

El desdoblamiento de la mirada. La construcción visual e ideológica del arte México Americano contemporáneo. Un estudio en coincidencia opositora.



AMERICANO
MEXICANO

EL DESDOBLAMIENTO DE
LA MIRADA. LA CONSTRUCCION
VISUAL E IDEOLOGICA DEL
ARTE MEXICO AMERICANO
CONTEMPORANEO. UN ESTUDIO
EN COINCIDENCIA
OPOSITORA.





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MEXICO
Facultad de Filosofía y Letras



El desdoblamiento de la mirada.
La construcción visual e ideológica del
arte México Americano contemporáneo.
Un estudio en coincidencia opositora.

Tesis que presenta la Licenciada:
Xochitl Alejandra Munguía García
Para optar por el grado de:
Maestra en Historia del Arte



Tutor: Dr. Peter Krieger
Asesores: Dr. Jaime Cuadriello, Mtra. Mariana Botey
Lectores: Dr. Cuauhtémoc Medina, Mtro. Tobias Jon Ostrander

CONTENIDO

5	Introducción
14	Capítulo Uno La producción de iconografía: Judith Baca
27	Capítulo Dos La imagen como agente: Asshole Mural
40	Capítulo Tres La construcción de un commodity: el Clavado Adán Hernandez
52	Conclusiones
61	Bibliografía
64	Índice de Imágenes



A Jonathan...

*Porque desde que te conocí...
I know everything's not lost...*

AGRADECIMIENTOS

**Hay momentos en la vida
en los que simplemente parece
que hay algo que sin esperarlo
nos encuentra,
este es uno de ellos...**

Agradezco al Dr. Pedro Ángeles porque sin conocerme, me brindó su apoyo y me regaló las palabras exactas en un momento de inmenso temor, haciéndome ver que lo primero y más importante, es estar bien conmigo misma.

Gracias al Dr. Peter Krieger por un extraordinario seminario que sacó lo mejor de sus alumnos, por creer en mi proyecto y darme la máxima libertad, por su disciplina y por alentarme a viajar a la ciudad de Los Ángeles.

Gracias a la Mtra. Mariana Botey por compartirme su experiencia, energía, sus siempre maravillosas y alentadoras palabras y por su apoyo en mi estancia en LA.

Gracias al Dr. Jaime Cuadriello porque durante un semestre, cuatro horas no bastaban para enseñarnos a mirar, por el rally en el museo y por su humildad para compartir esta experiencia conmigo.

Gracias al Mtro. Tobias Ostrander por entrarle al proyecto y por sus siempre prontas respuestas y puntuales comentarios.

Gracias al Dr. Cuauhtémoc Medina por sus enérgicos comentarios que me ayudaron a ser crítica y a tener más rigor y compromiso con mi propia investigación.

Gracias a Brígida y Héctor de la Coordinación del posgrado por sus atenciones e infinita paciencia, y sobre todo a Tere, quien me ayudó a planificar y obtener el apoyo necesario para realizar mi estancia de investigación. Gracias a Mire y a Irma del Instituto de Investigaciones Estéticas que me han apoyado en los momentos críticos y siempre me reciben con una sonrisa.

Gracias a Mario Ybarra Jr. y Karla Díaz quienes durante mi estancia en L. A. me rescataron de Inglewood, me introdujeron a la dinámica de la ciudad, me llevaron a recorrer sus calles

y me abrieron las puertas de *Slanguage Studio* y de su hogar, no encuentro palabras para expresarles mi profundo agradecimiento.

Agradezco a Harry Gamboa Jr. la experiencia de su proceso creativo en el *Bistro de la Gare* en *South Pasadena* junto a su *troupe*, Linda Gamboa, Lupe Orozco, Alma Rodríguez, Gerard Meraz y Miguel Paredes.

Gracias a Kristi Yuzuki, de la *Balch Art Research Library* de LACMA por su siempre amable atención y su preocupación. A Karla Díaz por abrirme su archivo personal en Wilmington y al staff del *UCLA Chicano Studies Research Center Library and Archive, Social and Public Art Research Center* y del *Chicano Resource Center* de la Biblioteca del Este de Los Ángeles.

Gracias Lola por los cafés gratis y porque aún cuando trabajabas todo el día, me regalabas las tardes y me compartías tu mundo.

Gracias lo y Ben por su tiempo, por *Ecko Park* y por el viaje a LAX.

Mi infinito agradecimiento a todos aquellos Angelenos que conocí 'tras bambalinas', en bodegas, cocinas, tiendas, puestos de comida y calles de la ciudad que sin conocerme, me extendieron su mano.

Gracias Natalia, porque, como siempre lo haz hecho, en los momentos difíciles lejos de casa estuviste apoyándome y echándome porras.

A Pamela, por el apoyo, la compañía y su amistad. Fabiola, Jimena e Ibari, porque juntas recorrimos este viaje.

A Papá y Mamá porque siempre me dejaron seguir mi propio camino. A mi abuelita por sus bendiciones.

Agradezco el apoyo de la Universidad, que me otorgó los fondos realizar esta investigación.

Gracias a todos, familia y amigas (os), que han formado parte de esta travesía.

INTRODUCCION

Tradicionalmente, el arte México Americano como objeto de estudio ha estado intrínsecamente ligado a su historia social. El Movimiento Chicano de los Derechos Civiles ha marcado su desarrollo, así como el contexto histórico, político y social en el que se inscriben, tanto las políticas migratorias, como las cifras demográficas y las demandas de mercado.

El carácter distintivo del *American Way of Life*, de la última sociedad primitiva contemporánea se escenifica en las formas del distanciamiento, en el paisaje, en los grandes desiertos y carreteras de ese país que deja entrever una profunda soledad, las inclinaciones thanáticas que yacen bajo el optimismo americano; la decrepitud del capitalismo tardío en la tierra de las oportunidades, del *American Dream* convertido en el insomnio incontinente de la banalidad y la indiferencia; los Estados Unidos han realizado la desterritorialización de la identidad, la diseminación del sujeto y la neutralización de todos los valores y, si se quiere, la muerte de la cultura bajo el régimen de la mortandad de los objetos. En este sentido es una cultura ingenua y primitiva, no conoce la ironía, no se distancia de sí misma, no ironiza sobre el futuro ni sobre su destino; ella sólo actúa y materializa su política de Estado. Norteamérica realiza así sus sueños y sus pesadillas¹.

La historia social es el punto de partida para hablar de la producción visual de la comunidad mexicana en Estados Unidos, es asumir una postura política, no sólo hacia el acontecimiento estético, sino sobre todo, hacia la idea de que existe una comunidad cuya sensibilidad empieza desde su propia denominación. El acuñar un término para denominar las creaciones estéticas de un grupo social que se explica más por lo que no es que por aquello que permite la ficción de comunidad es, más que denominación, una toma de postura. La especificidad de los términos, su fuerte filiación política, así como su ceñida relación al momento histórico y al espacio geográfico, hacen del momento de su elección una actitud que, de no aclararse, determina toda la investigación. El uso del término México Americano, por ejemplo, puede ser visto como una traición a la dinámica chicana de autodeterminación², pues exalta el carácter de doble nacionalidad y también la clase

¹ Vázquez Rocca, Adolfo, *Baudrillard; cultura, narcisismo y régimen de mortandad en el sistema de los objetos*, <<http://www.margencero.com/articulos/articulos3/ baudrillard.htm>>, (10 Marzo, 2009).

² Durante el Movimiento Chicano por los Derechos Civiles de las décadas de los 60 y 70, se acuñó la idea mítica de Aztlán como parte importante de la configuración del nacionalismo chicano, esta idea derivó en un manifiesto llamado *Spiritual Plan of Aztlan*, adoptado por la *First National Chicano Liberation Youth Conference* en marzo de 1969, que abogaba por la autodeterminación de los chicanos "consecrating the determination of our people" [consagrando la determinación de nuestra gente], en donde se declaraba que los Chicanos debían usar su nacionalismo como el punto de partida para la movilización, la organización social, económica y cultural, y para la independencia política, como único camino "to total liberation from oppression, exploitation and racism" [a la liberación total de la opresión, explotación y racismo]. Comprometiendo a todos los niveles de la sociedad chicana, *El Plan Espiritual de Aztlán* también imbuó al arte.

social, además de pertenecer a un momento cultural y políticamente determinado, por otro lado, el término chicano está inscrito a una postura política y de resistencia cultural, que además ha sido acuñado para denominar la producción artística de un grupo social específico en dos de sus más grandes exhibiciones: *Chicano Visions: American Painters on the Verge* y *Chicano Art: Resistance and Affirmation*; denominación de la que se desligó la vanguardia chicana de los 70 y los artistas más contemporáneos, principalmente representados en la última gran exposición *Phantom Sightings. Art After the Chicano Movement*, en la que los artistas se manifiestan “menos interesados en la validez histórica de la cultura chicana que en su presente y su presencia, y están menos interesados en la cualidad distintiva y el lugar especial de los chicanos, que en cómo los México-americanos experimentan la vida e identidad en una multiformidad social diversa”³.

De acuerdo con lo anterior, en esta investigación me decido por acuñar el término México Americano, para resaltar el cruce cultural en la práctica estética, apuntar la ficción de una terminología que funciona socialmente y establecer así, un punto de vista que pugna por exaltar la heterogeneidad y se posiciona fuera de un territorio muy seriamente comprometido al desligarse de una fuerte tradición de análisis determinada por la historia social, buscando escapar de la reducción hacia un problema de identidad, que enmascara un poderío de mercado y que, por otro lado, obedece a una buena rentabilidad social.

En términos de coincidencia opositora, escogí tres ejemplos diferenciados que van en contra de cualquier noción de canon y me situé fuera de los criterios de valoración política, artística e histórica que tradicionalmente configuran los discursos sobre el arte chicano. El trinomio Baca-Asco-Hernandez, configura una muestra que, lejos de ser irreconciliable, enfatiza la diferenciación en términos de género -femenino/masculino-, geografía -California/Texas-, temporalidad -80's/70's/00's-, impacto político -individuo/colectividad-, mercado -mercancía/artefacto- y de inscripción en el territorio institucional.

³ Howard N. Fox, *Teatro de lo Falaz*, en Gonzalez, Rita, Howard N. Fox y Chon A. Noriega, *Apariciones Fantasmales. Arte Después del Movimiento Chicano*, trad. Pilar Carril y Sergio Negrete, Fundación Olga y Rufino Tamayo, México, 2008, p. 36.

Judith Francisca Baca (Los Ángeles, California, 1946) artista visual, activista y académica, es ampliamente reconocida como pintora y muralista⁴. La biografía en su sitio oficial de Internet, la reconoce como pionera del arte comunitario por haber fundado el Primer Programa Mural en la Ciudad de Los Ángeles en 1974 que produjo más de 250 murales en sus diez años de operación; en 1976 fundó, junto a la pintora Christina Schlesinger y a la cineasta Donna Deitch, el *Social and Public Resource Center (SPARC)*, en Venice, California, que 'produce, preserva y realiza programas educativos sobre trabajos artísticos públicos basados en la comunidad'; en 1988, a petición de Tom Bradley, Alcalde de Los Ángeles de 1973 a 1993, desarrolló un nuevo programa mural titulado *Great Walls Unlimited: Neighborhood Pride Program* que opera bajo contrato con el *Cultural Affairs Department* de la Ciudad, cuyo objetivo y reto se concentra en "mejorar la calidad de vida de los residentes y visitantes de Los Ángeles...generando y apoyando experiencias culturales y artísticas de alta calidad y asegurando su acceso a través de subsidios, *marketing*, desarrollo y comunicación que, como catalizador, exprese el arte, la cultura y la herencia de cada barrio en la Ciudad de Los Ángeles"⁵, el cual ha producido más de 105 murales en casi todas las comunidades étnicas de la Ciudad. En 1996 creó el *César Chávez Digital/Mural Lab*, centro de investigación, enseñanza e instalación de producción que trabaja en conjunto con la Universidad de California en Los Ángeles. Es miembro fundador de la nueva *California State University* en Monterey Bay, donde ayuda a desarrollar el Instituto de Arte Visual y Público, y profesora en los Departamentos César E. Chávez de Estudios Chicana y Chicano y en el de Artes del Mundo y Culturas en la UCLA.

Las estructuras de visibilidad histórica anglosajona permiten a Judith Baca una fuerte presencia como exponente de arte Chicano. A través del análisis específico de una

⁴ Como artista, el éxito mediático de Judith Baca se traduce en más de 20 exposiciones individuales, rebasa el ciento en exposiciones colectivas y se le ha encargado la realización de numerosos murales como los de la Biblioteca para mujeres de la *Frontera State Penitentiary*, el edificio de *Pacific Telephone* en *Highland Park*, y la terminal central del Aeropuerto Internacional de Denver, Colorado; sus *Tres Marías* pertenecen a la colección permanente de la *Smithsonian Institution, National Museum of American Art* y es sin duda la artista de quien se encuentra mayor información en la red. Fue invitada a la Casa Blanca en mayo para discutir, junto a un grupo de activistas representantes de organizaciones artísticas, ambientalistas y de justicia social, cómo pueden colaborar con la administración del Presidente Obama en sus planes de recuperación económica y política general. [Jacqueline Trescott, "Activist Ask White House for Role in Recovery", *The Washington Post*, Wednesday, May 13, 2009.]

⁵ *Department of Cultural Affairs. City of Los Angeles, Goal & Mission*, <<http://www.culturela.org/>>, (20 Julio, 2009).

de sus construcciones más elogiadas, se verá cómo se expresa el momento de completa asimilación de una tradición muralista e iconográfica que se reinterpreta, en la obra de Baca, en términos de institucionalización y subsidio.

