



CONSTRUYENDO PUENTES EN EPOCA DE MUROS

Arte Chicano/Mexicano de Los Angeles a México



***CONSTRUYENDO PUENTES
EN EPOCA DE MUROS***

Arte Chicano/Mexicano de Los Angeles a México

***CONSTRUYENDO PUENTES
EN EPOCA DE MUROS***

Arte Chicano/Mexicano de Los Angeles a México

Primera edición, 2018

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes

Museo de Arte Carrillo Gil / Editor
Rodrigo Castillo Trampe / Diseño y Formación
China Bialos, AltaMed / Corrección de estilo
Lionbridge / Traducción
AltaMed. Cortesía de los artistas / Fotografía

D.R. © 2018 de la presente edición
Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo de Arte Carrillo Gil
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n,
colonia Chapultepec Polanco,
delegación Miguel Hidalgo, C.P. 11560.
Ciudad de México

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad
del Instituto Nacional de Bellas Artes de la Secretaría de Cultura

Todos los Derechos Reservados.
Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento,
comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa
autorización por escrito de la Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes

ISBN: 978-607-605-555-7
Impreso y hecho en México

CONTENIDO

Presentaciones	X
Forewords	XX
Construyendo puentes	X
Imaginar el paraíso	X
Extranjeros en su propia tierra	X
Trazando la identidad	X
Conducir con el guion	X
Building Bridges	XX
Imagining Paradise	XX
Outsiders in their Own Home	XX
Mapping Identity	XX
Cruising the Hyphenate	XX
Agradecimientos	XX



Llegar a alguna parte no significa
abandonar otra parte.

Arraigar
en un país no cura las heridas
del país que abandonamos.

Balbupear otras lenguas no
nos impide balbupear la nuestra.

La palabra que elegimos
no borra la palabra que ocultamos.

Eduardo Chirinos,
Catorce formas de melancolía

La migración es la carga del artista. Cuando las personas migran, sus experiencias liberan energías que conducen a ideas nuevas. La migración es uno de los temas centrales de nuestro tiempo y, junto con la inmigración, la integración, a veces determina más o menos el discurso político. Los debates sobre la migración se refieren siempre a la identidad propia y, en nuestro caso, a la pregunta: ¿qué es el idioma español sin sus geografías de referencia?

En los años sesenta y setenta, los trabajadores discutieron sobre el problema chicano. Los años ochenta fueron la década del asilo; metáforas como “indocumentado”, “brasero”, “ilegal” o “remesas económicas” conformaron la retórica pública a ambos lados del río Bravo. Pero desde mediados de los noventa, han sido los inmigrantes ilegales quienes, según la opinión generalizada, deben ser detenidos en la medida de lo posible. Esto va acompañado de una metáfora de frontera y un hecho de exclusión.

Pero la verdad es que somos “extranjeros en todas partes”, lo que indica que la alienación es básicamente una parte de la condición humana, y de ahí que la migración debiera parecernos, ya bien entrados en el siglo XXI, una “experiencia normal” que no tiene que explicarse una y otra vez en el presente cuando durante décadas ha sido tan proteico y tan profuso tema de investigación.

Construyendo puentes en época de muros es una exposición itinerante, la cual ha migrado como los artistas cuya obra acoge. Se trata de un circuito cultural que pasó por la Ciudad de México, luego fue a Morelia, a Monterrey y Acapulco; ahora se encuentra en Oaxaca y seguirá su marcha en Guadalajara y Tijuana. Además, es una exposición que a todas luces debate sobre la cuestión de si la experiencia de

la emigración y la inmigración podrían haber moldeado el arte de los siglos XX y XXI, y de qué manera, tanto formal como en términos de contenido.

Éste es un campo aún joven de investigación, porque hay muchas formas de migración, y las personas cambian su centro de vida no solo por dificultades políticas, sociales y económicas. Todo lo cual quiere decir que no existe una “estética” sino “muchas estéticas de la migración”.

La muestra reúne el trabajo de 29 artistas de diferentes generaciones, originarios del sur de California y con ascendencia mexicana, y la realización de este periplo artístico se debe a la unión de esfuerzos por parte de la Secretaría de Cultura, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, con las instituciones que han cobijado la exposición en cada sede. Se debe, además, a la iniciativa de Cástulo de la Rocha, empresario, activista por los derechos de los migrantes y coleccionista de arte, quien se ha convertido en un referente para la comunidad latina del sur de California, y hombre comprometido en apoyar el arte chicano.

Cabe decir, finalmente, que estos artistas son, en conjunto, lo más representativo del arte chicano/mexicano de los últimos 50 años, asentados sobre cuatro culturas —la precolombina, la hispánica, la mexicana y la estadounidense—, y asentados en la región con mayor número de residentes mexicanos fuera de la Ciudad de México. Huelga decir que todos ellos son creadores que construyen puentes por medio de su arte, pero que más allá de reflejar el tránsito entre culturas, entornos, lenguas e imaginarios, nos convocan a abordar el destino de los migrantes con una actitud sentimental crítica. Y que más allá de ofrecernos imágenes estereotipadas y etnizantes de lo extraño, o contraimágenes reales, nos provocan —una y otra vez— con objeciones liberadoras, permitiéndonos entender cómo es que funcionan los estereotipos. Pero lo más emocionante: nos permiten penetrar, abiertamente, en nuestro propio espejo.

Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria de Cultura

To go somewhere
does not mean abandoning another place.

To establish
roots in a country does not heal wounds
from the country we abandoned.

To babble another language does
not prevent us from babbling our own.

The word we choose
does not erase the word we hide.

Eduardo Chirinos,
Fourteen Forms of Melancholy

Migration is the burden of the artist. When people migrate, their experiences spark energy that leads to new ideas. Migration is one of the central themes of our time and, alongside immigration, integration sometimes determines the direction of political discourse. Migration debates always refer to identity and, in our case, to the question: *What is the Spanish language without the place from which it comes?*

In the 1960s and 1970s, workers were the subject of a (so-called) Chicano problem. The eighties were the decade of asylum; terms such as “undocumented,” “laborer,” “illegal,” or “economic remittances” shaped public rhetoric on both sides of the Rio Grande. But since the mid-1990s, it has been undocumented immigrants who, according to widespread opinion, should be detained to the extent possible. This is accompanied by a border metaphor and the issue of exclusion.

But the truth is that we are “foreigners” everywhere, indicating that alienation is basically a part of the human condition, and therefore that migration should seem to us, well into the 21st century, a “normal experience” that should not have to be explained again and again in the present, when for decades it has been both a fluctuating and profusely researched topic.

Construyendo puentes en época de muros is a traveling exhibition, which has migrated as with the artists whose work it hosts. It is a cultural circuit which has passed through Mexico City, then Morelia, Monterrey, and Acapulco; it is now in Oaxaca and will continue its journey to Guadalajara and Tijuana. It is an exhibition that debates whether the experiences of emigration and immigration may have shaped the art of the 20th and 21st centuries, and in what way(s), both formally and in terms of content.

This is a still young field of research, because there are many forms of migration, and people change the centers of their lives not only due to political, social, and economic difficulties. All of which means there is not an “aesthetic” but many aesthetics of migration.

The exhibition brings together the work of 29 artists from different generations, originally from Southern California and of Mexican ancestry; the realization of this artistic journey was possible thanks to a collaboration of efforts by the Ministry of Culture, through the National Institute of Fine Arts and Literature, and those institutions which have hosted the exhibition. It is also due to the initiative of Cástulo de la Rocha, business leader, migrant rights activist, and art collector, who has become a role model for the Latino community in Southern California, and a man committed to supporting Chicano art.

These artists are, collectively, the most representative of Chicano/Mexican art of the last 50 years, based on four cultures —pre-Columbian, Hispanic, Mexican, and American— and have settled in the Los Angeles region, which has the greatest number of Mexican residents outside of Mexico City. It goes without saying that they are all creators who build bridges through their art, but beyond reflecting the movement between cultures, environments, languages and the imaginary, they summon us to address the fate of migrants with a critical, sentimental mindset. And beyond offering us stereotypical and ethnizing images of the strange, or real counterimages, they provoke us —again and again— with liberating rebellion, better helping us understand how stereotypes work. But what is most exciting is that they enable us to openly penetrate our own mirrors.

Alejandra Frausto Guerrero
Secretary of Culture

EL ARTE, MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS
NACE EL CIRCUITO ARTE Y MIGRACIÓN

¿Se puede concebir la historia de la humanidad sin la migración?

Difícilmente. Todos somos migrantes, transitamos de un territorio a otro a lo largo del tiempo. En el principio de la humanidad, en busca de recursos para vivir: tierra, agua, alimento, siguiendo el ciclo de la naturaleza. Ahora se emigra por motivos mucho más diversos: pobreza, guerras, violencia, crisis medio ambiental o simplemente ante el deseo de un horizonte más abierto, un futuro prometedor.

No migramos solos. Migran nuestras lenguas; nuestras costumbres, nuestras creencias; nuestra música, nuestros gustos, nuestras ilusiones y nuestros temores; nuestras corporeidades, memorias y circunstancias del momento; nuestra cultura y nuestra existencia.

Las migraciones: sucesiones de encuentros y desencuentros; afinidades y confrontaciones; aceptaciones y rechazos; préstamos e intercambios. Mediante ellas interactuamos, nos deslindamos y nos mezclamos: nos definimos otra vez.

*Parafraseando a más de un clásico, no resulta pues un atrevimiento intelectual decir que la migración sea la partera que a diario, desde tiempos remotos, de tantas maneras, da a luz a la historia, a nuestras historias individuales y a nuestras historias colectivas.

Nuestra relación con los Estados Unidos es histórica. Compartimos una de las fronteras más transitadas del mundo. Nuestras comunidades han hilado en ambos lados, tramas culturales y estéticas a través de expresiones propias de su condición de binacionalidad. Por eso, nuestras fronteridades se han construido más allá de las divisiones políticas y geográficas.

En esa relación contradictoria y apasionante, solo el arte es capaz de crear puentes de diálogo intercultural respetuosamente.

La exposición *Contruyendo Puentes en Época de Muros, Arte Chicano / Mexicano. De Los Ángeles a México*, congrega las expresiones de 30 artistas arraigados en Estados Unidos, quienes reflexionan desde el trazo, el color, la bidimensionalidad, la instalación o el *performance*, acerca de sus orígenes mexicanos y sus propias expresiones en los Estados Unidos. Se trata de obras creadas en las últimas décadas a través de movimientos estéticos que exploran la identidad, el extrañamiento social en su propio lugar, así como las formas en que se rompe la dualidad cultural.

La muestra, fiel al concepto que la origina, migra también y abre, por primera vez en México, un circuito explícitamente destinado a explorar ese binomio arte y migración, el cual ha creado a su paso, sensibilidad social frente a la diversidad y la creación artística nacida de ese vínculo binacional.

El 13 de Diciembre de 2018, *Día del Migrante* en Michoacán, a escasas semanas del cambio de gobierno en México, se inició el recorrido de esta exposición, abriendo paso al reconocimiento social y cultural

del aporte híbrido de mexicanos que han creado desde su entorno, Los Ángeles, una ciudad donde habitan millones de personas procedentes de distintos puntos del país.

En el trayecto de la exposición figuran diversas escalas: El Museo de Arte Carrillo Gil en la Ciudad de México, donde se exhibió inicialmente; el Centro Cultural Clavijero de Morelia; la Sala Principal de Co-narte dentro de Parque Fundidora de Monterrey; la Gran Galería del Centro Cultural Acapulco; el Museo de los Pintores Oaxacaqueños, el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara y el Centro Cultural de Tijuana donde se formalizará el convenio entre todos los gobiernos que han participado en el Circuito Arte y Migración. El ciclo se cerrará con un acto, para posteriormente concluir en Los Ángeles, en 2020.

Esta experiencia, que marca un cambio en la relación con las diversas culturas hermandas de México y los Estados Unidos, no habría sido posible sin la propuesta y el liderazgo de Cástulo de la Rocha, coleccionista y director de AltaMed, así como de Zoila D. Escobar, Presidenta de la Fundación AltaMed, una empresa social destinada a atender las necesidades de salud de la población hispana en Los Ángeles. Con el trabajo curatorial de Julián Bermúdez, responsable de personalizar la muestra de acuerdo a cada ciudad en la que se presente.

El arte forma parte de los servicios de salud de dicha entidad y se incorpora ahora a la lucha de los movimientos chicanos por romper los estereotipos que suelen rodear a quienes han emigrado y han crecido en los Estados Unidos.

El *Circuito Arte y Migración* es una acción de reflexión cultural y social, que deriva en una política cultural enlazando territorios, ciudades, estados e instituciones culturales, sociales y económicas de México, así como a la Secretaría de Relaciones Exteriores de esta nación. A través de este esfuerzo común, la migración es visualizada, revalorada y reposicionada, como un referente de interpretación acerca de los acontecimientos contemporáneos de distinto orden, de los cuales somos partícipes.

Es el inicio de un diálogo que relaciona al arte y migración en diversas entidades de México de carácter binacional y multicultural, dado que esa es la atmósfera en las que se desarrollan sus culturas y sociedades contemporáneas.

Este proyecto tiene el valor simbólico de constituirse en la primera acción de política pública que impulsa la Secretaría de Cultura mexicana, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, por lo que ejemplifica con claridad los nuevos horizontes y las nuevas expectativas que conducen nuestra responsabilidad institucional, en el marco de la diplomacia cultural. Nuestro agradecimiento al Museo de Arte Carrillo Gil, a las Secretaría de Cultura de Michoacán, la Secretaría de Cultura de Guerrero, la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, al Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, a la Universidad de Guadalajara, así como a “Se habla Español”, por sumarse a este esfuerzo.

Estamos ciertos de que la vitalidad de las migraciones mexicanas serán fuente de inspiración para los proyectos que en el contexto del Circuito Arte-Migración y sus ramificaciones, se vislumbran en el porvenir.

Lucina Jiménez
Directora General
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

ART BEYOND BORDERS
THE ART AND MIGRATION CIRCUIT IS BORN

Can we conceive of human history without migration?

It is difficult. We are all migrants, we move from one territory to another over time. At the beginning of humanity, we were in search of resources off which to live —land, water, food— following the cycle of nature. Now we emigrate for much more diverse reasons: poverty, wars, violence, environmental crises, or because we just want to find a more open horizon, a promising future.

We do not migrate alone. Our languages, customs, beliefs, music, tastes, illusions, fears, physical states, memories, circumstances, cultures and existence also migrate.

Migrations: successions of agreements and disagreements; similarities and confrontations; acceptances and rejections; loans and exchanges. Through migration, we interact, set boundaries and commingle. We redefine ourselves.

Paraphrasing more than one classic—it would not be audacious to say that migration is the midwife who, since ancient times, and in so many contexts, gives birth each day to our individual and collective histories.

Our relationship with the United States is historic. We share one of the busiest borders in the world. Our communities have spun cultural and aesthetic fabrics on both sides through their own expressions of bi-nationality. This is why our borders have been built beyond political and geographical divisions.

In this contradictory and passionate relationship, only art is capable of respectfully creating bridges of intercultural dialogue.

The exhibition *Building Bridges in Time of Walls: Chicano/Mexican Art from Los Angeles to Mexico* brings together the work of 30 artists rooted in the United States, who use line, color, two-dimensionality, installation, or performance, to reflect their Mexican origins and an expression of their experience with the United States. These are works created in recent decades through aesthetic movements that explore identity, social alienation at home, and the ways in which cultural duality is broken down.

The exhibition, faithful to the concept that birthed it, also migrates and opens, for the first time in Mexico, a route specifically intended to explore this pairing of art and migration, which has created in its wake a social sensitivity to diversity and artistic expression, born of the relationship between countries.

The second leg of this touring exhibition began on December 13, 2018, Migrant Day in Michoacán—shortly after the transfer of government in Mexico. It paved the way for social and cultural recognition of the contributions of Mexicans who have found inspiration in an environment like Los Angeles, a city inhabited by millions of people from different parts of Mexico.

The route of the exhibition includes several stopovers: The Carrillo Gil Art Museum in Mexico City, where it was initially exhibited; the Clavijero Cultural Center in Morelia; the Main Hall of Conarte within Fundidora Park in Monterrey; the Great Gallery of the Acapulco Cultural Center; the Museum of Oaxacan Painters, the Art Museum of the University of Guadalajara, and the Cultural Center in Tijuana, where partnership among all participating governments will be celebrated. The cycle will close with a ceremony and then conclude in Los Angeles in 2020.

This traveling event, which marks a change in the relationship among the diverse sister cultures of both Mexico and the United States, would not have been possible without the proposal and leadership of Cástulo de la Rocha, art collector and President and CEO of AltaMed, as well as Zoila D. Escobar, President of the AltaMed Foundation, a social enterprise aimed at addressing the health needs of the Latino population in Los Angeles. Nor would it have been possible without the curatorial work of Julián Bermúdez, responsible for personalizing the exhibition according to each city in which it is on display.

Art is part of the health care experience that AltaMed provides, and is now being incorporated into the Chicano struggle to break the stereotypes that often surround those who have immigrated to and grown up in the United States.

The *Art and Migration Circuit* is an act of cultural and social reflection resulting in a cultural policy linking territories, cities, and states with cultural, social and economic Mexican institutions, as well as the Ministry of Foreign Affairs. Through this common effort, migration is visualized, revalued and repositioned as a reference to interpretation about different contemporary events of which we are participants.

It is the beginning of a dialogue that ties art and migration among diverse bi-national and multi-cultural Mexican entities. This is the atmosphere in which contemporary cultures and societies develop.

This project has the symbolic value of becoming the first public policy action promoted by the Mexican Ministry of Culture, through the National Institute of Fine Arts and Literature. For us, this exhibit clearly illustrates the new horizons and expectations that lead our institutional responsibility within the framework of cultural diplomacy. Thanks to the Carrillo Gil Art Museum, the Secretariats of Culture of Michoacán and Guerrero, the Secretariat of Culture and Arts of Oaxaca, the Council for Culture and Arts of Nuevo León, the University of Guadalajara, and “Se habla Español” for joining this effort.

We are sure that the vitality of Mexican migration will help inspire projects that, in the context of the *Art and Migration Circuit* and its ramifications, will be more visible in the future.

Lucina Jiménez
General Director
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Mientras trabajaba como intérprete voluntario en los tribunales federales de inmigración de Nueva York, la escritora Valeria Luiselli, originaria de Ciudad de México, solía entrevistar en español a niños que cruzaban la frontera solos y traducía sus respuestas para ayudarlos a completar sus cuestionarios de admisión, el primer paso para ayudarlos a conseguir representación legal y posiblemente evitar la deportación.

Cuando reflexiona sobre su propio proceso de solicitud de la tarjeta de residencia en *Tell Me How It Ends (Los niños perdidos)* publicado en 2017, comparándolo con las travesías de estos niños inmigrantes, se refiere a los Estados Unidos como un país “que es tan hermoso como desdichado” y también reconoce que, para ella y muchos otros, “la crueldad de sus fronteras era solo una fina corteza y que, del otro lado, los esperaba una vida factible”.

Su ensayo nació a partir de la obsesión por documentar la mayor cantidad de información posible sobre el proceso de inmigración colectivo que pudiera comprender. Lo escribió porque escribir es lo que ella sabía hacer. Escribir su historia era lo lógico en ese momento.

Esta misma obsesión se ve en artistas de toda clase, y lo que tiene en común el arte en cualquier de sus formas (música, literatura, cine, artes visuales) es que todas cuentan historias que están inspiradas en la verdad o conllevan alguna pizca de ella. Las letras de canciones deben provenir de un lugar real en la mente, en la historia o en lo mundano, al igual que los guiones, la poesía o la ficción literaria. Lo mismo sucede con las artes visuales; ya sea el registro de un evento, la percepción de la realidad del artista o un sentimiento verdadero, sabemos que existe para registrarlo, punto final.

Los Estados Unidos y México han mantenido históricamente, y lo siguen haciendo, una compleja relación cuya ambigüedad sólo se ha intensificado con nuestro actual gobierno. El intercambio de bienes forma parte de esta relación tanto como el intercambio de alimentos, arte y, quizás más significativamente, personas. En ningún lado es más evidente la incertidumbre de esta relación que en la lenta evolución de cómo se detiene a las familias inmigrantes después de cruzar la frontera entre los Estados Unidos y México, cuyas instancias más recientes pueden haber causado la deportación de cientos de padres sin sus hijos. Los últimos meses sin dudas deben repercutir en muchos, ya que los Estados Unidos tienen un lamentable historial de separar familias.

A pesar de todo lo que sigue complicando nuestra relación, Construyendo Puentes fue diseñada para reconocer la dependencia que tienen estos dos países el uno en el otro, y uno de los varios aportes que México ha hecho a los Estados Unidos: sus artistas. La cultura chicana no es sinónimo de la cultura mexicana, pero México es una parte importante del individuo chicano.

En 1950, el escritor Octavio Paz describió que Los Ángeles tiene una atmósfera ligeramente mexicana, caracterizada por el “gusto por los adornos, el descuido y la fastuosidad, la negligencia, la pasión y la reserva” que no termina de mezclarse con lo que luego describió como el mundo norteamericano, un mundo “basado en la precisión y la eficiencia”. Luego señaló que los mexicanos que se encuentran en Los Ángeles estaban segregados de su mundo de manera similar: “Aunque tengan muchos años de vivir

allí, usen la misma ropa y hablen el mismo idioma, nadie los confundiría con los norteamericanos auténticos”. Según su afirmación, los norteamericanos creen en la higiene, la salud, el trabajo y la satisfacción, pero quizás nunca vivieron la verdadera felicidad, que es una intoxicación, un torbellino.

