con Chon Noriega, *op.cit.*

<sup>329</sup> *Ibid.*

<sup>330</sup> González, Rita. "Sitios de fantasmas...", *op.cit.*



trabajo de una definición de arte Chicano, o bien intentaban “complicar lo que ese término significa en esta coyuntura histórica”. Este encuadre a los trabajos como “conceptualismo urbano” tiene en las obras ya revisadas de Ruben Ochoa y Mario Ybarra Jr. una muestra palpable.

Howard N. Fox coincidía con González en afirmar que los artistas en *Phantom Sightings* negaban “una noción esencialista de la identidad” y, por lo tanto, evitaban “etiquetarse como miembros de grupos étnicos o culturales claramente definidos”. En su texto para el catálogo “Teatro de lo falaz”,<sup>331</sup> Fox identificaba una desestabilización de una única identidad Chicana que hallaba salida en “un interés generalizado en construir imágenes y metáforas de múltiples identidades culturales”. Aclara que:

La mayoría de las obras de esta exposición están pobladas de estafas, seres camaleónicos, *doppelgangers*, ventrílocuos y personas -presencias reales, pero conocidas por una presentación indirecta, oblicua o camuflada. Estos artistas revelan una preocupación permanente por todos los modos de transformación, incluida la adaptación de los entornos visuales comunes y corrientes [...], el secuestro de reconocidas marcas y productos comerciales sobre los cuales los artistas montan sus propios contenidos selectos, la elaborada “transmutación” o metamorfosis de objetos familiares o de todos los días en formas extravagantes o fantásticas, una fascinación por la impostura o la falta de autenticidad exhibida en la producción de objetos contrahechos, sustitutos y falsos que dan la impresión de ser una cosa pero que en realidad son algo muy diferente de lo que aparentan; y una

---

<sup>331</sup> Fox, Howard N. “Teatro de lo falaz”, en: *Phantom Sightings...*, *cit.*

marcada tendencia a producir objetos híbridos, benignamente monstruosos [...] Una y otra vez, presentan una realidad con el aspecto, pose o cuerpo de otra.<sup>332</sup>

Esta transmutación, como metáfora de la transformación de identidades tanto en lo personal como en lo colectivo, es la estrategia a la que Fox aludió al caracterizar a *Phantom Sightings*... como un “teatro de lo falaz”.

Finalmente, Chon A Noriega privilegió en “Los huérfanos del modernismo” el establecimiento de una genealogía que muestra cómo ciertos artistas México-americanos se insertan en el mundo del arte occidental/norteamericano. Recurre para ello a la figura del fantasma, en tanto que evoca algo invisible, como es el caso de las manifestaciones México-americanas en el marco general de la cultura norteamericana. Bajo esta idea, sostiene que hay tres fantasmas, el primero de los cuales es el arte Chicano mismo, que como designación alude a la necesidad de hacer presente algo que permanece invisible. El segundo fantasma lo constituyen las prácticas artísticas de los México-americanos que rechazan la categoría “arte Chicano” para su trabajo, por lo que lo podemos considerar un símil de lo que para Manrique eran los “despreocupados del problema”; para Noriega este fantasma es un fantasma del primero. Finalmente, el tercer fantasma se encuentra en la falla para ubicar a los primeros dos como contribuyentes y partícipes de la historia del arte norteamericana, pero también global, de ahí la consideración de estos artistas como “huérfanos del modernismo”. Aclara también que la genealogía que está estableciendo requiere de *situar* y *citar* a los propios

---

<sup>332</sup> *Ibid.*

artistas en esos contextos del arte global y norteamericano; esas acciones, *siting* y *citing*, hacen un juego con el *sightings* del título de la exposición.

Los tres textos coinciden, sin embargo, en enunciar una estrategia común en las obras de la exposición: “la que privilegia a los enfoques conceptuales sobre los métodos representativos y expresa la ausencia social en lugar de la esencia cultural”.<sup>333</sup> Para situar los trabajos exhibidos en *Phantom Sightings...*, acudo en lo que sigue a una revisión de algunos de ellos.<sup>334</sup>

### Margarita Cabrera. “Pink Blender”, 2002

Nacida en Monterrey, Margarita Cabrera ha trabajado en obras que evidencian los circuitos y modos de producción contemporáneos que atraviesan la frontera. Tras finalizar sus estudios en Nueva York, Cabrera se estableció en El Paso, donde las maquiladoras existentes al otro lado de la frontera llamaron su atención. En Juárez, un gran número de mujeres trabajaban bajo condiciones precarias para producir, entre otras manufacturas, aparatos electrodomésticos como licuadoras, procesadoras de alimentos y aspiradoras. Situadas al final de la línea de producción multinacional, estas trabajadoras suelen ensamblar las partes eléctricas, elaboradas en otras latitudes, con los componentes plásticos que les dan el acabado

---

<sup>333</sup> Rita González, Howard N. Fox y Chon A. Noriega, “Introducción”, en: *Phantom Sightings...*, *op.cit.*

<sup>334</sup> Son tres los criterios con que seleccioné las prácticas que abordo en lo que sigue: 1) que muestren la diversidad geográfica de los enfoques conceptuales (no todos pertenecen al ámbito de California), 2) que establezcan un balance de género en lxs artistas vertidos a estos enfoques (no todos son masculinos), y 3) que muestren que las estrategias a que acuden estas prácticas recaen tanto en las tácticas Post-Chicanas como en las Non-Chicanas.

final, en lo que constituye una de las tareas de mayor riesgo en la operación, dada la toxicidad de esos componentes. Los empleadores dan preferencia para esta labor a mujeres jóvenes y solteras, a quienes a veces se les prohíbe la maternidad como condición para mantener la continuidad en sus empleos. Como es bien sabido, de este sector proviene una buena parte de las víctimas de crímenes que incluyen secuestro, violación y asesinato que se han documentado en Ciudad Juárez. Solo entre 1993 y 2010 se contabilizaron cerca de 600 feminicidios y entre 600 y mil mujeres desaparecidas.<sup>335</sup>

Cabrera comenzó a producir esculturas que asemejan aparatos electrodomésticos y que, al igual que sus contrapartes maquiladas en Juárez, tienen componentes eléctricos en su interior, pero en vez de tener acabados en plástico rígido, son recubiertas con vinil, un material suave y flexible, cuyas piezas son cosidas con hilo. Aunque la apariencia final de estas esculturas suaves es constantemente comparada con aquellas producidas por Claes Oldenburg, tanto la materialidad, la forma de producción y el destino de las piezas de Cabrera y/o de los aparatos originales a los que aluden, les llevan por otros derroteros. La materialidad de las esculturas que produce objetos suaves, junto con la operación de cosido que une sus partes- les confiere alguna connotación estereotípica sobre la labor femenina<sup>336</sup>, al igual que el destino final de estos aparatos: Cabrera parecería señalar que, para que las personas de clase media

---

<sup>335</sup> Robles, Humberto, "Ciudad Juárez: donde ser mujer es vivir en peligro de muerte", en: *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, núm. 109, 2010, p. 95.

<sup>336</sup> Cabrera refirió, durante una *gallery talk* en El Paso Museum of Art (28 de agosto de 2011), que ella las ve como representaciones totalmente figurativas de las trabajadoras de las maquiladoras: "exhausted, empty, coming undone". (en: Bonansinga, 2014; p. 125). A esta apreciación podríamos sumar la forma en que termina las operaciones de cosido: con la terminación de los hilos no oculta, como se haría en cualquier costura, sino dejándolos evidentes, como si fueran piezas inacabadas o como si estuvieran a punto de descoserse.

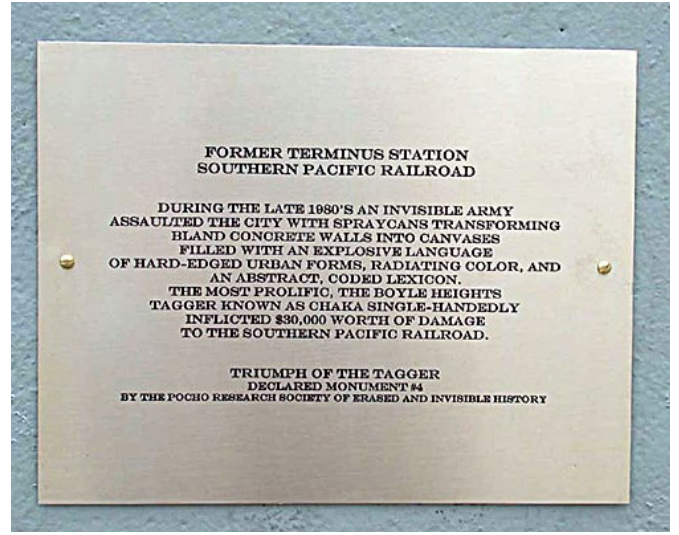


**91.** Margarita Cabrera  
*Pink Blender*, 2002  
Vinil, hilo, metal y alambre  
14 x 7 x 10 pulgadas.

estadounidenses (muchas veces mujeres) destinen menos tiempo a las labores del hogar (quizá el argumento primordial con que se venden los electrodomésticos), es necesario que otras mujeres jóvenes y pobres, al otro lado de la frontera, arriesguen la vida en su elaboración. Esta lectura o interpretación es aun más literal en “Pink Blender” (fig. 91), pues según Chon A. Noriega y Kate Bonansinga, la elección del color rosa hace alusión a las cruces con que se contabilizan y conmemora a las víctimas de feminicidio en aquella ciudad chihuahuense.

Pocho Research Society. “Operation Invisible Monuments”, 2002-2008.