El segundo caso, se refiere a una imagen/intervención del grupo **ASCO**, fundado por Harry Gamboa Jr., Gronk, Willie Herrón y Patssi Valdez (Los Ángeles, California, 1971-1987), colectivo de vanguardia artística multimedia que surge en el contexto de las moratorias chicanas⁶ y los *Blowouts* (masivas protestas estudiantiles de 1968) al este de Los Ángeles.

Su producción se caracteriza por los performances, el teatro callejero y el arte conceptual. A través de fotonovelas, mail art, fotografías, happenings, bromas mediáticas y poesía, satirizaron los estilos emergentes del arte chicano y presionaron los límites que lo rodeaban. Asco creó un arte vanguardista de intersecciones en un ambiente urbano hostil e inclusive peligroso, que tuvo en *Self-Help Graphics*, al Este de Los Ángeles, su primera exhibición llamada *Asco-Zilla*. Segregados geográfica y culturalmente de la naciente escena artística contemporánea y estéticamente en contraposición con el nacionalismo chicano dominante, Asco encontró un espacio en el entonces nuevo e interdisciplinario corredor artístico de *Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE)*, pero se decidió primordialmente por exhibir sus creaciones en las calles, participando de estrategias contra-narrativas en prácticas guerrilleras e intervenciones tácticas. Rechazaron los tipos de murales que caracterizaban el movimiento artístico en el barrio de afirmación de la identidad, reinventando el muralismo y otros tópicos del arte Chicano con espectáculos de campo histriónicos y astutos trabajos conceptuales que los llevaron a ser el primer colectivo

⁶ En 1969, cerca de 2,000 personas convocadas por los *Brown Berets* (grupo nacionalista activo durante el Movimiento Chicano), se manifestaron al Este de Los Ángeles para protestar contra la Guerra de Vietnam y por el alto porcentaje de militares chicanos muertos en el suroeste asiático. Otra marcha de 6,000 personas se llevó a cabo en febrero de 1970. En agosto de 1970, el *National Moratorium Committee* incrementó a casi 30,000 el número de personas que asistieron a la manifestación de Los Ángeles. Atacados por los ayudantes del Sheriff, la marcha fue disuelta con gas lacrimógeno y, en un incidente relacionado, Rubén Salazar, reportero de *Los Angeles Times*, fue asesinado. Gaspar de Alba, Alicia, *Chicano Art. Inside/Outside the Master's House*, University of Texas Press, Austin, 1998, p. 148.

de arte chicano en ser exhibido en *Los Angeles County Museum of Art (LACMA)*⁷. Asco fue un colectivo vanguardista que surgió de las calles al Este de Los Ángeles y no de las escuelas de arte. Su método de prácticas artísticas se encuentra profundamente arraigado a una protesta política que rechazó lo fácilmente legible y los tópicos democráticos del realismo social. Como se intentará demostrar, Asco no negó nunca el arte tradicional chicano sino, antes bien, redefinió el arte contemporáneo chicano y cuestionó sus cánones artísticos, dando impulso así a la vanguardia chicana.

Adan Hernandez (Childress, Texas, 1951). Hijo de trabajadores agrícolas emigrantes, en su obra autodidacta ha tipificado la experiencia chicana del sur de Texas por más de treinta años. Su primera exhibición titulada *San Antonio, Caras y Lugares* se llevó a cabo en el Teatro Guadalupe de San Antonio, Texas en 1985, en donde presentó lo que llegaría a ser el icono más identificable en sus pinturas a lo largo de su carrera: *El Pachuco*, que, reinterpretado como un anti-héroe, negocia y mantiene su sentido de integridad cultural. Su trabajo llamó la atención del cineasta Taylor Hackford en 1991, quien le pidió crear más de treinta pinturas originales, dibujos y un mural para su clásico épico de culto *Blood In Blood Out*.

Considerado en los 80's y 90's uno de los artistas más respetados en la escena de arte Chicano, Hernandez describe su obra como una fusión de Neo-Expresionismo con *Chicano Noir* que, a modo de una escena narrativa, integra con su propio elenco de personajes simbólicos, creando estilizados encuadres cinemáticos de alegorías urbanas misteriosas compuestas de engañosos ángulos de visión. La atractiva ironía del drama en sus pinturas yace en la desarticulación que provoca el espectáculo de la adversidad del teatro y el cine y la lucha real del día a día de los social y económicamente empobrecidos, estableciendo una interpretación de la experiencia México Americana más allá del movimiento Chicano que al mismo tiempo evoca la genuina vitalidad del espíritu de la

⁷ *Spray Paint LACMA* o *Project Pie en De/Face* (1972) fue la primera intervención del grupo fuera del este de Los Ángeles; en respuesta a la negativa del entonces curador del LACMA de incluir en su agenda exhibiciones de arte Chicano por considerarlo 'arte folclórico', los miembros del colectivo escribieron con latas de pintura en aerosol sus nombres en las paredes del museo, aludiendo a una práctica muy usada en el barrio: el *graffiti*, en este caso, como crítica conceptual, convirtiendo al museo en una pieza de arte Chicano.

cultura chicana. *El Otro Ojo (The Other Eye)* Galería de Arte Atomico es el espacio que Hernandez da a las múltiples formas artísticas de la región de San Antonio, en especial a aquellas que exploran la experiencia México Americana y que difícilmente se encuentran en exhibiciones en o cerca del centro de la Ciudad. Recientemente publicó una novela gráfica llamada *Los Vryosos (The Radiant Ones) A Tale from the Varrío*, un drama en el que glorifica la vida del lado Oeste de San Antonio, retratando a su gente como realmente es, en la que los personajes principales surfean y se sumergen en un mar de humor drama y violencia. El análisis de una de sus imágenes, permitirá perfilar la obra de Hernandez como un ejercicio identitario de momentos claramente expresionistas sentimentales (en los que predomina su visión personal e intuitiva frente a la plasmación de la realidad) junto a operaciones enteramente iconográficas y del orden de la representación estereotípica, que se construye bajo una lógica urbana totalmente dispersa donde no hay imaginarios sino tradiciones concretas, que convierten a la imagen en objeto y mercancía, asegurando la incursión mediática.

Iconografía, vanguardia y estereotipo, confluyen para perfilar la multifuncionalidad de una práctica estética en la que se cruzan dos culturas. La contra lectura Baca/Asco, posibilita la crítica de la producción iconográfica que alimenta el capital cultural en términos institucionales, pero que disminuye el capital simbólico y ahuyenta la discusión crítica del problema de las vanguardias. Así mismo, este enfrentamiento enfatiza la crisis de las prácticas tradicionales de representación y desenmascara un poderío de mercado e institucional que establece las formas de visibilidad. La inserción de la obra de Hernandez, confronta y desborda el contexto geográfico, pues enfrenta lo rural con lo urbano y el este con el oeste en una práctica que apela a una supuesta experiencia en común desde un mismo origen imaginario.

La pérdida de la cohesión social, y el colapso de los grupos y las posiciones, son el resultado de elegir un contexto que privilegie el fragmento sobre la totalidad e implique una ruptura de la linealidad temporal. La contemporaneidad del arte de cruce cultural no es una que se inserte entre lapsos de tiempo que se cuenten en años. Su tiempo no sigue una cronología, pues en sí mismo propone unos tiempos y unos espacios propios que se remiten

a su propio aparato mítico, sin embargo inserto en un contexto social específico.

Lejos de apelar a un marco teórico auto sustentable que proponga en sí mismo los límites de la investigación determinado por una corriente de pensamiento específica, me decidí por utilizar un aparato crítico de lectura e interpretación que se centra básicamente en retomar consideraciones concretas de distintos autores para, a modo de constelación, lanzar los argumentos de análisis, exaltando el punto de vista diferenciado: el argumento heideggeriano básico del desbordamiento de la representación; los conceptos de alteridad y economía del signo de Baudrillard y las categorías de *commodity* y *agency* de Kopytoff y Gell, respectivamente.

Navegando entre el análisis de la imagen, la imagen como objeto, la corriente postestructuralista y la sociología del arte, el marco teórico crítico apunta a señalar la necesidad de no enmarcar el estudio del objeto artístico en términos de su historia social, ni visto como objeto postestructuralista de estudio, o como imagen reducida a iconografía, sino más bien a que lo excéntrico de la constelación resulte productivo en términos de sus resultados y a que el análisis iconográfico permita al marco teórico no cerrarse en sus propios términos y abrirse en cambio a consideraciones diversas de carácter social, mediático y de identidad.

Los objetos artísticos elegidos para esta investigación fueron intencionalmente seleccionados en coincidencia opositora para establecer una forma de operación académica llamada muestra, la que se presenta como si no hubiera un momento de decisión personal con la finalidad de situarme como observadora externa de un fenómeno artístico. Como primer paso, establezco la presuposición de que existe la identidad étnica de una práctica estética a la que nombro arte México Americano, no para suturar las diferencias infranqueables, sino para desplegar una argumentación de cruce cultural que en lugar de tratar de encuadrar estas imágenes, estaría buscando dónde y cómo operan y/o se salen de operación, asumiendo de entrada que cualquier intento de afirmación sobre este territorio es una ficción. Sobre estas presuposiciones es que entrará en acción el marco teórico aplicado a los objetos a través de la lectura de imágenes específicas que

apele a un doble lenguaje, de análisis del objeto como imagen, pero pensado en relación a su función dentro de un grupo social. En franca confrontación con lo anterior, lanzo afirmaciones de caracterización general étnica de índole culturalista -no aplicadas como categorías de análisis sobre la producción visual, sino como marcadores de la función social-, para descender hacia un territorio específico con categorizaciones generales, en el que el desbordamiento de la contextualización responda más a una narrativa de vanguardia como ruptura de las determinaciones, que a una historia del arte que tema a las posiciones no reconciliables y a asumir a la imagen como objeto específico de análisis.

La investigación se propone analizar cómo opera la relación entre imagen y realidad utilizando un marco heideggeriano básico para lanzar el argumento de representación, en una contra lectura que arroje los encuentros y desencuentros de una práctica en la que se cruzan las dos mismas culturas, pero que se diferencia en términos de su funcionalidad. El *Gran Mural de Los Ángeles* y el *Asshole Mural* son contemporáneas y participan de un mismo espacio geográfico, al contrario del *Clavado* de Hernandez. Su contralectura permite diferenciar su inscripción en las discusiones críticas de las prácticas artísticas, en el público al que se dirigen y en el aparato hegemónico que institucionaliza las formas de representación.

La lectura específica de las imágenes permite vislumbrar el juego iconográfico y el desmontaje de este, además de establecer la práctica estética de cruce cultural como un acto de visibilidad que refleja la experiencia México Americana y consolidar los conceptos de tiempo, espacio e individuo como principio básico que resuelve la relación imagen/realidad mediados por la ficción, la experiencia y la emoción.

El marco de la economía del signo de Baudrillard me sirve para evidenciar la multifuncionalidad de la imagen, estableciendo el estereotipo como el signo que circula en términos de consumo. La discontinuidad geográfica y la irrupción del estereotipo -como ejercicio identitario- en una imagen que aparece como lo opuesto al contexto de la Ciudad de Los Ángeles, evidencian que existe un discurso ideológico identificable iconográficamente en el que la imagen se convierte en objeto de elementos estereotípicos

que circula en diferentes medios como mercancía, desbordando cualquier noción de contexto. El análisis específico de la imagen me permite establecer cómo en ella confluyen diferentes medios y diversas tradiciones que trasgreden su propio contexto geográfico y temporal.

Sobre estas bases, es que el motor de esta investigación es descubrir si es posible establecer en el exceso y la fragmentación, una estructura en coincidencia opositora que permita analizar una práctica estética en la que se cruzan las dos mismas culturas, desde el colapso de los grupos, las posturas y el contexto, asegurando que el arte en el que se cruza la experiencia México Americana es un objeto de estudio que trasciende y desborda todas aquellas determinaciones a las que tradicionalmente se ha sujetado, posicionándose fuera de cualquier noción de canon que minimice su heterogeneidad, resaltando la función social diferenciada y determinada por un contexto urbano específico, evidenciando su carácter institucionalizado, marginal y mediático y descubriendo una estructura mítica 'otra' en términos de su propia fantasmagoría.

CAPITULO UNO

La Producción de Iconografía: Judith Baca





Great Wall of Los Angeles

***“Just as young chicanos tattoo battle scars on their bodies, the Great Wall of Los Angeles is a tattoo on a scar where the river once ran. In it reappear the disappeared stories of ethnic population that make up the labor force which built our city, state and nation.”*⁸**

Así como los jóvenes chicanos tatúan las cicatrices de batalla en sus cuerpos, el Gran Muro de Los Ángeles es un tatuaje en la cicatriz donde el río alguna vez corrió. En él reaparecen las desaparecidas historias de la población étnica que compone la fuerza laboral que construyó nuestra ciudad, estado y nación. [Traducción de la autora].

⁸ Dunitz, Robin J. y James Prigoff, *Painting the town. Murals of California*, RJD Enterprises, Los Ángeles, 1997, p. 223.





The Great Wall of Los Angeles, 1976-1983, ubicado en las paredes del *Tujunga Wash Flood Control Channel* del Valle de San Fernando en el barrio de *Van Nuys*, es el mural más largo del mundo. Se llevó a cabo en el contexto del Primer Programa Mural de la Ciudad de Los Ángeles, fundada en 1974 por Judith Francisca Baca, también directora del Gran Muro.