El mexicano-estadounidense puede no tener ningún lazo personal con México si nació en los Estados Unidos. Pero es el producto de su familia, y de todo lo que abarca la familia, al igual que la cultura estadounidense que lo rodea. Es estadounidense de pies a cabeza, pero entiende que la felicidad verdadera es una intoxicación, y esto se puede observar en su arte, que puede reflejar el amor por la fantasía, o el reconocimiento del pecado y la muerte, o de la tristeza y el nihilismo sobre el optimismo, a lo que Paz hizo referencia al describir el aislamiento de lo mexicano hace casi 70 años.

Considerar esta suma de partes como un choque en lugar de una fusión de las culturas significa que la cultura chicana se ha considerado por separado de la cultura mexicana y estadounidense durante años, y aún hemos presenciado muy pocas instancias de que se le otorgue validez a su arte. Mucho de esto puede estar relacionado con cuán reciente es el término chicano como marcador de un doble patrimonio, relativo a la era del arte canonizado.

El Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA) quizás ha sido el mayor defensor hasta el momento del arte chicano en el sur de California, al estrenar una exposición de Los Four en 1974, la primera muestra de arte chicano de su clase en un museo importante, y enviar conjuntamente una exposición sobre Asco, un colectivo de L.A., al Museo Universitario de Arte Contemporáneo en la Ciudad de México años después, en 2013. Sin embargo, le ha llevado muchos años a los otros principales museos estadounidenses reconocer el arte latino con la misma importancia que el arte latinoamericano, al igual que el arte chicano no ha tenido el mismo peso que el canon mexicano.

Si el mexicano-estadounidense siempre ha sido independiente de su herencia mexicana y su entorno estadounidense, entonces nuestro objetivo para esta exposición es destacarlo como el puente entre las culturas, en lugar de una tercera categoría independiente en la que siempre se ha visto atrapado. El mexicano-estadounidense es tan estadounidense como cualquiera de ascendencia europea, asiática o africana, pero si su obra no va a recibir la misma importancia que otras obras de arte estadounidense, entonces tendrá que tener su propio lugar.

La colección de arte de AltaMed está a la par del arte de los grandes, de todo lo que albergan las colecciones de los principales centros médicos de los Estados Unidos. Pero como colección que se basa fuertemente en una base de artistas chicanos y latinos, estamos apoyando a un nuevo canon de grandes, los que reflejan a nuestra comunidad original y actual, así como también a una comunidad que está adquiriendo prominencia en todo el país. No podemos seguir ignorando a estos artistas, aunque no sea más que por la simple verdad de que existen.

Cástulo de la Rocha
Presidente y Director Ejecutivo
AltaMed Health Services

While working as a volunteer interpreter in New York’s federal immigration court, the Mexico City-born writer Valeria Luiselli would interview unaccompanied children in Spanish, and translate their responses to help them complete their intake questionnaires—the first step to helping them find legal representation and possibly prevent deportation.

When she reflects on her own green card application process in 2017’s *Tell Me How It Ends*, contrasting it with the journeys of these migrant children, she refers to the United States as a country “that is as beautiful as it is broken,” also acknowledging that, for her and many others, “the cruelty of its borders was only a thin crust, and that on the other side a possible life was waiting.”

Her essay was born of a compulsion to document as much of the collective immigration process as she understood. She wrote because writing is what she knew how to do. Writing her story was all that made sense at the time.

We see this same compulsion in artists of all types, and what art of every medium has in common — music, literature, film, visual art— is that they all tell stories that are inspired by or carry some hint of truth. Song lyrics have to stem from a real place in the mind, in history, or in the mundane, as do screenplays, poetry, or literary fiction. Visual art is no different; whether it documents an event, the artist’s perception of reality, or a true feeling, we know that it exists to document, period.

The u.s. and Mexico have historically maintained, and continue to carry, a complex relationship whose ambiguity has only heightened with our current administration. The exchange of goods is as much a part of this relationship as the exchanges of food, art, and perhaps most significantly, people. Nowhere is the uncertainty of this relationship more apparent than in the slow evolution of how migrant families are detained after crossing the u.s./Mexico border the most recent instances of which may have led to hundreds of parents being deported without their children. The last few months should certainly resonate with many, as the u.s. indeed has an unfortunate history of separating families.

In spite of all that continues to complicate our relationship, *Building Bridges* was designed to acknowledge the dependence these two countries have on one another, and one of the many contributions Mexico has made to the u.s: its artists. Chicana/o culture is not synonymous with Mexican culture, but Mexico is very much a part of the Chicana/o individual.

As early as 1950, the writer Octavio Paz described Los Angeles as having a vaguely Mexican atmosphere, characterized by “delight in decorations, carelessness and pomp, negligence, passion, and reserve” which never quite mixes with what he then referred to as the North American world, one “based on precision and efficiency.” He noted then that the Mexican people walking around Los Angeles were similarly segregated from their world: “They have lived in the city for many years, wearing the same clothes and speaking the same language of their origin; yet no one would mistake them for authentic North Americans.” North Americans, he said, believe in hygiene, health, work and contentment, but perhaps they have never experienced true joy, which is an intoxication, a whirlwind.

The Mexican-American may have no personal ties to Mexico if he is u.s.-born. But he is the product of his family, and all that family encompasses, as well as the American culture that has surrounded him. He is American through and through, but understands that true joy is an intoxication, and you can see this in his art, which may shed light on the love of fantasy, or the acknowledgement of sin and death, or of sorrow and nihilism over optimism, which Paz referred to in describing the isolation of the Mexican nearly 70 years ago.

Viewing this sum of parts as a clashing rather than a merging of cultures has meant that Chicana/o culture has been considered separately from both Mexican and American culture for years, and we still have only seen rare instances of validity given to its art. Much of this may have to do with how new the term Chicano is as a marker of dual heritage, relative to the age of canonized art.

The Los Angeles County Museum of Art (LACMA) has perhaps been the strongest advocate to date of Chicana/o art in Southern California, debuting an exhibit by Los Four in 1974 —the first Chicano art exhibit of its kind at a major museum— and collaboratively sending an exhibit on the L.A. collective Asco to the Museo Universitario de Arte Contemporáneo in Mexico City years later, in 2013. But it has taken years for other mainstream American museums to recognize Latina/o art with the same significance as Latin American art, just as Chicana/o art has not carried the same weight as the Mexican canon.

If the Mexican-American has always been separate of his Mexican heritage and his American environment, then our goal for this exhibit is to highlight him as the bridge between cultures, rather than the stand-alone third category in which he has always been caught. The Mexican-American is as much an American as any of European, Asian, or African ancestry, but if his work is not going to be placed alongside other American artwork, then he will be given his own place.

AltaMed’s art collection is on par with the art of the greats, all that resides in the collections of the top medical centers in the u.s. But as a collection that leans heavily on a Chicana/o and Latina/o base of artists, we are supporting a new canon of greats —those who mirror our original and current community, as well as a community that is gaining prominence across the country— and we can no longer ignore these artists, if for no other reason than the simplest truth, that they exist.

Cástulo de la Rocha
President and CEO
AltaMed Health Services

Es difícil exagerar los lazos entre Los Ángeles y la Ciudad de México. Al fin y al cabo, Los Ángeles fue fundada en 1781 como parte de Nueva España y, hoy en día, las raíces de un gran porcentaje de nuestra población se remontan a México. El intercambio cultural ha estado sucediendo básicamente desde que las personas llegaron a esta parte del mundo y estas interconexiones han moldeado la cultura de cada ciudad, ya sea en las artes visuales, la música o la gastronomía. Las ideas rara vez obedecen a los límites, reales o imaginados, y los artistas tienden a seguir la inspiración donde sea que la encuentran.

Estas interconexiones de amplio alcance ocuparon el lugar central en la muestra reciente del *Getty Pacific Standard Time: LA/LA*, que brindó apoyo a los museos de todo el sur de California para presentar más de 80 exposiciones dedicadas al arte latinoamericano y latino estadounidense. Nunca antes se dio la oportunidad de ver arte de México, América Central, Sudamérica y el Caribe tan a gran escala, ni de considerar el arte latinoamericano y latino tan sugestivamente en relación el uno con el otro.

Muchas de las exposiciones destacaron las complejas interacciones culturales entre Los Ángeles y la Ciudad de México, tales como la manera en que los arquitectos de ambas ciudades tomaron prestado, se apropiaron y reapropiaron unos a otros entre las décadas de 1920 y 1980. Varias exposiciones destacaron la manera en que los artistas contemporáneos de ambos lados de la frontera estadounidense-mexicana están cuestionando constantemente las barreras físicas e imaginarias entre nuestros países.

Entre las revelaciones de *Getty Pacific Standard Time: LA/LA* hubo un grupo de exposiciones monográficas que incluyeron artistas chicanos de L.A., particularmente la generación que se volvió activa a fines de la década de 1960 y en los 70. Su obra estaba profundamente comprometida con la lucha por los derechos civiles y políticos en los Estados Unidos y a menudo buscaba inspiración en el arte mexicano posrevolucionario, incluyendo a los celebrados muralistas y el Taller de Gráfica Popular. Pero el extraordinario conjunto de obras de artistas tales como Carlos Almaraz, Gilbert “Magu” Lujan y Patssi Valdez va mucho más allá del activismo social para incluir celebraciones líricas de la vida comunitaria, seductores paisajes de Los Ángeles y percepciones humorísticas de la cultura chicana.

Construyendo Puentes (Building Bridges) ahora lleva la obra de un grupo multigeneracional de artistas chicanos a la Ciudad de México. La exposición es parte de un reconocimiento emergente del arte chicano en los Estados Unidos y en el exterior a medida que alcanza a nuevos públicos. Con obras de la Colección de arte de AltaMed, *Construyendo Puentes* también destaca las energías de uno de los coleccionistas de arte chicano más progresistas, Cástulo de la Rocha. Cástulo es presidente y director general de AltaMed, un centro médico comunitario activo en las comunidades de pocos recursos de todo el sur de California. Bajo su dirección, AltaMed ha acumulado no solo una asombrosa colección de arte, sino que se ha dedicado a compartir esta colección con los pacientes de su amplia red de clínicas. Y ahora, AltaMed comparte esta colección con el público en la Ciudad de México, reuniendo una vez más a nuestras dos ciudades para apreciar nuestras historias indudablemente entrelazadas.

James Cuno
Presidente y director ejecutivo
J. Paul Getty Trust

It’s hard to overstate the ties between Los Angeles and Mexico City. Los Angeles, after all, was founded in 1781 as part of New Spain, and today a large percentage of our population traces its roots to Mexico. Cultural interchange has essentially been taking place since people arrived in this part of the world, and these interconnections have shaped the culture of each city, whether in the visual arts, music, or food. Ideas rarely obey borders —real or imagined— and artists tend to follow inspiration wherever they find it.

These wide-ranging interconnections were front and center in the Getty’s recent *Pacific Standard Time: LA/LA*, which supported museums throughout Southern California to present more than 80 exhibitions focused on Latin American and U.S. Latino art. Never before had there been an opportunity to see art from Mexico, Central America, South America, and the Caribbean on such a large scale, nor to consider Latin American and Latino art so suggestively in relationship to one another.

Many of the exhibitions highlighted the complex cultural interactions between Los Angeles and Mexico City, such as the ways architects in both cities borrowed, appropriated, and re-appropriated from one another from the 1920s to the 1980s. Several exhibitions underscored the ways contemporary artists on both sides of the U.S.-Mexican border are creatively contesting the physical and the imaginary barriers between our countries.

Among the revelations of *Pacific Standard Time: LA/LA* were a group of monographic exhibitions that featured LA Chicana/o artists, particularly the generation who became active in the late 1960s and ‘70s. Their work was deeply engaged in the fight for civil and political rights in the U.S. and often sought inspiration from post-revolutionary Mexican art, including the celebrated muralists and the Taller de Gráfica Popular. But the extraordinary body of work by artists such as Carlos Almaraz, Gilbert “Magu” Lujan, and Patssi Valdez goes well beyond social activism to include lyrical celebrations of community life, seductive landscapes of Los Angeles, and humorous observations of Chicana/o culture.

Building Bridges now brings the work of a multigenerational group of Chicana/o artists to Mexico City. The exhibition is part of an emerging recognition of Chicana/o art in the U.S. and abroad as it reaches new audiences. Featuring work from the AltaMed Art Collection, *Building Bridges* also highlights the energies of one of the most forward-thinking collectors of Chicana/o art, Cástulo de la Rocha. Cástulo is President and CEO of AltaMed, a community health center active in underserved communities throughout Southern California. Under his guidance, AltaMed has amassed not only an impressive art collection, but has dedicated itself to sharing this collection with patients at its extensive network of clinics. And now, AltaMed shares this collection with audiences in Mexico City, once again bringing our two cities together to appreciate our undeniably intertwined histories.

James Cuno
President and CEO
J. Paul Getty Trust

“Las personas se sienten atraídas a una imagen en un nivel abstracto. Y luego se dan cuenta de qué se trata, y espero que, de alguna manera, se queden con un mensaje”.

Así es como el gran artista chicano Frank Romero describió la manera en que desea que los espectadores interactúen con su obra: ver más allá de los colores vibrantes y llegar a comprender sus creaciones como una expresión de la identidad.

Desde escenas de campesinos trabajando en los campos hasta *lowriders* paseando por las calles, el arte chicano reivindica una hermosa y orgullosa historia. Y es una historia que más gente debería conocer, porque el arte posee el extraordinario poder de transformar percepciones y actitudes. Encontramos ese poder en *Construyendo Puentes (Building Bridges)*, que reúne obras de más de veinte artistas de Los Ángeles en una innovadora exposición en el **Museo de Arte Carrillo Gil** en la Ciudad de México.

El arte chicano no sólo nos asombra con su belleza, sino que también nos desafía a enfrentar problemas que van desde la identidad cívica hasta el malestar social, al mismo tiempo que evoca fuertes conexiones culturales. Eso se puede observar en la obra minimalista de Salomón Huerta, en la escena onírica surrealista de Patssi Valdez y en los puentes bajo la luz de la luna dibujados por Carlos Almaraz. Cualquiera sea la forma que tomen las imágenes, todas las obras nos llevan a considerar un mundo más allá del nuestro, apuntar la lente a los que nos rodean y considerar un panorama más amplio.

Los momentos crecen para transformarse en movimientos, y el arte chicano es una prueba de esta verdad. César Chávez, Dolores Huerta y tantos otros le recordaron al mundo que los derechos humanos nunca están sujetos a negociación, y así nació un movimiento de derechos civiles. Ese movimiento, “El Movimiento”, no estaba limitado a madres, padres, hijos y vecinos coreando unos junto a otros “Sí se puede”. También se extendió a artistas jóvenes que tomaron un pincel y plasmaron sus sentimientos en un lienzo. Con el tiempo, el poder de este movimiento pasó a ser el centro de atención, inmortalizado en innumerables obras de arte.

La belleza es inseparable del arte chicano. Aquí en Los Ángeles, tenemos la bendición de albergar a algunos de los mejores artistas del mundo y es un privilegio celebrar este notable conjunto de obras con la gente de México. En un momento en el que muchas personas están hablando de muros, este es uno de los varios puentes que podemos construir juntos.

Eric Garcetti
42.º Intendente de Los Ángeles

“People are attracted to the image on an abstract level. And then they see what it’s about—and I hope somehow that they come away with a message.”

That’s how the great Chicano artist Frank Romero described how he wants viewers to interact with his work: looking beyond the bright colors, and coming to understand his creations as an expression of identity.

From scenes of workers toiling in fields to lowriders cruising the streets, Chicano art reclaims a beautiful, proud history. And it’s a history that more people should know, because art possesses the extraordinary power to transform perceptions and attitudes. We find that power in *Building bridges*, which brings works from more than twenty artists from Los Angeles together in a groundbreaking exhibition at the Museo de Arte Carrillo Gil in Mexico City.

Chicano art doesn’t merely dazzle us with beauty; it challenges us to confront issues from civic identity to social unrest, while evoking strong cultural connections. We see that in the minimalist works of Salomón Huerta, the surrealist dreamscapes of Patssi Valdez, and the moonlit bridges drawn by Carlos Almaraz. Whatever form the images take, all of the works ask us to consider a world beyond our own—to turn the lens on those around us and consider the bigger picture.

Moments grow into movements, and Chicano art is evidence of this truth. Cesar Chavez, Dolores Huerta, and so many others reminded the world that human rights are never up for negotiation, and so a civil rights movement was born. That movement —*El Movimiento*— was not limited to mothers, fathers, children, and neighbors standing shoulder-to-shoulder and chanting “Sí se puede.” It also extended to young artists who picked up a brush and put their feelings on canvas. With time, the power of this movement has been brought into sharp focus, immortalized in countless works of art.

Beauty is inseparable from Chicano art. Here in Los Angeles, we are blessed to be home to some of the world’s finest artists, and it is a privilege to join the people of Mexico in celebrating this remarkable body of work. At a moment when too many people are talking about walls, this is one of many bridges we can build together.

Eric Garcetti
42nd Mayor of Los Angeles

ALTAMED

La misión de AltaMed es eliminar las desigualdades en el acceso y los resultados de la atención médica al ofrecer servicios de salud y humanos de calidad superior por medio de un sistema de suministro integral de primera categoría para comunidades latinas, multiétnicas y de bajos recursos en el sur de California.

Desde 1969, nuestro equipo de profesionales calificados, multiculturales y bilingües (que provienen de estas mismas comunidades) se ha centrado en eliminar las barreras de los servicios de atención primaria, los programas de asistencia para adultos mayores e incluso de los servicios sociales esenciales. Como parte de su enfoque integral de atención de salud, AltaMed expone una colección de arte en todas sus clínicas y centros de servicio, cuyos temas reflejan a las comunidades diversas a las que presta servicios.

Las artes se utilizan en una variedad de formas para sanar heridas emocionales, generar empatía, fomentar la capacidad de autorreflexión y cambiar los patrones de pensamiento. El compromiso con el arte también puede reducir el estrés y la depresión, y aliviar el peso de la enfermedad.

El arte tiene el poder de inspirar y documentar la historia. Nos muestra las tendencias culturales que marcan cada década y, en algunos casos, documenta la existencia de un aumento en la violencia y la brutalidad policial. El arte desafía la censura. Puede mostrarnos las caras de quienes son invisibles para nosotros y ofrece una perspectiva humanitaria en torno a personas que percibimos como villanos. Puede atravesar barreras idiomáticas y culturales contando una historia visual. El arte es para todos, aunque no se trate de todos. Y perdurará siempre y cuando lo podamos preservar, lo que nos da la oportunidad de garantizar que la historia no se olvide ni se repita.

ALTAMED

AltaMed’s mission is to eliminate disparities in health care access and outcomes by providing superior quality health and human services through an integrated world-class delivery system for Latino, multi-ethnic, and underserved communities in Southern California.

Since 1969, our team of qualified multicultural and bilingual professionals —from these same communities— has focused on eliminating barriers to primary care services, senior care programs, and even essential community services. As part of its holistic approach to health care, AltaMed exhibits an art collection throughout all its clinics and service sites whose subjects reflect the diverse communities it serves.

The arts are used in a variety of ways to heal emotional injuries, build empathy, develop a capacity for self-reflection, and alter thinking patterns. Engagement with art also has the potential to help reduce stress and depression, and can alleviate the burden of illness.

Art has the power to inspire and to document history. It shows us the cultural trends that affect each decade, and in some cases, documents it when there is an uptick in violence and police brutality. Art defies censorship. It can show us the faces of those who are otherwise invisible and offers an angle of humanity toward people who are otherwise perceived as villains. It can cross language and cultural barriers by visually telling a story. Art is for everybody, even when it is not about everybody. And it lasts as long as we can preserve it, giving us the opportunity to make certain that history is not forgotten and repeated.



CONSTRUYENDO PUENTES EN ÉPOCA DE MUROS
ARTE CHICANO / MEXICANO DE LOS ÁNGELES A MÉXICO

BUILDING BRIDGES IN TIME OF WALLS
CHICANO / MEXICAN ART FROM LOS ANGELES TO MEXICO

DIAMANTES REBELDES DEL SOL REBEL DIAMONDS FROM THE SUN

Durante más de 50 años, el arte chicano ha evolucionado hasta convertirse en una de las principales corrientes del canon artístico estadounidense. El arte chicano se erige sobre cuatro culturas: la precolombina, la hispánica conquistadora, la misma cultura mexicana y la de los Estados Unidos, y no solo habla de sus raíces, sino que además representa décadas de opresión que sufrieron tanto los artistas como sus familias.

En el año 1970, una protesta en contra de la guerra, organizada por el Comité Nacional de Moratoria Chicana, originó una revuelta en el este de Los Ángeles, lo que se transformó en un punto violento de referencia a partir del cual los latinos comenzaron a progresar en materia económica, social y política. No obstante, los chicanos y latinos siguen siendo marginados, tratados como extranjeros en su propia tierra, ya sea que esta se refiera a los Estados Unidos o a México. Este sigue siendo el caso aun cuando la proporción de habitantes latinos crece exponencialmente en las principales ciudades de los Estados Unidos (como Los Ángeles, Nueva York y Chicago), tanto en tamaño como respecto de su poder político.