Sandra de la Loza fundó la Pocho Research Society, colectivo que intervino con “marcadores históricos (no) oficiales” sitios históricos para las comunidades México-americanas que han sido borrados por el desarrollo urbano de Los Angeles. Como parte de la serie *Operation Invisible Monuments* colocó un marcador en Chavez Ravine, sitio cuyos pobladores fueron desalojados para la construcción del estadio de los Dodgers hacia 1962 (“Displacement of the Displaced”, fig. 92). El segundo fue colocado en el edificio que alberga al mural de Siqueiros en la calle Olvera, llamándolo: “Declared Invisible Monument #2”. El cuarto marcador destacaba los logros de Chaka, el *tagger* más prolífico de Boyle Heights (fig. 93). En “Fort Moore Living Monument”, pieza elaborada para *Phantom Sightings...*, Sandra de la Loza disputa el carácter oficial de Fort Moore. Si bien este bajorrelieve conmemora el sitio en que fue alzada la bandera norteamericana tras la guerra México-estadounidense en 1847, la intervención de De la Loza activa otros conflictos en la relación entre el Estado y los México-americanos. Por ejemplo, muestra un documento hemerográfico que da cuenta del



Pocho Research Society, *Operation Invisible Monuments*

92. Monument #1, Displacement of the Displaced

93. Monument #4, Triumph of the Tagger

**EJECUCION D'E JUAN FLORES.**  
**Inmensa reunion del Pueblo.**  
 En otra ocasion hemos anunciado el modo como sé tomo prisi onero Juan Flores el capitan de la cuadrilla de ladrones que asesinaron recientemente al S'heriff y tres de sus compañeros. Permaneció en la carcel hasta el sabado pasado, cuando se reunió el pueblo para ejecutarlo, sin aguardar que fuese juzgado por las autoridades, segun las leyes.  
 Desde muy temprano empezaron a llegar los ciudadanos del Monte, la compañía Francesa



Sandra de la Loza

*Fort Moore Living Monument, 2008*

94. Documento hemerográfico sobre la ejecución de Juan Flores, periódico *El Clamor Público*, 1857.

95. Estudiantes en los Walkouts de 2006.

96. Fotograma de video.



linchamiento de Juan Flores en la colina Fort Moore en 1859 (fig. 94). Este personaje recibe el tratamiento historiográfico de un bandido notorio por asesinar al *sheriff* de Los Ángeles James R. Barton, pero es también reivindicado, como Joaquín Murrieta, como parte de la resistencia de los californios (residentes hispano-parlantes de California en el siglo XIX) contra el control anglo-sajón de ese territorio. En otro registro, la pieza muestra una foto de los estudiantes transitando frente al monumento durante los *walk-outs* de 2006 (fig. 95), y un video (fig. 96) ensaya la transformación del sentido del monumento “mostrando la caída de la bandera, el resquebrajamiento de sus muros y el cambio de sus palabras”.<sup>337</sup>

Ken Gonzales-Day. “Erased Lynching Series”, 2004-2006 / “Searching for California Hang Trees”, 2007

Para presentar estas dos series, recurro a las descripciones que publica en su página web el Smithsonian Museum of American Art:

Mediante una investigación meticulosa, Gonzales-Day documentó aproximadamente 350 linchamientos ocurridos en California entre 1850 y 1935, cuyas víctimas eran, en su mayoría, de origen mexicano. Para crear la serie *Searching for California Hang Trees* [figs. 97-98], el artista visitó muchos de estos lugares y captó la imagen de árboles que podrían haber sido

---

<sup>337</sup> Neel, Tucker “Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement,” ART LIES magazine No. 59, Fall 2008. Formato html, disponible en: <https://tuckerneel.com/Phantom-Sightings-Art-After-the-Chicano-Movement-ART-LIES-magazine-No> [consultado en diciembre de 2022]





Ken Gonzales-Day, fotografías de la serie *Searching for California Hang Trees*.

**97.** *Next morning when Jimmy awoke, the cowboys were gone*, 2003.

**98.** *At daylight the miserable man was carried to an oak*, 2003.

Impresiones cromógenas.



Ken Gonzales-Day, fotografía de la serie *Erased Lynchings*.

**99.** *Erased Lynching 1884*, 2004.

testigos de estos sucesos. Los paisajes de Gonzalez-Day revelan huellas de esta historia poco conocida.<sup>338</sup>

[Sobre *Erased Lynching Series*, fig. 99] Este grupo de fotografías está basado en tarjetas postales históricas mostrando las víctimas de los linchamientos ocurridos en California, que circularon en Estados Unidos durante el siglo XIX y a principios del XX. Para producir estas obras, Gonzales-Day fotografió la imagen original y luego uso métodos digitales para borrar a las víctimas. De esta forma dirige la atención del espectador hacia las acciones de quienes cometen el acto y no hacia la víctima. Los regionalismos idiomáticos y las frases como “*cowboy justice*” y “*bandito*” impresas en las tarjetas postales originales proveen el contexto a estos sucesos.<sup>339</sup>

Carlee Fernandez. “Bear Head and Arms Study I”, 2004; “Portrait of my Father Manuel Fernandez”, 2006; “Self Portrait as Franz West’s Sculpture”, 2006.

Carlee Fernandez aprovechó su interés por la taxidermia en un conjunto de obras que reunían animales disecados y objetos para, en palabras de Rita González, jugar con los espacios negativos presentes en esas disecciones e intervenirlos para regenerar los huecos al interior de los animales (fig. 100).<sup>340</sup> Este tipo de trabajo se entrelazó con una investigación sobre el cuerpo propio en relación con un oso disecado. “Bear Head and Arms Study I” (fig. 101) transmuta el cuerpo de la artista en distintas poses vistiendo el oso y, al nombrarlo como

---

<sup>338</sup> SAAM Artworks, formato html, disponible en: <https://americanart.si.edu/artwork/daylight-miserable-man-was-carried-oak-series-searching-california-hang-trees-82026> [consultado en enero de 2023].

<sup>339</sup> SAAM Artworks, formato html, disponible en: <https://americanart.si.edu/artwork/erased-lynchings-82027> [consultado en enero de 2023].

<sup>340</sup> Véase el perfil de la artista en: *Phantom Sightings...*, *op.cit.*, p. 149.

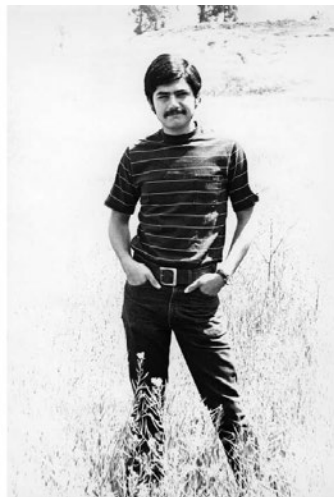
OBRAS DE CARLEE FERNÁNDEZ



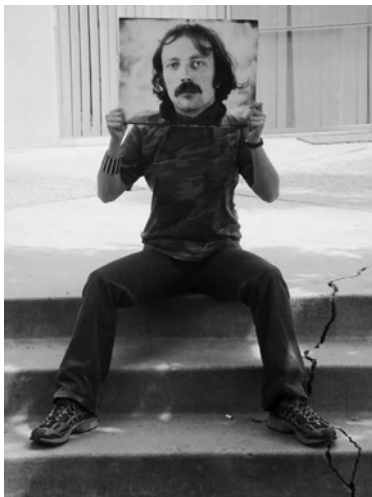
ARRIBA  
100. *Rat with Grapes*, 2002.



ARRIBA  
101. *Bear Head and Arm Study I*, 2004.

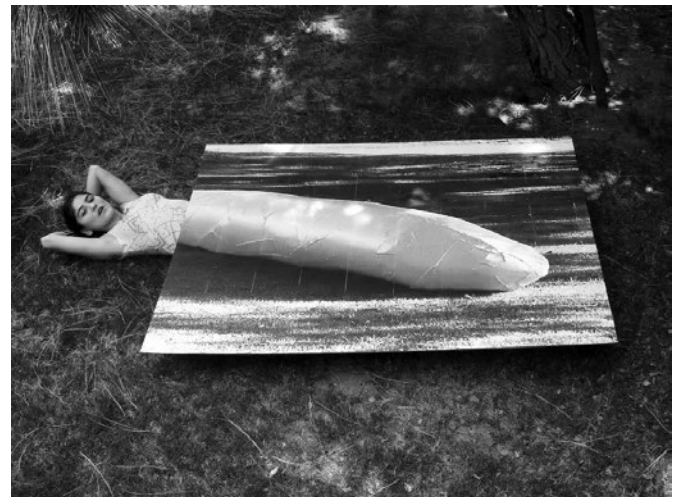


IZQUIERDA  
102. *Portrait of my Father Manuel Fernández*, 2006.



IZQUIERDA  
103. *Self-Portrait as Franz West*, 2006.

DERECHA  
104. *Self-Portrait as Franz West Sculpture*, 2006.



*estudio*, juega tanto con la idea de un estudio plástico o formal como con la idea de un estudio naturalista o psicológico.<sup>341</sup>

Las series de autorretratos de Carlee Fernández constituyen un conjunto fotográfico que lidia con la performatividad de género masculina vista -performada, mejor dicho- desde la experiencia no-masculina. En “Portrait of my Father Manuel Fernandez” (fig. 102), la artista se traviste para personificar un retrato de juventud de su padre, abriendo interrogantes sobre la construcción de la identidad propia, así como sobre los roles y performatividad de género. Este último tema es desarrollado por Fernandez en otros autorretratos como “Self-Portrait as Franz West” (fig. 103), y “Self-Portrait as Franz West’s Sculpture” (fig. 104), en los que, a la manera de la foto-escultura, su cuerpo se extiende sobre imágenes del artista vienés, un retrato en el primer caso y una foto-escultura de West en el segundo. En torno al primer caso, Chon Noriega sugiere:

West, un escultor vienés cuyas obras de aspecto complicado a menudo exigen la participación del público, representa el *doppelganger* de Fernandez como artista que tiene cierta relación con un movimiento activista, pero cuya obra se describe con demasiada frecuencia como “sociable”. Sin embargo, la camiseta de camuflaje de Fernandez y la grieta profunda en el concreto al lado de su pie izquierdo sugieren que este autorretrato como West oculta tanto como revela de la artista. La imagen presagia un secreto no revelado y un peligro inminente. En efecto, ¿qué se esconde detrás del camuflaje y la máscara fotográfica? ¿Y cuáles son los riesgos estéticos y profesionales de esta mascarada? West es una elección inusitada para un autorretrato y, sin embargo, conjura la división entre el arte

---

<sup>341</sup> *Ibid.*

de protesta social y un arte que es apenas suficientemente “sociable” para ser comercial, división que también han abordado Gronk, [Rupert] García, [Mel] Casas y otros. Al final, “Self-Portrait as Franz West” ofrece una imagen del segundo fantasma escondiéndose del primero, oculto a plena vista de la historia del arte europeo (el tercer fantasma) -esto es: una imagen de la artista escondiéndose y mostrándose a la vez. Como “Putas Cave” de Gronk, al autorretrato de Fernandez revela que el artista no puede escapar o salir jamás de la representación, en todos los sentidos de la palabra.<sup>342</sup>

*Phantom Sightings...* tomó como punto de partida las bases conceptuales del arte Chicano y la interrogación de la identidad y de los tópicos sobre el Chicanismo presentes en Asco (lo que aquí denominamos como la posición táctica Post-Chicana) para mostrar sus consecuencias en las prácticas artísticas México-americanas de principios del siglo XXI, y para poner en diálogo -en el catálogo de la exposición- obras del contra-canon Chicano (Yolanda López, Malaquías Montoya, César Martínez) con obras inscritas tanto en las tácticas Post-Chicanas (Capistrán, Ochoa, Ybarra Jr., Pocho Research Society, Ortiz-Torres) como en las tácticas Non-Chicanas (Carlee Fernandez y otros no citados aquí, como Arturo Ernesto Romo, Nicola Lopez y Scoli Acosta), logrando con ello mostrar la diversidad y vitalidad del trabajo de artistas que, alrededor de la unión americana, daban vuelta a la página al arte Chicano o fronterizo como únicos argumentos para evaluar la producción artística México-americana.