El Valle de San Fernando, es una de las 10 regiones que conforman la Ciudad de Los Ángeles⁹. Cuenta con una población de 1,746,070 habitantes según el reporte de 2006 de la Oficina del Censo de los Estados Unidos, de la cual el 40.9% corresponde a hispanos o latinos (mexicanos, puertorriqueños, cubanos y otros) y el 59.1% restante es la suma de habitantes blancos, afro americanos, indios norteamericanos y nativos de Alaska, asiáticos, nativos hawaianos e isleños pacíficos y otros, incluyendo la población que se compone de dos o tres nacionalidades diferentes. El Valle es sede de algunas de las empresas más importantes del mundo del entretenimiento como *Dreamworks*, *Universal*, *Warner Brothers* y *NBC*, y albergó a las industrias aeroespaciales más importantes *Lockheed*, *Rocketdyne* y *Marquardt* y de la relacionada con la defensa. Según la página web *streetgangs.com*, en el área se ha establecido el mayor número de pandillas hispanas de la Ciudad de Los Ángeles¹⁰, sin embargo, las índices de criminalidad relacionados con las pandillas, se encuentran entre los más bajos en comparación con otras partes de la ciudad de acuerdo con los reportes del Departamento de Policía de Los Ángeles (*LAPD*)¹¹.

⁹ Centro, Este y Noroeste, Echo Park y Westlake, Hollywood, el área del Puerto y la Península de Rancho Palms Verdes, Los Feliz y Silverlake, Sur, el Valle, Wilshire y el Oeste.

¹⁰ La página contabiliza 40 pandillas hispanas y sólo 2 afro americanas en toda la región del Valle de San Fernando.

<<http://www.streetgangs.com/hispanic/sfvalley.html>>, (20 Julio, 2009).

¹¹ Ver: <<http://www.lapdonline.org/assets/pdf/wrapref.pdf>>, (20 Julio, 2009).

LOS ABANDONED
VAN NUYS ES VERY NICE

En Van Nuys there's porno stars and swap meets wanna buy a car?

The Galleria, strip malls too, old Erwin Park
The upper-lower middle class that you can only find here has
gente con muchos acentos, viven en apartamentos
The summer's hot, it's hell the bus is always late
The great big cloud of smog that makes you choke and hate

¿Y dejaste tu país por esto?

Van Nuys es very nice
but its not paradise

En Van Nuys court celebrities can plead no contest or guilty
A student steals his teacher's car for prom but didn't get too far

A strip mall fire rages on Valerio
while Letty bumps la raza on the stereo

izo pegaditas, no corridos!

Van Nuys es very nice
but its not paradise

Dejaste los Andes por
el cemento y los swimming pools¹⁶.

Es importante mencionar que *Van Nuys* es también casa de *Barrio Van Nuys (BNV)*, la pandilla callejera más grande y poderosa del Valle de San Fernando, según el Fiscal de la Ciudad Rocky Delgadillo, quien la identifica con las pandillas

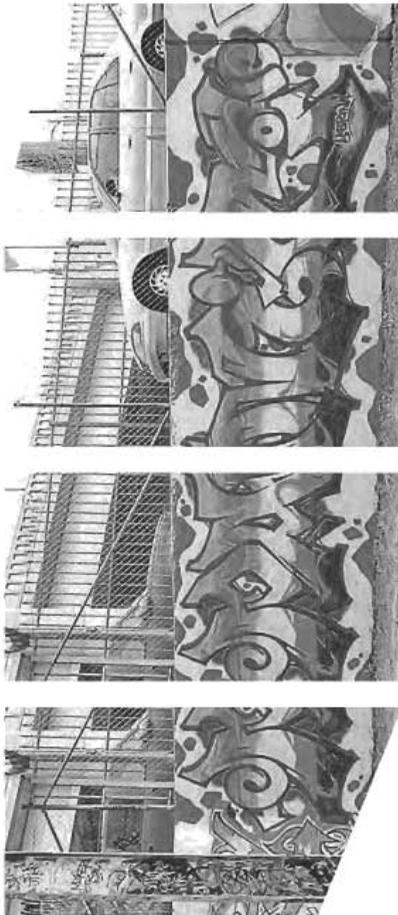
¹⁶ Los Abandoned, Letra de la canción *Van Nuys (es very nice)*, Self-Titled, EP, Los Ángeles, 2004.

más poderosas de Los Ángeles como *MS-13* y la *18th Street*. *BVN* dejó de ser “un benigno puñado de niños haciendo graffiti” y evolucionó en crimen organizado que, de acuerdo con los oficiales, involucra “venta de drogas, así como graffiti, vandalismo e intimidación”¹⁷.

En este contexto se erige el *Gran Mural de Los Ángeles*. Considerado monumento a la armonía interracial, su elaboración dio empleo a más de 400 jóvenes y sus familias de distintos estratos sociales y económicos, junto a un grupo de especialistas que incluyó artistas, historiadores orales y etnólogos. El proyecto comenzó en 1974 cuando el Cuerpo de Ingenieros de la Armada se reunió con Judith Baca para hablar de la posibilidad de crear un mural que ‘embelleciera’ las paredes del *flood control chanel*. Su producción involucró el soporte de agencias gubernamentales, organizaciones comunitarias, empresariales, corporaciones, fundaciones y contribuciones individuales.

Dividido en segmentos, los 839.42 metros de longitud que comprenden el mural, se lograron transformando los bocetos originales hechos por el equipo de diseño, cuya dirección corría a cargo de Judith Baca, en gigantescos dibujos de 30.48 x 60.96 cm. para transferirlos a la superficie reticulada, preparada con arena, agua y sellador. Una vez que los contornos fueron trazados en color azul fuerte, una capa de magenta transparente se aplicó a toda la superficie con la finalidad de uniformizar los colores posteriores, que se aplicaron como una capa homogénea para después ser iluminados y sombreados

¹⁷ Daily News Los Angeles/Castro, Tony/05-06-09, *City attorney has Barrio Van Nuys in his cross hairs*, <http://www.dailynews.com/news/ci_12312943>, (16 julio 2009).



con dos tonos diferentes del mismo color (mezcla tri-color) para finalmente aplicar sellador acrílico que protegiera la pintura del medio ambiente.

Los segmentos del muro son un relato que empieza con la era prehistórica -20,000 años A.C.- y los primeros pobladores del estado de California. Del arribo español y la etapa Colonial, llega a la Primera Guerra Mundial donde, a partir de 1930 se divide por décadas hasta 1950. “La inclusión de la comunidad en el desarrollo de la imagen”¹⁸, se traduce en este caso en enfatizar las luchas y los logros de las comunidades marginadas más numerosas del estado, asiáticos, negros, indios nativos norteamericanos y, por supuesto, mexicanos, integrando los acontecimientos determinantes en la consolidación de estos grupos en una narrativa revisionista muy en la línea de *La otra historia de los Estados Unidos* de Howard Zinn¹⁹.

Su ubicación nos remite a aquellos espacios tomados clandestinamente, en los que los primeros *graffiti* y murales anónimos aparecieron como un acto de visibilidad y apropiación del espacio público con una fuerte carga peyorativa, en donde intervenir con pintura una pared pública significaba un acto clandestino. Desde mediados de los años 70 y principalmente durante las décadas de los 80 y 90, el gobierno de Los Ángeles, en conjunto con programas culturales que 'lleven el trabajo a las arruinadas calles de la Ciudad', con el Gran Mural como ejemplo, han optado por la transformación del espacio público de las áreas marginadas con un propósito que pretende ser educativo, pero que sin embargo se apropia de

¹⁸ Baca, Judith Francisca, *Artist Statement*, <<http://www.sparcmurals.com/menu1.swf>>, (6 Febrero, 2009).

¹⁹ Ver: Zinn, Howard, “*La otra historia de los Estados Unidos (desde 1942 hasta hoy)*”, trad. Toni Strubel, Siglo XXI, México, 1999.



Great Wall of Los Angeles



aquellos espacios en los que se marcaba la presencia de las pandillas locales, para convertirla en un 'símbolo de inclusión y democracia' que sólo representa a los grupos marginados y que a sólo ellos pertenece²⁰.

Además de ser considerado por el César E. Chávez Department of Chicana & Chicano Studies de la UCLA, único entre los murales por el 'enfoque conceptual' de su tema y de que "... provided an educational program in inter-racial relations for the project's participants and for the people in the surrounding community"²¹ [provee un programa educacional en relaciones inter-raciales para los participantes del proyecto y para la gente de las comunidades aledañas], este mural inserta los acontecimientos directamente relacionados con la comunidad mexicana en un contexto histórico-social más amplio y su horizontalidad, intenta aportar equilibrio y estabilidad en una zona de entretenimiento, manufactura, pornografía y Barrio Van Nuys.

En el microcosmos del *Great Wall of Los Angeles*, aparece *Zoot Suit Riots, LA, 1943*, diseñado por Judith Baca en colaboración con Jan Cook en el verano de 1981, ubicado entre los hechos que describen la sección de 1940, en un segmento compuesto por tres imágenes diferentes, destinadas a expresar las contradicciones de la experiencia México Americana en esta década.

²⁰ A pesar de encontrarse en un barrio con grandes industrias y mucho comercio, el Gran Mural permanece oculto. El camino hacia el aeropuerto de Van Nuys o hacia los Estudios Universal partiendo del centro de la Ciudad está lejos de cruzarse con el Muro. Incluso si se transita en automóvil por la Avenida Coldwater Canyon que pasa a unos cuantos metros, no es posible apreciar el casi kilómetro de pared colorada que también da la espalda al jardín trasero de Los Angeles Valley Jr. College, por lo que el Gran Mural de Los Angeles queda destinado a los transeúntes locales y a los visitantes fortuitos.

²¹ Baca, Judith Francisco, *Biography*, <http://www.chavez.ucla.edu/lb_bio.htm>, (7 Febrero, 2009).



La imagen de la derecha, David González (mercedador de la Medalla de Honor) Pacoima CA, se refiere a aquellos México-Americanos que lucharon en la Segunda Guerra Mundial y a la izquierda se hace referencia a los trabajadores agrícolas que llegaron en trenes a California desde México por el Convenio Bracero y a la lucha campesina por mejores condiciones laborales, representada en la imagen de la organizadora laboral Luisa Moreno.

Todos los segmentos del Mural están codificados por textos que ubican al espectador en los personajes, el espacio geográfico o el tiempo. En este caso, la leyenda debajo de la imagen nos proporciona el año y el acontecimiento, que según los archivos históricos corresponde al 7 de junio de 1943, día en el cual lo más violento de los disturbios raciales conocidos como los *Zoot Suit Riots* ocurrió, cuando soldados, marineros y marines de tan lejos como San Diego, viajaron a Los Ángeles para desnudar y golpear a jóvenes México Americanos que vestían el traje Zoot con el consentimiento de la policía. Taxistas ofrecieron viajes gratis a los hombres en servicio y a civiles para trasladarlos al área de los disturbios. Aproximadamente 5, 000 civiles y militares se reunieron en el centro de la ciudad.



ZOOT SUIT RIOTS LA. 1943



Un par de lustrosas botas negras nos flanquean la mirada y proyectan su sombra inmensa sobre un cuerpo de impecable peinado tirado boca abajo sobre la acera de alguna calle de Los Ángeles, mientras una hoja de periódico en cuyo encabezado se lee: "ZOOT SUITERS LEARN LESSON IN FIGHTS WITH SERVICEMEN" es aplastada en su vagabundeo al viento por otra bota de uniforme café que apenas se asoma en su descenso por la apresurada puerta abierta de un coche de alquiler, estacionado detrás de otro *Yellow Cab* del que desciende otro uniformado. El azul y el amarillo claro predominan como si se tratara de una colorida/soleada escena matinal, sin embargo, el oscurecido color carne del opacado cuerpo tirado en el suelo a la sombra inversa de la 'V' de la victoria, nos sugiere un cuerpo desnudo que ha sido despojado de sus prendas por el hombre que sostiene una camisa color rosa entre sus manos y sometido por la autoridad. La escena se refiere a la políticamente correcta representación de un acto ampliamente conocido como uno de los peores ataques raciales en la historia de la ciudad de Los Ángeles. La imagen sólo es una sugerencia de los hechos, los cuerpos recortados no permiten adjudicar responsabilidad, no hay más rostros que el del hombre en el suelo, apenas perceptible y de aquel al fondo con boina blanca que baja apresurado del automóvil amarillo. En la imagen se encuentran todos los actores en su presencia sugerida: el soldado (la bota de uniforme café), el marine (de boina blanca y uniforme azul), la policía (las botas lustrosas), la prensa, el *zoot suiter* (el cuerpo sometido) y el civil (que sostiene la camisa entre sus manos) en el momento del acontecimiento.

A los *Zoot Suit Riots* se ha recurrido con insistencia en las construcciones visuales que hacen referencia a la historia social de la comunidad mexicana en Los Ángeles, evidenciando un mecanismo de preservación en el que las imágenes, plásticas o cinematográficas, han sido fundamentales. Por el contexto en el que se inscriben, los motines de 1943 fueron acallados y tergiversados por la prensa y la radio locales y no fueron conocidos a nivel nacional. Las imágenes de los *Zoot Suit Riots* preservan un acontecimiento ausente en los medios de comunicación de su época y en los libros oficiales de historia actuales. A diferencia de la colorida y políticamente correcta imagen de Baca, este hecho ha sido denunciado en *Kill the Pachuco Bastard* de Vincent Valdez, un plano general de violencia extrema en el que los soldados navales se alcoholizan, golpean zoot suiters y violan mujeres en una escena que se desarrolla en un bar.