Originado a mediados de los sesenta, y acompañado del movimiento *Black Power* (*poder negro*) y las protestas contra la Guerra de Vietnam, el movimiento chicano criticaba la segregación racial y los estereotipos despectivos que se popularizaban entre los angloamericanos, así como la educación pública instaurada repleta de desertores, que calificaba a los latinos como seres inferiores incapaces de acceder a un estilo de vida de clase media. Toda esta lucha fue plasmada en el *movimiento chicano*. Si bien, tradicionalmente, el nombre “chicano” fue menospreciado por muchos México-estadounidenses bien establecidos, los jóvenes más comprometidos abrazaron el sentido de prohibición e insurrección de la palabra. Tal como lo expresó el periodista Rubén Salazar, convertido en símbolo de los chicanos: “un chicano es un México-estadounidense que no se cree angloamericano”.

El arte chicano se originó en los sesenta como grito colectivo de esta población en surgimiento que enfrentaba a una cultura de mayoría angloamericana. En ese entonces, la cantidad de soldados de origen latino que moría en Vietnam era desmedida. A su vez, los trabajadores latinos de los campos de vegetales del Valle Central de California sufrían terribles condiciones laborales y recibían salarios insignificantes. Al mismo tiempo, en los barrios, las autoridades policiales incrementaban los arrestos de vendedores de helados indigentes y de jóvenes automovilistas chicanos acusados por “conducir” ilegalmente [tema que fue representado en la obra de Frank Romero, *The Closing of Whittier Boulevard* (*El cierre del bulevar Whittier*)]. Todos estos conflictos fueron temas recurrentes durante la primera etapa del arte chicano. El realismo directo y expresionista de las obras conmovía a un público ya cansado de las sucesivas tendencias establecidas en un arte que no los representaba.

Los avatares de los artistas de este movimiento surgían de las injusticias de las que, sistemáticamente, eran blanco los habitantes de los barrios. Las preocupaciones de este sector se hacían eco en el creciente y comprometido grupo de jóvenes de gran talento, que empezó plasmando su arte en forma de mural en las paredes de sus comunidades, hasta llegar a publicaciones y museos, y finalmente exposiciones para un público estadounidense que no podía salir de su sorpresa. Estos artistas fueron hacedores de lo que el filósofo italiano Umberto Eco denominó una “guerrilla semiológica”.

A través de la originalidad y sus habilidades bien desarrolladas, estos artistas de doble herencia, mexicana y estadounidense, lograron abrir las puertas a la cultura latina, no solo evidenciando los conflictos con la sociedad angloamericana, sino también mostrando, celebrando y exaltando los aspectos de la cultura y la tradición latinas que ya no pasan desapercibidos en el mundo angloamericano.

Tanto los avances como las adversidades de las últimas cinco décadas influyeron en la evolución del arte latino y chicano. Los artistas desarrollaron su expresión artística y demostraron agilidad para crecer y redefinir su propia mitología, metodología y filosofía. Fueron capaces de introducir una corriente artística notable y original en la propia historia del arte.

Y seguirán su lucha, para alentar a los demás a producir un cambio. Finalmente lograrán reconocimiento y aceptación. Son los artistas latinos y chicanos que han crecido vertiginosamente desde la década de 1970. A medida que fueron evolucionando con respecto a la teoría, las habilidades y los ideales, los críticos los han reprobado, pero también felicitado por haber podido avanzar desde la divulgación de un mensaje hasta los ideales de las bellas artes.

Como lo expresa el coleccionista de arte chicano Cheech Marin, estos artistas “miran el mundo con ojos de chicano”, nos muestran una representación visual de “la cultura que todos ellos comparten” como crítica de la situación actual de los Estados Unidos.

Estos artistas son los *Diamantes rebeldes del sol* que atraviesan las intensas presiones de la injusticia y la marginalización para irradiar luz incandescente y casi inalterable, a medida que siguen expandiendo, profundizando y madurando sus expresiones y procesos artísticos.

En esta muestra, se expone una selección de obras de varias generaciones de artistas chicanos y latinos del sur de California, todos de origen mexicano. Su objetivo es analizar cómo estos artistas exploran su mezcla cultural a través de cinco temas significativos: *Diamantes rebeldes del sol* (*Rebel Diamonds from the Sun*), *Imaginar el paraíso* (*Imagining Paradise*), *Extranjeros en su propia tierra* (*Outsiders in their Own Home*), *Trazando la identidad* (*Mapping Identity*) y *Conducir con el guión* (*Cruising the Hyphenate*). Al mismo tiempo, si se profundiza la forma en que se mira el arte chicano y latino más allá de los límites de su geografía, esta muestra es un ejemplo de los lazos inexorables que los artistas tienen con México y de la manera en que trascienden su identidad singular y las fronteras.

Se exhibirán pinturas, esculturas, fotografías, videos, collages de técnica mixta e instalaciones, que son muestra de la agilidad de los artistas para crear diferentes personalidades, y expresar metodologías y filosofías que se convirtieron en sinónimos de sus respectivas obras. La forma en que los artistas chicanos sintetizaron los movimientos canónicos más influyentes de la historia del arte, como el neoclasicismo, el impresionismo, el arte barroco, el arte pop, el expresionismo alemán, el cubismo y el surrealismo, ejemplifica una característica fundamental de ellos: logran un trabajo diferente con respecto a la identidad cultural, la crónica social, la protesta política y la expresión de la persona. Su perspectiva México-estadounidense es tan única que les permite trascender su identidad y, al mismo tiempo, verse influenciados por ella.

Esta ironía debe tenerse en cuenta, particularmente, al tratar de definir el “arte chicano”. Según Chon Noriega, director del Centro de Investigación de Estudios Chicanos de la UCLA, “el término ‘arte chicano’ sigue conformando una categoría marginada dentro del mundo del arte. En ese sentido, más que nada, el término describe de manera eficaz a los artistas y el arte que quedan fuera de las exhibiciones públicas y las colecciones permanentes, así como del discurso crítico y la creación de cánones”.

A través de una fusión de cultura material, se exploran e ilustran conflictos relacionados con la historia, la geografía, la identidad, las percepciones internas/externas y la dualidad cultural, que dialogan entre sí, de un tema a otro, y logran romper con cualquier tipo de distinción entre lo que puede considerarse “mexicano” o “estadounidense”. Esta tensión visual invita al espectador a involucrarse con la obra y a experimentar un poco de esa fusión, así como también la trascendencia de la cultura a través de la difuminación intencional de las fronteras geográficas: la escultura de Gary Garay denominada *Paleta Cart* (*Carrito de paletas*) se exhibe junto al cuadro de Frank Romero titulado *MacArthur Park, the Arrest of the Taco Wagon, an Attack on Culture* (*Parque MacArthur, detención del carro de tacos, ataque a la cultura*); la obra de Ana Serrano *Cartonlandia*, se ubica al lado de las pinturas de Salomón Huerta, *Untitled House* (*Casa sin título*) y *Untitled House (0306)* [*Casa sin título (0306)*]; y las esculturas de Ramiro Gomez de jornaleros, trabajadores domésticos y conserjes sirven de hilo conductor entre todas las obras.

De ningún modo, el propósito de esta muestra es presentar un estudio definitivo sobre el arte chicano; tampoco se presenta como único árbitro, ni como última palabra, con respecto a definir lo que forma parte o no de él. Por el contrario, tiene como fin seguir explorando el arte de Los Ángeles en conexión con México, y representar un momento histórico mediante la exhibición del arte chicano como una corriente original del arte estadounidense.

Julian Bermudez

REBEL DIAMONDS FROM FROM THE SUN

In its more than 50 years of existence, Chicano art has continuously evolved and shaped itself into one of the main currents of the American creative canon. Sitting among four cultures —the pre-Columbian, the invasive Hispanic, Mexico itself, and the United States of America— Chicano art draws on all four and evolves out of both its roots and the decades of oppression its practitioners and their families have sustained.

Since 1970, when an anti-war demonstration organized by the Chicano Moratorium Committee transformed into a riot in East Los Angeles, proving a violent benchmark, Latinos have made progress economically, socially, and politically. And yet, Chicanos and Latinos continue to be a marginalized group —outsiders— in their own home, regardless of whether *home* refers to the United States or Mexico. This continues to be the case even as the ratio of Latinos immensely grows in major U.S. cities (including Los Angeles, New York, and Chicago) in both size and political power.

Born in the mid-1960s, alongside the *Black Power* movement and protests of the Vietnam War, the Chicano movement challenged racial categorization and derisive stereotypes widespread among the Anglo population, as well as the dropout-riddled public education establishment that proclaimed Latinos too inferior to attain a middle-class standard of living. The entirety of this struggle was represented by *El Movimiento Chicano*. The name “Chicano” was traditionally disdained by many established Mexican-Americans, but its sense of outlawry and insurrection was embraced by the cognizant young. As martyred Chicano journalist Ruben Salazar put it, “A Chicano is a Mexican-American who does not have an Anglo image of himself.”

Chicano art began in the 1960s as the collective *grito* (*a cry or shout, as a political expression*) of this aroused population as it confronted a majority-Anglo culture. Latino soldiers were dying in disproportionate numbers in Vietnam. Latino fieldworkers were struggling with terrible working conditions and ridiculously low wages in the vegetable fields of California’s Central Valley. Meanwhile, in the *barrios*, law enforcement had stepped up arrests of indigent ice cream vendors and young Chicano motorists accused of unlawful “cruising” (re-imagined in Frank Romero’s *The Closing of Whittier Boulevard*). These issues became the subjects of early Chicano art. The expressionistic, outspoken realism of their works appealed to a public that had become jaded by successive establishment trends in non-representative painting.

The *Movimiento*’s artist avatars were aroused by the systemic injustice pointed directly at the *barrio*’s inhabitants. Their concerns were voiced by this engaged and growing cadre of supremely talented young individuals who placed their artwork first as murals on the walls of their communities, then in publications and museums, and ultimately, before a startled American public. They were practicing what Italian philosopher Umberto Eco called “semiotic guerrilla warfare.”

Through highly developed skills and originality, these artists of *dual* Mexican/American heritage opened windows into Latino culture, not just by marking the conflicts with Anglo society, but also by flaunting, celebrating, and elevating aspects of Latino culture and tradition that the Anglo world could no longer ignore.

The advancements and hardships of the past five decades have helped shape Chicano and Latino art’s evolution. These artists have expanded their creative expression, demonstrating an agility to develop and refine their own mythologies, methodologies and philosophies. They have introduced a remarkable, original school of art into the history of art itself.

They will continue to rise up and empower others to effect change. They will be recognized and accepted. They are Chicano and Latino artists who have evolved mightily since the 1970s. As their theory, skills, and ideals have developed, critics have both berated and congratulated them for moving on from message-making to the ideals of fine art.

They are, as the Chicano art collector Cheech Marin put it, “Looking at the world through Chicano eyes,” giving a visual representation “of the culture they all share,” as a critique of the American status quo.

They are the *Rebel Diamonds from the Sun*, forged by the intense pressures of injustice and marginalization, only to emerge white hot and nigh unbreakable, as their creative expressions and processes expand, deepen, and mature.

This exhibit brings a multigenerational selection of works by Chicano and Latino artists from Southern California, all of whom are of Mexican heritage. The exhibit examines how these artists explore their cultural hybridity through five significant themes: *Rebel Diamonds from the Sun*, *Imagining Paradise*, *Outsiders in their Own Home*, *Mapping Identity*, and *Cruising the Hyphenate*. Simultaneously, in widening the lens of how Chicano and Latino art is viewed beyond its strict geographical home, the exhibit illustrates these artists’ inexorable ties to Mexico and how they transcend singular identity and borders.

Paintings, sculpture, photography, video, mixed media collage, and installation come together to demonstrate these artists’ agility in forming distinct personalities, expressing methodologies and philosophies which have become synonymous with their respective oeuvres. The way they have synthesized influential canonical movements in art history, such as Neoclassicism, Impressionism, Baroque, Pop Art, German Expressionism, Cubism, and Surrealism, illustrates a crucial detail about Chicano artists: they are doing something different with respect to cultural identity, social commentary, political protest, and personal expression.* Their unique Mexican/American perspective allows them to transcend identity, while simultaneously being influenced by it.

This irony needs to be considered, particularly when trying to define “Chicano art.” As Chon Noriega, Director of UCLA’s Chicano Studies Research Center, writes, “The term Chicano art remains a marginalized category within the art world. Thus, more than anything else, the term effectively describes the art and artists left out of public exhibition, permanent collections, critical discourse, and canon formation.”*

Issues of history, place, identity, internal/external perceptions, and cultural duality are explored and illustrated through a coalescence of material culture, acting in dialogue with one another from one theme to the other, thereby severing any distinction between what might be considered “Mexicanism” or “Americanism.” This visual tension invites the viewer to engage in the art and experience a semblance of hybridity and a transcendence of culture through the intentional blurring of geographical borders: Gary Garay’s *Paleta Cart* sculpture is presented adjacent to Frank Romero’s painting *MacArthur Park, the Arrest of the Taco Wagon, an Attack on Culture*; Ana Serrano’s *Cartonlandia* is flanked by Salomon Huerta’s *Untitled House* and *Untitled House (0306)*; and Ramiro Gomez’s sculptures of day laborers, domestic workers, and custodians serve as a connective through-line.

By no means does this exhibit intend to serve as a definitive survey of Chicano art, nor does it present itself as the sole arbiter—or final word—in defining what is or isn’t Chicano art. On the contrary, this exhibit continues the exploration of Los Angeles art in dialogue with Mexico, signifying a historic moment by presenting Chicano art as original school of American art.

Julian Bermudez

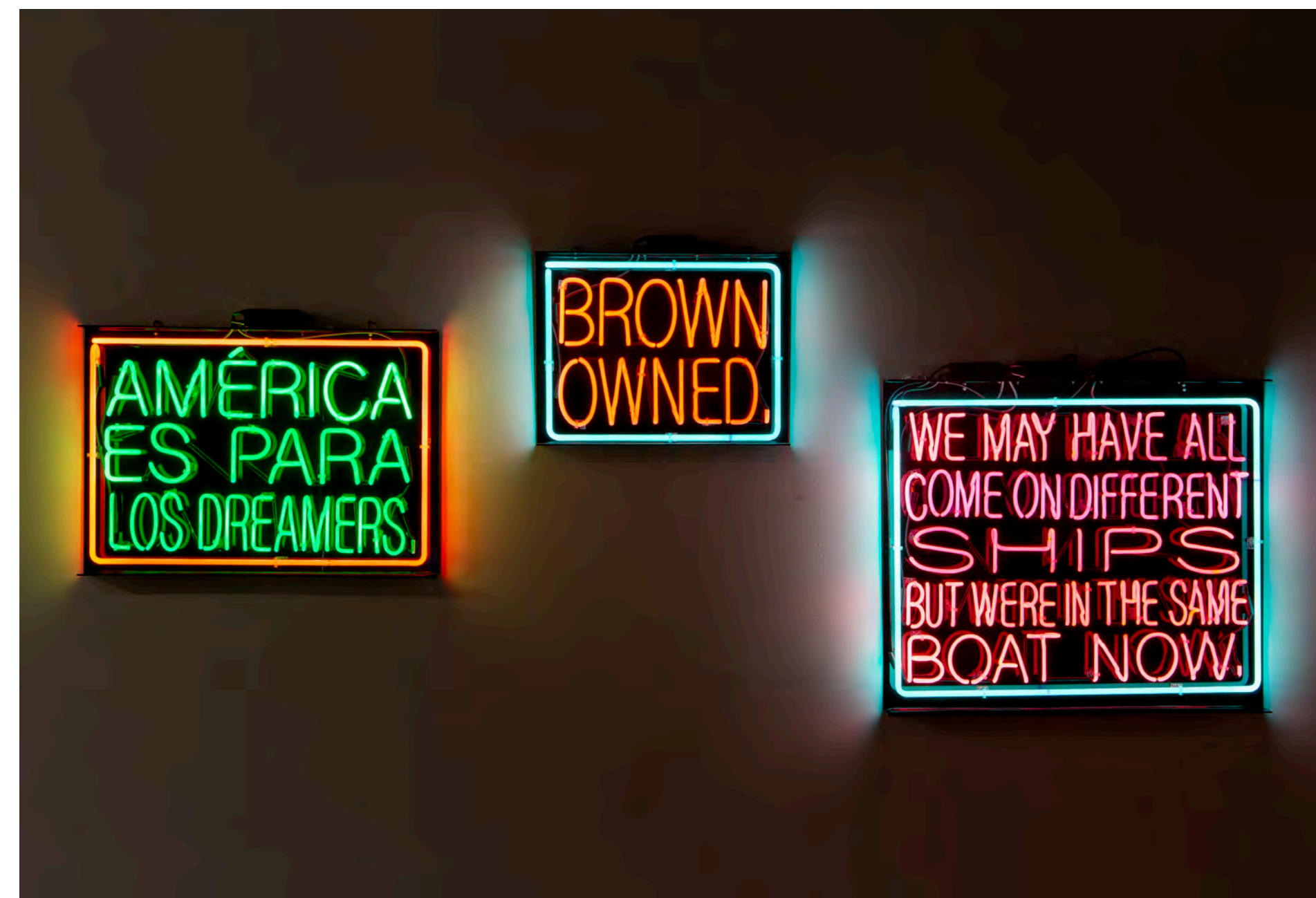














IMAGINAR EL PARAÍSO IMAGINING PARADISE

A menudo se hace referencia a Los Ángeles como la “ciudad de los sueños”, ya que cuenta con su propia fábrica de sueños (Hollywood), una meca para el consumidor (Rodeo Drive) y un mundo de fantasía (Disneyland), sin olvidar que presenta un clima subtropical mediterráneo, con playas, humedales y montañas. No obstante, si se la mira como un espacio urbano que, en lugar de caracterizarse por el crecimiento *ad hoc* de las ciudades tradicionales, presenta uno planificado y construido dentro de lo que se denomina el área subdesarrollada, indudablemente se ignoran las poblaciones de mexicanos e indigentes que ya habitan allí.

Hollywood sirve como sostén de este mito: rara vez, las películas de estudio o las series de televisión ambientadas en Los Ángeles muestran a la mayoría de latinos que residen en la ciudad. Pero la “ciudad de los sueños”, esa tendencia moderna de considerarla un paraíso, se desarrolló a costa de la población de origen mexicano que habita allí: las autopistas atraviesan sus comunidades, las instituciones sociales los ignoran o incluso los discriminan, y así los chicanos son segregados en la misma ciudad que sus propios ancestros fundaron.

Si bien, generalmente, esta historia se cuenta en términos políticos y sociales, sobre la base de los movimientos por los derechos civiles que se originaron a mediados de siglo en los Estados Unidos, las artes desempeñaron un papel fundamental en esta lucha, ya que permitieron visibilizar las demandas por derechos. Según declaraciones de distintos artistas, uno puede identificar la predilección recurrente de los artistas chicanos por tomar la cultura expresiva del propio barrio como fuente de inspiración, a menudo como un desafío directo, pero también como una alternativa ante la discriminación social y los estereotipos de los medios masivos de comunicación. Tal como lo expresó Gilbert “Magu” Sanchez Luján en 1971: “Sólo hace falta examinar el barrio para darse cuenta de que la cantidad de elementos que se pueden elegir son tan infinitos como puede permitir una cultura”.

En *The Artist as Revolutionary (El artista como revolucionario)* (1976), Carlos Almaraz expresa: “La función del artista es actuar como una cámara para la sociedad”. De igual modo, en el documental *Los Four* (1974), los artistas analizan su cultura de origen como elemento inherente de su crianza y también como una decisión consciente que tuvieron que tomar siendo artistas experimentados. Frank Romero reconoce que su influencia es el “estilo chicano distintivo” del arte folclórico que encuentra en los jardines familiares del este de Los Ángeles. Luján, quien es una gran influencia intelectual en el grupo, articula esta postura con los términos sociológicos relacionados con crecer en la pobreza, lo que incluye elementos tanto visuales como materiales. Utiliza esta experiencia para volver a enmarcar las convenciones pedagógicas y estéticas y, por ende, su participación en el mundo del arte: “Crecí en el barrio; quiero reflejar eso porque es lo que me define, y eso es lo que las escuelas de arte nos piden que hagamos. Y eso es lo que voy a hacer [...]. Tenemos que representar muchas de las cosas [del barrio] tal como las vemos y no como los demás quieren interpretarlas”.

Estas declaraciones podrían interpretarse como una necesidad de una práctica artística que simplemente cosifica el sentido tradicional de la cultura, el espacio y la identidad como herencia estática, o bien que se anima a colocar en el arte chicano una función indicadora. Sin embargo, esa lectura deja de lado la forma en que los artistas desarticulan intencionalmente los fines instrumentales de dicho arte a partir de los medios estéticos. Si tomamos en cuenta las declaraciones de Malaquias Montoya y Lezlie Salkowitz-Montoya de 1980, si bien los artistas debían producir educación visual, “nunca se tuvo la intención de definir el ‘arte chicano’, ya que, de haberlo hecho, esto habría limitado al artista”. En su trabajo, uno de los manifiestos sobre el arte chicano más desafiantes a nivel político, los autores equilibran las visiones contradictorias del arte como instrumental y como autónomo: el artista tiene que desempeñar un rol social bien definido como educador, pero el arte en sí mismo debe permanecer indefinido y sin restricciones. De esta forma, al afirmar un espacio y una intención en sus trabajos, estos artistas ofrecen una crítica a la sociedad y también una visión social alternativa, pero sin definir el aspecto estético, ya que este surge de la obra en sí misma. Además, estos artistas impusieron un contradiscurso acerca de la diferencia (desplazándose desde lo que, en la sociedad, era visto como el “otro” hacia el autóctono “yo mismo”); y, en ese proceso, iniciaron una “síntesis” que los volvería a colocar en el marco del que habían sido desplazados, pero esta vez bajo sus propias condiciones.