Las obras presentes en la exposición ciertamente problematizan la noción de arte Chicano en los términos que sugiere el subtítulo de la exposición, *Art After the Chicano Movement*, en

---

<sup>342</sup> Noriega, Chon. “Los huérfanos del modernismo”, *op.cit.*, p. 37.

donde *After* puede significar *después de*, pero también indicar una continuidad o el seguimiento a una idea, como en el ensayo *Art After Philosophy*, de Joseph Kosuth.

### III. Post-Chicano como negociación

Las tácticas Post-Chicanas de principios del siglo XXI participan de las reevaluaciones que, sobre los conceptualismos, la crítica institucional y las prácticas curatoriales o de archivo, llevaba a cabo el mundo del arte norteamericano. Ruben Ochoa y Mario Ybarra Jr., así como los agentes y artistas de la exposición *Phantom Sightings...*, se distancian de las prescripciones del contra-canon Chicano al tiempo que reevalúan el legado de Asco y otras manifestaciones que ocurrieron al exterior de dicho contra-canon. Como conceptualismos del arte México-americano, las tácticas Post-Chicanas irrumpieron en la Bienal Whitney de 2008 y produjeron *Phantom Sightings...*, exhibición que da vuelta a la página a la consideración del arte Chicano como único argumento posible en la lectura de la producción artística de las comunidades México-americanas.

Al establecer esta doble postura crítica frente al arte Chicano y frente al mundo del arte norteamericano, estas tácticas abrieron un espacio para negociar con éste último que, al mismo tiempo, comenzaba tomar por válidas las interrogaciones abiertas por la Bienal Whitney de 1993 sobre *quiénes pueden enunciarse como artistas norteamericanos*.

Las reevaluaciones del arte conceptual norteamericano y la revisión de sus temas, el giro global en el arte norteamericano, la presión que ejerció el mercado del arte sobre la Bienal, así como un entorno marcado por una incipiente recesión económica, constituyen el marco de referencia para los cambios en las agendas de la Bienal del 2008. Como vimos, las tres vetas de la sensibilidad por lo ínfimo arrojaron las tácticas Post-Chicanas de Ochoa e Ybarra Jr., quienes ingresaron en la Master's House a través del diálogo establecido entre sus prácticas (en formas colaborativas o "plataformas de facilitación", en forma de esculturas

que recurrían al uso de materiales modestos y urbanos, o bien en forma de investigaciones sobre el entorno urbano, todas ellas vertidas hacia lo local, lo personal/comunitario y el *lowbrow*), con los intereses que sobre lo ínfimo tuvo esa edición de la Bienal. Por ello sostengo que Ybarra Jr. y Ochoa establecen una relación de negociación con los mundos del arte norteamericano y México-americano: si bien sus prácticas artísticas discurren por metodologías validadas por el primero; no podemos decir que ignoran por completo las metodologías propuestas por el segundo.

Tomemos el caso de la idea de “plataformas de facilitación”. Si bien podemos considerarla como un tópico o estrategia común tanto en el ámbito norteamericano como en el global de principios del siglo XXI, en “Class: C” o “Slanguage Windows Project” esta idea adquiere el matiz de las experiencias previas en los ámbitos México-americanos: de los proyectos exhibitivos de Daniel Joseph Martinez, como Deep River y LA><Art (que en la medida que hemos revisado aquí, son manifestaciones de las tácticas Non-Chicanas de la década de los noventa), pero también de los senderos abiertos por Asco en cuanto a la creación de sus propios circuitos de distribución, así como de los innumerables trabajos colectivos (el mural “The Great Wall of Los Angeles”, liderado por Judy Baca o la creación, gestión y operación de Self Help Graphics, por mencionar dos casos) que, en el espíritu del contra-canon Chicano, respondían al llamado a ejercer el arte como una herramienta de transformación social.

Así, la negociación a que me refiero no es la apropiación de una idea que, disputablemente, se podría adjudicar a un ámbito exclusivamente nacional o global, sino a una transacción que opera de ida y vuelta, afectando a todas las partes o ámbitos involucrados (en este caso, a los conceptualismos, a la idea de un solo arte norteamericano, y a lo que es posible hacer y acceder como artistas norteamericanos y México-americanos a la vez).



*Phantom Sightings...* amplía estas operaciones de negociación al ámbito general de los museos norteamericanos -y mexicanos- por los que itineró. En vez de esforzarse en cubrir el hueco en torno a la presencia de arte México-americano en la Master's House, González, Fox y Noriega arriesgaron a replicar una operación propia de esta institución: plantearse una pregunta, tener como respuesta posible una exposición. En este caso, la pregunta sería: ¿cuál es el estatuto de las artes México-americanas que *siguen* al movimiento Chicano a principios del siglo XXI? Al seguir la huella de las prácticas que cuestionaban las prescripciones chicanas (Raphael Montañez Ortiz, Asco, el Border Arts Workshop, Daniel Joseph Martinez, etc.), *Phantom Sightings...* respondió: en la exploración de la ausencia por medios conceptualmente políticos. Estos curadores dejaron de lado las expectativas con que el mundo del arte norteamericano reduce las manifestaciones e identidades México-americanas a formas esencialistas, por un lado, y por el otro escapa al impulso de querer representar todas las manifestaciones que hubiese esperado el propio mundo del arte México-americano. Nuevamente, opera una afección en ambos sentidos a las partes involucradas.

Ahora bien, la exposición jugó un papel particular en relación al mundo del arte México-americano. Aunque haya sido concebida por los agentes mencionados, todos los cuales son angelinos, *Phantom Sightings...* enfiló su radar al resto de los Estados Unidos para ponderar propuestas artísticas más allá de California para incluir en la selección final artistas de otros puntos del país, principalmente de Texas, Nueva York y Nueva Jersey. En el mismo tenor, su itinerancia por Estados Unidos y México procuró audiencias de distintas geografías para este muestrario de la problematización de las identidades México-americanas.

Los Ángeles, aunque continuó siendo el centro hegemónico de las artes y la representación política de los México-americanos, comenzó a compartir este carácter dominante con otras

ciudades, como pudo observarse en la diversidad de ciudades y geografías que formaron parte de la Primavera migrante. No obstante, la magnitud de las manifestaciones vinculadas a ese movimiento efímero en Los Ángeles, el peso demográfico de las comunidades mexicano-americanas y la presencia de figuras públicas en la administración de la ciudad, incluyendo a la concejal Gloria Molina y a Antonio Villaraigosa -primer alcalde de origen hispano desde 1872- contribuyeron a crear un entorno relativamente favorable a los agentes de las tácticas Post-Chicanas, entre ellos a los curadores y organizadores de *Phantom Sightings...* y de *Los Angelenos/Chicano Painters of L.A.*, para tomar simultáneamente LACMA en Los Ángeles y la Bienal Whitney en Nueva York, agentes indiscutibles de la Master's House.

## CONCLUSIONES

Para evaluar los resultados de esta investigación, regreso a las preguntas y objetivos planteados en la introducción. Planteé como preguntas centrales: ¿Cómo llegó el arte realizado por México-americanos de la auto-marginalidad a cierta inclusión en la Bienal Whitney? y ¿qué permitió que las prácticas Non-Chicanas y Post-Chicanas ingresaran en la Master's House en 1992-1993 y 2008?, y para responderlas aventuré la siguiente hipótesis: “La inclusión de prácticas artísticas que acuden a las tácticas Non-Chicanas y Post-Chicanas en la Bienal Whitney fue posible por la confluencia de Puntos Clave con coyunturas históricas y debates sobre la condición México-americana que acapararon la atención estadounidense y provocaron cambios en las agendas políticas e ideológicas del mundo del arte neoyorkino y específicamente, de la propia Bienal Whitney.”

Para el capítulo uno, el encuadre propuesto para el arte Chicano a través de tres Puntos clave está vinculado a las necesidades, posibilidades y limitaciones del movimiento Chicano, la coyuntura histórica que le anima y otorga sentido. El hecho de aludir a la iconografía, a los reclamos territoriales de Aztlán y a entender el arte como una herramienta para la transformación social habla de la necesidad que tuvo el Chicanismo para enunciarse como un movimiento político, social, cultural y artístico, urgencia que a su vez responde a la segregación racial sistémica que permea todas las instituciones de los Estados Unidos. Una primer etapa del arte Chicano, en las décadas de los sesenta y setenta, consideró indispensable volcarse al barrio como unidad política y, en tanto que tal, también a oponerse a la institución que replicaba la segregación: el museo como espacio de las élites blancas o The Master's House. Como parte de sus limitaciones, el arte Chicano en esta primera etapa no consideraba

necesario dar voz a otros medios que no fuesen gráfica o murales, a las mujeres artistas o a las disidencias sexuales, temas tabú en el reino de Aztlán.

Una segunda etapa del arte Chicano en Los Ángeles se definió por su interés en temas urbanos, y ya no agrario-rurales, la exploración de medios y, sobre todo, por su paulatino ingreso al sistema de galerías y museos. Durante esta década, la de los ochenta, esta inclusión estaba primordialmente atravesada por una visión paternalista en que los agentes de la Master's House privilegiaron un multiculturalismo que, a la manera del *melting-pot*, homogeneizaba a las comunidades hispanas o latinas y con ello desactivaba sus especificidades y demandas políticas. Esta etapa cierra con la itinerancia de la exposición CARA que, organizada por curadores México-americanos, amplió el discurso de la etapa anterior para reconocer el trabajo de las Chicanas y de disidentes como el grupo Asco. En ambas etapas, sin embargo, podemos aún reconocer el impulso dictado por el poema de *Corky González: We refuse to be absorbed.*

Como vimos, las prácticas artísticas que recurren a las tácticas Non-Chicanas y Post-Chicanas se enuncian respecto a las prescripciones y Puntos clave del arte Chicano de manera diferenciada: en el caso de las primeras, las omiten y, en el caso de las segundas, establecen una crítica respecto a ellas.

Para el capítulo dos, la confluencia de Puntos clave, agentes curatoriales/institucionales y coyunturas históricas ocurrió en el contexto de otras respuestas al multiculturalismo, a la desactivación de algunos de los logros conquistados por las minorías durante el movimiento por los Derechos civiles y a la imposición de la agenda de una supuesta mayoría moral. Desde el ámbito confrontacional de la parresía, las prácticas artísticas de Daniel Joseph Martinez y Victor Estrada aprovechan el espacio de negación de las prescripciones Chicanas abierto por las tácticas Non-Chicanas para construir dos discursos que, aunque participan de las

renovaciones de las artes californianas que fueron el *New Genre Public Art* y el *Lowbrow*, son desarrollos artísticos singulares. Los agentes curatorial/institucionales de la bienal Whitney de 1993 y de *Helter Skelter* reconocieron que esa singular potencialidad debía desarrollarse en sus respectivas exhibiciones, en donde las prácticas de Martínez y Estrada se tornaron emblemáticas sin que fuera necesario para ninguno de los dos jugar la carta de la identidad Chicana. Desde el epicentro de la Master House, *Museum Tags...*, *Baby/Baby* y *To MLK* disputaron a autoridades dentro y fuera del mundo del arte norteamericano su blanquitud y hegemonía, cuya crisis se hizo visible desde este momento. De la misma forma en que no aceptan los términos mundo del arte México-americano, estas obras pasan de largo los términos de la conversación impuestos por el museo, principalmente en función de los roles que predefinía para mujeres y artistas de color.