Kill The Pachuco Bastard

Mientras en un primer plano un pachuco lucha encarnizadamente, otro yace desnudo en la imagen de la piedad, rodeada de elementos que recuerdan a una u otra cultura, como la Bandera de México, el cartel "I WANT YOU" del Tío Sam o el cuadro de la Virgen de Guadalupe con el que una joven es golpeada en la cabeza.



Citando otro ejemplo por demás crudo, en *American Me* [Edward James Olmos, Universal Studios, 1995, E. U., Drama, 125 min.], el personaje principal es precisamente el hijo bastardo del acontecimiento que se describe en esta escena del *Gran Mural*: mientras unos soldados golpeaban y desnudaban a Pedro la noche de los *Zoot Suit Riots*, otros violaban a su 'ruca' Esperanza, dentro de un estudio de tatuajes; en las calles, la policía 'guardaba el orden', producto de esta violación, nació Santana, personaje principal de la cinta que se convertiría en el líder de la *Mexican Mafia* en la Prisión Estatal Folsom en Sacramento, California.

El *Gran Mural de Los Ángeles*, construido sobre la concepción de que "the murals become symbols of a struggle of people against boundaries, cultural differences, and defined territories"²⁸ [los murales llegan a ser símbolos de la lucha de las personas contra los límites, diferencias culturales y territorios definidos], me permite reflexionar que, en tanta re-presentación, la gama de imágenes que se han construido desde la dimensión social que privilegia 'revelar, explicar y celebrar una cultura e historia chicanas coherentes', es la que contribuye a la producción de una iconografía constituida sobre la base de la ficción de la comunidad. Inserta en la maquinaria imperial, esta iconografía se construye en una doble negación, esto es, la hegemonía que niega a la minoría, es a la vez, el punto de partida desde el cual se construyen las imágenes de una comunidad marginada por la misma hegemonía dominante. Es la maquinaria hegemónica la que posibilita la producción de iconografía que a su vez, la nutre de multiculturalidad y diversidad.

²⁸ Baca, Judith Franco, *Artist Statement...*

El acto/la acción de re-presentar una cultura en la imagen a través de un modelo ideal, borra la heterogeneidad a fin de crear modelos homogéneos que eliminen el aspecto negativo y permitan insertar una cultura específica en el discurso del *salad bowl*²³. Este acto de presentación se inscribe en una tradición que apela al canon muralista y continúa con una práctica fuertemente arraigada que se centra en los temas históricos y de identidad cultural, en los que se une el pasado mexicano con la diferenciación étnica en una suerte de alienación, concebida como “el universo de relación, de transformación del yo en otro, de dialéctica entre los dos, de contradicciones y entonces de resolución de diferencias, del juego, del culto, de la cultura de la diferencia”²⁴. Inserta en la institucionalización de la diversidad, la imagen como producción de iconografía enmascara un poderío de mercado dirigido a las minorías en el que la identidad, asegura una buena rentabilidad social.

²³ El concepto se refiere a “una sociedad donde [...] cohabitan separadamente, aunque estén dispersas geográficamente (o en ‘ghettos’), las etnias en grupos de diferentes lenguas, culturas y nacionalidades, por lo tanto en conflicto constante y muchas veces estimulado por los problemas concretos sistemáticos de estas minorías marginadas socialmente, oprimidas políticamente y explotadas económicamente”. Levine, Elaine, *Los nuevos pobres de Estados Unidos: los hispanos*, IIE/CISAN/UNAM, México, 2001. (Col. Jesús Silva Herzog), p. 26.

²⁴ Baudrillard, Jean y Marc Guillaume, *Figuras de la Alteridad*, trad. Victoria Torres, Taurus, México, 2000, p. 88.

CAPITULO DOS

La imagen como agente: Asshole Mural





Asshole Mural

"We were the true representatives of the street, the real Chicanos who were taking it all the way. We weren't romanticizing or glorifying what the streets were like... We wanted to reach inside and pull people's guts out."²⁵

Nosotros somos los verdaderos representantes de la calle, los verdaderos Chicanos que fuimos abriendo paso.

Nosotros no romantizamos o glorificamos lo que las calles eran... Quisimos llegar a lo profundo y sacar las agallas de las personas. [Traducción de la autora].

²⁵ Benavides, Max, "Chicano Art: Culture, Myth, and Semblance" on Chesoh Marin, *Chicano Visions: American Poets on the Verge*, Buffin Press, E.E.U.U., 2002, p. 18.





Para dar el salto al *Azshole Mural*, es necesario inscribir la participación de la ciudad en la práctica estética del Colectivo Asco, no como contexto espacio temporal específico en donde se inserta la imagen, sino como una topografía diversa en la que la imagen invade y trasgrede, evidenciando la multiformidad social.

De carácter políglota y cosmopolita, se estima que el total de la población de la Ciudad de Los Ángeles se compone por habitantes de 140 países diferentes y el total de idiomas contabilizados de uso cotidiano se aproxima a los 240²⁶. Alberga al mayor número de habitantes asiáticos y es hogar de la comunidad más grande de japoneses de todo Estados Unidos. La comunidad judía de la Ciudad, sólo es rebasada en número por la que habita en el estado de Nueva York y es la ciudad con un mayor porcentaje de población latina, presente en toda la ciudad de acuerdo con el *Latino Ranking* del proyecto *Mapping L.A.* de *Los Angeles Times*.

Los Ángeles es uno de los centros financieros más importantes del mundo, es también capital mundial del entretenimiento -con sede en *Hollywood*-, centro de las cadenas más grandes de medios masivos de comunicación -*Los Angeles Times* y *La Opinión* (el periódico en español de mayor circulación en los Estados Unidos); *ABC*, *CBS*, *NBC*, *FOX*, *WB*, *UNIVISION*; -y el segundo mercado televisivo más grande de Norteamérica, sólo superado por Nueva York. De un total de 9, 519, 331 habitantes²⁷, el Condado de Los Ángeles cuenta con la población

²⁶ City Basics LA City. <http://www.lacounty.org/mayor/deliverth/graphics/results_slbasic.htm>, (30 Julio, 2009).

²⁷ Source U.S. Census Bureau: State and County QuickFacts, 10 Julio, 2009. <<http://quickfacts.census.gov/qfd/state/06/06037.htm>>, (30 Julio, 2009).



mexicana más grande de toda la Unión Americana, 3.0 millones²⁸ contabilizadas al año 2000.

En ella se alojan demográficamente diferenciados los grupos étnicos como endaves. En algunos, deliberadamente subsiste el lugar de origen en los anuncios publicitarios o en la arquitectura, como en *Koreatown* o en *Chinatown*, en otros esta subsistencia no es tan clara.



La presencia del grupo más numeroso se ha replegada principalmente al Este de Los Ángeles, que se ha convertido en centro de comercio y eje cultural de la comunidad mexicana, sin embargo, aún cuando su presencia se encuentra esporádicamente a lo largo de toda la ciudad, en pequeños y grandes comercios o junto a personajes ampliamente conocidos de la cultura de masas estadounidense, -como en el desaparecido mural sobre las paredes del *Hotel Figueroa* ubicado frente al *Staples Center* (recientemente multiconocido por haber sido sede del evento más visto a nivel mundial: el Funeral de *Michael Jackson*), en donde la publicidad de *Apple*, se valía de las imágenes de César Chávez, Robert F. Kennedy, Ira Joe Fischer, Martín Luther King y Eleanor Roosevelt para ilustrar el slogan de la marca: *'Think different'*²⁹.

²⁸ Source U.S. Census Bureau: The Hispanic Population, Census 2000 Brief, May, 2001.

<<http://www.census.gov/prod/2001pubs/c2kbr01-3.pdf>>, (30 Julio, 2009).

²⁹ *Think Different* fue el slogan publicitario que Apple Computer utilizó entre 1997 y 2002 creado por la oficina de Los Ángeles de la agencia publicitaria TBWA/Chiat/Day. Entre los últimos dos anuncios de las paredes del Hotel Figueroa se encuentra la publicidad del lanzamiento del video juego *Grand Theft Auto IV* y la del lanzamiento del DVD de la película *Kung Fu Panda*.



O en la pared de la *Hollywood High School*²⁰, donde Cantinflas y Dolores del Río comparten espacio con otras celebridades del mundo del cine. Su ausencia en términos de representación de la misma cultura de la Ciudad, evidencia un panorama cultural estado-unidense en el que los medios de comunicación masiva han “relegado, en general, la influencia de las Chicanas en Los Ángeles a una cultura fantasma”²¹.



En este contexto de economía estratificada, fragmentación social, medios masivos de comunicación, entretenimiento, segregación y una atmósfera de 'todo es posible', es que el *Asshole Mural* hace evidente lo que en las vistas de la Ciudad al Oeste del Río de Los Ángeles apenas se vislumbra: la marginalidad de una cultura mediada por un entorno social heterogéneo del que se nutre. Desde la violencia policíaca y de las pandillas locales, hasta la Televisión, los dibujos animados, las películas extranjeras y las corrientes artísticas más vanguardistas de su época como el *Pop Art* de Andy Warhol o los performances de Fluxus.

El *Mural Asshole* del colectivo *Asco* (1972-1987) -Harry Gamboa Jr., Grank, Willie Herrón III y Patsi Valdez-, es una construcción que problematiza, así como todas sus creaciones, el intento de “forjar un lenguaje contemporáneo basado en la recuperación de la historia y de la memoria cultural compartida”²².

²⁰ Eloy Torres, “Portrait of Hollywood”, Hollywood High School, Los Angeles, CA, 2002.

²¹ Harry Gamboa Jr. Citado en C. Ondine Chavoya, “Social Unweave: An Interview with Harry Gamboa Jr.”, *Wida Angla* 20, núm. 3, Julio de 1988, p. 55. La cita se publicó originalmente en *High Performance*, núm. 14, 1981, p. 15.

²² Howard N. Fox, *Teatro de la Falacia*, en González, Rita, Howard N. Fox y Chon A. Noriega, *Apariciones Fantasmales. Arte Después del Movimiento Chicano*, trad. Pilar Carril y Sergio Nagrete, Fundación Olga y Rufino Tamayo, México, 2008, p. 37.





Asshole Moral

En la ladera de una montaña, Patssi Valdez guarda su mano derecha en la bolsa del pantalón y descansa su brazo, descubierto por la blusa de *strapless* con flores rojas, en una lápida de cemento, junto a ella, su sweater negro resalta los zapatos, el cinturón, el color de su cabello y los lentes que cubren su mirada, del atuendo blanco y los accesorios que viste; a la derecha, con el saco del traje negro desabotonado, Grank nos deja ver la camisa, el cinturón y los zapatos blancos en combinación con la geométrica corbata y el sombrero panameño que ensombrece su mirada, mientras se equilibra en un pie sobre una roca artificial y descansa la espalda y la rodilla flexionada en el cubo de cemento; justo en el medio, de circunferencia perfecta y oscuridad total, un gran agujero es sostenido por las cuatro paredes de un cubo de cemento gris; Willie Herron III, parado al borde de un pequeño risco, usa lentes, calza zapatos bicolor y viste un traje también negro de tres piezas del que se asoma la corbata, los puños y el cuello blanco que combinan con los pañuelos que adornan el chaleco abotonado y el saco abierto; al ras del suelo, los zapatos de Harry Gamboa Jr., se esconden tras un pedazo de tronco del que se asoman las valencianas acampanadas del pantalón índigo que complementa con saco y chaleco grises, corbata oscura y camisa y pañuelo blancos. La formalidad de los atuendos, las manos en los bolsillos y la mirada frontal, unifican a los cuatro personajes que se van diferenciando sutilmente por la posición, la ropa, el nivel en el que se ubican y finalmente por el género. De alguna manera, la composición apela a una visión de conjunto, estratificado y heterogéneo, que resalta la



diferencia. Lo efímero de la acción se esfuma, pues ha quedado plasmada en esta imagen cuyo título convierte al performance en mural y al mural en fotografía. La marginalidad del espacio, así como lo circunstancial de su autodenominación evocan en esta imagen la doble presencia del artista, como creador y como personaje de su creación, latente en este colectivo que se promulgó por redefinir también una acción ampliamente instaurada en su comunidad: el muralismo, el cual resignifican insertándose ellos mismos en la acción ahora convertida en imagen, en contraste con las figuras icónicas de dominio popular en las que se pugna por una idealización de los hechos y los personajes, insertando así, con sus cuerpos, su propia contemporaneidad.

El espacio en *Asshole* también es un espacio público, aunque marginal, en donde la presencia humana se hace sentir en sus desechos convertidos en actores, en su invasión, en su implacable irrupción a la naturaleza. Toda la imagen se sitúa en un espacio fronterizo entre lo humano y lo natural, la presencia y la ausencia, entre creador y personaje, entre fotografía-mural-performance. El personaje central de la imagen, el agujero al centro como el ojo que retorna la mirada, es la salida que regresa una inminente amenaza, pero bien podría ser también la entrada a un abismo de oscuridad que de alguna manera nos invita a sumergirnos en él, es posicionar a la imagen como espejo simbólico en el que se manifiesta ese algo “desconocido e inconmensurable”, una contradicción consigo mismo que se revela en una operación dialéctica de integración del otro en sí mismo, en el que



el otro deja de estar ausente, en el que, en el acto de ver y ser visto, la mirada devuelve la imagen de sí mismo como alguien distinto. En esta imagen se desvela el proceso por el cual el otro deja de estar fuera y, por lo tanto, deja de ser el prójimo al que se le comprende, ve y asimila para entonces proyectar lo que hay de "inasimilable e incomprensible", la dimensión enigmática³³ del lenguaje que se construye en la Alteridad y se manifiesta en la creación de imágenes.