Los debates acerca del arte chicano generalmente giran en torno a dos cuestiones conceptuales: la “comunidad” y el mundo del arte. Si bien resulta más cómodo entender estas declaraciones como un rechazo al mundo del arte en favor de la autodeterminación de la comunidad, en realidad, subyace algo mucho más complejo. Estos artistas están en diálogo con la historia del arte, y la utilizan a menudo como base o hacen referencia a ella desde una mirada internacional de vanguardia, incluso aunque rechacen el arte europeo occidental, las instituciones y el mercado de las artes. Al escribir sobre las pinturas que realizó para la Unión de Campesinos de los Estados Unidos, Almaraz reúne una excitante mezcla de crítica y observación de las clases sociales, teoría política y compromiso, matizado con las ideas románticas europeas y de vanguardia acerca del arte. Al igual que otros artistas, Almaraz es muy consciente del hecho de que la historia del arte aún deja de lado a los chicanos y, en lugar de simplemente rechazarla, a modo de venganza, la trae a colación para luego derivar la atención hacia otros temas.

Por otro lado, los artistas también recurren a México como fuente de inspiración cultural y también como modelo de un arte revolucionario o vanguardista. La vanguardia les ofrece un lenguaje crítico que les permite juzgar la exclusión, discriminación y alienación del mundo del arte. De hecho, los artistas se sitúan a sí mismos dentro de una genealogía en la historia del arte que abarca contextos políticos y sociales. En el caso de Almaraz, por ejemplo, comienza con el artista español Francisco Goya (1746-1828), una figura clave en la transición de los maestros antiguos a los artistas modernos.

Este diálogo con la historia del arte es un aspecto importante, aunque a menudo ignorado, con relación a los esfuerzos de los artistas por desafiar los estereotipos sociales de la comunidad chicana.

Más allá de su enfoque retórico en el aspecto posesivo del “arte chicano” y de los “artistas chicanos” como pertenecientes a nuestra cultura o comunidad, y necesidad de autodeterminación, los artistas concuerdan con la declaración de Montoya arriba mencionada de que “nunca se tuvo la intención de definir el ‘arte chicano’”, ya que, de ese modo, se limitaría al artista como artista, incluso a aquel que utiliza el arte para producir un cambio social.

Ahora bien, ¿cómo imaginaron el paraíso los artistas chicanos? Las obras que se exhiben en esta sección abarcan el período desde la década de 1980 hasta la actualidad. Aunque algunos de estos artistas tuvieron sus años activos durante los movimientos a favor de derechos civiles de los chicanos de los años sesenta y setenta, las obras aquí elegidas representan un proyecto diferente, posterior a los movimientos, en el que los artistas repiensan la ciudad. En lugar de simplemente ilustrar los sucesos actuales o el pasado cultural, en estos trabajos, se destacan las estrategias estéticas necesarias para observar la ciudad como un espacio público caracterizado por la segregación. Esto se logra a través de los paisajes urbanos (en los casos de Almaraz, Garcetti, Serrano, Santos Bravo), el bungalow californiano como símbolo del sueño estadounidense (Huerta, Serrano), y el enfoque en el fragmento o en la vista parcial (Saldamando, Santos Bravo, Martinez). Si Almaraz está en lo cierto cuando dice que “la función del artista es actuar como una cámara para la sociedad”, ¿de qué manera estas pinturas y obras de técnica mixta se asemejan a las fotografías? Si bien su declaración puede sugerir una idea de los artistas chicanos como registradores de la realidad social o fotoperiodistas, al observar las pinturas y dibujos expresionistas del propio Almaraz, enseguida nos damos cuenta de que desafían esa interpretación.

Incluso las fotografías de Gil Garcetti muestran cualidades pictóricas, ya que, en lugar de hacer énfasis en la “captura” mecánica de la realidad, se enfocan en la orientación de la cámara. Entre sus trabajos, hay una imagen tomada en el “City Hall” (el municipio) y otra de Chavez Ravine (en donde un barrio México-estadounidense fue desalojado violentamente en 1959 para construir el estadio de los Dodgers). Los contrastes formales de estas dos fotografías se construyen sobre la base de sus respectivas perspectivas geográficas y las significaciones históricas y políticas asociadas. Si el artista es una cámara, entonces, su obra no es una impresión de lo que la cámara ve, sino una impresión de cómo lo ve el artista.

En el caso de Huerta y Serrano, el bungalow californiano se vuelve un ícono a través del cual pueden explorarse las bases afectivas del profundo cambio demográfico que se evidenció a partir de la década de 1980 en el sur de California y en todos los Estados Unidos. Entre estos cambios, se incluyen varias iniciativas del estado de California, propuestas de mediados a fines de los noventa, que afectaron directamente a la población latina, ya que eliminaron derechos con respecto a la inmigración, la acción afirmativa y la educación bilingüe. Huerta no representa estos problemas en términos temáticos, sino que centra la atención en la construcción formal del “hogar” californiano en relación con su iconografía penetrante, teñida de racismo. Específicamente, propone una “historia psicológica de los colores”:

reúne las paletas de contraste que se utilizan en las publicidades de moda y en los edificios de gobierno destinados a las poblaciones marginadas (prisiones y vivienda pública). En ambos casos, el color se utiliza para disciplinar al espectador, dando a conocer a las respectivas personas como parte de un grupo social regulado.

El trabajo político del arte se encuentra en el óleo que se plasma en el lienzo. El artista modifica los colores, reduce la imagen a la superficie y abre las puertas a la idea de un hogar diferente al de la norma de los blancos. De hecho, el objetivo de Huerta no se centra tanto en lograr un compromiso inmediato con la identidad personal, la diferencia cultural o los problemas sociales, sino más bien en fomentar “el interés y la dedicación de tiempo a la obra de arte en sí” como proceso necesario para crear una vivienda de esas características. En ese proceso, Huerta ofrece un retrato social y afectivo de las viviendas de mediados del siglo xx que fueron un ícono del sueño californiano: un ideal que surgió durante la Fiebre del oro de California (1848-1855) y podría considerarse el modelo del sueño estadounidense. Pero Huerta no pinta estas casas individuales dentro del contexto de su entorno social: sino que simplemente representa la fachada de una casa sin picaportes, ubicándola detrás de un extenso patio delantero y en contraste con el cielo. Los caminos de hormigón, árboles o arbustos ayudan a crear la perspectiva, pero, al mismo tiempo, como parte de una obra “bien esquemática”, contribuyen con la planitud de la imagen. Serrano, a través de su trabajo con acrílicos sobre cartón, resalta los patios delanteros cubiertos de hormigón, sobre los que los dueños instalaron piscinas o jardines. Mientras que Huerta disciplina la naturaleza jugando con las superficies en relación con el arquetípico hogar californiano, Serrano evoca la pintura de contornos duros (*hard-edge*) para transmitir la sensación de hogar, cordialidad y adaptación en medio de la dureza del entorno establecido. Su trabajo invita al espectador (a través del color y de la sensación de extravagancia) aunque las casas tampoco tengan picaportes.

La obra de Patrick Martinez *Floral Expressions (NELAZUL)*, (*Expresiones florales [NELAZUL]*), conlleva una reflexión acerca del aburguesamiento en el noreste de Los Ángeles (NELA) a través de técnicas mixtas: cerámica, barras de seguridad, neón y arreglos florales en yeso. Mientras que Huerta y Serrano mantienen al espectador a cierta distancia, Martinez nos acerca a la superficie de yeso, en la que no hay un solo color, sino muchos colores “integrándose” entre sí. El paréntesis del título de la obra surge de la fusión entre el acrónimo NELA y la palabra “azul”, lo que plantea un interrogante con respecto a la obra que, en su mayoría, es de tonalidad rosa: ¿puede un solo color ser predominante en tal entorno?

Al imaginar el paraíso, estos artistas producen obras que son al mismo tiempo insistentes y ambiguas; y, aunque no dejan de soñar, saben exigirle cuentas a la ciudad de los sueños. En la obra *America is for Dreamers (Estados Unidos es para soñadores)*, Martinez lleva esta estrategia al límite: la libertad de expresión no se limita solo al inglés, el dinero no es de los blancos y los SOÑADORES no deben enajenarse de su propia tierra.

IMAGINING PARADISE

Los Angeles is often called the *City of Dreams*. It is a place that includes its own dream factory (Hollywood), consumer mecca (Rodeo Drive), and make-believe world (Disneyland), not to mention a subtropical Mediterranean climate, beaches, wetlands, and mountains. Embracing it as an urban space not defined by the ad hoc growth found in traditional cities, but rather one planned and built in a so-called undeveloped area, requires ignoring the indigenous and Mexican populations already there.

Hollywood helps sustain this myth, since one rarely sees the city’s Latino majority depicted in studio feature films or network television series set in Los Angeles. But for the Mexican-origin population in Los Angeles, the City of Dreams—that modern sense of the region as a paradise—came at their expense, as freeways cut through their communities, and as social institutions either neglected or discriminated against them, isolating Chicanos from a city their ancestors had founded.

This history is often narrated in the social and political terms of the mid-century civil rights movements of the United States. But the arts were a critical element of this effort, placing the act of seeing on equal footing with rights-based demands. In artist statements, one notes a recurring call for Chicano artists to draw inspiration from the expressive culture of the *barrio* itself, often as a source for a direct challenge and alternative to societal discrimination and mass media stereotypes. As Gilbert “Magu” Sanchez Luján argued in 1971, “One only has to examine the barrio to see that the elements to choose from are as infinite as any culture allows.”*

In *The Artist as Revolutionary* (1976), Carlos Almaraz argues, “It is the artist’s function to act like a camera for society.”* Similarly, in the documentary *Los Four* (1974), the artists discuss their culture of origin both as something inherent to their upbringing and as a conscious decision they had to make as trained artists. Frank Romero identifies as an influence the “distinct Chicano style” of folk art he finds in family gardens in East Los Angeles. Luján, a significant intellectual influence within the group, articulates this position within the sociological terms of growing up in poverty, which had both visual and material components. He uses this experience in order to reframe aesthetic and pedagogical conventions, and hence, his participation in the art world: “I grew up in the barrio and I want to reflect that because that’s who I am and that’s what art schools told us to do. And that’s what I’m going to do [...] We have to manifest a lot of the things [about the barrio] as we see them, not how other people want to interpret them.”*

These statements could be taken as calls for an artistic practice that merely reifies a traditional sense of culture, space, and identity as a static heritage, or that presumes Chicano art to have an indexical function. But such a reading misses the way in which the artists purposefully disarticulate the instrumental ends of such art from their aesthetic means. Consider Malaquias Montoya and Lezlie Salkowitz-Montoya’s 1980 statement that, while artists needed to produce visual education, “A definition of ‘Chicano Art’ was never intended because to have done so would have restricted the artist.”* Here, in one of the most defiantly political manifestos about Chicano art, the authors counterbalance contending visions of art as instrumental and autonomous: the artist has a clear-cut social role to play, as an educator, but the art itself must remain undefined and unrestricted. Thus, in claiming a

space and an intent for their work, these artists offered both a societal critique and an alternative social vision, leaving the aesthetic as an undefined area to be answered by the work itself. They established a counterdiscourse for difference (moving from society’s “other” to an autochthonous “self”), and in the process initiated a “synthesis” that would bring them into the framework from which they had been excluded, though on their own terms.

Debates over Chicano art have often moved between two conceptual spaces: the “community” and the art world. While it would be easy to read these statements as a rejection of the art world in favor of community self-determination, something much more complicated is actually taking place. These artists are engaged in a dialogue with art history, one with which they often side and quote from an international avant-garde, even as they dismiss “Western European Art” and the arts establishment and marketplace. Almaraz—in writing about painting for the United Farm Workers—brings together a heady mixture of class-based social critique and observation, political theory, and nuanced engagement with European-origin romantic and avant-garde ideas about art. As with other artists, he is deeply aware of an art history that remains unaware of the Chicano people, and rather than simply reject this history, tit-for-tat, he engages with it as he then turns attention elsewhere.

The artists also turn to Mexico, both as a cultural source and as a model for avant-garde or revolutionary art. For these artists, the avant-garde provides a critical language with which they can critique the exclusion, discrimination, and alienation of the art world. In effect, the artists are situating themselves within an art historical genealogy that opens up to social and political contexts—in Almaraz’s case, starting with Spanish artist Francisco Goya (1746-1828), a pivotal figure in the transition from old masters to modern artists.

This dialogue with art history is an important, but often overlooked, aspect of the artists’ efforts to challenge societal stereotyping of the Chicano community. For all their rhetorical focus on a possessive sense of “Chicano art” and “Chicano artists” as belonging to *our* culture, community, and need for self-determination, these artists nonetheless align with Montoya’s statement above, that “a definition of ‘Chicano art’ was never intended” to the extent that it would then limit the artist-as-artist, even one dedicated to using art for social change.

So how have Chicano artists imagined paradise? The works in this section span the 1980s to the present. While some of these artists were active during the Chicano civil rights movement of the 1960s and 1970s, the works here represent a distinctly post-movement project of re-imagining the city. Rather than simply depict current events or cultural heritage, these works foreground the aesthetic strategies necessary to see the city as a segregated public sphere. The artists do this through urban landscape (Almaraz, Garcetti, Serrano, Santos Bravo), the California bungalow as symbol of the American Dream (Huerta, Serrano), and an emphasis on the fragment and partial view (Saldamando, Santos Bravo, Martinez). If Almaraz is correct in saying that “It is the artist’s function to act like a camera

for society,” then in what ways are these paintings and mixed media works like a photograph? While his statement suggests a social realist or photojournalistic agenda for Chicano artists, Almaraz’s own expressionistic painting and drawing immediately challenges such a reading.

Even Gil Garcetti’s photographs have a painterly quality to them, placing an emphasis on the camera’s orientation rather than on the mechanical “capturing” of reality. In his works, we have one image taken from City Hall (the site of governance) and another from Chavez Ravine (where a Mexican-American neighborhood was forcibly evicted by 1959 in order to make room for Dodger Stadium). The formal contrasts in these two photographs build upon their respective geographical perspectives and associated historical and political meanings. If the artist is a camera, then the artwork is not an imprint of *what* the camera sees; instead, it is an imprint of *how* the artist sees.

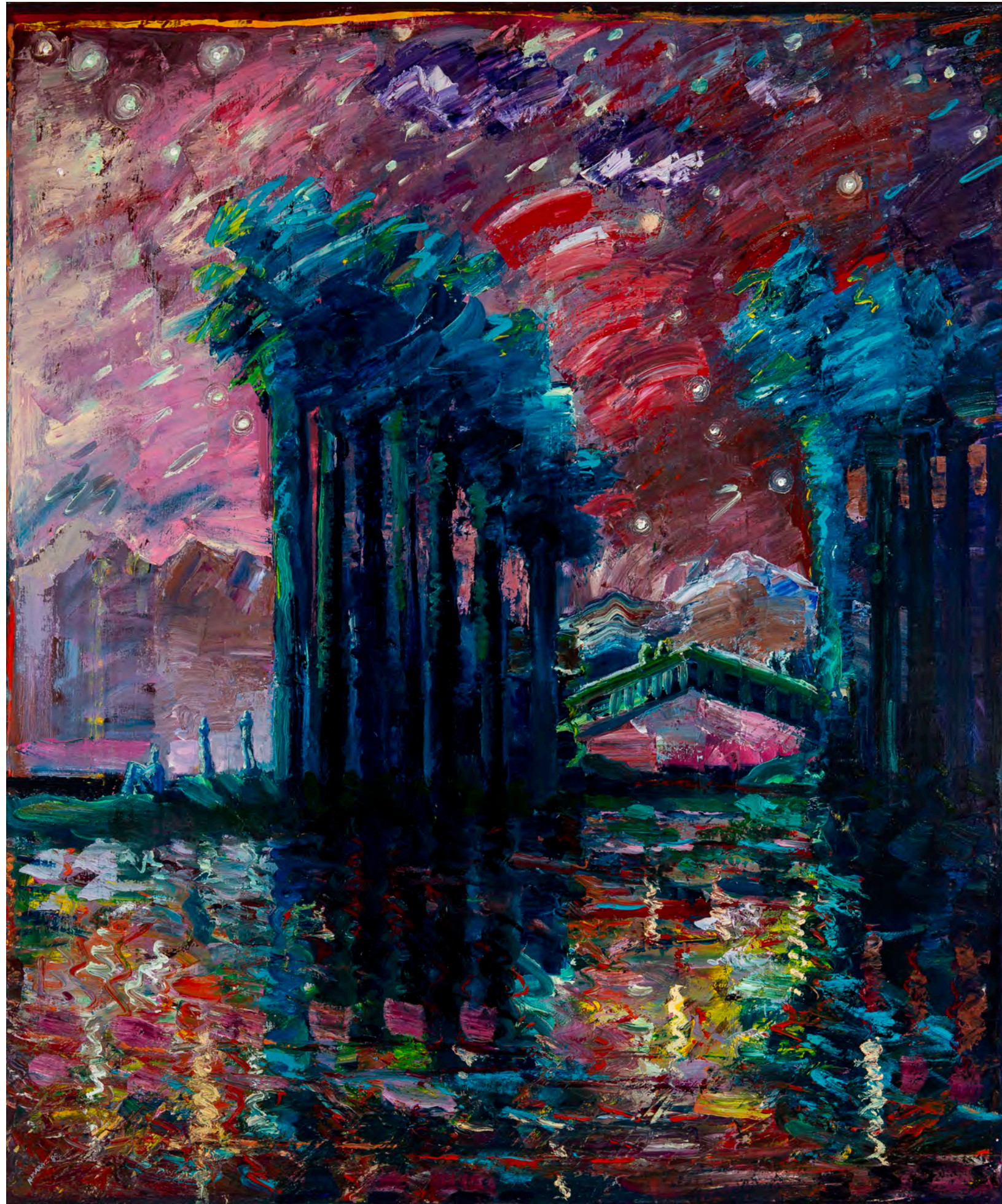
For Huerta and Serrano, the California bungalow becomes the icon through which to explore the affective underpinnings of profound demographic change in Southern California and the United States since the 1980s. These changes include a series of California propositions in the mid- to late-1990s that targeted the Latino population by removing immigrant rights, affirmative action, and bilingual education.* Huerta does not illustrate these issues within thematic representations. Instead he focuses attention on the formal construction of the California “home” vis-à-vis its pervasive and racially coded iconography. In particular, Huerta engages a “psychological history of the colors,” bringing together the contrasting palettes used in fashion advertisements and in government-run buildings containing marginal populations (prisons and public housing).* In both cases, color is used to discipline the viewer, thereby making the corresponding individuals knowable as part of a regulated social group.*

The political work of the art is in the oil paint on canvas. He changes the colors, reduces image to surface, and opens the door to the idea of home outside a white norm. Indeed, Huerta’s goal is less about an immediate engagement with personal identity, cultural difference, or social issues than it is about stimulating “an interest and an investment of time in the actual work of art” as a necessary process toward formulating such a dwelling.* Through this process, Huerta provides an affective and social portrait of mid-twentieth-century homes that were iconic of the California Dream, an ideal that first emerged during the California Gold Rush (1848–55) and arguably serves as the model for the American Dream.* Huerta does not represent these individual houses in the context of their social environment: there is simply the facade of a house without doorknobs that is set behind an expansive front yard and against the sky. Concrete pathways and trees and shrubbery emphasize the perspectival rendering, but, as part of a rendering that is “too schematic”, they also contribute to the flatness of the image. Serrano, working with acrylic on cardboard, places an emphasis on front yards covered with concrete upon which the owners have placed swimming pools or a garden. If Huerta disciplines nature as a play of surfaces related to the archetypal California home, Serrano evokes hard-edge in order to convey the sense of home, conviviality, and resilience amid the harshness of the built environment. Her work is inviting (by way of color and a sense of whimsy) even though the houses also lack doorknobs.

Patrick Martinez’s *Floral Expressions (NELAZul)* is a mixed media meditation on gentrification in Northeast Los Angeles (or NELA), placing ceramic, security bars, neon, and flower arrangements on stucco. If Huerta and Serrano hold the viewer at a distance, Martinez brings us up close to the stucco surface in which there is not one color, but many, “washing” over and into each other. The parenthetical title merges the acronym NELA with the Spanish word for blue (Azul), raising a question about the mostly pink-hued piece: can one color truly becoming dominant in such an environment?