Finalmente, en el tercer capítulo observamos cómo las tácticas Post-Chicanas de principios del siglo XXI resuelven la tensión entre las posiciones Chicana y Non-Chicana a la manera de una negociación. Daniel Joseph Martínez y Víctor Estrada guardan un papel como mentor de Ochoa e Ybarra Jr., e influencia para varios artistas exhibidos en *Phantom Sightings...*, respectivamente. Como reedición de la operación que en la exposición CARA procuró una gestoría y curaduría México-americana, *Phantom Sightings...* llevó a varios museos de Estados Unidos y México los resultados de su investigación sobre las prácticas artísticas que continuaban la línea urbana y conceptualmente política de Asco, Martínez y el Border Arts Workshop, entre otros.

Por otra parte, los puntos clave de las plataformas de exhibición, el uso de materiales modestos y/o urbanos y el *lowbrow* presentes en la práctica de Rubén Ochoa y Mario Ybarra Jr. configuran otra forma que toman las tácticas Post-Chicanas de la primera década del siglo,

y que fueron incluidas en la edición 2008 de la bienal Whitney, donde establecieron un diálogo con sus pares a través de la premisa curatorial de lo ínfimo.

Tanto las prácticas de estos dos artistas como las de todos los exhibidos en *Phantom Sightings...* corren a contrapelo de la reevaluación de los conceptualismos y del llamado giro global en el arte norteamericano, y guardan también una coyuntura histórica compartida: la de las manifestaciones de la Primavera migrante en 2006, de las más grandes en la historia de los Estados Unidos y que, junto a la presencia de personajes públicos como Antonio Villaraigosa, contribuyeron a incrustar en la conciencia norteamericana la idea de que los México-americanos y el conjunto de las comunidades Latinas tienen ya un peso demográfico y político insoslayable en la unión americana.

Considerados en conjunto, los artistas despreocupados del problema Chicano destilan las experiencias México-americanas (y otras manifestaciones), pero sus prácticas lidian de formas distintas con estas experiencias. Se colocan desde el interior de los debates del mundo del arte norteamericano porque pertenecen a este lugar de enunciación (allí se formaron, con estos debates dialogan), sus agentes encuentran elementos de diálogo con distintos ámbitos artísticos, que devienen cambios en las agendas en el mundo del arte, en la relación entre Nueva York y Los Ángeles y en la relación entre los artistas México-americanos y la Master's House. Este proceso se imbrica con las diversas pautas que animan las coyunturas históricas a que pertenecen, y elude una única vía, la de la glorificación cultural de las comunidades México-americanas, que predominaba en las prescripciones del arte Chicano en Aztlán.

En última instancia, lo que está en pugna para estos artistas es su acceso/participación/validación en los circuitos culturales por parte de las instituciones hegemónicas/ blancas en los Estados Unidos. Para ellos, continuaba siendo imperativo reconocer al museo como parte fundamental de estas instituciones de la hegemonía en la medida que establecen cuáles son

los aspectos cruciales de un campo -artístico, en este caso- a ser conservados, exhibidos, discutidos y analizados en los términos que establecen las propias narrativas de la hegemonía cultural blanca y del arte de avanzada como dispositivos de acceso y participación.

Las respuestas al multiculturalismo de la década de 1980 y el giro global de principios del siglo XXI en efecto actuaron como factores de interpelación a esas narrativas que sostienen la hegemonía europeo-norteamericana en el ámbito del arte contemporáneo. Pero si bien estas interrogaciones han configurado quiebres o rupturas parciales a dichas hegemonías culturales, es cierto también que han funcionado para mantener vigente su dominio. Para documentar esta aseveración, revítese la actualización al reporte “Invisible no more” (2018), en que el Chicano Studies Research Center presentó los magros resultados del Smithsonian Institution en términos de incrementar la presencia de comunidades latinas entre su fuerza de trabajo (Anexo).

\*\*\*

Acudir a dos categorías basadas en el contraste con un término extremadamente complejo no está exento de conflictos. Como hemos visto, algunos de los artistas aquí revisados fluctúan entre la posición táctica Non-Chicana (Daniel Joseph Martinez y Victor Estrada con *Museum Tags...* y *To MLK y Baby/baby*, respectivamente) y la posición táctica Post-Chicana (Martínez en *Ignore the Dents* y Estrada con *Soy Natural y Unidos*). Esta permeabilidad en las tácticas despreocupadas del problema abona, en un sentido, a la invitación que extiende esta investigación a ponderar la especificidad de los impulsos y estrategias que animan a las prácticas artísticas México-americanas, despreocupadas del problema Chicano o no. Pero en otro sentido, esa permeabilidad entre lo Chicano, lo Non-Chicano y lo Post-Chicano señala los límites de estas categorías, que no dejan de fijar o congelar unos fenómenos, los artísticos México-americanos, que tienden a resistirse a encuadres de cualquier tipo. Una vez dicho

esto, ¿quién dudaría que las investigaciones de Daniel Joseph Martinez sobre lo público exploran, con otras herramientas y metodologías, por supuesto, ese tema de lo que se comparte en una comunidad, como hacía el arte Chicano? ¿o que los dibujos y pinturas de Victor Estrada que evocan la iconografía de *Teen Angel Magazine*, aun cuando se salgan del mandato de recurrir a imágenes positivas de Aztlán, al final de cuentas hacen homenaje a otras manifestaciones méxico-americanas? En todo caso, espero que sean útiles estos dispositivos de las tácticas despreocupadas del problema Chicano para vislumbrar que, en efecto, toda práctica artística realizada por méxico-americanos requiere lecturas atentas y despojadas de expectativas. Sea a través de las tácticas despreocupadas del problema Chicano o cualquier otra estrategia que considere las múltiples especificidades de las experiencias méxico-americanas, el horizonte académico requiere mirar con atención lo que ocurra al norte del río Bravo. Según el Pew Research Center, las comunidades latinas se convertirán en la primera minoría de los Estados Unidos hacia 2050. Atendiendo a lo ocurrido en el primer cuarto del siglo XXI, es probable que las manifestaciones méxico-americanas hacia entonces continúen el llamado, más que el *We refuse to be absorbed* del poema de Corky González a afirmar, como la alianza que participó en la Primavera migrante de 2006, *We are America*.



## Bibliografía

- Asher, Michael; Benjamin Buchloh. *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*. Canadá/ Estados Unidos: Press of Nova Scotia College of Art and Design/ The Museum of Contemporary Art Los Angeles, 1983.
- Bacchi, Carol. "Why Study Problematizations?", en: *Open Journal of Political Science* 2 (1), 2012, p. 1-8.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad, 1987.
- Bataille, Georges, *La conjuración sagrada: Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.
- Bishop, Claire. *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectadoría*. México: Taller de Ediciones Económicas, 2016.
- Breadsley, John (ed.) *Hispanic Art in the United States*. (Catálogo de exposición). Estados Unidos: MFAH/ Abbeville Press, 1987.
- Bonansinga, Kate. *Curating at the Edge: Artists Respond to the U.S./Mexico Border*. Estados Unidos: University of Texas Press, 2014.
- Brenson, Michael; et. al. *Daniel Joseph Martinez. A life of disobedience*. Alemania: Hatje Cantz Verlag, 2009.
- Bois, Yves-Alain, "To Introduce a User's Guide", en: *October* núm. 78, octubre de 1996.
- Buchloh, Benjamin, et. al. 'The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial', en: *October* núm. 66, octubre de 1993.
- Charpenel, Patrick. "Mexico City's Best of 2013" en: *Art in America*, 23 de diciembre de 2013. Formato html, disponible en: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/mexico-citys-best-2013patrick-charpenel-59648/> [consultado en noviembre de 2020]
- Chavoya, C. Ondine (ed.). *Asco: Elite of the Obscure*. (Catálogo de exposición). Estados Unidos: LACMA/Hatje Cantz, 2011.

- Conelly, Frances F. (ed.). *Grotesco y arte moderno*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003.
- Dávila, Arlene. *Latinx Art. Artists, Market, Politics*. Durham: Duke University Press, 2020.
- Espinosa, Elia. *Jesús Helguera y su pintura: una reflexión*. México: UNAM/IIIE, 2004.
- Espinosa, Víctor M. *Martín Ramírez: Framing his Life and Art*. Austin: University of Texas Press, 2015.
- Estrada, Victor. *The Possibilities of Mutation*. Tesis para obtener el grado de maestro en Artes visuales. Pasadena: Art Center College of Design, 1988.
- Foster, Hal. *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal, 2017.
- Fragoza, Carribean. “The River Remembers Laura Aguilar”, en: *Aperture* núm. 245. *Latinx*, invierno de 2021.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*, t. XXII. Buenos Aires Amorrortu ediciones, 1979.
- Fusco, Coco. “Mi tipo de conversación”, en: *Atlántica, revista de las artes*, núm. 15, 1996.
- Gaspar de Alba, Alicia. *Chicano Art Inside/Outside the Master’s House. Cultural Politics and the CARA Exhibition*. Estados Unidos: University of Texas Press, 1998.
- Ginzburg, Carlo. *Miedo, reverencia y terror. Cinco ensayos de iconografía política*. México: Contrahistorias, 2014.
- Goldberg, RoseLee. *Performance art from futurism to the present*. Nueva York: Thames and Hudson, 2011
- Goldman, Shifra. *Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos durante el siglo XX*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2008.
- González, Jennifer A., et. al. (eds.) *Chicano and Chicana Art: A Critical Anthology*. Durham: Duke University Press, 2019.
- González, Rodolfo. *I am Joaquín*. Versión publicada en *Latin American Studies.org*, sitio web independiente del profesor Antonio Rafael de la Cova (Universidad de Indiana); formato html, disponible en: <https://www.latinamericanstudies.org/latinos/joaquin.htm>

- Grant, Mary Lee. *Becoming the Crossroads. Female Cultural Creators of the Mexican American Generation in the Texas Borderlands*. Tesis para obtener el grado de doctora en Historia. Texas A&M University, 2015.
- Haney López, Ian. *White by Law. A Legal Construction of Race*. Estados Unidos: New York University Press, 2006.
- . "Protest, Repression, and Race: Legal Violence and the Chicano Movement", en: *University of Pennsylvania Law Review*, vol. 150, núm. 1, 2001.
- Hartley, George. "I Am Joaquín: Rodolfo 'Corky' Gonzales and the Retroactive Construction of Chicanismo", en: *Electronic Poetry Center*, base de datos alojada por el Center for Contemporary Writing de la Universidad de Pensilvania, formato html, disponible en: <http://writing.upenn.edu/epc/authors/hartley/pubs/corky.html>
- Hernández, Luis R. "Los fantasmas y los muros. Registros chicanos y transfronterizos en la Casa de la Fotografía", en: revista *Luna Córnea*, núm. 34, México: Centro de la Imagen/ Conaculta, 2013.
- Hernández, Robb. *Archiving an Epidemic: Art, AIDS, and the Queer Avant-Garde*. Estados Unidos: New York University Press, 2019.
- Jacob, Mary Jane (ed.). *Culture in Action. A Public Art Program by Sculpture Chicago*. Seattle: Bay Press, 1995.
- Kaiser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en pintura y escultura*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2004.
- Kerr, Clark. *The Gold and the Blue: A Personal Memoir of the University of California, 1949-1967, Volume 2*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Krauss, Rosalind. "Informe without conclusion", en: *October* núm. 78, otoño de 1996.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la Perversión*. México: Siglo XXI, 1988.
- Lacy, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1996.
- Langfeld, Gregor. "The Canon in Art History: Concepts and Approaches", en: *Journal of Art Historiography*, núm. 19, 2018.