Esta imagen, por su condición efímera de performance atrapado en la imagen fotográfica, por su composición sin horizonte, por la estratificación de los cuerpos en el espacio, por la diversidad de sus personajes y su mirada fija, nos sitúa como espectadores de una manifestación que nos revela, por un lado, 'la presencia emergente de lo oculto que se patentiza' en la que se pone de manifiesto la dimensión de la invisibilidad y por otro, la transmutación de la imagen en momento para concitar desde el desecho del discurso.

Desde el punto de vista de la intervención urbana, el trabajo conceptual de Asco desafía al espectador situándolo frente al espacio marginal/invisible sin apelar a la condición artística de su acción o a su carácter étnico, expresando así la ausencia social y situando su obra en un punto donde confluye la lucha local en el espacio urbano, la corriente de cruces culturales y la práctica estética de vanguardia. Sin hacer un llamado explícito a la identidad, su *Mural* pone de manifiesto las categorías de inclusión y exclusión dentro de una sociedad urbana de medios masivos de comunicación y cultura callejera

³³ Definición del Diccionario de la Real Academia Española: Enigma. (Del lat. aenigma, y este del gr. αἴνιγμα). 1. m. Dicho o conjunto de palabras de sentido artificialmente encubierto para que sea difícil entenderlo o interpretarlo. 2. m. Dicho o cosa que no se alcanza a comprender, o que difícilmente puede entenderse o interpretarse.

políglota y multifacética, en la que la identidad, o mejor dicho, las identidades, son el planteamiento ambiguo de un flujo, paradójico y contradictorio, en constante movimiento que sólo se explica por la dinámica social en la que se inscribe.

Como artefacto, la práctica estética del Colectivo Asco concita socialmente, desde la desestabilización del espacio invisible/marginal, a replantear y repensar los términos totalitarios de realidad, identidad o significado, e implica una ruptura que como sesgo, atraviesa la base hegemónica del capital simbólico al cuestionar el fundamento de la identidad individual y de grupo. La persistencia del mito relampaguea como una estructura 'otra' en la que el olvido activa un acto de recuerdo que circula y penetra el capital cultural, pulverizando y evidenciando la función de la representación. En este sentido, el arte de cruce cultural México Americano, se constituye entonces, desde la naturaleza engañosa de las apariencias, como radical expresión, que cuestiona y critica la hegemonía y por tanto a la institución, y desmantela el aparato de representación, convirtiéndose así, en una estructura de exposición radical, en un *agency* que se constituye en lo sagrado secular, en un plano de inmanencia que, como motor del acto creativo, “renueva el arco que conecta el arte con la vida”³⁴ y no en una categorización que pretenda términos abstractos y hegemónicos. La reivindicación de un desagüe pluvial como contramonumento, permite al *Asshole Mural* participar en lo que el historiador del arte C. Ondine Chavoya ha llamado “un proyecto de invención cultural que emana no del fragmento ni de la

³⁴ Botey, Mariana, *Cartografías Espectrales*, ponencia con motivo de la exposición *Phantom Sightings. Art After the Chicano Movement*, Museo Tamayo, D. F., Noviembre, 2008-Enero, 2009.

ruina, sino de la ausencia³⁵”, de la experiencia de vivir en la marginación dentro de una cultura donde no se es conocido o reconocido, lo que me permite establecer el retorno del fantasma y la fetichización como cosificación de la identidad, lo que posiciona al arte de cruce cultural y de identidades múltiples, no sólo como agencia radical, sino como la forma misma de la resistencia, como una forma de estética de la intromisión.

A fin de cuentas, el *Asshole Mural* termina siendo un objeto falso, pues ni es *Asshole*, ni es *Mural*; dejó de ser intervención urbana para convertirse en fotografía, y de ahí transmutó a imagen impresa y virtual que aparece y desaparece de la pantalla. Sin embargo, el apropiarse de una exposición que tiene un significado o identidad cultural muy reconocidos (en este caso el muralismo) e imponerle otro conjunto de valores que hace visible una de tantas realidades invisibles, lo convierte en una metáfora de los problemas de identidad personal, étnica, social y cultural que concita a la crítica y la reflexión. En este sentido, los individuos borran su propia existencia en la medida que avanzan fabricando y persiguiendo el reflejo de sí mismos. Por otro lado, Baudrillard nos recuerda que “como la sombra, como la imagen reflejada en el espejo, la huella es crucial, existencial”³⁶, siendo precisamente la creación de reflejos, de huellas, la que rellena el vacío y reactiva la existencia simbólica. Es en este acto de reversibilidad, de creador-perseguidor, que se revela en la imagen, en donde se manifiesta el proceso por el que él mismo es el otro sin que él lo sepa, sin oposición, revelando la implicación de sus destinos, existe una doble vida inseparable por el hecho de que uno es la huella del otro, y uno es el que borra al otro, forzándose a la extrañeza y dentro de la extrañeza a entrar, de forma enigmática en la vida del otro. El otro vislumbrado en la imagen, se convierte en la forma oculta que lo altera todo, quedando así verdaderamente implicado en el deseo y la voluntad.

³⁵ Citado en Gonzalez, Rita, “Sitios de fantasmas: lo oficial, lo no oficial y lo 'orificial'” en Gonzalez, Rita..., *Apariciones Fantasmales...*, p. 28. La cita se tomó originalmente de C. Ondine Chavoya, “Internal Exiles: The Interventionist Public and Performance Art of Asco”, en *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, ed. Erika Suderburg, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, p. 199.

³⁶ Baudrillard, Jean, *Figuras de la alteridad*, trad. Victoria Torres, Taurus, México, 2000, p. 101.

CAPITULO TRES

La construcción de un commodity:
el Clavado de Adan Hernandez





“The high drama in my arte reflects the daily experience of life in the barrio. The struggle with adversity, which we love to celebrate in films, is a common occurrence here. In the barrio, hardworking people exert great effort to keep their family, homes and freedom on a daily basis, while dealing with the violent, destructive nature of hopelessness”³⁷.

³⁷ Hernandez, Adan, <<http://adanhernandezprints.com/bio.html>>, (9 Febrero, 2009).

Clavado

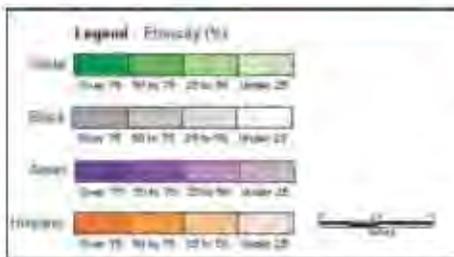
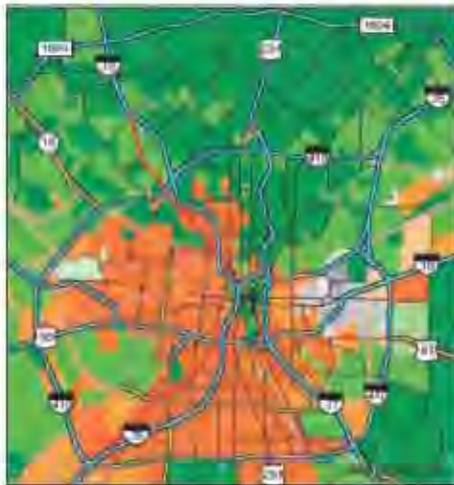
El gran drama en mi arte refleja la experiencia cotidiana de la vida en el barrio. La lucha contra la adversidad, que adoramos celebrar en películas, es aquí un acontecimiento común. En el barrio, gente muy trabajadora invierte un gran esfuerzo para mantener a su familia, hogar y libertad en el sustento diario, mientras lidian con la violenta y destructiva naturaleza de la desesperanza. [Traducción de la autora].

Insertar el contexto texano de la práctica estética de cruce cultural México Americano, es de entrada considerar a Texas como lo opuesto a California, pero también es necesario tomar en cuenta lo que la autora del ensayo “*Aztlán in Tejas: Chicano/a Art From The Third Coast*” señala: “... *much of the visual and written art forms produced by Tejanos/as can be understood as an extension of the struggles and discourses of the Chicano Movement of the 1960s and 70s. A basic paradigm of Aztlán is conveyed in the art produced during these years. Yet, while one can easily observe the iconographic vocabulary that draws on Aztlán's ancient mythohistory, it is the modern understanding of Aztlán that seems to be relevant to Texas artist*”³⁸ [... muchas de las formas artísticas visuales o escritas producidas por Tejanos/as pueden ser entendidas como una extensión de las luchas y los discursos del Movimiento Chicano de 1960 y 70. Un básico paradigma de Aztlán es transmitido en el arte producido durante esos años. Sin embargo, mientras uno puede fácilmente observar el vocabulario iconográfico que se dibuja en la mitohistoria antigua de Aztlán, es su entendimiento moderno el que parece ser relevante para los artistas de Texas]. Esta circulación permite establecer una relación que no se basa sólo en los contrarios, sino que persiste en la retroalimentación y la resignificación.

San Antonio, epicentro de la cultura texana y del turismo en Texas, es una de las 9 ciudades más pobladas de la Unión Americana³⁹, que sin embargo, se encuentra en el lugar 37 de los mercados televisivo de los Estados Unidos. El total de habitantes, contabilizado

³⁸ Constante Cortez, “Aztlán in Tejas: Chicano/a Art from the Third Coast” en Cheech Marin, *Chicano Visions...*, p. 34.

³⁹ Nueva York, Los Ángeles, Chicago, Houston, Phoenix, Philadelphia, Dallas y San Diego



en 1,144,646, se divide porcentualmente en Anglosajones e Hispanos, fuera de estos grupos, el más numeroso de la Ciudad es el Afro Americano que sólo alcanza un 6.82%⁴⁰ como lo muestra el siguiente mapa de concentración étnica⁴¹.

La economía de San Antonio se concentra en cuatro ramos principales, servicios financieros, gobierno, salud y turismo. Es una de las ciudades con mayor presencia militar, en ella se localiza el Fuerte *Sam Houston*, una de las más grandes concentraciones militares de los Estados Unidos; la Base Militar y el Centro Médico *Brooke*, comando médico de la Armada; y las Bases *Rudolph* y *Lackland* de la Fuerza Aérea, uno de los complejos de entrenamiento militar más grandes del mundo.



Las pandillas juveniles son consideradas un fuerte problema en la ciudad, por lo que el Departamento de Policía de San Antonio ha puesto a disposición de 'padres, maestros y ciudadanos preocupados' un folleto destinado a identificar el comportamiento 'gangsteril' de los jóvenes. Lo que llamó mi atención, es que una de las fotografías que se usa para ilustrar la ropa por la que se puede identificar al miembro de una pandilla, corresponde al tipo de pantalón y al uso del boxer y el pallacate, del Clavado de Adán Hernandez que a continuación se describe.

⁴⁰ San Antonio City, Texas Statistics and Demographics (Source U.S. Census Bureau 2000). <<http://sanantonio.ansconnect.com/statistics.htm>>, (31 Julio, 2009).

⁴¹ Tomado de San Antonio, TX WebSite <<http://www.sawebseite.com/gen.html>>, (24 Julio, 2009).

Gang Awareness



Las rojas cortinas del dasei con guardamalleta que techa el tabernáculo, se abren para mostrar la escena, al estilo de la vera efigie tradicional, en una suerte de crucifixión y quema de un *Pachuco-Cholo* que se distingue por sus atributos: el boxer que se asoma de sus pantalones holgados, el paliacate en la frente, las lentes oscuras y los brogues.⁴² El *Zoot Suiter-Cholo* está clavado en una cruz de madera que empieza a consumirse por el fuego y ha sido re-presentado con las características del hijo de Dios en su calvario: a manera del moño del cendal, cables ciclónicos de luz, y sobre el paliacate la corona de espinas. Sostiene todo el peso de su cuerpo maltrecho con las manos clavadas en la cruz de las que brotan chorros de sangre, sus pies colgantes envueltos por las llamas y al centro, el torzo musculoso con la herida de lanza.

É-li, É-li, glá-ma sa-baj-ihá-ni⁴³
[Dios mío, Dios mío, ¿porqué me has abandonado?]

Al crucificado lo acompañan las Santas Mujeres, entre las que se distingue la Dalarosa por su color morado, formando un triángulo separadas por la multitud, de la que sobresalen tres personajes con rayos en los ojos dos de los cuales se podrían identificar con San Juan y el lancero. La multitud fantasmal que se arremolina junto al redentor, que "Inclinando la cabeza, entregó su espíritu"⁴⁴, se explica por el momento que sigue a la muerte de Jesús en la cruz, en el cual "la cortina del santuario se rasgó en dos, de arriba abajo, y la tierra tembló, y las masas rocosas se hendieron (sic). Y las tumbas conmemorativas se abrieron y muchos cuerpos de los santos que se habían dormido fueron levantados (y algunas personas, saliendo de entre las

⁴² Zapatos bajos de cuero, generalmente de doble suela y herraduras en los talones.

⁴³ Mateo 27:46

⁴⁴ Juan 19:30

tumbas..., entraron en la ciudad santa), y se hicieron visibles a mucha gente".⁴⁵ De entre las ánimas-zombies alrededor, se distinguen mitras y capuchas al estilo *Ku Klux Klan*, incluso un portador de la gorra del ejército rojo, todos personajes espectrales en las afueras de una ciudad en llamas.