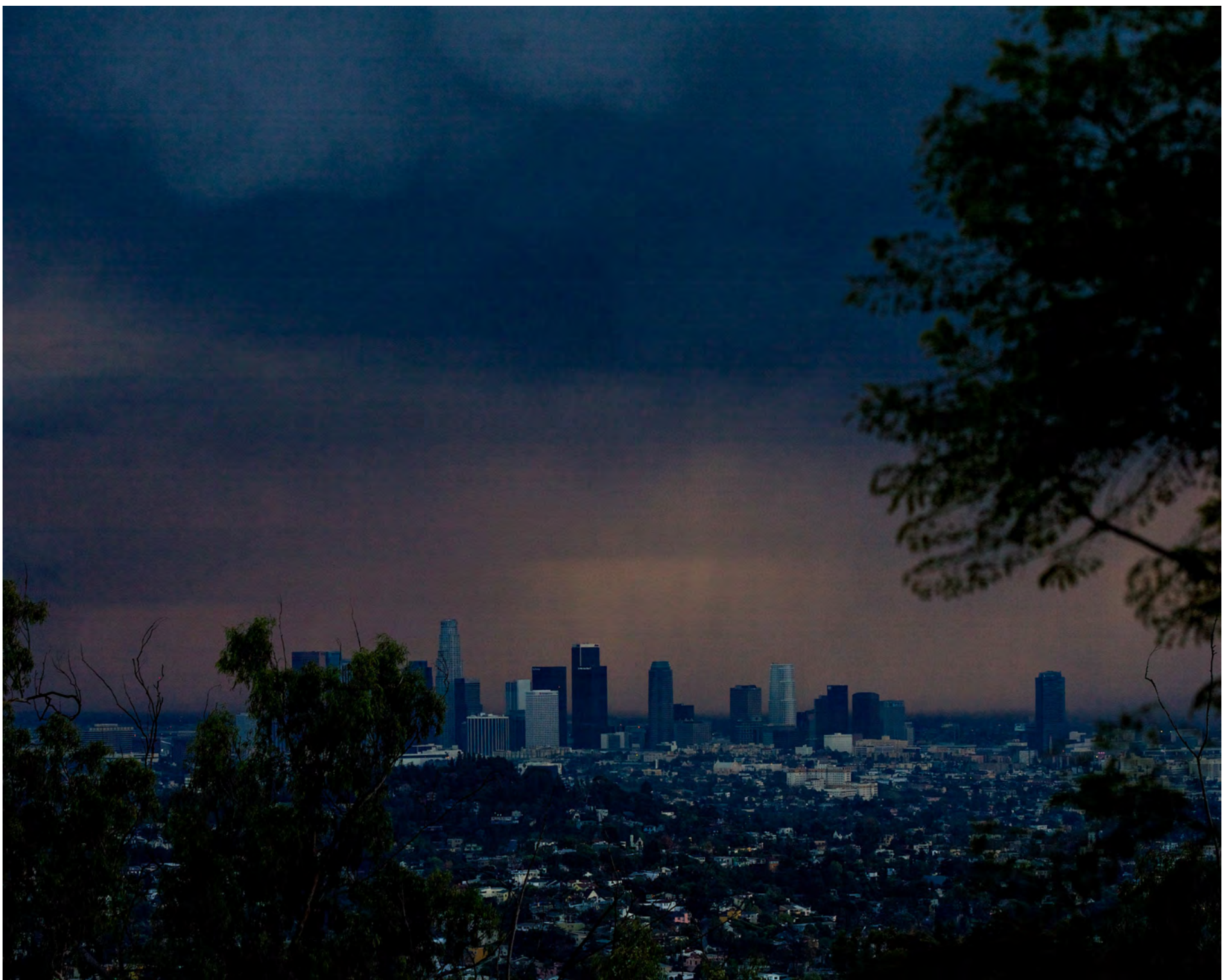
In *Imagining paradise*, these artists produce works that are at once insistent and ambiguous, calling the City of Dreams to account, while still dreaming nonetheless. In *America is for Dreamers*, Martinez takes this strategy to its limit: freedom of expression is not limited to English only, money is not white, and DREAMERS should not be removed from their home.

Chon Noriega















EXTRANJEROS EN SU PROPIA TIERRA OUTSIDERS IN THEIR OWN HOME

Historias de inmigración, cambios demográficos y el impacto de las políticas comerciales transnacionales, como NAFTA, han sido los puntos de partida para artistas, curadores y críticos del arte por igual. A diferencia de los artistas latinoamericanos y latinos que viven en los Estados Unidos, que se vinculan estrechamente con conflictos como el exilio y la diáspora, en especial aquellos que fueron afectados de forma directa por el desplazamiento, los artistas chicanos tienen una relación tensa y compleja con su tierra natal, ya que poseen una identidad binacional (o incluso transnacional) que los coloca en un punto “ni”, no son ni de aquí, ni de allá.

Rafael Pérez-Torres analiza la habilidad de la cultura chicana de trasladarse “de forma dinámica a través de y entre diversos espacios sociales, culturales y geográficos. Esta dicotomía de la cultura chicana y su capacidad intersticial le permiten contar con una amplia variedad de prácticas discursivas que conforman su repertorio”. De este modo, en el terreno de las artes visuales, el arte chicano se nutre de movimientos artísticos, como el pop y el neoexpresionismo, entre otros, y los redefine; pero a nivel existencial, aborda la incertidumbre acerca de la identidad y la pertenencia en relación con esta dicotomía.

Todas las obras que se exhiben en esta sección denominada *Extranjeros en su propia tierra (Outsiders in Their Own Home)* son representaciones figurativas, salvo la escultura de Viva Paredes, *Bendición Para Un Mojado* (2010). Las representaciones de cuerpos trabajando son una característica inextricable del arte chicano: en reiterados ejemplos, se suelen ver campesinos emigrantes que trabajan bajo los cielos del centro de California representados en murales, pinturas y gráficos políticos. Uno de los primeros trabajos simbólicos del arte chicano, el mural de Antonio Bernal Untitled [*Sin título* (1968)] , pintado en la oficina central del Teatro Campesino, muestra una procesión de figuras mexicanas revolucionarias que marchan junto a los activistas del movimiento chicano y del movimiento *Black Power* de fines de los sesenta. Las representaciones figurativas han sido el sitio habitual del arte chicano como forma de repensar y afirmar la identidad; no obstante, en esta sección, las referencias a los trabajadores se sitúan más bien bajo la amenaza de una vigilancia, de la criminalización y/o la desaparición. La vigilancia policial o el dictado de órdenes durante la actividad, tanto en el espacio público como privado, es una de las principales preocupaciones de las personas que son consideradas ilegales, “extranjerías” o “foráneas”.

Junto con las representaciones de las poblaciones “foráneas”, las geográficas, que muestran sitios cargados, como fronteras y zonas urbanas en transición económica, siempre han sido un eje temático en el arte chicano. La geografía sagrada de Aztlán se utilizó siempre como un sitio de afirmación, al evocarlo como un linaje espiritual y cultural deseado e imaginado por los chicanos. Ante el actual aumento del discurso en contra de las inmigraciones y la militarización constante de la frontera, así

como la privatización de los llamados centros de detención (expansiones del complejo industrial penitenciario), los artistas están comenzando a visualizar estos espacios de contestación. No sorprende que, ante el terror producido por las redadas del Servicio de Inmigración y Control de Aduanas (ICE) y demás leyes de detención de inmigrantes, no sólo el muro fronterizo represente un símbolo de amenaza, sino también las playas, los parques, los espacios de trabajo y las vías públicas de circulación.

Einar y Jamex de la Torre fueron piezas centrales en la producción de arte relacionado con la frontera desde principios de los noventa, cuando alcanzaron notoriedad con sus instalaciones monumentales de vidrio que reflejaban la absorción transnacional de la cultura mesoamericana, la playa nativa del sur de California, el arte barroco y la ciencia ficción. Todas estas fuentes de inspiración coexisten también en sus fotografías lenticulares denominadas *Border Park of Earthly Delights* (*El parque fronterizo de las delicias*) y *Border Park: Rites of Passage* (*Parque fronterizo: ritos del pasaje*), ambas de 2014. Los hermanos De la Torre, quienes crecieron a ambos lados de la frontera entre los Estados Unidos y México, habitualmente encuentran inspiración en las formas de arte autóctonas, cursi y vulgares que encuentran en las tiendas de souvenirs y kioscos al costado de la ruta. La fotografía lenticular suele encontrarse junto con postales de souvenirs, con temas *kitsch*, mujeres que guiñan el ojo o imágenes de Jesús llorando, todos aspectos que estos hermanos revalidan a través de su arte. En *Border Park of Earthly Delights*, los hermanos De la Torre ofrecen una nueva versión de la obra de Hieronymus Bosch (c. 1490-1510), *The Garden of Earthly Delights* (*El jardín de las delicias*), una pintura que desafía el género religioso, repleta de cuestiones elevadas y abyectas. Los aspectos sagrados y profanos de las apariciones y las grotescas metamorfosis de la carne se visualizan tanto en el parque como en la playa, ambos divididos violentamente mediante una valla de metal. Obviamente, el espíritu irreverente de los hermanos se hace presente en el escenario improvisado que montan sobre la valla con las grandes obras de arte antiguas.

Por su parte, Gary Garay se nutre de las formas de arte autóctonas, tales como imágenes callejeras, letreros y autos personalizados. Nacido a mediados de los ochenta, Garay creció cerca y en medio de la frontera entre los Estados Unidos y México, y forma parte de una generación no incluida entre los artistas y colectivos de artistas relacionados con la frontera de las décadas de 1980 y 1990. A principios de los noventa, si bien se observó una tendencia de tomar a las zonas fronterizas como espacio híbrido dentro del discurso académico, la vida de los que crecían en esas regiones recién empezó a cambiar ante la llegada de nuevos espacios artísticos y la formulación activa de la escena de la mano de figuras de mayor renombre, como Marco Ramírez ERRE y David Avalos. El entusiasmo desmedido de Garay por la estética de la frontera, así como su interés archivístico como recolector de discos y DJ (bajo el seudónimo GANAS), se entrelazan en las interpretaciones esculturales de todo su trabajo, desde grafitis hasta carritos de comida. La comprensión de Garay acerca de su desencajamiento (entre un pocho chicano y un mexicano)

le da libertad para expresar la manera en que posiciona el espacio y la historia de forma personal, influenciado por recuerdos de la situación siempre cambiante de la frontera.

La obra de Frank Romero, *MacArthur Park, the Arrest of the Taco Wagon, an Attack on Culture* (2010), es una pintura realizada en óleo y acrílicos que representa la represión policial contra vendedores de helados en un área poblada alrededor de un parque situado al oeste del centro de Los Ángeles. Al igual que muchos de los vecindarios de Los Ángeles, Westlake, donde se ubica este parque, sufrió cambios en su estructura demográfica, en especial, desde las amplias comunidades de blancos y judíos que lo habitaron a comienzos del siglo xx, hasta las olas de inmigrantes provenientes de América Central, particularmente los que huían de El Salvador, quienes redefinieron el panorama en la década de 1980. Al igual que Carlos Almaraz, con quien trabajó en el colectivo artístico denominado Los Four, Romero encuentra inspiración en las imágenes icónicas del sur de California. Tiñendo estos sitios de color con pinceladas notorias, siempre vibrantes y dinámicas, Romero y Almaraz introducen el componente narrativo de la tensión subyacente. En el caso de Almaraz, esto se logra desvirtuando el paisaje urbano con un momento de colisión física, ya sea a través de un cancaneo homosexual o un choque de autos. Por su parte, Romero retoma aspectos que adquieren significado con el movimiento chicano, por ejemplo, la moratoria chicana reflejada en *The Closing of Whittier Boulevard*, y la muerte de Rubén Salazar en *Death of Rubén Salazar*. Ambas pinturas, finalizadas más de diez años después de que sucedieran los eventos representados, relatan cómo una esquina de tránsito habitual aún esconde restos de disturbios y represión.

Otro uso fascinante del parque MacArthur se observa en *La 7th Street y Alvarado* (2010), película de Rodrigo García, cineasta de origen colombiano residente de los Estados Unidos. Este corto se encargó como parte de una antología de películas en conmemoración del centenario de la Revolución Mexicana. En la película anacrónica de García, soldados revolucionarios cabalgan por las calles transitadas que rodean el parque MacArthur, pasando desapercibidos por los peatones, en su mayoría de origen latino, que caminan hacia sus trabajos, citas o tiendas. La transitada intersección que sirve de contexto en sí misma es un palimpsesto que se sitúa a cuerdas de Langer’s, un restaurante judío, y palacios de películas, como Alvarado (Park Theatre), que fue un punto de reunión para residentes adinerados de la ciudad desde la década de 1920 hasta 1940, y luego se convirtió en un sitio clandestino para la proyección de películas homosexuales y, más recientemente, en un mercado manejado por una población en su mayoría centroamericana. La película de García nos hace experimentar esa simultaneidad a través de las referencias cinematográficas (la ciudad como trasfondo de un sinfín de géneros o los viajes en el tiempo) y las realidades demográficas y económicas que se observan en este pasaje urbano.

Por otro lado, los trabajadores que representa Ramiro Gomez en sus pinturas, dibujos y siluetas son habitantes pasajeros de sus alrededores. Los rostros borrosos de niñeras, jardineros, conserjes y trabajadores de sectores de servicios parecen estar en movimiento incluso cuando están quietos, como el caso de *Ismael Waiting for his Check* (*Ismael esperando su cheque*), 2013. Las representaciones de este artista desestabilizan las expectativas de los espectadores (de determinada clase social), a quie-

nes, en algunos casos, se los invita por primera vez a detenerse y reconocer los “momentos efímeros en los que las personas aparecen y desaparecen” de sus vidas como simples proveedores de servicios. Las pinturas y dibujos de Gomez a partir de recortes o páginas arrancadas de revistas de estilo de vida, como *Architectural Digest*, reflejan las dificultades de los trabajadores domésticos, la paradoja de integrarse a la perfección a una familia y anticipar las necesidades físicas y emocionales al mismo tiempo que deben permanecer en un segundo plano. Gomez tuvo acceso a este tipo de revistas gracias a su relación con los suscriptores: antes de poder mantenerse como artista, trabajó de niñero en los pequeños vecindarios de Los Ángeles. Sus instalaciones más recientes del tamaño de una habitación, creadas a partir de recortes, así como su escultura de bronce, tienen su origen en las inserciones escénicas de siluetas de cartón pintadas que Gomez colocaba en los mismos vecindarios que atravesaba camino al trabajo.

Del mismo modo que Gomez, la artista tejana Viviana (Viva) Paredes utiliza materiales reciclados como forma de generar memoria. En su práctica, Paredes recurre al legado de las instalaciones de arte feministas y chicanas de Amalia Mesa-Bains y Celia Álvarez Muñoz, quienes a su vez recurrían de igual forma al arte conceptual y a las prácticas propias de la cultura relacionadas con la espiritualidad y el autocuidado. La escultura de Paredes, *Bendición Para Un Mojado*, está hecha de vidrio soplado, acero, madera reciclada y hierbas medicinales, en una estructura que invita a imaginar un espacio ceremonial. Los materiales que utiliza, como los molcajetes que, bañados en bronce, adquieren un nuevo sentido en otra de sus instalaciones, constituyen en parte un homenaje a su abuela que era cocinera y curandera.

Patssi Valdez alcanzó notoriedad como artista durante los setenta y principios de los ochenta, por su colaboración con el grupo de arte conceptual denominado Asco, y también por sus obras feministas que abarcan fotografías, dibujos, grabados, diseño de moda con papel e instalaciones. Si bien mientras trabajó con Asco realizó algunas pinturas, recién más adelante en su carrera se dedicó de lleno a la pintura y la cerámica. Por lo general, Valdez pinta escenarios domésticos, como dormitorios, salas de estar y cocinas, en los que a menudo coloca ventanas que nos permiten observar el exterior de esos interiores de colores vívidos e intrigantes. *Pan Mexicano* resulta un interesante desvío en la obra de Valdez, quien suele representar coloridos espacios domésticos interiores sin ninguna persona dentro. En esta obra de fantasía histórica anacrónica, el alter ego de la niña Valdez, que la artista introdujo por primera vez en su obra denominada *The Little Girl in the Yellow Dress* (*La niña pequeña con vestido amarillo*), 1995, comparte pan dulce con una niña aristocrática de piel blanca y origen español. Por la ventana, se observan indicios del “descubrimiento” de América: los barcos colonizadores que se aproximan.

Man One (Alex Poli) forma parte de la primera generación de hijos de chicanos que habitan en el este de Los Ángeles, que cumplieron la mayoría de edad durante los años ochenta, y fueron influenciados por una escena diferente, caracterizada por el hip hop y el grafiti. Su práctica artística nace de la superposición de contextos: hip hop, grafiti, murales y espíritu empresarial. Las marcas de aerosol y las palabras escritas se funden en figuras flotantes que aparecen con frecuencia en sus murales y pinturas sobre lienzo, a veces, como blancas criaturas alienígenas con formas humanas. En *ALIENATION* (*ALIENACIÓN*) (2014), un paisaje realis-

ta se rompe con la inserción de un largo muro de hormigón, en evidente alusión a la región fronteriza entre San Diego y Tijuana, en la que la valla se adentra directamente en el océano Pacífico.

Por su parte, Eloy Torrez también fue el creador de varios murales de gran tamaño en el sur de California, incluido el emblemático *Pope of Broadway* (*Papa de Broadway*), situado en el exterior del edificio de Victor Clothing Company en el centro de Los Ángeles. Al igual que su colega contemporáneo John Valadez, Torrez pinta escenas y figuras utilizando el fotorrealismo, pero agrega pizcas de psicodelia y surrealismo que nacen del choque entre la cultura chicana y la de la costa oeste. Su gigante pintura al óleo de cuatro paneles denominada *Migration* (*Migración*) puede ser vista como el viaje de un emigrante a través de numerosas zonas de tensión geopolítica durante el siglo **xxi**.

Es interesante observar cómo, si tomamos en cuenta las representaciones de la clase obrera y los trabajadores inmigrantes como “extranjeros”, las obras de Man One y Torrez, en lugar de vincularse con eventos históricos específicos o escenas sacadas de titulares, se relacionan más con alegorías o mutaciones del arte callejero. Citando el título de un ensayo de Tomas Ybarra Frausto al que se hace referencia frecuentemente, el “movimiento” del arte chicano se relaciona tanto con el activismo organizado (el movimiento en sí), como con los cambios enérgicos y las grietas que sufre su contexto. La contextualización y descontextualización definen las condiciones temporales y espaciales de la identidad chicana. Irónicamente, la vanguardia siempre defendió las prácticas artísticas de los grupos marginados o los llamados extranjeros, como los artistas “folk” o los autodidactas. Para los artistas chicanos, su condición de “extranjeros” no sólo se vincula al hecho de que las redes de poder artísticas convencionales los consideren sospechosos, sino más bien con un aspecto más general relacionado con cuestionar la permanencia de la identidad y el sentido de pertenencia nacional.

Rita Gonzalez

OUTSIDERS IN THEIR OWN HOME

Histories of immigration, shifting demographics, and the impact of transnational trade policies like NAFTA have been points of departure for artists, curators and critics alike. Whereas exile and diaspora are issues that are inextricably bound to certain Latin American and U.S.-based Latino artists, especially those directly impacted by displacement, the Chicana/o artist has a complex and fraught relationship to homeland because of a binational (or even transnational) identity that is betwixt and between or “ni de aquí, ni de allá.”

Rafael Pérez-Torres writes of Chicano culture’s ability to move “dynamically through and between numerous geographic, cultural, and social spaces. The *betweenness* of Chicano culture, its interstitial quality, allows it to draw from a large variety of discursive practices that come to form its repertoire.”* Thus, in the visual arts, Chicano art absorbs and redefines art movements like pop, neo-expressionism, and the like, but on an existential level, it broaches the uncertainties of identity and belonging in relation to this *betweenness*.

The works in this section, *Outsiders in Their Own Home*, are all figurative representations with the exception of Viva Paredes’ sculpture *Bendición Para Un Mojado* (2010). Bodies at work have been an inextricable part of Chicano art with representations of migrant farmworkers laboring under Central Californian skies depicted frequently in murals, paintings and political graphics. One of Chicano art’s earliest iconic works, Antonio Bernal’s untitled mural (1968), painted on the headquarters of the Teatro Campesino, featured a procession of Mexican revolutionary figures marching alongside activists of the late 1960s from the Chicano and *Black Power* movements. Figurative representations have often been the site in Chicano art for a reimagining and affirmation of identity, but references to the laboring body in this section are more likely under threat of surveillance, criminalization, and/or disappearance. The policing or scripting of activity, both in public or private space, is a major concern to those perceived as extralegal, “outsiders,” or “aliens.”

Along with representations of “othered” populations, depictions of geography, in charged sites such as borders and urban zones in economic transition, have long been a central thematic in Chicano art. The sacred geography of Aztlán long served as a site of affirmation in its evocation of an imagined and desired cultural and spiritual lineage for Chicanos. With the current escalation of anti-immigrant discourse and the continuing militarization of the border and privatization of so-called detention centers (an expansion of the prison industrial complex), artists are visualizing these spaces of contestation. Not surprisingly, with the terrors of ICE raids and other law enforcement detaining immigrants, it is not only the border wall that serves as a symbol of threat but also beaches, parks, workplaces, and transit corridors.

Einar and Jamex de la Torre have been central to border art production since the early 1990s, when they came to prominence with their monumental glass installations that feature their transnational absorption of Mesoamerica, Southern California beach vernacular, Baroque art, and science fiction.

All of these sources of inspiration coexist in the lenticular photographs *Border Park of Earthly Delights* and *Border Park: Rites of Passage*, both 2014. The de la Torre brothers, who grew up on both sides of the U.S./Mexico border, are often drawn to the *cursi* and lowbrow vernacular forms of art found in souvenir shops and on roadside kiosks. The lenticular photograph is most often seen alongside souvenir postcards, often with kitschy subject matter, winking women or crying Jesus, which the de la Torres repurpose. In *Border Park of Earthly Delights*, the de la Torre brothers offer a new version of Hieronymus Bosch’s *The Garden of Earthly Delights* (c. 1490-1510), a genre-defying altar painting loaded with high-minded and abject concerns. The sacred and profane aspects of apparitions and grotesque transmogrifications of the flesh unfold on the park and beach that are violently bisected with a metallic fence. Of course, in the irreverent spirit of the de la Torre brothers, the fence becomes a makeshift exhibition space for Old Master paintings.

Gary Garay draws heavily from vernacular art forms such as street graphics, sign painting, and car customization. A child of the mid 1980s, Garay grew up near and between the U.S./Mexican border, a generation removed from the 1980s/90s border art artists and collectives. While the early ‘90s saw a fashion for the borderlands as a site of hybridity in academic discourse, the lives of those growing up in the region began to change with the advent of more art spaces and the active elaboration of the scene by more senior figures such as Marco Ramírez ERRE and David Avalos. Garay’s unbridled enthusiasm for border aesthetics and his archival impulse as a record collector and DJ (GANAS) translate into his sculptural renditions of everything from graffiti to food carts. Garay’s understanding of his dislocation (between a Chicano pocho and Mexican) gives him a freedom to express how the positioning of location and history is done personally, inflected with memories drawn from an always transforming border condition.