- Manrique, Jorge Alberto. "Mexican American Artists, de Jacinto Quirarte". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* núm. 12. México: UNAM/IIE, 1975.
- McCaughan, Edward. *Art and Social Movements. Cultural Politics in Mexico and Aztlán*. Durham: Duke University Press, 2012.
- Mosquera, Gerardo (ed.). *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres/Cambridge: The Institute of International Visual Arts/ MIT Press, 1996.
- Miwon, Kwon. *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Estados Unidos: MIT Press, 2002.
- Muchnic, Suzanne. "Art in the City of Angels and Demons : A sordid chapter from the past provided the name for 'Helter Skelter' -a show that aims to reflect L.A.'s dark side", en: *Los Angeles Times*, 26 de enero de 1992.
- Noriega, Chon A., Terezita Romo, Pilar Tompkins Rivas (eds.) *LA Xicano*. (Catálogo de exposición). Los Ángeles: UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2011.
- , Rita González, Howard N. Fox. *Phantom Sightings. Art After the Chicano Movement*. (Catálogo de exposición). Los Ángeles: LACMA- University of California Press, 2008.
- , (ed.). *Urban Exile. Collected Writings of Harry Gamboa Jr.* Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 1998.
- Patiño Jr., Jimmy C. "A Time for Resistance: Globalization, Undocumented Immigration, and the Chicana/o Movement in the San Diego Borderlands", tesis para obtener el título de Doctor en Historia. San Diego: University of California, 2010.
- Peltomäki, Kirsi. *Situation Aesthetics: The Work of Michael Asher*. Estados Unidos: MIT Press, 2014.
- Plagens, Peter. "Art in Los Angeles: Seventeen Artists in the Sixties", reseña de exposición, en: *Art Journal*, invierno de 1981.
- Quirarte, Jacinto. *Mexican American artists*. Austin/ London: University of Texas Press, 1973.

- Raunig, Gerald. "Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar", en: *transversal texts journal*, número: Do you remember institutional critique?, enero de 2006. Formato html, disponible en: <https://transversal.at/transversal/0106>
- Rivero Ramos, Javier (ed.). *Raphael Montañez Ortiz*. Nueva York: El Museo del Barrio/RM, 2020.
- Sarbanes, Janet. "On Educating for Autonomy and the Early Years of CalArts" en: *Letters on the Autonomy Project*. California: Punctum Books, 2022.
- Shaked, Nizad. "The 1993 Whitney Biennial: Artwork, Framework, Reception", en: *Journal of Curatorial Studies*, vol. 2, núm. 2, 2013.
- Schimmel, Paul (ed.). *Helter Skelter: L.A. Art from the 1990s*. (Catálogo de exposición), Los Ángeles: The Museum of Contemporary Art, 1992.
- Smith, Roberta. "Chelo Gonzalez Amezcua.", en: *New York Times*, 10 de mayo de 2002.
- Sussman, Elisabeth (ed.). *1993 Biennial Exhibition*. (Catálogo de exposición). Nueva York: Whitney Museum of Art, 1993.
- Thornton, Sarah. *Seven Days in the Art World*. W.W. Nueva York: Norton & Company, 2008.
- VVAA. *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos del siglo XX en Galas de México* (Catálogo de exposición). México: Museo Soumaya, 2000.
- VVAA, *Post-Chicano Generation in Art: Breaking Boundaries*. (Catálogo de exposición). Phoenix: Movimiento Artístico del Río Salado, 1990.
- VVAA, *Purple Mexican*, (Catálogo de exposición), 2022 (en prensa).
- VVAA, *Martin Ramirez, Reframing Confinement*. (Catálogo de exposición). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Vela, Mariel, "Cine inmóvil: las no películas de Asco (1970-1980)", tesis para optar por el grado de maestra en Historia del Arte, IIE-UNAM, 2020.
- Wehnert, Jay. *Outsider's art in Texas: Loner Stars*. College Station: Texas A&M University Press, 2018.

### Bases de datos consultadas

*Documents of Latin American and Latino Art*, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston.

*eScholarship. Open Access Publications from the University of California.*

*Electronic Poetry Center*, base de datos alojada por el Center for Contemporary Writing de la Universidad de Pensilvania.

*Oral History Interview with Carlos Almaraz, 1986 February 6-January 29, 1987.* Archives of American Art, Smithsonian Institution.

*Oral History Interview with Daniel Joseph Martinez, 2019 November 23-2020 October 4.* Archives of American Art, Smithsonian Institution

*The American Presidency Project* by Gerhard Peters and John T. Woolley, University of California, Santa Barbara.

University of California/ San Diego Libraries. Farmworkers Movement Documentation Project.

University of Southern California/ Helen Topping Architecture and Fine Arts Library. Robin Dunitz Slides.

### **Entrevistas**

Entrevista con Mitchell Albus, Nueva York, 3 de junio de 2022.

Entrevista con Victor Estrada, Los Ángeles, 12 de junio de 2022.

Entrevista con Chon Noriega, Los Ángeles, 16 de junio de 2022.

## **Anexo 1. Extractos de *Mexican American Artists*, de Jacinto Quirarte.**

*Mexican American Artists*, publicado en 1973, continúa siendo el único libro sobre el tema. Por el interés que puede detonar este trabajo de Quirarte, en este anexo presento extractos sobre dicha publicación.

### **Preface**

This study began in May 1969 when Downs Matthews, editor of *The Humble Way*, invited me to write an article on American artists of Mexican descent and their contributions to U.S. culture. When he first suggested the topic, I was not sure that such a study was feasible. Like most art historians I was not overly concerned with nationality and even less with ethnicity in my studies of art and artists. After all, I reasoned, all twentieth century artists were part of an international community. Granted, national origins could on occasion be used to explain certain tendencies in the production of works of art, such as the large use of canvases by American Abstract Expressionists during the forties and fifties, which has been identified as a specifically American trait. Further, the identification of an artist by national origin or by his adopted country has been used primarily for the sake of convenience, even when these designations have become blurred in the twentieth century. Picasso has lived in France for at least seventy of his ninety years but is considered Spanish. Willem de Kooning arrived at this country as a young man in the twenties from Holland, yet he is considered an American artist. Obviously, there are many factors that determine the ultimate identification of an artist within a national framework. The point is that the work of both artists has been considered within the context of twentieth-century art, that is, within an international art.

So why this study? First of all, I realized that here was a largely untapped body of material, precisely because attitudes governing the selection of material for art historical study had to led to this conclusion. It simply did not conform to this view. Ironically, while nationalism has been downplayed in matters of artistic production, it has nonetheless determined the way we perceive the art of the past and the present. Certain examples of art and architecture in the American Southwest have been ignored because they do not fit into our preconceived notions of what constitutes American and Mexican art. In fact, we have unwittingly misled ourselves by thinking along national rather than artistic boundaries in dealing with these works of art. [...]

## **Introduction**

I

In some respects this is a most unfortunate time for us to be concerned with the art of Mexican Americans, or Chicanos. Artists have rarely, if ever, been involved with problems of ethnic identity. And in recent years artists have been quite concerned with the production of art works that are divorced from almost anything that has to do with our everyday lives. What the artist is, who he is, is peripheral to this enterprise.<sup>1</sup> In short, artists have been breaking down national and ethnic boundaries rather than setting them up. This procedure is not new, of course. Artists have been doing this since the last half of the nineteenth century, when their

---

<sup>1</sup> Francis V. O'Connor, Jackson Pollock, p. 33. In an interview published in *Arts & Architecture*, Pollock said: "The idea of an isolated American painting, so popular in this country during the thirties, seems absurd to me, just as the idea of creating a purely American mathematics or physics would seem absurd... And in another sense, the problem doesn't exist at all; or if it did, would solve itself: an American is an American and his painting would naturally be qualified by that fact, whether he wills or not. But the basic problems of contemporary painting are independent of any one country" (16 [1944]: 14).



positions, their roles in their respective societies, became blurred or non-existent.<sup>2</sup> The reasons are extremely complex: the change in patronage, which merely reflected the change in governments, changes in economic systems, the shifting of power structures. No longer were monarchs, the church, or wealthy individuals in a position to designate, to commission, the work of artists. Artists were affected not only by these practical considerations but also by the scientific knowledge of the day.<sup>3</sup>

Stripped of the usual roles as portrait or history painters, that is, involvement with narrative subjects or with the usual types of work that were assigned them, artists began to go their own way by the 1860's, particularly in France. They began to experiment with new ways of representing the world. No longer confined by the patronage that had restricted them in the past, artists sought and began to create new ways of representing the world. In so doing, they began their alienation from society that we find so pronounced today. For over one hundred years, artists in Western societies have ceased to perform services that could be characterized as indispensable. These services are neither solicited nor required and, as far as many influential members of these societies are concerned, are totally unnecessary. Artists no longer fulfill any specific practical function.<sup>4</sup>

What has actually happened is that an approach to the making of art objects have been formulated that knows no national or ethnic boundaries.<sup>5</sup> And yet we are at present

---

<sup>2</sup> The first artists to break away from these societal bonds were the Impressionists, although individuals who immediately preceded them had already begun the process.

<sup>3</sup> The widespread use of photography in the early 1840's and later the scientific discoveries in the perception of color and light had an impact on late nineteenth-century artists like George Seurat.

<sup>4</sup> The question here revolves around the word *function*. Here the meaning is restricted to the specific positions accorded artists in the past as far as the commissioning of specific works is concerned: paintings or sculptures of religious subjects destined for ecclesiastic use in altars, etc. Works commissioned by monarchs and other important persons fall under the same category.

<sup>5</sup> The context for this generalization is Western art.

confronted, on one hand, with a demand that a specific Mexican American identity be found, one that can be readily pointed to when looking at art works produced by members of this group. On the other hand, these works must be judged on merits that have nothing to do with a Mexican American identity. At least, we profess to have ideas regarding these matters.<sup>6</sup> We subscribe to them when we look at works of art. We say that works of art represent an involvement either with subject, with object, by the artist, or with spiritual values. In one way or another the individual comes to grips with these things, in ways that touch him deeply rather than superficially. How he comes out of it depends upon him as an artist.