Todo reino dividido contra sí mismo viene a parar en desolación, y toda ciudad o casa dividida contra sí misma no permanecerá en pie.⁴⁶

La presencia del *pachuco* nos remite a mediados del siglo pasado, como el primer acto de visualización con el que los jóvenes México-Americanos apelaban a su origen racial y su presencia en la sociedad estadounidense para construir una identidad propia. Los jóvenes México-Americanos de las décadas de los 40 y 50 se re-presentaron ante la sociedad estadounidense vestidos de gala en sus *vryosos zoot suits*, distinguiéndose de la masa que los condenó, los cazó y los castigó.

El traje extra grande era de un estilo extravagante y al mismo tiempo una declaración de desafío. Los "*zoot suiters*" se imponían, en un tiempo cuando la tela se distribuía en forma racionada debido a los esfuerzos de la guerra, y ante la expansión de la discriminación.⁴⁷

Para la sociedad anglosajona protestante de mediados del siglo pasado, esta distinción y el orgullo con el que se portaba, era una verdadera falta y contaminación a los valores de la WASP (White AngloSaxon People), "el *zoot suit* era un símbolo del estilo propio de su generación. La vestimenta te hacía sentir una especie de seguridad en ti mismo... en realidad se usaba para demostrar... aquí estamos, y

⁴⁵ Mateo 27:51-53

⁴⁶ Mateo 12:25

⁴⁷ American Experience, <http://www.pbs.org/wgbh/amex/zoot/es_p_sfeature/sf_zoot.html>, (19 Febrero, 2009).



A Los Angeles police officer pretends to clip the 'Argentine' hair-style of a young pachuco zoot-suitist.

⁴⁹ George Sanchez, "...el zoot suit era un símbolo...", en *American Experience, La cultura Zoot Suit*. El Zoot Suit fue utilizado en un principio como la moda de la juventud afro americana relacionada muy de cerca con la cultura del Jazz y fue adaptada posteriormente como propia por los jóvenes México Americanos.

⁵⁰ Zeffirelli, Franco, *Jesús de Nazaret (Gesù di Nazareth)*, Incorporated Television Co./Sir Low Grade Productions, 1977, Italia/Inglaterra, Religião, 392 min.

queremos que todos sepan que aquí estamos. Pero también era, creo yo, una conexión con las otras minorías y la juventud pobre de los Estados Unidos"⁴⁹.

La imagen del pachuco se configuró así, como un signo emblemático para la cultura mexicana en territorio estadounidense, traducéndose en disturbios raciales como los ya mencionados en la Ciudad de Los Ángeles en 1943. Por otro lado, la imagen del pachuco es también la base del estilo que adoptó la siguiente generación de jóvenes, los cholos, quienes dejaron atrás los trajes zoot y los zapatos lustrosos y hechos a la medida pero conservaron los pantalones baggy y adaptaron el uso común del pallacate en la frente (que contenía el sudor en las largas jornadas de trabajo en el campo) y los lentes oscuros.

El *Cristo-Pachuco-Cholo* de Adan Hernandez representa alegóricamente el calvario de Cristo como el calvario de los mexicanos en los Estados Unidos, la analogía del sufrimiento de Cristo en tierra extranjera se ciñe de manera especial a la historia de los emigrantes mexicanos que, en busca de sustento, han sufrido en carne propia los embates de la discriminación, la explotación y la segregación.

Fue despreciado y rechazado por los hombres. Un hombre de sufrimientos y lleno de pena. Fue oprimido y ofendido y, aún así, no abrió su boca. Seguramente nació del sufrimiento y ha cargado nuestras penas y, aún así, lo hemos herido, lo hemos golpeado, ofendido, y fue herido por nuestras trasgresiones, fue abusado por nuestras inicuidades, y a través de sus heridas somos sanados y renaceremos."⁵⁰



Jörg Immendorff

Al respecto de su obra, Hernández la refiere como una fusión de Neo Expresionismo con Chicano Noir, referencia que alude al uso de colores fuertes y a la yuxtaposición de elementos como vía hacia la experiencia estética. El neo expresionismo fue un movimiento europeo que se desarrolló principalmente en Alemania desde mediados de los años setenta y durante la década de 1980, que destaca por su agresividad temática y cromática y se enfrenta a su propia historia, en el caso de las construcciones de Hernández, de segregación cultural, económica y social. El gusto de Hernández por las formas de representación neo expresionistas se nota en muchas de sus obras, en las que la imagen se fragmenta en rectángulos como pantallas que aluden a escenas alternas que introducen al público como espectador, ya sea dentro del mismo espacio, o dentro de otro mirando el interior del exterior.



Adán Hernández

Hernández traduce sus características a la experiencia chicana y se pronuncia a favor de la fusión de elementos de tendencias anteriores, como el uso de los códigos tradicionales de la representación barroca y de la escuela mexicana de pintura, junto a los nuevos códigos del cine y la cultura popular. Empastes de colores vivos y fuentes de luz dispersa definen las figuras que el escorzo hace resaltar de la profundidad de un horizonte difuso, en el que se exalta el gusto por lo más crudo de la vida humana que re-interpretará el tema religioso en una imagen de dominio popular, acercando la religión a la realidad cotidiana de tal forma que la comunidad se pueda reconocer en la escena.



La Imagen del Clavado recuerda la multitud arremolinada en un ambiente plegado de movimiento que se reúne ante la escena de *La Lactación de Santo Domingo* de Cristóbal de Villalpando (Óleo /Tela, 1684, Sacristía de la Iglesia de Santo Domingo, Ciudad de México) y el paisaje detrás del *Cristo en la Cruz* de Sebastián López de Arteaga (Óleo/Tela, Siglo XVII, Pinacoteca Virreinal) en el que la ciudad desierta y en penumbras apenas se destaca del oscurecido horizonte, pero también la ciudad en llamas del *Retrato de la Burguesía* de David Alfaro Siqueiros (1939, Piroxilina, Sindicato Mexicano de electricistas).

Las formas esquemáticas de carácter emocional y expresivo, organizan aleatoriamente los objetos de modo intuitivo con una tendencia clara hacia las temáticas culturales y las mitologías individuales, exaltando la mirada subjetiva y fragmentada y entrelazando la realidad con la ficción en busca de un acercamiento con la vida cotidiana.

Más que hacer alusión al género cinematográfico, el Noir en las creaciones de Hernández se rinde ante una estética de sombras y misterios en los que el tiempo, encarnado en el cuerpo humano, está siempre presente en una narración que da saltos del pasado a la actualidad con un aire de destino e inevitabilidad, ilustrando un estado psicológico en el que "la estética de su Imaginería evoca emociones de alienación, incertidumbre y pérdida, una desesperación que domina la experiencia México Americana, en donde muchos viven en las sombras del *American Dream*"²⁰. El Chicano Noir evidencia cómo el sueño se convierte en pesadilla, exponiendo el anti-

²⁰ Adán Hernández, <<http://adanhernandezprints.com/bio.html>>, (18 Febrero, 2009).

mito y una realidad irremediabilmente pesimista. Así mismo, esos saltos en el tiempo encarnados en el cuerpo humano, ese ir y venir del presente al pasado, las emociones provocadas y la subjetividad fragmentada, esa extrañeza en la imagen de sí mismo, es la forma de un mensaje enigmático que se activa en las huellas de una comunidad que siempre se persigue a sí misma en su construcción visual, cuyas imágenes como mercancía, permiten que algo que no es asimilable al mercado circule.

El *Chicano Noir* se traduce, entonces, en una forma de representación que exalta la estética de la trasgresión, la resistencia y la violencia de la cultura en el seno de los barrios marginales, en los que la pobreza y la segregación son el motor de la creación artística, traspasando así la base hegemónica y constituyéndose como mercancía. En este sentido, Adan Hernandez pone de manifiesto como la economía del signo se activa, secuestrando y re-significando los signos emblemáticos de la cultura popular México Americana concitando a una relación recíproca de las personas con los objetos, en la que la imagen como mercancía, es más bien la circulación de la extensión de la memoria exteriorizada.

Clavado es un refugio en la devoción y la reafirmación del estereotipo que alienta el consumo de sí mismos y a la vez es producto de una sociedad narcisista que “pone en marcha una cultura personalizada o hecha a la medida”⁵¹, en la que el individuo es el valor omnipresente y la imagen el fetiche de la mercancía que se monta en una especie de

⁵¹ Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, trad. Joan Vinyoli y Michele Pendanx, Anagrama, Barcelona, 2000. (Colección Argumentos), p. 11.

transmisión de deseo.

La ficcionalidad exacerbada, así como la desacralización de la imagen, hacen de ésta, una obra que se inserta en los términos que Lipovetsky acentúa para definir la cultura posmoderna:

... la cultura posmoderna mezcla los últimos valores modernos, realza el pasado y la tradición, revaloriza lo local y la vida simple, disuelve la preeminencia de la centralidad, disemina los criterios de lo verdadero y del arte, legitima la afirmación de la identidad personal conforme a los valores de una sociedad personalizada en la que lo importante es ser uno mismo, en la que por lo tanto cualquiera tiene derecho a la ciudadanía y al reconocimiento social, en la que ya nada debe imponerse de un modo imperativo y duradero, en la que todas las opciones, todos los niveles pueden cohabitar sin contradicción ni postergación.⁵²

Esta imagen se centra más en la visualidad que en las texturas y tiende a la alegoría más que a la narratividad o a la descripción. Su forma abierta da paso a la multiplicidad del punto de vista, exacerbando la dimensión subjetiva, pues a pesar de la inconfundible figura principal, el fondo es una especie de conglomerado que imposibilita el ver. Bien podría decirse que en esta imagen neobarroca, de subjetividad absolutamente fragmentada, que se centra en la identidad y que implanta el potencial onírico de la mirada subjetiva de lo cotidiano, se manifiesta el devenir a contrapelo de una sociedad y sus instituciones que en estas imágenes se refleja fundada no ya en el sueño de la mercancía, sino en su propio engaño. Los individuos cuya experiencia se manifiesta en la creación artística de cruce cultural México Americano han sido extraídos de la historia oficialista, lo que los sitúa en un margen que los deja fuera de toda institución establecida, por lo que creaciones como ésta cumplen con la función de hacer manifiesta la insatisfacción constante de una comunidad que en su visualidad, crea imágenes, altamente emocionales, en un régimen en el que se encuentra presente la desorientación, y el carácter siempre cruzado de la nacionalidad compartida.

⁵² *Ibidem*, p. 11.

De acuerdo con Martín Jay, "si hubiera que señalar un único régimen escópico que finalmente conservó su integridad hasta nuestros días, ese régimen sería la *locura de la visión*"²³; es preciso señalar que las obras de Adán Hernández son en sí mismas un claro ejemplo que representa no sólo la locura, sino una visualidad enteramente fragmentada no sólo de su realidad, sino de la efímera frontera entre la representación del mundo material y el mundo onírico, en este caso plagado de pesadillas, al que sólo asistimos como público devorador de imágenes y consumidor de mercancías. En este sentido, la imagen pone de manifiesto cierta distancia entre nosotros, su público, y el acto representado, como si hubiera algo que no podemos comprender, como si la acción fuera en sí misma la apoteosis de la imposibilidad de comunicar y, sin embargo, invoca una forma de comunicación que transgrede la imagen digerida de la publicidad y los medios masivos de comunicación y apela a los sentimientos y las emociones a través de la identificación de los estereotipos.

La "ubicuidad de la visión", que según Jay se encuentra presente desde tiempos modernos y que ha prevalecido hasta la posmodernidad, ha hecho patente que el "libre juego de las culturas visuales" se ponga de manifiesto no sólo en nuestra forma de representarnos el mundo -en un lenguaje visual o en la visualidad del lenguaje-, sino también en la manera en que nos colocamos frente a estas representaciones, pues esta visualidad omnipresente nos sitúa como meros espectadores, que sólo asistimos y devoramos inconscientemente, y sin darnos cuenta que de lo único de lo que mínimamente podemos estar conscientes, es de que nos situamos frente a las imágenes presenciando nuestra propia destrucción.

²³ Jay, Martín, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 238.

CONCLUSIONES

You try to be white and its very respectable
But be Xicano and its highly unacceptable
Then we're termed hispanic as if we were from Spain
Trying to insert us in the American game
And we're called wetbacks like we've never been here
When our existence on this continent is thousands of years
This is the state of the indigena **today**⁵⁴
Under the oppression of the settlers way.

[Trata de ser blanco y es muy respetable
Pero ser Xicano es altamente inadmisible
Entonces somos llamados hispanos como si fuéramos
de España, tratando de insertarnos en el juego Americano
Y somos llamados *espaldas mojadas* como si nunca
hubiéramos estado aquí. Cuando nuestra existencia en este continente
es de miles de años. Esta es hoy la condición del indígena
Bajo la opresión a la manera de los colonizadores].

Hablar de arte México Americano, como práctica estética de cruce cultural, es hablar de múltiples experiencias individuales que parten de la ficción de comunidad, ya sea para ligarse a ella o para desmarcarse de ella. En ello, se ha establecido una noción del mundo, una visión y, sobre todo, una particular relación con la realidad, mediada por infinitas determinaciones, que ha marcado su propia historia y se ha manifestado en la creación de un universo visual. Lo que me permite afirmar, que en sus múltiples facetas, el arte México Americano es, sobre todo, un acto de visibilidad que refleja la experiencia México Americana.

La categoría de arte México Americano o Chicano, uno la puede llenar argumentando una cronología, que supone una historia que habita y construye esa categoría; otra opción, es cómo generar un estereotipo de representación que diga que hay determinadas cosas que siempre va a tener, al modo de los estructuralistas que encontraron lazos culturales; y una tercera opción es asumir que existe la categoría con una forma institucional efectiva que

⁵⁴ Aztlan Underground, fragmento de la canción *Decolonize, Sub-Verses, Xicano* Records and Film, Los Ángeles, 1998.

tenga instituciones que la representan, textos que la formulan y circuitos que la establecen.