Frank Romero’s *MacArthur Park, the Arrest of the Taco Wagon, an Attack on Culture* (2010) is an oil and acrylic painting that depicts a police crackdown on ice cream vendors in a dense area surrounding a park to the west of downtown Los Angeles. Like many neighborhoods in Los Angeles, Westlake, where the park is located, has seen changes in its demographic makeup, especially from the largely white and Jewish communities that inhabited it in the early part of the 20th century to the waves of Central American immigrants, especially those fleeing El Salvador, who redefined the landscape in the 1980s. Romero, like Carlos Almaraz, with whom he worked in the collective Los Four, is drawn to iconic images of southern California. While imbuing these sites with the color and visible brush strokes that are always vibrant and dynamic, Romero and Almaraz introduce a narrative component of underlying tension. Almaraz has done this by unsettling the urban landscape with moment of physical collision—whether in queer cruising or colliding cars—. Romero has returned to sites of significance for the Chicano movement, such as that of the Chicano Moratorium in *The Closing of Whittier Blvd* and *Death of Rubén Salazar*. These two paintings, completed over a decade after the course of events they depict, recount how an everyday street corner contains the residue of unrest and repression.

Another fascinating use of MacArthur Park takes places in Colombian born, u.s.-based filmmaker Rodrigo Garcia’s *La 7th Street y Alvarado* (2010). The short was commissioned for an omnibus film to commemorate the centennial of the Mexican revolution. In Garcia’s anachronistic film, revolutionary soldiers ride through the trafficked streets that surround MacArthur Park, seemingly invisible to the mostly Latino passersby on their way to appointments, jobs, and shopping. The busy intersection that provides the backdrop itself is a palimpsest within blocks of Langer’s, a Jewish deli, and movie palaces such as the Alvarado (Park), which served affluent urban denizens in the 1920s through ‘40s, then became an underground site for gay film screenings and more recently, a marketplace for the largely Central American population. Garcia’s film visualizes that simultaneity of experience: cinematic references (the city as backdrop for any number of genres or time travels) alongside the economic and demographic realities of this urban corridor.

The laborers in Ramiro Gomez’s paintings, drawings and cutouts are temporary inhabitants in their surroundings. The blurred faces of the nannies, gardeners, custodians, and workers in the service industry seem to be in motion even when they are in repose, as in *Ismael Waiting for his Check*, 2013. Gomez’s depictions unsettle the expectations of spectators (of certain class affiliations) who are in some cases being asked for the first time to stop in their tracks and recognize the “ephemeral moments of people who appear and disappear” in their lives merely as service providers.* Gomez’s paintings and drawings on “tears,” or torn pages from lifestyle magazines such as Architectural Digest, mirror the complexities of domestic labor, the paradoxes of seamlessly integrating into a family and anticipating emotional and physical needs while at the same time being asked to recede into the backdrop. These periodicals were also available to him because of his relationship to the subscribers—before being able to support himself as a full-time artist, he worked as a nanny in the tony neighborhoods of Los Angeles. His more recent room-sized installations of cutouts and his bronze sculpture emerged from his early performative insertions of painted board cutouts in the very neighborhoods that he transited on his way to work.

Like Gomez, Tejana artist Viviana (Viva) Paredes uses recycled materials as a form of memorialization. In her practice, Paredes draws on a legacy of Chicana feminist installation art found in the work of Amalia Mesa-Bains and Celia Álvarez Muñoz, artists who draw equally from conceptual art and culturally specific practices of spirituality and self-care. Her sculpture *Bendición Para Un Mojado* is composed of blown glass, steel, reclaimed wood, and medicinal herbs in a structure that summons to mind a ceremonial space. The materials, like the *molcajetes* that she has repurposed and bronzed in another installation, is in part an homage to her grandmother, who was a cook and *curandera*.

Patssi Valdez first came to prominence as an artist in the 1970s and early ‘80s, working collaboratively with the conceptual art group Asco, as well as producing her own feminist photographs, drawings, prints, paper fashions, and installations. Although she made a handful of paintings while with Asco, it wasn’t until later in her career that she immersed herself in painting and ceramics. Valdez often paints

interior domestic settings, such as bedrooms, living rooms, and kitchens, often using windows to look out from seemingly intriguing and richly colored interiors. *Pan Mexicano* is an interesting departure for Valdez, who typically depicts colorful unpeopled domestic interior spaces. In this anachronistic historical fantasy, Valdez’s young alter ego, who the artist introduced in her painting *The Little Girl in the Yellow Dress* (1995), shares pan dulce with an aristocratic light-skinned Spanish girl. Through the windows, we see signs of Spanish “discovery” in the oncoming ships of colonial authority.

Man One (Alex Poli) is a first-generation, Chicano-born resident of East Los Angeles who came of age in the 1980s, influenced by a diverse hip hop and graffiti scene. Man One’s art practice emerged from the overlapping contexts of hip hop, graffiti, muralism, and entrepreneurialism. Aerosol marks and text merge into floating figures who frequently inhabit his murals and paintings on canvas, appearing at times as white, alien-like creatures with human attributes. In *ALIENATION* (2014), a realistically rendered landscape is blighted by a long concrete wall, an obvious allusion to the San Diego and Tijuana border region, its fence running directly into the Pacific Ocean.

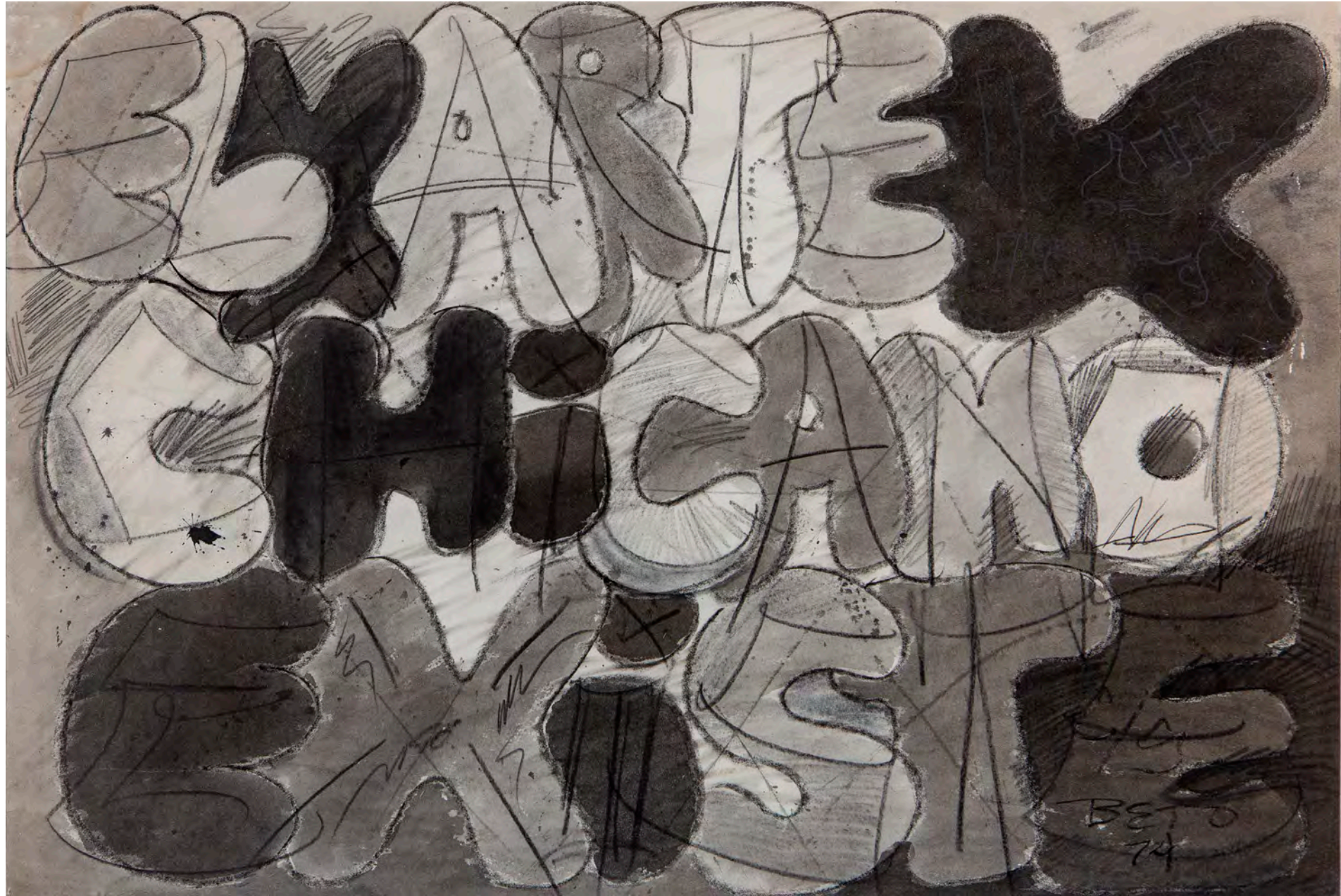
Eloy Torrez has also created numerous large-scale murals in Southern California, including the iconic *Pope of Broadway* mural on the exterior of the Victor Clothing Company building in downtown Los Angeles. Like his contemporary John Valadez, Torrez paints figures and landscapes using photorealism, but with tinges of the psychedelia and surrealism born out of the intersections of Chicano and other West Coast countercultures. Torrez’s massive four-panel oil painting *Migration* could depict a migrant’s journey in any number of fraught geopolitical zones in the 21st century.

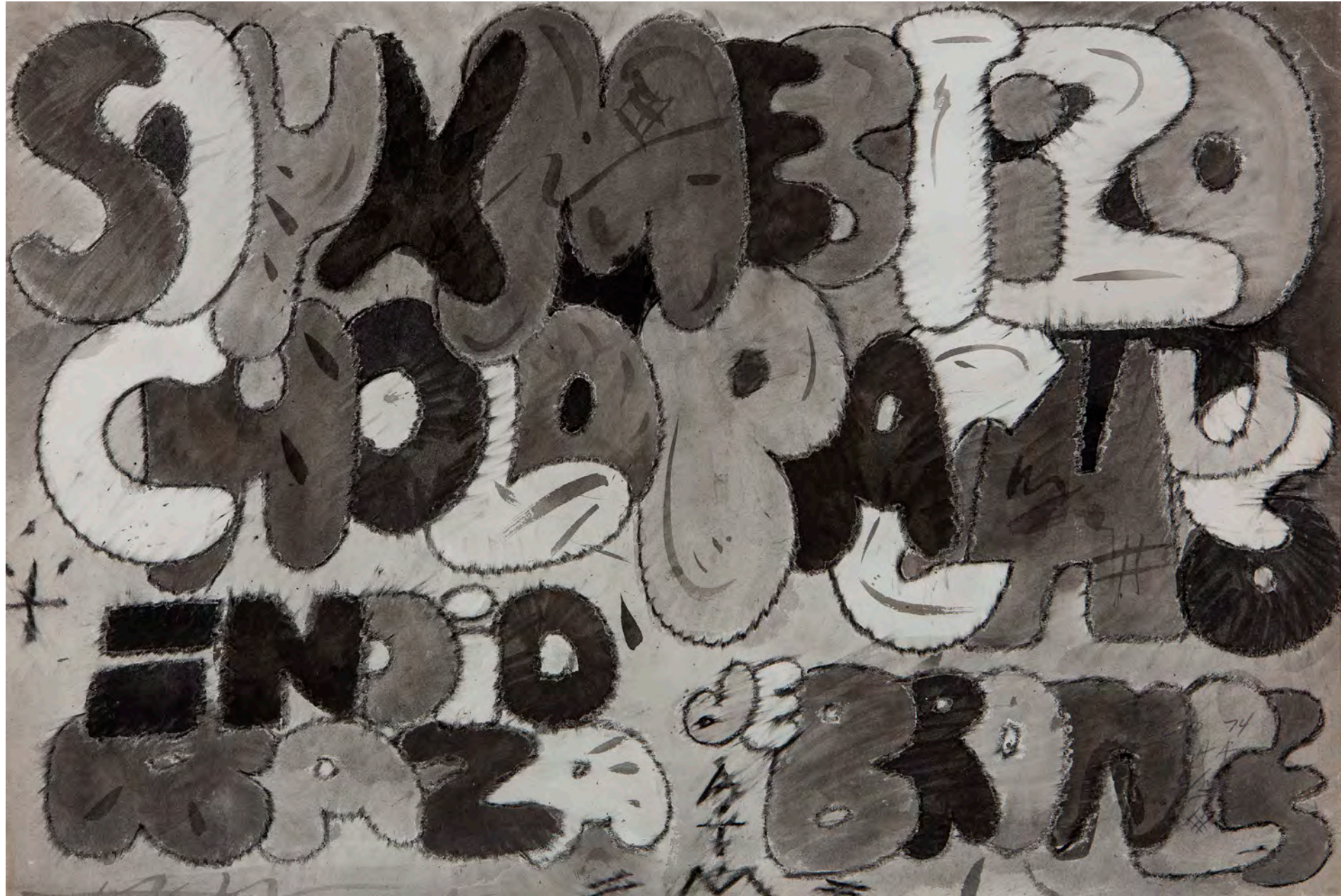
Interestingly, considering representations of working class and immigrant laborers as “outsiders,” the works of Man One and Torrez are less bound to historically specific events or representations ripped from headlines than to allegory or mutations of street graphics.

To reference the title of an oft-cited essay by Tomas Ybarra Frausto, the “movement” of Chicano art is linked to organized activism (*El Movimiento*) as well as to energetic shifts and rifts in its framing. Location and dislocation define the spatial and temporal conditions of Chicano identity. Ironically, the avant-garde has historically championed marginal or so-called outsider artistic practices, such as that by self-taught or “folk” artists. For Chicano artists, their “outsider” status is not only tied to being suspicious of the mainstream artistic networks of power, but a broader questioning of the permanence of identity and national belonging.