The problem: To be a Mexican American; to be an artist. What we do with this dilemma? What specifically does the Mexican American that identifies him as such? Is this apparent in his work? Does he consciously go about establishing a particular way of seeing and, by extension, reflecting this in the way he paints? Is there a specific Mexican American quality to the use of color? the use of line? the use of space? We can say that this is not the central problem, of course. What is important is that the artist knows, or he may feel to some extent, that what he is, is reflected in his work -the indefinable quality that makes him what he is. Certainly, we can look at works in retrospect and say that this is good, this is bad; that this part reflects the individual's personality, his personality in turn is linked to his background, his background is one in which such and such elements were paramount, and these we can identify as being part of a Chicano world view. But some of the Chicano painters are not satisfied with this indirect identification of their work with a Chicano background. They want more.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> First person plural refers to artists, art critics, art historians, and other persons involved in the art business.

<sup>7</sup> A number of Mexican American artists have identified themselves as Chicano artists. These are the Pintores de la Nueva Raza in San Antonio, and the Mexican American Liberation Art Front in Sacramento, California.

The Mexican American has been touched by Mexico's efforts to establish a Mexican identity, which has by no means been entirely resolved. The Mexican is still searching for his roots in the pre-Columbian past while he is firmly anchored in a European frame of mind. All cultural frames of reference are European. These have been affected but not appreciably altered by pre-Columbian survivals. Elements like Náhuatl words enrich Spanish as spoken by Mexicans. Artists may take pre-Columbian motifs, as Diego Rivera has done in many of his murals,<sup>8</sup> but the pictorial language and conventions remain European.

The pre-Columbian past is everywhere evident in Mexico. Material remains are abundant. Indigenous peoples comprise a great majority of the population. Twentieth-century artists have been cognizant of this past, with Rivera at the forefront of those who champion it and José Clemente Orozco equally forceful in denouncing it.<sup>9</sup> But, regardless of their attitudes towards this past, Mexican artists have not been able to ignore it. All muralists used various aspects of the pre-Columbian world in their mural programs. Rivera presented it as an ideal world in his National Palace murals, and the conquest as heroic struggle against all odds. David Alfaro Siqueiros developed a thematic program in his murals at Chillán, Chile, and in Mexico City, in which Cuauhtémoc personifies the successful fight against the oppressor, symbolized by the centaur-half man, half-beast.<sup>10</sup> To Orozco, this world was inhabited by inhospitable gods, who appear to have more in common with the vengeful god in the Judaic tradition than with the pre-Columbian world. He, of course, overwhelms the opposition with

---

<sup>8</sup> See Stanton L. Catlin. "Some Sources and Uses of Pre-Columbian Art in the Cuernavaca Frescoes of Diego Rivera," in XXXV Congreso Internacional de Americanistas: Actas y memorias, III, 439-449. Catlin deals with only one of Rivera's murals. However, it is easy to trace the use of pre-Columbian motifs by the artist much earlier in his paintings at the Ministry of Education Building. Closely linked to the Cuernavaca murals are those in the National Palace stairway.

<sup>9</sup> José Clemente Orozco, *Autobiography*, pp. 109-110.

<sup>10</sup> Bernard S. Myers, *Mexican Painting of Our Time*, pp. 211-234.

a massive satirical brush, as he on occasion did in his murals. In fact, it is when this part of his personality was allowed to go unchecked that we have caricature rather than painting.

At any rate, whatever the attitudes toward their pre-Columbian past -*negative* or *positive*- all used a European pictorial language. Even the techniques are European. The muralist's use of fresco and the thematic and formal programs fit into a European frame of reference. It is the final development of a tradition that was initiated in Florence during the fifteenth century by Masaccio and others.<sup>11</sup> The content is Mexican, the expression is Mexican, the language is European.

Beyond its connections with European culture in general, Mexican art is imbued in particular with Spanish attitudes. José Guadalupe Posada has more in common with Francisco Goya than he does with pre-Columbian Mexico.<sup>12</sup> Posada's use of calaveras is sometimes associated with that world. However, this motif and others, like his Chepito Marihuano, are designed to give him a forum that will enable him to launch his attacks upon man and his imperfect world. His biting satire, his constant references to the political world, as well to the lowest rungs of society, are European rather than pre-Columbian attitudes. There is no doubt that these attitudes have been tempered by the Mexican experience, but the European elements and their configuration must be recognized.

The pre-Columbian artist was rarely, if ever, truly involved in recording his sensations of visual reality.<sup>13</sup> His was a world in which natural phenomena played a negligible role in the creation of images. These images were of deities and men whose attributes, which identified

---

<sup>11</sup> Values first expounded by early fifteenth-century Italian artists are retained by the Mexican muralists: definition of forms in terms of light and dark, single perspectival devices, etc.

<sup>12</sup> *100 Original Woodcuts by Posada*, foreword by Jean Charlot. The views expressed in regard to Posada's work are mine. The reference here is to the woodcuts rather than to Charlot's comments.

<sup>13</sup> Jacinto Quirarte, *Maya Vase and Mural Painting*.

them, were more important than their godliness or humanity. Thus, the persistence of certain visual conventions that served the artists' purposes very well. Since a figure's relationship to the space surrounding it was of little import, the artists ignored most of the space indicators developed so assiduously by Western artists. The placement of a figure in space, a definition of its mass and volume, is achieved by a variety of perspectival devices -diminution in size, overlapping, placement in the visual plane, modeling. This technique was central to European painting, at least until prior to the present century. The pre-Columbian artist was more involved in defining the deity or the human figure with a number of signs and other elements that would instruct the observer as to the figure's place in the pantheon of society, its power rather than its physical attributes. Whether a figure was within a legible spatial frame was of no consequence. Thus, all figures are presented within a single frontal plane. Diminution in size reflects the figure's relative importance within a specific context rather than its placement in place relative to the observer. The pre-Columbian artist was equally unconcerned with a figure's displacement of space -its volumetric definition. Thus, all figures are basically two-dimensional forms. Only the contour of the forms give a sense of the figure's volume. Yet, this is basically nullified by the artist's use of unmodulated color. Color is applied in flat tones and then outlined in black.

With the arrival of the Spaniards in the sixteenth century, the Indian painters took the alien formal programs, if not the thematic ones, all at once. Thus, there is a strange amalgamation in the sixteenth-century codices of European pictorial convention and pre-Columbian motifs -deities and historical personages.<sup>14</sup> The Indian painters began to use modeling and chiaroscuro. These and other techniques had been important for at least one hundred years in

---

<sup>14</sup> Donald Robertson, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*.

Europe. Artists were interested in defining, with as much accuracy possible, not only the configuration of an object as it is affected by light, its placement within its proper spatial context, but also its relationship to other objects -a definition of spatial intervals.

In discussing art and in particular their own art with Mexican American artists over the past two years from New York to California and places in between, I found great diversity in approach, attitudes, and types of work.<sup>15</sup> Some artists were more concerned with a personal approach to their work, while others preferred to align themselves with groups. There are the Pintores de la Nueva Raza from San Antonio, who exhibit under the heading TLACUILO, numberin some twenty-two artists.<sup>16</sup> There are those identified with the northern California group formed a few years ago, called MALAF (Mexican American Liberation Art Front)<sup>17</sup> And there are still others in New York comprised of American Indians, Mexican Americans, Puerto Ricans, blacks and hillbillies under the heading of the Rainbow Culture, with headquarters in the Museo del Barrio.<sup>18</sup>

The Pintores de la Nueva Raza have aims similar to those espoused by MALAF, although they stress the teaching aspects of their program more emphatically. In some respects these points of view have parallels with the great manifestoes written by David Alfaro Siqueiros in the twenties and suscribed to by the other muralists -that is, a very specific program in which painting or muralism was subjected to a programmatic purpose.<sup>19</sup> It was to be used to reach the people; these murals were to teach the people what they had to know about

---

<sup>15</sup> A trip was made during the summer of 1970 to New York, Texas, New Mexico, Arizona, and California to interview artists and to see their works. This was part of the research conducted for this book.

<sup>16</sup> Taped conversation with Felipe Reyes and other members of this group in San Antonio on November 13, 1971.

<sup>17</sup> Taped conversation with Esteban Villa and José Montoya in Sacramento, California, on June 24, 1970.

<sup>18</sup> Taped conversation with Ralph Ortiz, director of the Museo del Barrio, in New York City on June 5, 1970.

<sup>19</sup> Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925*.

themselves, about their past, present and future. That is why there was such a tremendous emphasis on history -pre-Columbian, the conquest, the wars of independence and the revolution.<sup>20</sup>

Coming back to the Mexican American situation, we see that there is a desire to move away from the so-called European (*gabacho* or Anglo) approach to the creation of a work of art. Coupled with this new approaches is another, which is related to what can only be described as a longing for, a feeling of, nostalgia for the ancient past. A search for original sources. And by this is meant the indigenous, or pre-Columbian sources. This very idealistic point of view is stronger, if not exclusive, with the San Antonio group. These artists have some idea regarding the attitudes that the pre-Columbian peoples had towards life and by extension how these were reflected in their works.

Attitudes regarding how this search for roots is to be expressed differ. Some artists seem to be bogged down in the use of language as it relates to painting. There has to be some differentiation between the pictorial language, that is, the grammar, the constituents of a work of art, whether it is a sculpture or a painting. How these elements are put together -line, color, shape, texture, volume, light, mass, weight- and the forces that determine their articulation are, of course, the central problem.

---

<sup>20</sup> When we look back at the work of the muralists we see that it was good, not because the professed aims of the artists were accomplished, although these had a great deal to do with what they were about, but because they were able to transcend these stated purposes and programs. Those things we admire on an artistic level go way beyond what Rivera and the others said they were trying to do. Unfortunately, once many of the programs were worked out -the history of Mexico: the protagonists, heroes, and villains- much of the work became repetitive. These thematic programs obviously no longer were of the most vital concern to the artists; they no longer felt as close to these things, so that later works are not comparable to those produced during the twenties and the thirties. These actions no longer fulfilled the needs, nor did they reflect exactly how the artists felt; Mexico itself had changed.

Ralph Ortiz recognizes this very clearly, when he refers to the Mexican muralists: “They used Western devices to convey the content. Rather than use Western devices I feel that it is important that we discard them.”

Esteban Villa has recognized the problem also. What he is trying to do is get away from the essence, the determinants, in Western-oriented painting that has absolutely no meaning for him and other Chicano artists.

When José [Montoya] and I and other painters attended Arts and Crafts in Oakland we were completely trained in the European tradition of painting. We tried to imitate the French impressionists, the German Expressionists, the Japanese artists, and we found very hard to relate. We went through four years of art and not really had our soul in it. There was no heart in it that we felt. This is where we are. On the one hand, the teachers would tell us be yourself, express your intimate feelings and then, on the other hand, well, pain like we are teaching you here -the European tradition. So it was tearing us apart. We would go home to a Mexican setting, a situation “y allí está uno hablando Español, y hablando de la comida Mexicana”. So that was really much a part of our life, and then go to school and have to change our role and our image; then we became Anglos while in that school.