La necesidad de acuñar una categoría para el análisis, fue tal vez el momento de elección más complicado, pues existe toda una política de los términos⁵⁵, determinada por el momento histórico, el espacio geográfico, la filiación política y los intereses personales de los artistas, que catapultó de inmediato la pregunta de qué tanto me tengo que hacer cargo de estas políticas. En el intento de desligarme de la historia social para alejarme de la ficción de comunidad, es que decidí dejar pendiente esta política para elegir una categoría que resaltara el cruce cultural México Americano como el común denominador de una práctica estética dispersa y diversa, que resalte la experiencia individual y a la Ciudad como un ente determinante de fondo, dando así, un mayor peso al espacio urbano para explicar mis objetos.

Esta elección, me permitió intencionalmente configurar una muestra arbitraria que bajo otra denominación difícilmente hubiera sido posible establecer. Si me hubiera decidido por arte chicano, necesariamente ligado a la Escuela Chicana de Pintura, no habría cómo explicar las prácticas de Asco, más que como crítica de esta tradición, y el trabajo de Hernandez quedaría fuera por la fuerte filiación del término con la Ciudad de Los Ángeles. Si por el contrario, me hubiera decidido por un término que siguiera la línea de la vanguardia chicana, la obra de Baca no tendría ninguna justificación. Y ubicarme en una categoría destinada a acoger el trabajo de Hernandez hubiera irremediabilmente fragmentado el análisis por géneros diferenciados.

El término me permitió desmontar la ficción de la identidad como un todo homogéneo, exaltando la pérdida de la cohesión social y el colapso de los grupos. Navegando entre prácticas tan disímiles, se hace evidente que existe una multiplicidad de identidades que se construyen en la experiencia individual expuesta a una variedad infinita de influencias que confluyen en el espacio urbano.

⁵⁵ Para un recorrido histórico de la construcción del término México Americano, ver: Sánchez, George, *Becoming Mexican American. Ethnicity, Culture, and Identity in Chicano Los Angeles, 1900-1945*, Oxford University Press, New York, 1995; para las inclusiones e inferencias del término, ver: Téllez, Kip, *A word about names: Why I call myself a Mexican-American*, <<http://people.ucsc.edu/ktellez/mxcallforwebsite.htm>>, 14 Agosto, 2009); para un acercamiento a los diferentes términos usados para los mexicanos en Estados Unidos, ver: Gorodezky, Sylvia, *Arte Chicano como cultura de protesta*, CISAN/UNAM, México, 1993, p. 19; para un análisis del término arte Chicano ver: Noriega, Chon A., "Los Huérfanos del modernismo", en Gonzalez, Rita, Howard N. Fox y Chon A. Noriega, *Apariciones Fantasmales. Arte Después del Movimiento Chicano*, trad. Pilar Carril y Sergio Negrete, Fundación Olga y Rufino Tamayo, México, 2008, pp. 9-23.

Así mismo, me permitió notar que detrás de la ficción de identidad existe un poderío de mercado que asegura una buena rentabilidad social y también, señala un circuito alternativo en el que los artistas, que no son asimilados por este mercado, circulan.

Ir en contra de cualquier noción de canon, subraya como el arte en donde confluyen las dos mismas culturas funciona socialmente de manera diferenciada y apela a 'su' público particular. La obra de Baca, auspiciada y subsidiada por el estado, irrumpe en los espacios marginales y de mayor visibilidad en los que la imagen se manifiesta como el momento de completa asimilación en nombre de una política incluyente destinada a la comunidad de los barrios, a las grandes instituciones y al público internacional. Las intervenciones de Asco, dirigidas a concitar socialmente desde el espacio público, se han configurado como la principal y más importante influencia de toda la generación de artistas que siguieron a la suya y es ampliamente valorada en términos de la discusión de la vanguardia artística. Finalmente, la obra de Hernandez se inserta en los medios masivos de comunicación y en su público devorador de estereotipos.

Romper la linealidad temporal y geográfica, estableció una cronología particular que rompe cualquier determinación y en la que se encuentran y desencuentran los objetos, descubriendo una etnicidad desmontada en circuitos, que hace surgir una economía primitiva donde el aparato mítico y el fantasma confluyen, y apuntando a la noción de que hay un fragmento rebelde que no está dominado en términos del canon, haciendo aflorar las contradicciones al interior de la comunidad al respecto de su relación con México.

En este contexto, la dialéctica de la representación heideggeriana permitió observar al objeto de estudio como un fenómeno que nos ofrece la presencia emergente de lo oculto que se patentiza, en el que lo representado está y no está en su representación; y establecer que aquello que nos revela alguna realidad la está simultáneamente ocultando. Introducir el carácter ficcional de la representación, puso también de manifiesto que en este fenómeno participan dos elementos fundamentales: el estado de plenitud que otorga el conocimiento racional y la sensación de vacío de aquello que se ignora. Es así como, desde la experiencia, la construcción del universo visual como vía de interpretación del mundo, se ciñe a lo social a través de la experiencia individual inmersa en su urbanidad, de tal modo que, el tiempo, el espacio y el individuo se hacen patentes como conceptos recreados, esto es, porque son exhibidos o proyectados como

presencias marginales o invisibles.

De acuerdo con lo anterior, se puede establecer que la representación en el arte México Americano es una práctica de las emociones, un acto de sentir el mundo -escenario momentáneo en el que creemos actuar en la realidad- que parte de la ficcionalización de la experiencia, se consolida en la recreación de los conceptos de tiempo, espacio e individuo y se define cuando estos conceptos se exhiben o proyectan, como presencias en su ausencia, en la creación de imágenes, y los artistas “dentro de su propia cultura nacional... son fantasmas o se sitúan al margen extremo”⁵⁶. El papel de las emociones inserta igualmente, dos cuestiones: el concepto de representación en el contexto de la práctica social -pues hace coincidir la materialidad de la imagen con el concepto de realidad- y la empatía como un campo de vivencia, en el que le asignamos a la representación la cualidad de sujeto, lo que posibilita el consumo del signo.

En estos términos, la imagen de Asco se fue activando como un artefacto que concita socialmente, como un agente -en los términos de Gell- iniciador de secuencias causales que responden a un acto y a una intención, es decir, *Asshole Mural* es una imagen que tuvo lugar, como intervención, por una intención depositada en él. En este sentido, la imagen/intervención de Asco es un mediador a través del cual los artistas realizaron y manifestaron sus intenciones, que la configura como un agente, y a sus creadores, secuestradores de significado. La obra de Asco es un mediador efectivo, pues el mismo acto de representación -la imagen/intervención- confiere poder sobre la entidad representada -cultura fantasma-, aún cuando este poder sea imaginario, lo que logró capturando en una parte de una cultura fantasma, en su imagen o simulacro, una parte de su entidad distribuida y ligando esto, a la obra.

El principio básico del desbordamiento de la representación de Heidegger permite al objeto de estudio una cierta autonomía de su construcción histórico-económica. Complementar con una dialéctica interna teórica de la crítica de la representación marxista, con el posestructuralismo y la Escuela de Frankfurt, tendría necesariamente que incorporar el archivo de la historia social del arte chicano, lo que me llevaría a tomar una postura sobre el objeto artístico como fenómeno político de rebeldía e insurrección.

⁵⁶ Norlega, Chon A., “Los Huérfanos del modernismo”, en *Apariciones Fantasmales. Arte Después del Movimiento Chicano...*, p. 10

De igual manera, el argumento heideggeriano me permite avizorar el fantasma presente en la práctica estética. Esta teoría necesitaría completar su escenificación con la lectura del fantasma en Marx de Derridá, en donde confluyen el argumento batailleano del consumo, el argumento de la sobredeterminación althusseriana y el argumento del desbordamiento de la representación heideggeriana. Seguir esta línea en este momento, no es posible, pero es un compromiso futuro en virtud de continuar con los resultados arrojados por esta investigación.

Baudillard define a la imagen como “una abstracción del mundo en dos dimensiones que quita una dimensión al mundo real e inaugura, de ese modo, la potencia de la ilusión”, en este sentido, la fuerza del cruce cultural, que se expresa en la construcción de la imagen que se sustrae del mundo real y lo presenta en su ausencia potenciando la ilusión y, por tanto, la fuerza creativa en su dimensión social, es el punto de partida desde el cual el signo plasmado en la imagen, como elemento icónico y configurador de subjetividad, se traslada desde la cotidianidad de su comunidad hasta la construcción del universo visual, potenciando una suerte de economía del signo que se explica por su consumo más que por su distribución.

Aplicado a la imagen de Hernandez, ésta surgió como mercancía en los términos que Kopytoff señala al respecto del *commodity*. Socio-culturalmente construida, la imagen del *Clavado* está determinada por un proceso dinámico asociado con el consumo, en la que sus significados fueron asignados culturalmente y no en términos de clase. Como *commodity*, esta imagen obtiene su significado social en una esfera apartada de aquella determinada por el intercambio y centrada específicamente en un proceso de singularización, lo que crea una tensión constante entre los esquemas existentes de mercado, y la tendencia del *commodity* de romper con ellos.

Un desarrollo más extenso de la economía del signo y del problema del consumo, advertidos en el texto *El espejo de la producción* de Baudrillard, implicaría tomar en cuenta las concepciones de George Bataille sobre la noción de la economía general, situando al objeto de estudio como producción de un lenguaje de resistencia en franca confrontación con la cultura de masas, ubicándolo nuevamente en el contexto de la historia social del arte. En este momento, la economía de signo y consumo me interesa para establecer la existencia de una economía primitiva en donde el fantasma y la función mítica se

encuentran. Posteriormente, me gustaría incorporar la noción del Barroco de Walter Benjamín al momento de vanguardia y ruptura, para desarrollar, en un análisis más profundo, el argumento neobarroco que recupere el problema de la identidad y de la memoria fantasmática, y que tome en cuenta los residuales culturales de la mexicanidad o herencia para activar la noción de máquina barroca, en la que lo barroco se establezca como el fetichismo de la mercancía que se monta en una especie de transmisión de deseo y de representación que está en flujo, en la que el exceso y la fragmentación permiten que algo no asimilable al mercado circule, argumentando que lo que circula es el fantasma que se articula y fragmenta en forma de alegoría y no la identidad étnica.

Poco a poco, me fue quedando claro que el marco teórico no funcionaba para la imagen de Baca, pero fue afirmando su función como productora de iconografía y evidenció su carácter de máximo exponente otorgado por las estructuras de visibilidad histórica institucionalizada. Más que responder a un desconocimiento de la historia concreta del arte chicano -camino que me hace falta recorrer-, la elección de la obra de Baca responde a la necesidad de exaltar las distintas funciones de la imagen, y señalar cómo es que éstas han sido acogidas y subsidiadas por las instituciones culturales y gubernamentales -con ella como el ejemplo más concreto- con el objetivo de sostener un discurso hegemónico de inclusión. Este estatuto problemático, sin embargo, hace emerger el problema de la circulación de la economía cultural. La obra de Baca es altamente funcional dentro de la fuerte estructura de mercado que existe en los Estados Unidos para cada minoría étnica, pero en términos del discurso oficial de la supremacía del arte anglosajón, en el marco de la discusión crítica del problema de las vanguardias y el modernismo, no ha tenido valor alguno y ha significado la disminución del capital simbólico de la comunidad a través de la instrumentalización de una tradición muy rica. Su trabajo, más que responder a mi marco teórico, claramente requiere una lectura postmarxista de la noción de mito como ideología en los términos de Barthes y Althusser. En su producción no hay ningún exceso no asimilable ni fantasma, sino más bien, como reiteradamente he mencionado, un momento de completa asimilación.

La historia social de los Estados Unidos, las Ciudades y sus dinámicas urbanas, las luchas locales, los flujos de cruce cultural, las prácticas estéticas, todo confluye para conformar la estructura social donde se desarrolla el arte. Más que responder sólo en

términos artísticos, las construcciones visuales en las que se cruza la experiencia México Americana, responden a un mecanismo -incluyente en términos mediáticas y excluyente en lo cultural y lo social- de visibilidad, en donde se intercambian motivos entre medios y en donde se configuran los paisajes urbanos de la plástica y el cine.

En su persecución de signos, el cine y la plástica México Americana han estado unidos en una suerte de intercambio recíproco, que ha pugnado por una forma de representación característica y de reactualización, dominada por la cosmovisión y los códigos culturales que siempre se nutren del seno de su experiencia comunitaria. La película *Selena* de Edward James Olmos retoma la pintura de Carmen Lomas Garza y la recrea en una escena en la que dos hermanas hablan de sus sueños mirando la luna sentadas en el techo, mientras su madre dobla la ropa en el interior de su domicilio.



Carmen Lomas Garza
Carnes para sueños

Gregory Nava
Selena

En *Blood In Blood Out*, film de culto de Taylor Hackford, las pinturas de Adan Hernandez, altamente regionales, naddas en el seno de la cultura del oeste de Texas, participan en la película como las obras de Cruzifo, pintor del Este de Los Ángeles y para ubicar al público en este territorio.