Rita Gonzalez

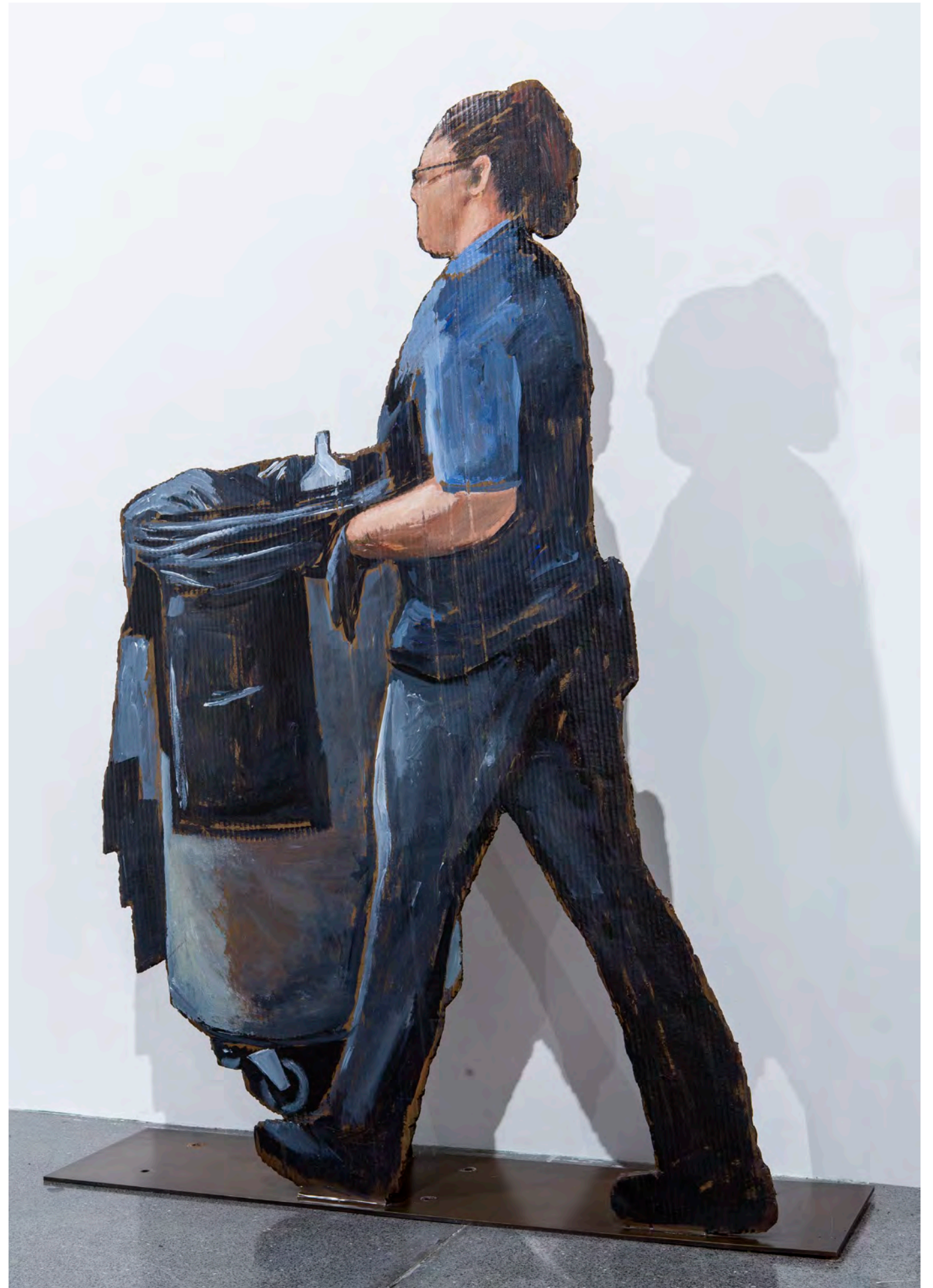


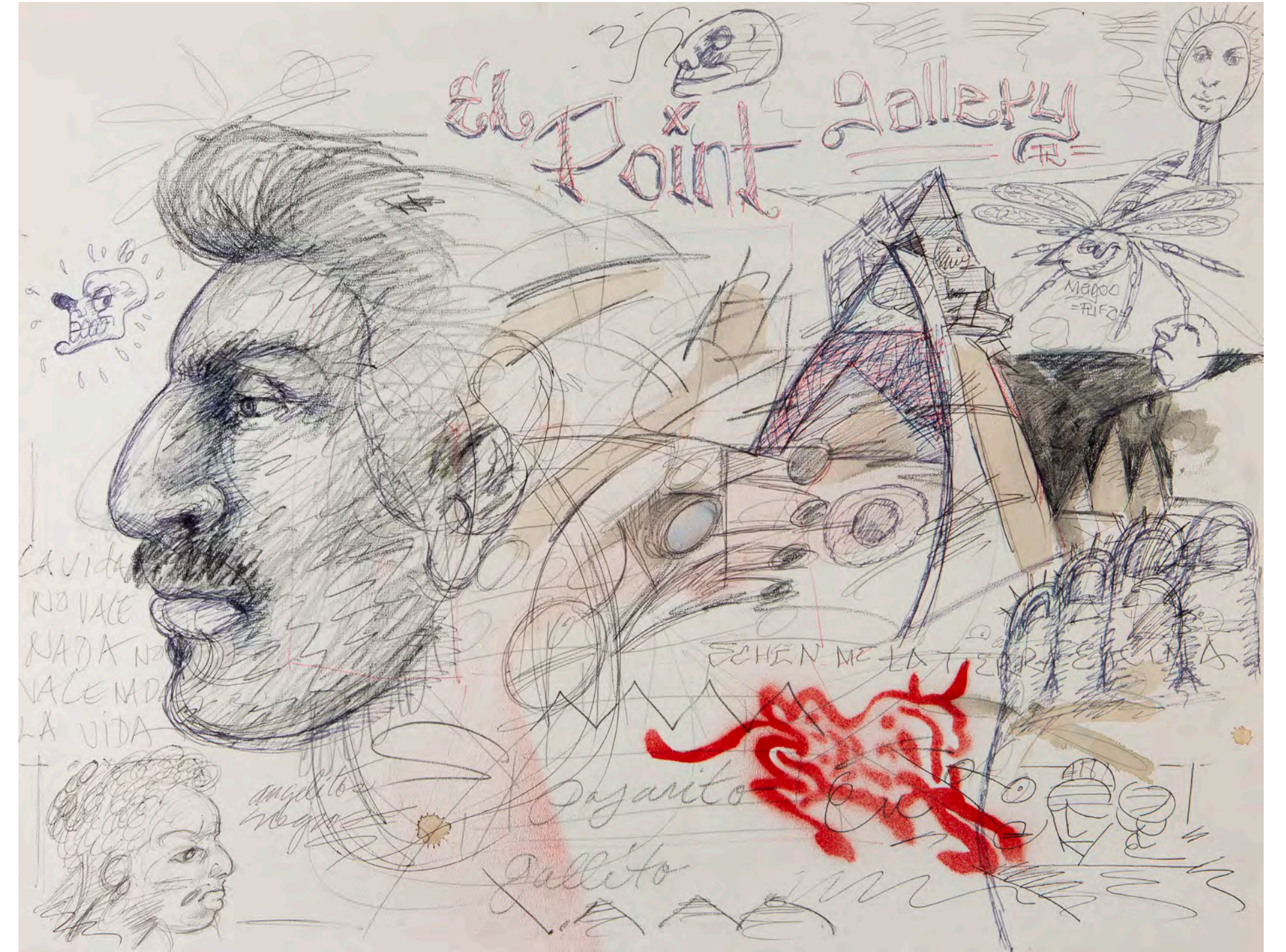


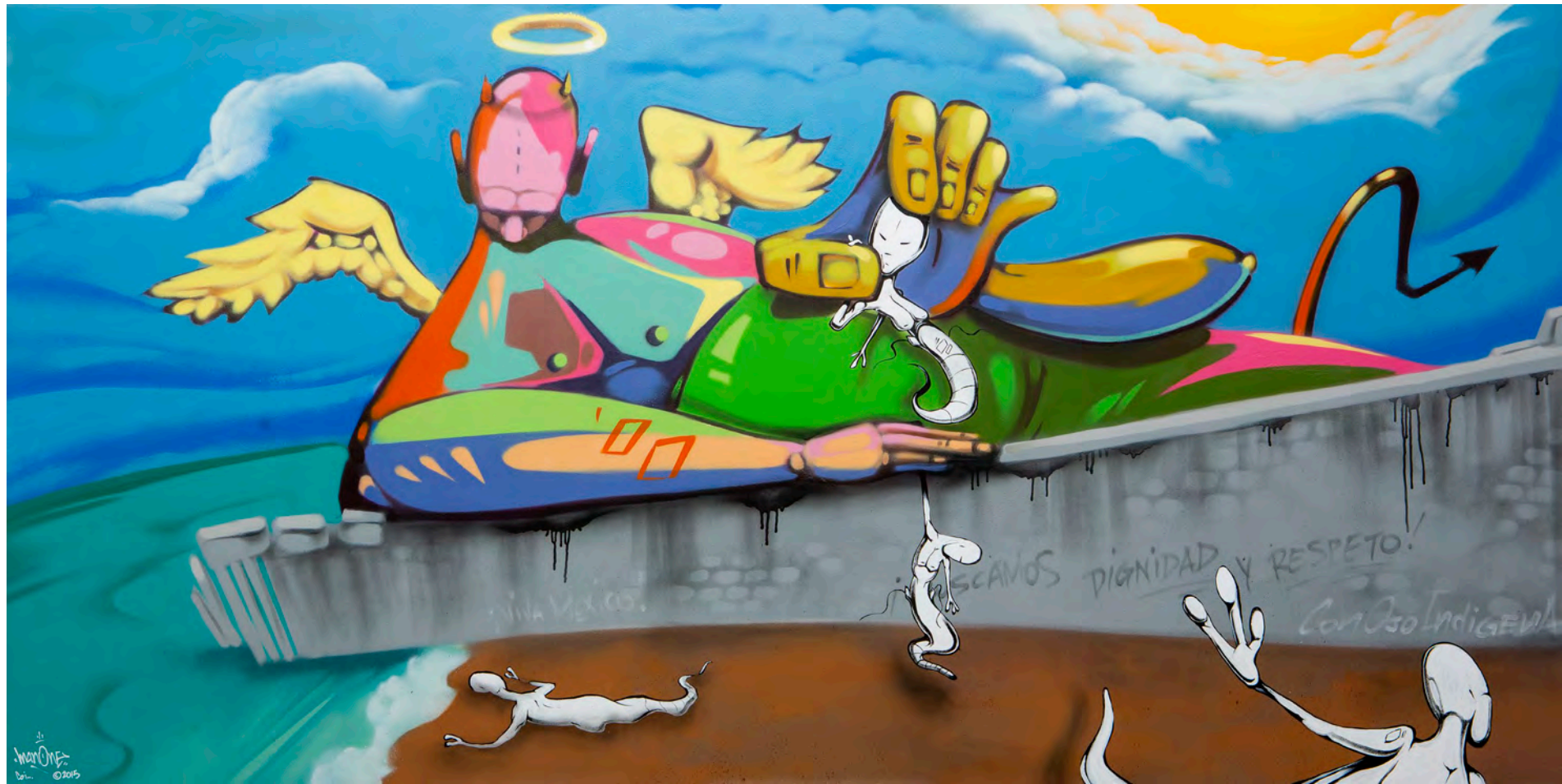
















TRAZANDO LA IDENTIDAD

Un tema recurrente del arte chicano es la identidad como forma de expresión básica de la posición subjetiva de uno mismo. El espacio de la identidad, establecido ante sistemas estadounidenses de discriminación racial y dentro de un intrincado contexto fronterizo, lo que constituye un concepto que traspasa el sentido geográfico para instalarse en uno mismo, no es fijo ni estático, sino que está en una situación de cambio y negociación constantes. La identidad surgió como un tema crítico en el arte latino de los Estados Unidos durante el siglo xx, por lo general, como forma de reflejar el “estar en medio” de dos nacionalidades y hacer alusión al imaginario cultural repartido entre la experiencia de inmigrar y la relación con la colonización.

Si bien los México-estadounidenses que habitan en Los Ángeles siempre produjeron obras de arte, y las figuras trascendentales abrieron el terreno durante la primera parte del siglo xx, fue recién gracias al movimiento de arte chicano de la década del setenta y principios de los ochenta que esta producción artística atrajo mayor atención y dio origen a toda una generación de artistas influyentes. El movimiento de arte chicano resumió la importancia de hablar sobre la identidad como medio de fortalecimiento y conciencia de uno mismo. La era posterior de políticas de identidad que se crearon en los ochenta y principios de los noventa reflejó ese cuestionamiento profundo acerca de la persona. A su vez, esta era fue sucedida por una etapa de rechazo al arte basado en la identidad, que tuvo lugar desde mediados hasta fines de los noventa y surgió en el contexto del auge de la globalización a principios del siglo xxi.

En la actualidad, las intersecciones y las influencias cruzadas de imágenes, ideas y conceptos a nivel mundial sitúan las cuestiones relacionadas con la identidad en el arte chicano dentro del discurso globalizado. En este amplio terreno de juego, la identidad encuentra un nuevo punto de apoyo dentro de una era multiplataforma, basada en la imagen.

El movimiento de arte chicano de la década del setenta y principios de los ochenta se centró de lleno en la creación de la imagen, partiendo del proyecto de reafirmación de la comunidad y el sentido de resistencia. De esa forma, el poder de realización personal a través de las imágenes, basado en el cuestionamiento de la identidad, se vincula con el proceso de habitar una confluencia de contradicciones en materia histórica y cultural. A través de las imágenes, es posible exteriorizar el mundo interior. Según Gloria Anzaldúa, teórica cultural chicana: “La lucha se da internamente: chicano, indio, indio americano, mojado, mexicano, inmigrante latino, angloamericano acomodado, angloamericano de clase obrera, negro, asiático; nuestras psiquis se asemejan a las ciudades fronterizas y están pobladas por las mismas personas. La lucha siempre se dio internamente, pero se desarrolla en terrenos exteriores. Antes de lograr cambios internos, debemos tomar consciencia de nuestra situación, para luego permitir que se generen cambios en la sociedad. No es posible cambiar nada en el mundo ‘real’ a menos que primero modifiquemos las imágenes que tenemos en nuestra cabeza”. Las palabras de Anzaldúa aluden a un proceso de activismo social favorecido por el poder de la imaginación y conceptualización de nuestra propia identidad.

Aún así, el arte chicano evolucionó no solo como una expresión de identidad política y colectiva, sino que también refleja un panorama de prácticas artísticas increíblemente diverso y matizado, que abarca el compromiso con todos y cada uno de los principales movimientos artísticos, el cuestionamiento de áreas de exploración artística personal y el análisis de cuestiones de género, raza y clase, entre otros. La noción de búsqueda de la identidad nos permite analizar y contemplar las respuestas a preguntas generales sobre la identidad, incluidas las políticas sobre la posición y el lugar de cada uno y los gestos propios que denotan tanto el mundo interno como el externo.

En sus prácticas, los artistas avanzan y retroceden sobre distintas líneas de reflexión y formas de producción, ya sea respondiendo a problemas sociales a través del arte público y colaboraciones artísticas, o bien profundizando prácticas en sus estudios a fin de desarrollar lenguajes visuales propios. Por ejemplo, en esta sección, se incluyen los trabajos de tres artistas que fueron miembros de distintos colectivos de arte influyentes, pero también tuvieron prolíficas carreras propias que abarcan cinco décadas.

Patssi Valdez y Gronk, integrantes de Asco, y Judithe Hernández, integrante de Los Four, quienes trabajaron con diversos medios, entre ellos, arte público, *performance*, fotografía, cine, grabado, dibujo, pintura y revistas. Si bien el trabajo colaborativo fue un importante mecanismo dentro de estos colectivos de arte, cada artista desarrolló su propio vocabulario artístico diferenciado. En esta muestra, en la obra *l’epée de Saint Jeann* (la espada de San Juan) (2013) Hernández toma como tema las leyendas de mujeres guerreras, mientras que Gronk (Glugio Nicandro), en su obra *Griselda* (2009), destaca una imagen femenina delfica en medio de un complejo entorno cifrado.

Valdez considera la moda como una herramienta maleable que permite traspasar los límites de la identidad propia. En sus retratos multidisciplinarios, ya sean fotográficos (*Portrait of Anthony Villarreal and Dede Diaz, Retrato de Anthony Villarreal y Dede Diaz*, c. 1980) o bien en forma de *collage* de fotos (*Portrait of Sylvia Delgado, Retrato de Sylvia Delgado*, c. 1980, y *Phyra*, c. 1980), la artista juega con el glamur, el estilo y las formas de autorrepresentación. De modo similar, Gabriela Ruiz se reinventa a sí misma a través de autorretratos escenificados, en los que juega con el color, la forma, la composición y los enfoques históricos del arte clásico con respecto a la figura, desafiando, al mismo tiempo, los ideales de belleza. En relación con su instalación denominada *Haus* (2017), Ruiz explica: “Gran parte de mi trabajo es el resultado de las circunstancias que viví mientras crecía. Incluso esta instalación, se trata de mí misma recreando mi niñez y su entorno, algo que no podría hacer si hubiera tenido una crianza diferente. Mis obras giran mayormente en torno a mi pasado y mi identidad”.

Los artistas Roberto Gil de Montes, Yolanda Gonzalez y Salomón Huerta oscurecen las identidades de sus personajes. En *Untitled (Sin título)* (2007), Gil de Montes esconde el retrato de un joven

detrás de un género transparente que se asemeja a un delicado encaje. Otra figura nos observa desde su anonimato en *Ski Mask (Máscara de ski)* (2005). Por su parte, en *Untitled (Head) [Sin título (cabeza)]* (1996), Huerta no le da permiso al espectador de conocer a la persona sentada, ya que esta se encuentra dada vuelta mostrando la parte de atrás de la cabeza en lugar de la cara. No obstante, la individualidad y personalidad se ponen de manifiesto a través de detalles, tales como las arrugas de la piel, la textura pinchuda del bello afeitado y la tonalidad de piel morena. En las abstracciones *Blue Conga (Conga azul)* (1990), y la serie *Metamorphosis (Metamorfosis)* (1990), Gonzalez interpreta las figuras de forma suelta y orgánica, mientras que, en lugar de revelar la identidad de la persona a través de rasgos característicos, la hace adentrarse en un viaje hacia el inconsciente.

En sus pinturas, la artista Camille Rose Garcia experimenta con el terreno de la fantasía. Sus universos gráficos, como *Escape to Darlingtonia (Escape a Darlingtonia)* (2007), evocan escenas de ensueño propias. Al mismo tiempo que se oculta el significado, la imagen crea un drama psicológico al estilo de Hieronymus Bosch. Por su parte, Linda Vallejo y Enrique Castrejón buscan la identidad en términos analíticos. En la serie *Brown Dot Project (Proyecto de puntos marrones)*, Vallejo integra datos estadísticos como base de su trabajo, los cuales se centran en los recientes hallazgos sobre las poblaciones latinas que influyen en la identidad de grupo a nivel nacional. Los datos demográficos por edad y las estadísticas sobre embarazos en adolescentes, infección por VIH y víctimas de trata sexual se presentan al espectador a través de los títulos de las obras y los gráficos de puntos integrados a las figuras de cada plano de imagen.

Por su parte, Castrejón traza y mide meticulosamente los ángulos y las distancias entre cada punto al realizar sus obras, en *collage* o multimedia. A través de estos trabajos extremadamente elaborados y calculados, como *Anatomy of a Kiss (Anatomía de un beso)* (2016), y *The Stars We Are (Las estrellas que somos)* (2016), el artista analiza las cuestiones de género e intimidad y los espacios y las distancias que existen entre dos personas. Tanto en el trabajo de Vallejo como en el de Castrejón, la atención se centra en el análisis de las imágenes, así como en los sujetos que representan, lo que propone una forma de mediar la identidad a través de un enfoque analítico.

Con las obras que forman parte de esta sección, que abarcan desde 1980 hasta la actualidad, podemos analizar varias décadas pasadas a fin de trazar un hilo conductor sobre la forma en que la identidad estuvo presente en el arte chicano de Los Ángeles a través del tiempo. De principio a fin, la forma de abordar la identidad es recurrente, variada y evoluciona continuamente, y los trabajos de los artistas que se exhiben dan a conocer estas cuestiones trascendentales sobre la búsqueda de la identidad propia, grupal y cultural, dentro de un contexto sociopolítico que está en constante cambio.

Pilar Tompkins Rivas

MAPPING IDENTITY

Identity as a core expression of one’s subject position is a recurrent topic in Chicano art. Set against the racialized systems of the U.S. and within the context of the complex matrix of the borderlands—a concept that moves beyond geographies to inhabit the self—the space of identity is not fixed or stagnant, but is rather negotiated and constantly evolving. Identity emerged as a critical subject in U.S. Latino art in the twentieth century, often reflecting the in-betweenness of nationalisms and cultural imaginaries split between the immigrant experience and a relationship to colonization.

While Mexican-Americans in Los Angeles have always produced art and seminal figures forged new terrain in the first part of the 20th century, the Chicano Art Movement of the 1970s and early 1980s brought increased attention to such art production and galvanized an entire generation of influential artists. The Chicano Art Movement concretized the importance of speaking about identity as a means of empowerment and self-awareness. The era of identity politics in the 1980s and early 1990s that followed reflected deep inquiry into the subject, which in turn was trailed by a rejection of identity-based art beginning in the mid to late-1990s, played out against the backdrop of the rise of globalism at the turn of the 21st century.

Currently, intersections and the cross-pollinating of images, ideas, and concepts worldwide situate issues of identity in Chicano art within globalized discourse. In this expanded playing field, identity finds renewed footing in our multiplatform, image-based era.

The Chicano Art Movement of the 1970s and early 1980s was deeply invested in image-making, rooted in the project of community affirmation and resistance. In this way, the power of self-actualization through images, grounded in questions of identity, connects to the process of living within contested intersections of history and culture. Such images externalize the internal. Chicana cultural theorist Gloria Anzaldúa writes, “The struggle is inner: Chicano, *indio*, American Indian, *mojado*, *mexicano*, immigrant Latino, Anglo in power, working class Anglo, Black, Asian—our psyches resemble the bordertowns and are populated by the same people. The struggle has always been inner, and is played out in outer terrains. Awareness of our situation must come before inner changes, which in turn come before changes in society. Nothing happens in the ‘real’ world unless it first happens in the images in our heads.”* Anzaldúa’s statement alludes to a process of social activism catalyzed by the power of imagining and conceptualizing our own identities.

Yet Chicano art has developed not only as an expression of political, collective identity, but is also reflective of an incredibly diverse and nuanced landscape of artistic practices, ranging from engagement with any and all major art movements, interrogating areas of personal artistic exploration, and addressing questions of gender, race and class, and more. The notion of mapping identity is one that allows us to survey and contemplate responses to broad cultural questions,

including the politics of positionality and place, and gestures that denote both inner and outer worlds of the self.

Artists may move back and forth across lines of inquiry and modes of production within their practices, from responding to social issues through public art and artist collaborations, to delving into their own studio practices for the development of their own personal visual languages. For example, this section includes three artists who were each members of influential artist collectives and who have also had prolific solo careers spanning five decades.

Patssi Valdez and Gronk, members of Asco, and Judithe Hernandez, a member of Los Four, have worked across diverse media not limited to public art, performance, photography, film, printmaking, drawing, painting and journals. While collaboration was an important mechanism within their collectives, all developed their own distinct artistic vocabularies. Here, Hernandez draws from legends of women warriors as subject matter in *L’épée de Saint Jeanne (The Sword of Saint Joan)* (2013) while Gronk (Glugio Nicandro) culls a *Delphic* female image out of a complex ciphered ground in *Griselda* (2009).

For Valdez, fashion is a malleable tool for pushing at the edges of one’s identity. Her multi-disciplinary portraits, photographic (*Portrait of Anthony Villarreal and Dede Diaz*, c. 1980) or photo-collaged (*Portrait of Sylvia Delgado*, c. 1980 and *Phyra*, c. 1980), play with glamour, style, and modes of self-representation. Similarly, Gabriela Ruiz reinvents herself in her staged self-portraits, playing with color, form, composition, and classic art historical approaches to the figure, while challenging beauty norms. Of her installation *Haus* (2017), Ruiz states, “so much of my work comes as a result of the circumstances of my upbringing. Even with this installation, it’s about me re-creating my childhood and current environment. That’s something I wouldn’t be doing if I had a different upbringing. My art very much revolves around my background and identity.”*

Roberto Gil de Montes, Yolanda Gonzalez and Salomón Huerta obscure the identities of their subjects. Gil de Montes veils the portrait of a young man behind the gauziness of a pattern reminiscent of delicate lace in *Untitled* (2007). Another figure peers out from anonymity in *Ski Mask* (2005). In turn, Huerta’s *Untitled (Head)* (1996) refuses the viewers’ permission to know the sitter by turning his subject around to show the back of the head rather than the face. Individuality and personality are instead revealed through details such as folds in the skin, the bristly texture of the shorn hairs, and brown skin tones. Gonzalez’s abstractions *Blue Conga* (1990) and *Metamorphosis* series (1990) interpret the figure loosely, organically, where the identity of the subject is no longer informed by character traits. Identity is instead turned inward to a journey of the subconscious.

Camille Rose Garcia ventures into the realm of fantasy in her paintings. The artist’s graphic universes, such as that in *Escape to Darlingtonia* (2007), evoke a personal, dream-like scene. While its meaning

is occluded, the image creates a psychological drama *à la* Hieronymus Bosch. Linda Vallejo and Enrique Castrejón map identity in analytic terms. Within her *Brown Dot Project* series, Vallejo integrates statistical data as the basis for her work, focusing on current findings about Latino populations that impact group identity on a national level. Age demographics, and statistics on teen pregnancies, HIV infection, and sex trafficking victims are brought to the viewer's attention within the titles of the works, and through dotted graphs integrated within the figures of each picture plane.

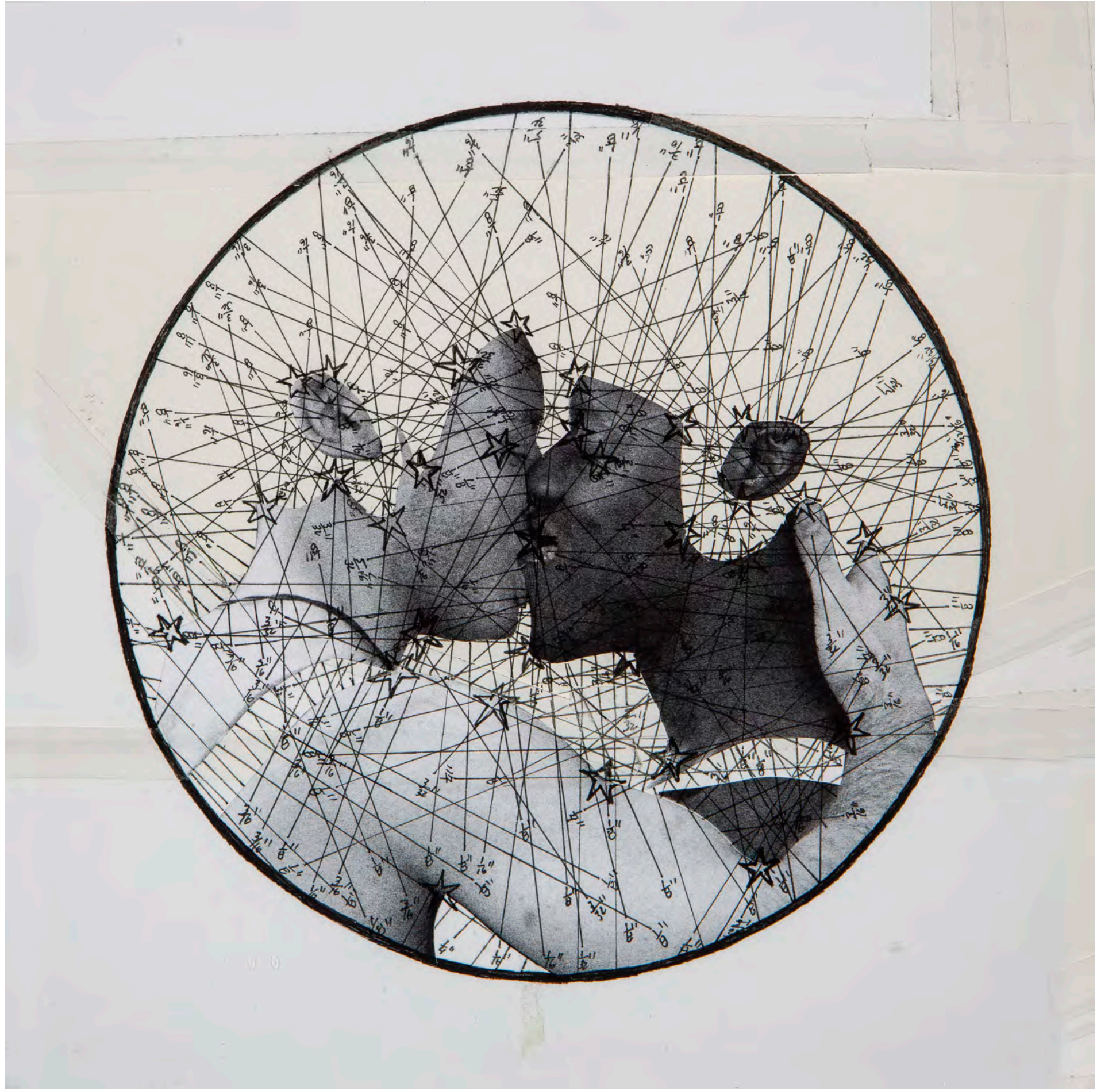
Castrejón meticulously plots and measures angles and distances between points on his collaged, multimedia drawings. These highly crafted, highly calculated works, such as *Anatomy of a Kiss* (2016) and *The Stars We Are* (2016), explore issues of gender and intimacy, and the space and distance between two people. In both Vallejo and Castrejón's work, attention to the analysis of images, as well as the subjects the artists depict, suggest a means of mediating identity through a studied approach.