Esteban’s view in no way leads to a separatist movement, although he has been accused of this by his detractors. In fact, the San Antonio group is far more concerned with cultural autonomy than is the Oakland-Sacramento group. The San Antonians seek to emphasize the roots aspects of their work -pre-Columbian and Mexican- rather than their involvement with American culture. Esteban makes this very clear when he speaks of the Chicano and Chicano art as the merging of two cultures: “... a merging of that ‘lo que viene de Mexico’ and contemporary American society -a kind of marriage of the two. And from this you’re going to come out with biculturalism. And this is what Chicano art is right now. It’s just beginning.



There are some art forms that are starting to come out.” Esteban Villa and the other MALAF artists are trying to reflect the Chicano existence in their work -those things that we have all experienced throughout the Southwest (Texas, New Mexico, Arizona, and California)-remembrances, echoes of Mexican views of the world reinforced by our parents, our grandparents, our family, and our friends.

To the San Antonio artists a call for cultural autonomy is seen as a movement that would be a reversal of what actually took place in Mexico in the sixteenth century. They see themselves as subject peoples (artists). They have been trained to follow European value systems with no reference whatever to the Chicano experience.

In effect what is happening here is an attempt to reverse the role that the artist has had in relationship to a dominant culture. A case in point: A parallel can be drawn with the events that took place in sixteenth century Mexico when the Spaniards arrived. Not only did the vanquished take up many of the new tools brought by the Spaniards (arch and vault construction), but the Indian craftsmen also began to deal with some of the European pictorial languages, such as the use of perspective, the use of modeling or chiaroscuro, the application of effects of dark and light. All these were alien to the pre-Columbian mind, as has already been shown.

It is this taking of alien formal and thematic programs that these Chicano artists are trying to change. But before they can accomplish this, they must be aware of the various levels at which they must operate as artists. It is not enough to say, “we are not going to paint like the Western-oriented artists”, but one must zero in on what is Chicano and how this relates to making art.

Our problem then is to define what a Chicano is before we can define what Chicano art is. I am not presumptuous enough to say that I know what it is. The Chicano is not a kind of

person. He is not a generalized entity. I think that if we operate in this fashion we end up echoing all those who categorize us, group us into the stereotypes we all know so well.

The Chicano community is extremely complex. There is no one person who represents a typical Chicano. Chicanos, or Mexican Americans, live in those areas of Texas, Arizona, New Mexico, California, Nevada, and Colorado that were at one time part of Mexico. The people in these areas were technically Mexicans; but before that they were New Spaniards, or part of “Nueva España”; it was after this that the area became part of the Mexican republic. But this affiliation only lasted, in the case of Texas, for fifteen years, and for the rest of the Southwest for another ten. So, we have been New Spaniards for over 200 years, Mexicans for 15 to 25 years, and Americans for over 120 years. This is a technicality, of course, and does not alter the fact that we are very much a part of Mexico, while at the same time a part of this country. The search for identity is then our paramount concern.

There is first of all the Chicano as artist. The language he uses is tempered by European culture, specifically the Spanish as it has come through and being redefined from Mexico. This background, coupled with an American approach or experience, has created the Mexican American. Esteban Villa expressed it this way:

Primero, I want to say that I paint and draw as a Chicano. Not too long ago I was asked by a group of college students, “Is there such a thing as Chicano art? I say there is. All my observations on life are definitely seen and felt as a Chicano.

I still believe in “el dia de los santos”, “el bautismo”, “la boda”, and “la llorona”. I still believe in playing the guitar, and, most of all, I still believe in all the ceremony and folklore that is part of being Chicano.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> *El Grito: A Journal of Contemporary Mexican American Thought*, 2, no. 3 (Spring 1969), n.p.

When asked about his background and what effect this might have on his work, Melesio Casas of San Antonio answered that Mexican Americans are outsiders:

To me, being an outsider is the next thing to being an artist. I think we are lucky to be born outsiders. The other thing, however, is this. You think that, because you eat tortillas and you think in Spanish or in the Mexican tradition, you can identify yourself. I don't think it's quite true. First of all, we use liquitex, and we use canvas, and we use stretcher boards. "No usamos bastidores o manta". So we are a mixture. So there is no sense in trying to say that we have some kind of purity. We are entirely different. We are neither Mexican nor Anglos. We are in between.<sup>22</sup>

The groups, the lones, are all in their way creating works of art that define their Mexican American identity. Some go about this consciously working out programs they hope to follow. Other are far more concerned with their own voices.

I would like to make one more comment regarding nationality or ethnicity: the Aztecs, like the Italians of the Renaissance and the Romans before them, thought of those who had preceded them as perfect in every aspect -a group of people with whom, obviously, some kind of bond had to be established. The Romans had this feeling for the Greeks, the Italian for the Romans, and the Aztecs for the Toltecs. And, as we all know, the Toltecs were synonymous with artists. The Aztecs revered the Toltecs. This feeling is reflected in the following sixteenth-century text translated from the Náhuatl [sic]:

Toltécatl: el artista, discípulo, abundante, multiple, inquieto

El Verdadero artista; capaz, se adiestra, es hábil;

Dialoga con su corazón, encuentra las cosas con su mente.

---

<sup>22</sup> Taped interview with Mel Casas, Rudy Treviño, and Emilio Aguirre, all of San Antonio, on August 1, 1970.

El verdadero artista todo lo saca de su corazón;  
obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento,  
obra como tolteca, compone las cosas, obra hábilmente, crea;  
arregla las cosas, las hace atiladas, hace que se ajusten.<sup>23</sup>

This reverence for forebearers illustrates the plight of all peoples. In their efforts to achieve a certain legitimacy firmly anchored in the past, they will take or establish kinship, bonds with others who have preceded them. To whom shall we look for this? Yes, we have our own sources to which we can go. There is the Spanish, Moorish, and Indian. Which of these is the strongest? In what doses were the mixtures established? The Spaniard was a composite himself when he arrived on these shores. Culturally, he was late Gothic, part Renaissance, and extensively Moorish, since many of the conquistadores were from the southern part of Spain. The Spaniards are a people whose beginnings (historically) can be linked to the Iberians, Phoenicians, Carthaginians, Romans, Greeks, Visigoths, and Moors. And what of the Aztecs? They were heirs to an even longer tradition. They were but the latest in a long list of cultures that had their beginnings three thousand years ago -the Olmecas, Teotihuacanos, Mayas, Zapotecas, Totonacas, Toltecas, Mixtecas, Mayas-Toltecas- and then finally Aztecas.

---

<sup>23</sup> Miguel León-Portilla, *La filosofía Náhuatl*, p. 261. English translation taken from Miguel León-Portilla, *Aztec Thought and Culture*, p. 168:

The artist: disciple, abundant, multiple, restless.

The true artist, capable, practicing, skillful,  
maintains dialogue with his heart, meets things with his mind.

The true artist draws out all from his heart;  
works with delight; makes things with calm, with sagacity;  
works like a true Toltec; composes his objects, works dexterously; invents;  
arranges materials; adorns them; makes them adjust.

Thus, we have two very complex strains that have gone into our make-up. The Aztecs are but a small part of it. They just happened to be the dominant group when the Spaniards arrived. And because of this, their presence throughout Mexico and Guatemala is easily discerned today -primarily through language, the Náhuatl place names. We ourselves have been touched by these nahuatlismos: we use *esquite*, *helote* [sic], *guajolote*, *tecolote*, *aguacate*, *tomate*, *chocolate*, *mitote*, *tepalcate*. This usage has enriched our lives, but it is peripheral to our main use of language: English and Spanish, a bilingualism that makes us very special. We have a rich heritage; we have our roots in pre-Columbian times; we are related to three centuries of Spanish rule; we are related to a century and a half of American rule. So that we are all of these and none of them. It isn't just a duality. It is far more than that. And of course it is our role to define exactly what that is.

[...]

## **Conclusion**

It is most difficult to assess the body of work presented in this study. There are no single styles or visible threads linking the works. What does exist is a common bond based on language and points of view, which have been tempered by direct and indirect experiences with Mexico, either by birth, travel, or temporary residencies in that country. There is a feeling for Mexico, which is primarily evident in utterances, if not in the work themselves.

A desire to be relevant, to focus on those aspects of society that most affect the average person, is expressed by a few of the artists. The strident voices of Mel Casas and Luis Jiménez are leveled at those views and attitudes held by the majority that most affect Americans and particularly Mexican Americans. Michael Ponce de León in a more abstract way makes

similar if more diverse statements in his work. Chelo González Amezcua, the most enchanted, poetess and artist, deals with all aspects of her background in her work -the Mexican as well as the Texan. Octavio Medellín retains a feeling for the pre-Columbian past of Mexico as well as its present in powerful works done in wood and stone. Antonio García uses the Virgen de Guadalupe in his mural program at Goliad. Joel Tito Ramírez deals with the history of the Southwest with specific references to New Mexico. Ralph Ortiz consciously searches for his roots in the pre-Columbian past and signals this by using Náhuatl names of personages and deities in his works. Manuel Neri deals with architectural manifestations dating from the pre-Columbian period in Mexico and Peru in some of his latest sculptures. Other artists are more directly involved in developing what they consider Chicano art, while the vast majority of those included in this study are more directly involved with their work. Although, in all cases, there was a readiness to claim their Mexican or “Hispanics” antecedents, most felt this was not central to their development as artists. And yet there is a growing consciousness of these antecedents so that they will most certainly play greater importance in the work of these and other Mexican American artists in the future.

Quirarte, Jacinto. *Mexican American artists*. Austin/  
London: University of Texas Press, 1973.