Taylor Hackford
Blood In Blood Out

En el trayecto de esta Investigación he visto las calles de Los Ángeles, despobladas de los murales chicanos que esperaba ver, y que concebía como la máxima expresión de una cultura en resistencia interviniendo el espacio público, pero las fuentes orales en un recorrido por el Este de la Ciudad, fueron desvaneciendo mi propia ilusión, asentando que existe un control oficial del mural en Los Ángeles y que la gran mayoría de murales chicanos se hicieron por encargo de los dueños de los establecimientos, por lo que los casos preservados, como el caso del mural en las paredes de la *Ramírez Pharmacy* que aparece en *Blood In Blood Out*, demuestran la relación afectiva de las personas con el mural y la necesidad de la imagen cinematográfica de recurrir a estos espacios para delimitar un contexto. Los *cholos* y *lowriders* se han alejado de la vida pública pero se mantienen presentes en los *Four Lics* y en los , en donde se venden los lentes de sol y la revista  y la línea de juguetes  en dispensadores plásticos en los que basta con meter una moneda y girar la perilla para tener uno de ellos... con sólo un poco de suerte pude ver alguno en su *Impala '64* o en un *Fleetmaster '47*, pero siempre veo muchos en las caricaturas, las películas animadas y los videojuegos como ,



A lo largo de la Investigación, alcanzo a entender que mi propio conocimiento había romantizado bucólicamente una cultura de tatuajes y señales, en la que "por vida" era cuestión de muerte, en cambio, me encontré con que las imágenes, que surgen del seno de la comunidad y que en ella encuentran un punto de partida, nunca regresan al hogar, y sólo es posible encontrarlas en forma de exposición que es el único acto posible de comunicación entre la obra y su comunidad, pues casi todas las obras pertenecen a los artistas, a los grandes museos o a colecciones privadas.

Hoy en día, parece que esta tendencia está cambiando con una nueva generación de artistas que regresan la obra a las calles que la inspiraron, como Marlo Ybarra Jr., Juan Capistran, Sandra De la Loza y Rubén Ortiz-Torres, entre muchos otros.

En una economía en términos de consumo en la que circula aquello que no es asimilable al mercado, que va de la cotidianidad a la imagen y de la imagen a la cotidianidad, es que se explica la vía por la que circulan las imágenes en las que se cruzan dos culturas de múltiples identidades que han permeado todos los ámbitos, desde el arte hasta la publicidad, desde el rótulo hasta el mural, desde las marchas multitudinarias hasta las aulas de la universidad. La imagen México Americana aparece para hacer presente una cultura fantasma, en los términos marginales que Harry Gamboa Jr. señala, en un universo urbano, mediático y artístico situada en la marginalidad, en la que la imagen, más que artística es narrativa y discursiva como mecanismo de crítica, visibilidad y preservación.

Y más allá de este acto de visibilidad, subsiste en él un mensaje que recorre junto a la imagen un camino desde la dimensión social hasta la construcción de un mito, de un enigma que se construye en sus propias huellas, donde se manifiesta una herencia que quedó atrapada en un territorio perdido, que ha corrido por el desierto, que ha trabajado en los campos de recolección, que ha cortado jardines, que ha luchado por sus derechos civiles, que asiste a la universidad, una herencia que hace falta descifrar para entender, de qué manera los hijos nómadas encontraron en ella la explicación y el sustento de su presencia.



BIBLIOGRAFIA

Aztlan Underground, *Sub-Verses*, Xicano Records and Film, Los Ángeles, 1998.

Baca, Judith Francisca, *Artist Statement*. <<http://www.sparcmurals.com/menu1.swf>>.

Baudrillard, Jean, *El complot del Arte. Ilusión y desilusión estéticas*, trad. Irene Argoff, Amorrortu, Buenos Aires, 2007.

Baudrillard, Jean y Marc Guillaume, *Figuras de la Alteridad*, trad. Victoria Torres, Taurus, México, 2000.

Benjamín, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Clío, México, 2005.

Botey, Mariana, *Cartografías Espectrales*, ponencia con motivo de la exposición *Phantom Sightings. Art After the Chicano Movement*, Museo Tamayo, D. F., Noviembre, 2008Enero, 2009.

Cheech Marin, *Chicano Visions: American Painters on the Verge*, Bulfinch Press, E.E.U.U., 2002.

Real Academia de la Lengua, *Diccionario de la Lengua Española*, <<http://www.rae.es>>.

Dunitz, Robin J. y James Prigoff, *Painting the towns. Murals of California*, RJD Enterprises, Los Ángeles, 1997.

Gaspar de Alba, Alicia, *Chicano Art. Inside/Outside the Master's House*, University of Texas Press, Austin, 1998.

Gell, Alfred, "The problem defined: the need for an anthropology of art", en *Art and Agency, an anthropological theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

----- "The theory of the art nexus" , en *Art and Agency, an anthropological theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

Gonzalez, Rita, Howard N. Fox y Chon A. Noriega, *Phantom Sightings. Art After the Chicano Movement*,

University of California Press/Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 2008.

----- *Apariciones Fantasmales. Arte Después del Movimiento Chicano*, trad. Pilar Carril y Sergio Negrete, Fundación Olga y Rufino Tamayo, México, 2008.

Gorodezky, Sylvia, *Arte Chicano como cultura de protesta*, CISAN/UNAM, México, 1993.

Griswold del Castillo, Richard (ed.), *Chicano art: resistance and affirmation, 1965-1985*, Frederick S. Wight Art Gallery, Los Angeles, 1991.

Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos, FCE, México, 1978.

Jay, Martin, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Barcelona, 2003.

Kopytoff, Igor, "The cultural biography of things", en Appadurai, Arjun (ed.), *The social life of things*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

Levine, Elaine, *Los nuevos pobres de Estados Unidos: los hispanos*, IIE/CISAN/UNAM, México, 2001. (Col. Jesús Silva Herzog).

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, trad. Joan Vinyoli y Michele Pendanx, Anagrama, Barcelona, 2000, (Colección Argumentos).

Llano, Alejandro, *El enigma de la representación*, Síntesis, Madrid, 1999.

Lockpez, Iverna, *Chicano Expressions. A New View in American Art*, Intar Latin American Gallery, New York, 1986.

Los Abandoned, Self-Titled, EP, Los Ángeles, 2004.

Ondine Chavoya, C., "Social Unwest: An Interview with Harry Gamboa Jr.", *Wide Angle* 20, núm. 3, Julio de 1988.

Pornucopia: Going Down in the Valley, Home Box Office (HBO), 2004, E. U., 180 min. / 30 min. (6 episodios).

Rodríguez, Mariángela, *Mito, identidad y rito. Mexicanos y Chicanos en California*, CIESAS/Miguel Ángel Porrúa, México, 1998.

Sánchez, George, *Becoming Mexican American. Ethnicity, Culture, and Identity in Chicano Los Angeles, 1900-1945*, Oxford University Press, New York, 1995.

Sixx: A. M., *The Heroins Diaries Soundtrack*, Eleven Seven Music, Los Ángeles, 2007.

Suderburg, Erika, *Space, site, intervention: situating instalation art*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2000.

Tartan, James, *Los Four* [videorecording], UCLA Chicano Studies Research Center, 2004, 22:55 min.

----- *Murals of Aztlán: the street painters of East Los Angeles* [videorecording], UCLA Chicano Studies Research Center, 2004, 22:55 min.

Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras, Watchtower Bible and Track Society, Nueva York, 1987.

Vázquez Rocca, Adolfo, *Baudrillard; cultura, narcisismo y régimen de mortandad en el sistema de los objetos*, <<http://www.margencero.com/articulos/articulos3/audrillard.htm>>.

Wölfflin, Herinrich, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Espasa Calpe, Madrid, 2002.

Yorba, Jonathan, *Arte Latino. Treasures from the Smithsonian American Art Museum*, Smithsonian Institution, New York, 2001.

INDICE DE IMAGENES

1. Judith F. Baca. *Great Wall of Los Angeles*. Coldwater Canyon Avenue entre Burbank Boulevard y Oxnard Street, Van Nuys, Los Ángeles, California, Estados Unidos de Norteamérica. (Panorámica) www.sparcmurals.org.
2. Los Angeles Almanac, *City of Los Angeles & Communities Map*. <<http://www.laalmanac.com/LA/lamap2.htm>>, (20 Julio, 2009).
3. San Fernando Valley Real State Homes, *San Fernando Valley Map*, <<http://img.photobucket.com/albums/v356/mp8shnt/sfv.jpg>>, (20 Julio, 2009).
4. 50mm Los Angeles, Graffiti en una calle de Los Ángeles del artista *Panic*. <<http://www.50mmlosangeles.com/viewStory.php?storyId=559>>, (22 Julio, 2009).
5. Google Maps, *Mapa de ubicación del Great Wall of Los Angeles*. <http://maps.google.com/maps?f=q&source=s_q&hl=es&q=&vps=1&jsv=170f&sll=33.72434,118.388672&sspn=19.320051,39.506836&ie=UTF8&geocode=FaSICQldvJ3w-A&split=0>, (22 Julio, 2009).
6. A 11. Judith F. Baca. *Great Wall of Los Angeles*. (Detalles) Archivo fotográfico personal.
12. Vincent Valdez, *Kill the Pachuco Bastard*, 2001, Óleo sobre Tela, 72 x 48". Colección Cheech y Patti Marin. *Chicano Visions: American Painters on the Verge*.
13. A 15. *Still* de la película *American Me*, Edward James Olmos, Universal Studios, 1995, E. U., Drama, 125 min.
16. Asco, Fotografía, *Asshole Mural*, 1975, Impresión del Catálogo de la Exposición *Phantom Sightings. Art After the Chicano Movement*.
17. Los Angeles Times, *Mapping L.A.-Latino Ranking*. <<http://projects.latimes.com/mapping-la/neighborhoods/ethnicity/latino/neighborhood/list/>>, (23 Julio, 2009).
18. Koreatown, Los Ángeles, California, Abril, 2009. Archivo personal.
19. Chinatown, Los Ángeles, California, Abril, 2009. Archivo personal.
20. BrownPride.com, *Hotel Figueroa, Los Ángeles, California*. <http://www.brownpide.com/murals/murals.asp?a=hotel_fig/index>, (23 Julio, 2009).
21. Eloy Torres, "Portrait of Hollywood", Hollywood High School, Los Ángeles, CA, 2002.
22. *Asshole Mural* (Transparencias).

23. Adan Hernandez, *Clavado*, 2005, Óleo sobre Tela, 58.4 x 63.5 cm. Colección Galería Patricia Correia.
24. San Antonio, TX, *Mapa de concentración étnica, San Antonio, Texas*. <<http://www.sawebite.com/gen.html>>, (24 Julio, 2009).
25. Imagen tomada del Manual en línea *Gang Awareness*. <<http://www.sanantonio.gov/sapd/pdf/awareness.pdf>>, (30 Julio, 2009).
26. Adan Hernandez, *Clavado*.
27. American Experience, *África Americanos en traje zoot*. <<http://www.pbs.org/wgbh/amex/zoot/>>, (19 Febrero, 2009).
28. American Experience, *México Americanos en traje zoot*. <<http://www.pbs.org/wgbh/amex/zoot/>>, (19 Febrero, 2009).
29. The Zoot-Suit and Style Warfare, *Zoot Suiter & Policía*. <http://invention.smithsonian.org/centerpieces/whole_cloth/u7sf/u7materials/cosgrove.html>, (15 Febrero, 2009).
30. Saatchi Gallery/Jörg Immendorff, *Marcel's Salvation*. 1988. Óleo sobre Tela, 260 x 300 cm. <http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/jorg_immendorff.htm?section_name=triumf_painting1>, (10 Febrero, 2009).
31. Adan Hernandez, *Una Mujer Cualquiera*. 1991. Óleo sobre tela, Col. Taylor Hackford & Helen Mirren.
32. Cristóbal de Villalpando, *La Lactación de Santo Domingo*, Óleo sobre Tela, 1684, Sacristía de la Iglesia de Santo Domingo, Ciudad de México.
33. Sebastián López de Arteaga, *Cristo en la Cruz*, Óleo sobre Tela, Siglo XVII, Pinacoteca Virreinal, Ciudad de México.
34. David Alfaro Siqueiros, *Retrato de la Burguesía*, Piroxilina, 1939, Sindicato Mexicano de electricistas, Ciudad de México.
35. Adan Hernández. *La Media Cruz*. Impresión en Giclee, impreso en Papel Museo archivo de 365 gramos libre de ácido, 30 x 20". www.adanhernandezarte.com
36. Carmen Lomas Garza. *Camas para Sueños (Beds for Dreams)*. 1985. Gouache, 71.4 x 52.1 cm. Smithsonian American Art Museum. *Arte Latino. Treasures from the Smithsonian American Art Museum*.
37. *Still* de la escena que recrea la pintura *Beds for Dreams* de Carmen Lomas Garza en la Película *Selena*, Gregory Nava, Warner Brothers, 1995, E. U., Drama, 127 min.
38. *Still* donde se aprecia una pintura de Adán Hernandez en el estudio del pintor del Este de Los

Ángeles Cruz Candelaria en la película *Blood In Blood Out*, Taylor Hackford, Hollywood Pictures, 1993, E. U., Crime/Drama, 190 min.

39. *Still* en el que se encuentra el mural pintado por Adan Hernandez en el margen del río de Los Ángeles en la película *Blood In Blood Out*, Taylor Hackford, Hollywood Pictures, 1993, E. U., Crime/Drama, 190 min.
40. *Ramón* de la película *CARS*, John Lasseter, Pixar, 2006, E. U., Animación/Infantil, 116 min.
41. Personajes de *¡Mucha Lucha!*, Eddie Morth y Lili Chin, Warner Brothers Animation, 2002, E. U., Serie animada de televisión, 30 min.
42. *Still* del Video Juego *Grand Theft Auto: San Andreas*, Rockstar Games, 2004, E. U., Acción/Aventura.
43. Línea de juguetes *Homies*, Dave Gonzales, 1998, E. U.