## Anexo 2. Invisible No More

**UPDATE**

# INVISIBLE NO MORE

## AN EVALUATION OF THE SMITHSONIAN INSTITUTION AND LATINO REPRESENTATION

Sonja Diaz, Daisy Vera, & Gabriela Solis



**LATINO POLICY & POLITICS INITIATIVE**  
latino.ucla.edu

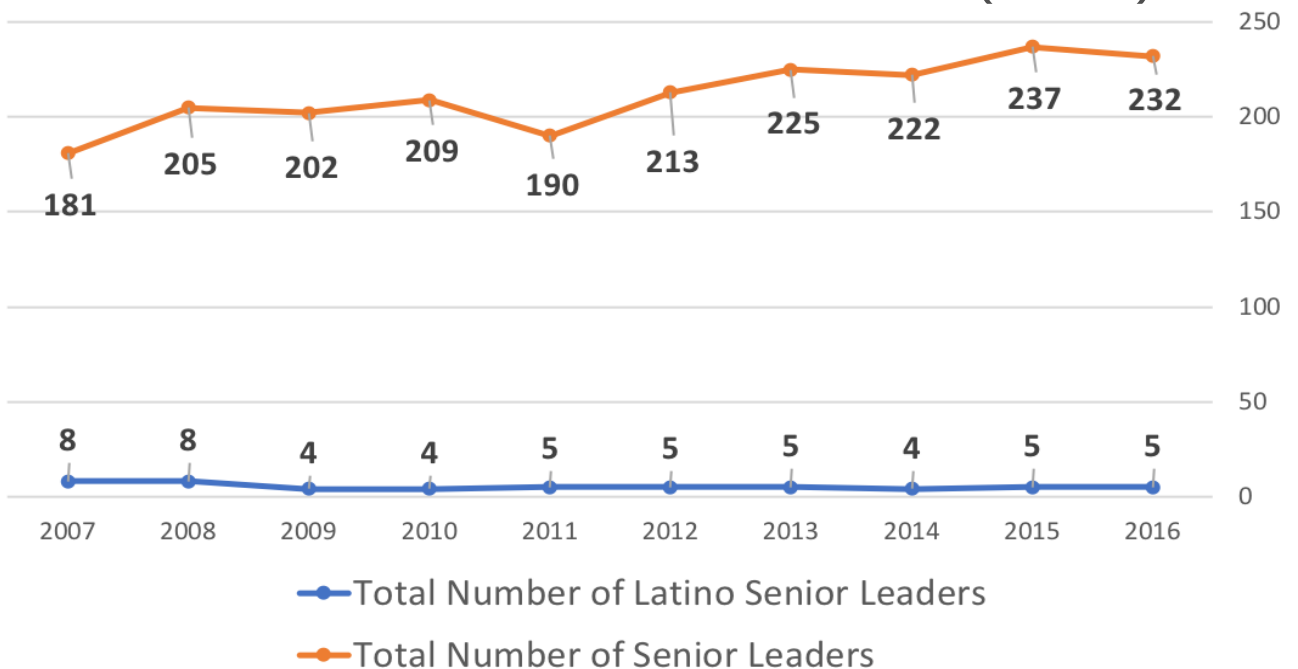


On September 10, 2018, UCLA released the first analysis that evaluated the Smithsonian Institution's progress in implementing the ten recommendations from the Institution's 1994 Task Force on Latino Issues' *Willful Neglect* report. In response, the Smithsonian published two statements on Latino Representation (September 10, 2018 & September 12, 2018), online at: [newsdesk.si.edu](http://newsdesk.si.edu). On September 13, 2018, the Smithsonian's Office of General Counsel responded to UCLA's records request for 10 years of racial/ethnic workforce data for senior leadership, curators, and total workforce. This updated analysis evaluates Latino representation across the Institution's workforce for this ten-year period (2007-2016).

### SENIOR-LEVEL LEADERSHIP

An evaluation of Smithsonian data on the Institution's "senior leadership" from 2007-2016 by race/ethnicity finds a slight increase in the total number of senior leadership positions and a decrease in the number of Latinos in senior leadership over time. In 2007, senior leadership positions represented 3.2% of the Institution's total workforce, approximately 181 workers, which grew to 3.8% in 2016 at 232 workers. During this time period the number of Latinos in senior leadership decreased from 4.4% of all senior leadership workers in 2007 (8 total) to 2.2% in 2016 (5 total) (See Fig. 1).

**FIG. 1: LATINO SENIOR LEADERSHIP VS. TOTAL SENIOR LEADERSHIP (2007-2016)**

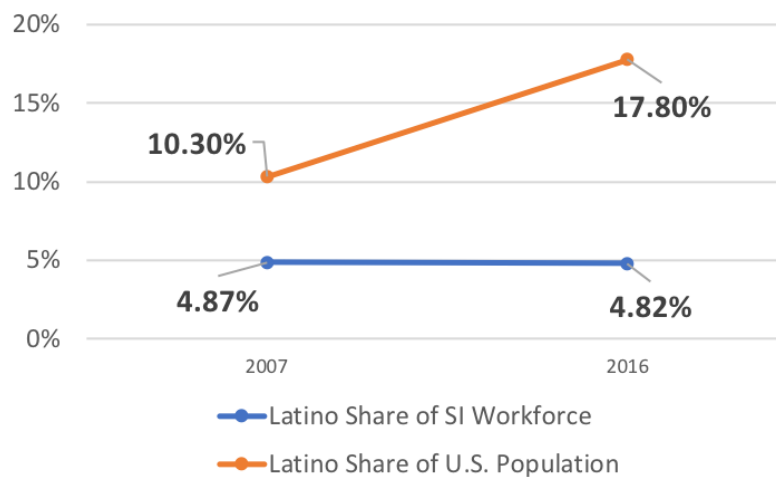


Source: Smithsonian Institution, UCLA Inquiry for Workforce Demographics: 2007-2016, September 13, 2018.

# UPDATE WORKFORCE

An evaluation of the Smithsonian's total workforce by race/ethnicity between 2007 and 2016 suggests that the Latino workforce has not increased during this ten-year period. In 2007, the Latino share of the Smithsonian's workforce was 4.87%, representing approximately 271 Latino workers, compared to a share of 4.82% in 2016, at 294 workers. In comparison, Latinos' share of the total U.S. population has increased from 10.3% in 2007 to 17.8% in 2016 (See Fig. 2). Previous analysis on the Smithsonian's workforce relied on publicly-available data, which reported a 10.1% Latino share of total workforce; these figures omit the Institution's Smithsonian Tropical Research Institute Panamanian (TECNASA) employees.

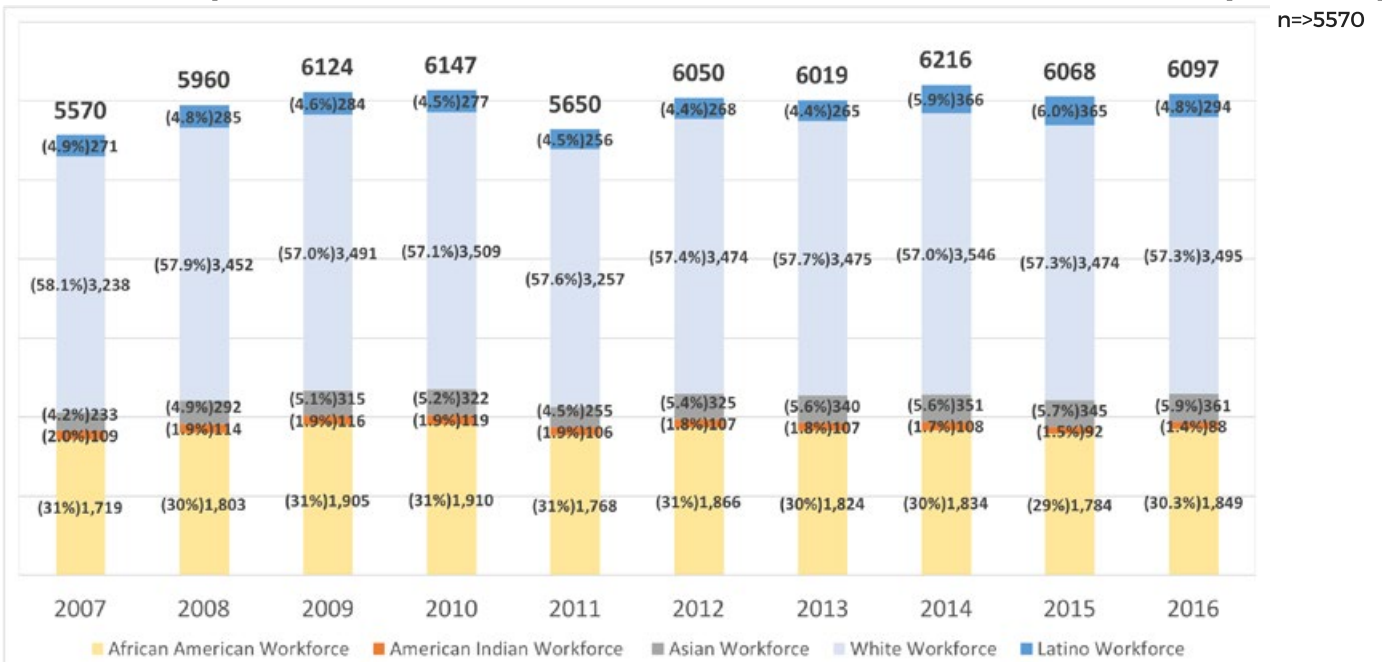
**FIG. 2: COMPARISON OF LATINO WORKFORCE AS SHARE OF ENTIRE SMITHSONIAN WORKFORCE AND LATINO POPULATION AS SHARE OF ENTIRE U.S. POPULATION (2007-2016)**



Source: Smithsonian Institution, UCLA Inquiry for Workforce Demographics: 2007-2016, September 13, 2018.

The Smithsonian's overall workforce increased by 9.5% between 2007 and 2016, a net increase of 527 workers. During this ten-year period, the share of Smithsonian workforce by race/ethnicity only increased for Asians (from 4.2% in 2007 to 5.9% in 2016), remained constant for Latinos (4.8%), while slightly declining for American Indians (from 2% to 1.4%), Whites (58.1% to 57.3%), and African Americans (30.9% to 30.3%) (See Fig. 3).

**FIG. 3: RACIAL/ETHNIC BREAKDOWN OF SMITHSONIAN INSTITUTION WORKFORCE (2007-2016)**



Note: Native Hawaiian/Pacific Islander data excluded as they made up less than 0.3% of the Smithsonian workforce from 2007-2016. Source: Smithsonian Institution, UCLA Inquiry for Workforce Demographics: 2007-2016, September 13, 2018.



**UPDATE**

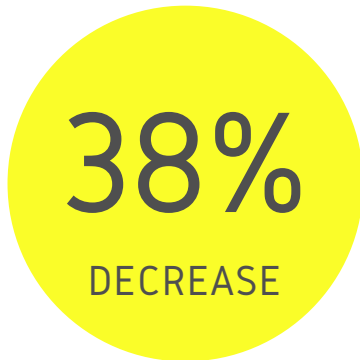
# A CLOSER LOOK: WORKFORCE BY THE NUMBERS

---



## EXECUTIVE LEADERSHIP

Of the Smithsonian's current 11 executive leaders, only one is Latina/o: Julissa Marenco, Assistant Secretary for Communications and External Affairs, appointed in 2018. Between 2008 and 2017, there were no Latinos serving in the Smithsonian's Office of the Secretary.



## SENIOR LEADERSHIP

Between 2007 and 2016, the Smithsonian lost 3 Latinos in its senior leadership, representing a 38% decrease in the number of Latinos in this workforce designation.



## LATINO SHARE OF TOTAL WORKFORCE

Between 2007 and 2016, the share of Latinos across the Smithsonian's total workforce showed no change (>.04% ) despite a medley of workforce and pipeline initiatives focused on increasing and retaining Latino workers at the Smithsonian.

## POLICY RECOMMENDATION:

---



TRACK & PUBLISH DEMOGRAPHIC DATA FOR ALL OFFICE OF THE SECRETARY EXECUTIVES, CURATORS/ARCHIVISTS, SENIOR LEADERS, AND TOTAL WORKFORCE IN BOTH RAW NUMBERS AND PERCENTS FOR EVERY YEAR THE SMITHSONIAN HAS RECORDED IT.