Through works in this section, which span 1980 to the present, we may look back across numerous decades to map an arc of the role identity has played in Chicano art in Los Angeles over time. Throughout, the approach to identity is recurrent and varied, and ever-evolving, and the works by the artists within this exhibition give insight into these larger questions of locating personal, group and cultural identity within a constantly shifting socio-political terrain.

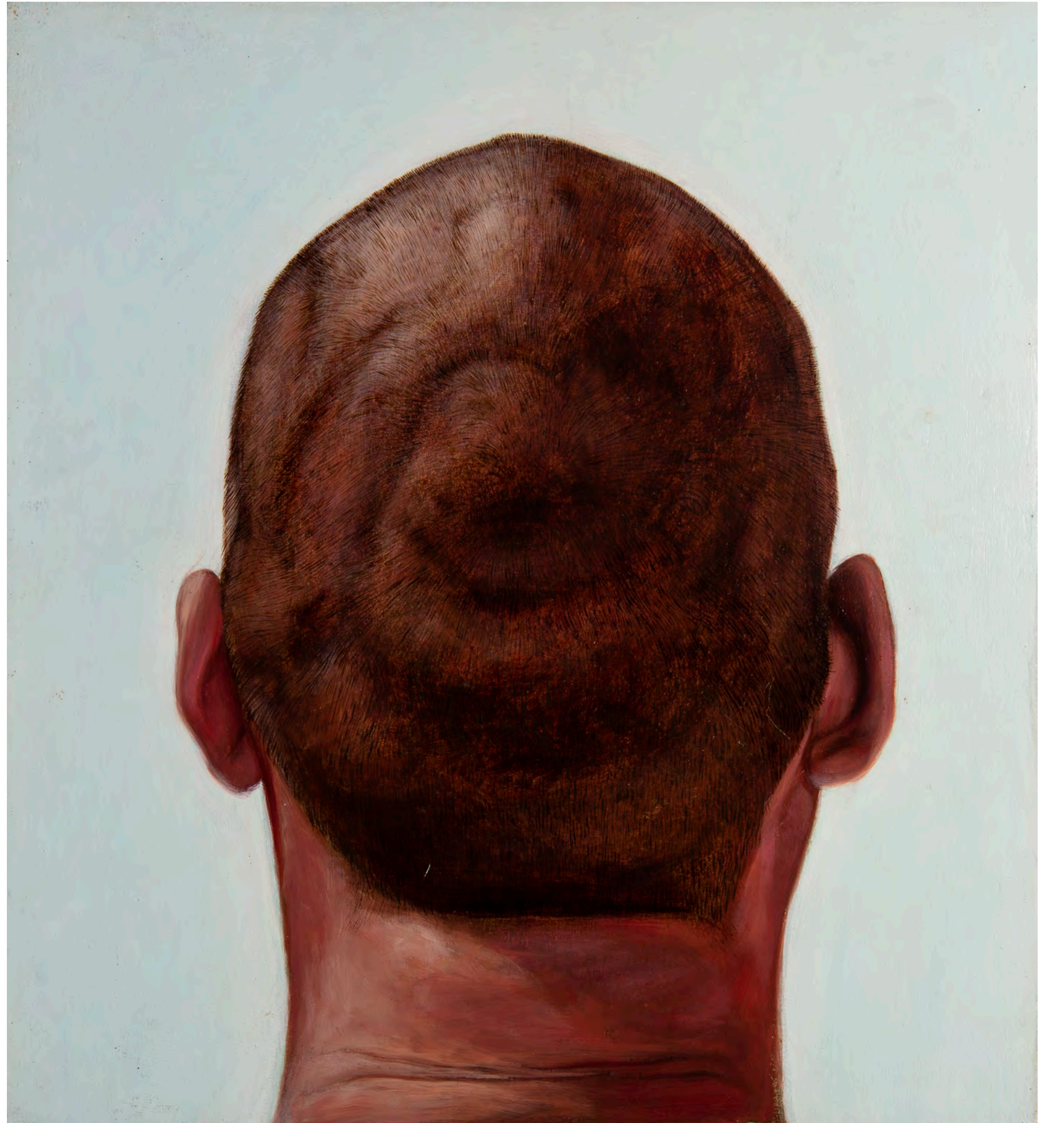
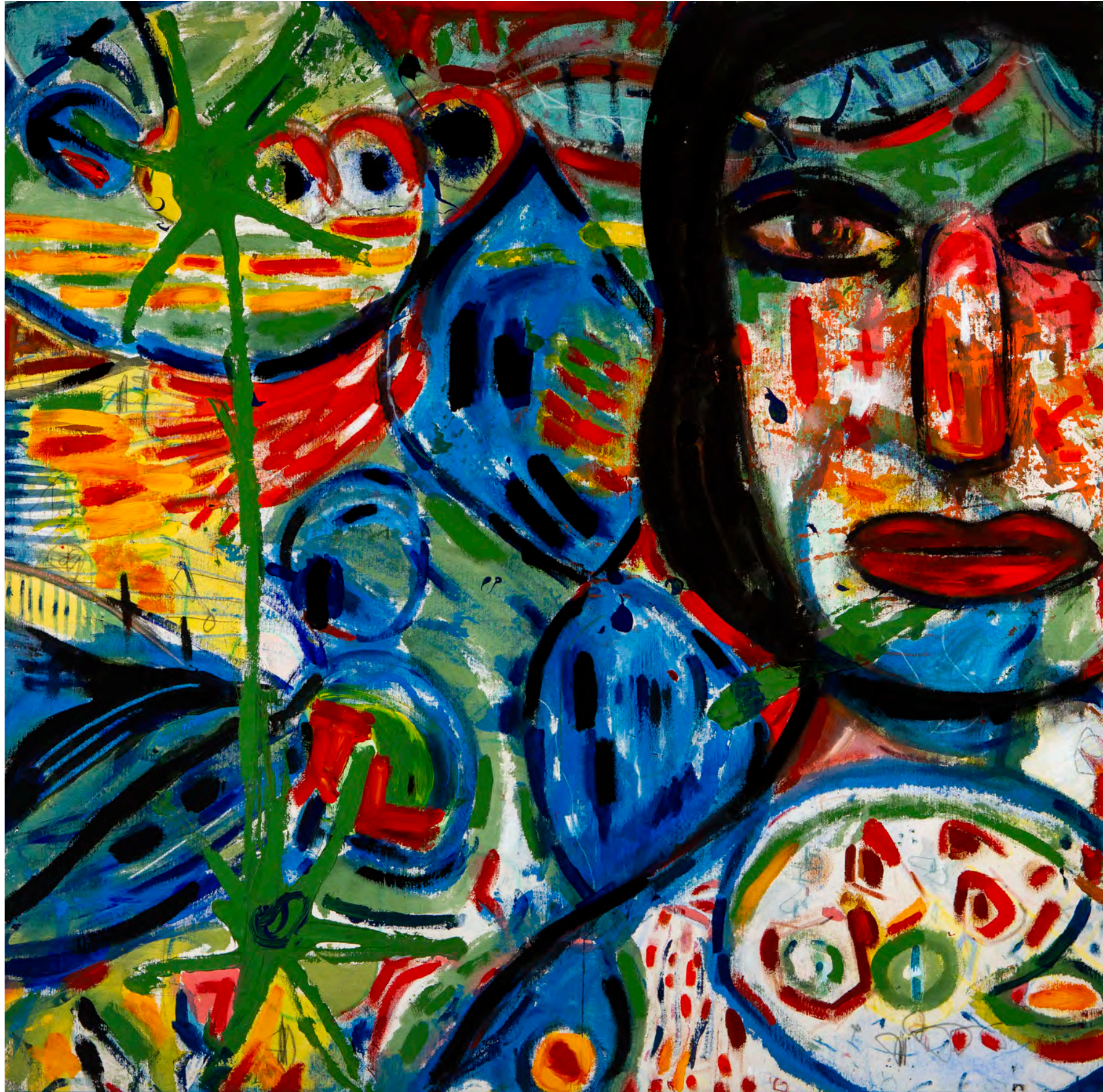
Pilar Tompkins Rivas







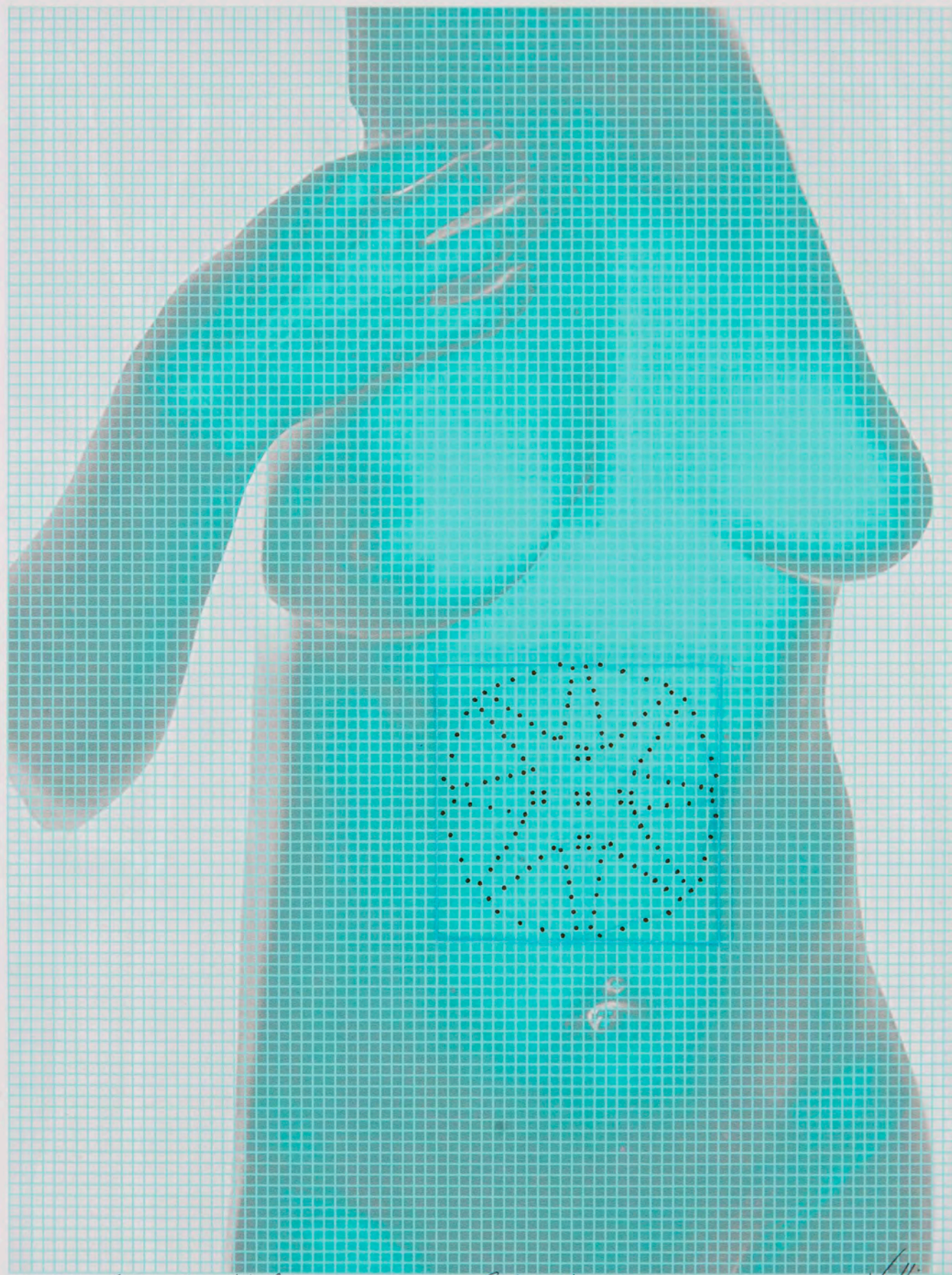






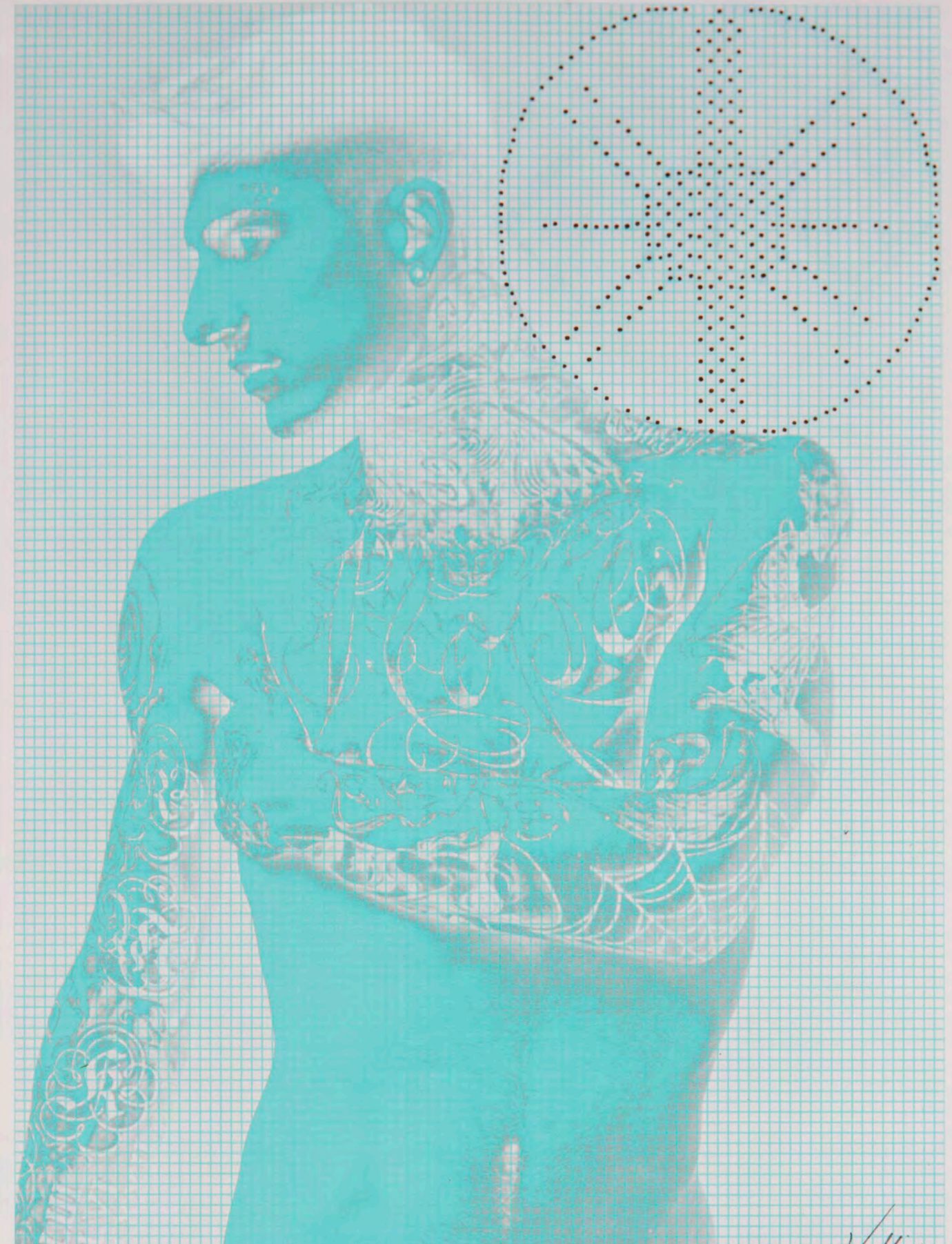






23.9% of sex trafficking victims are Latino (2011)

Valli 2017



24% of new HIV infection diagnosis is Latino 2014

Valli 2017



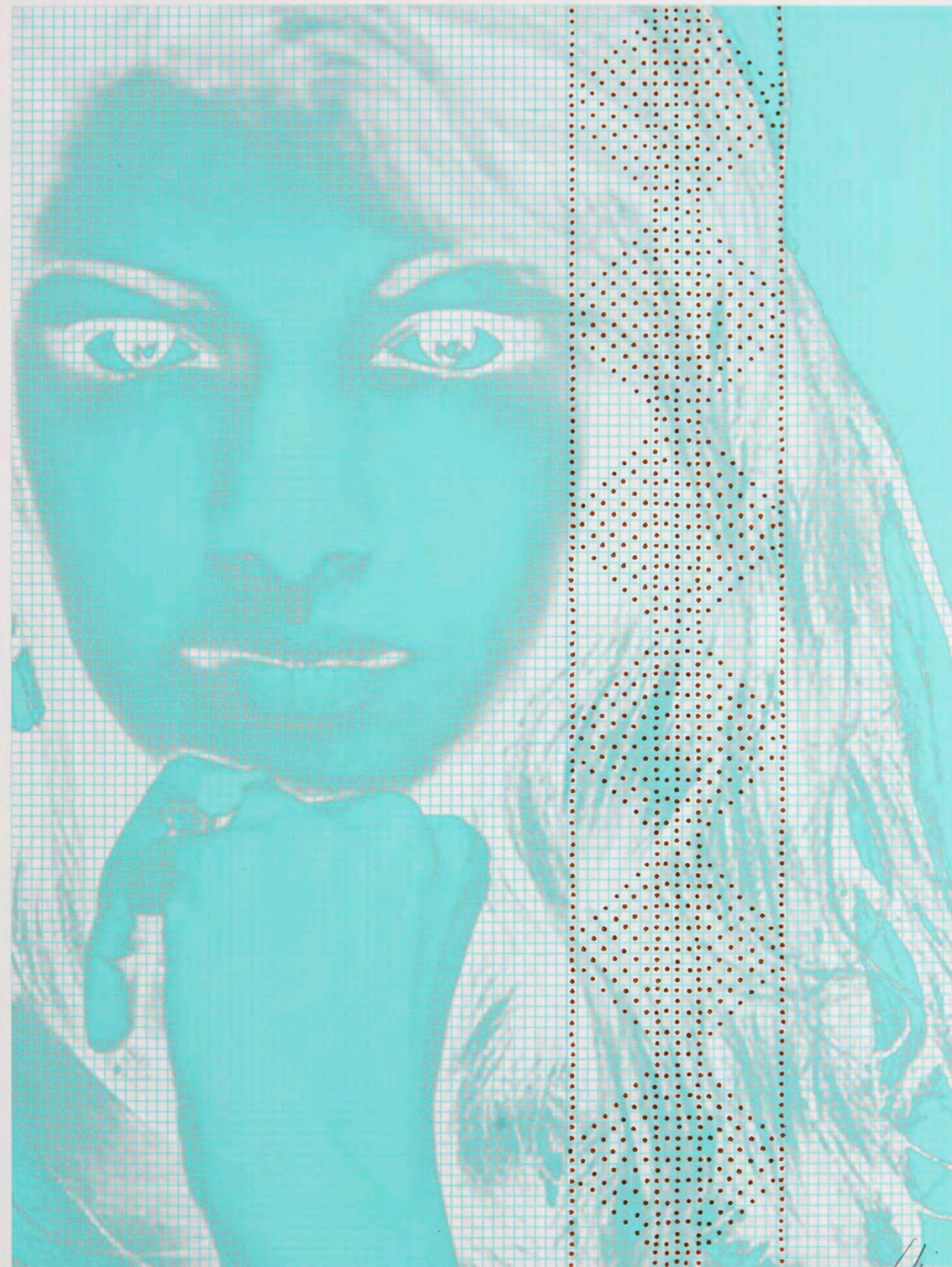
4.5% of US Latinos are 69+ years old 1430/64

Vallhi 2017



46% of US Latinos are homeowners

Vallhi 2017



50% of US Latino youth ages 16-25, 3rd Generation + self identify as "American" July 2017



64% of US Latinos are of Mexican heritage July 2017

CONducir con el Guion CRUISING THE HYPHENATE

De apariencia sencilla, el guion, ese inofensivo signo de puntuación que se utiliza para unir palabras o separar las sílabas de una palabra, es en realidad un símbolo mucho más poderoso capaz de unir y separar con la misma facilidad. Del mismo modo que un puente puede acercar dos identidades culturales, tales como la México estadounidense o la afro americana, permitiéndoles coexistir, mientras conservan, al mismo tiempo, sus propias características. No obstante, fiel a su naturaleza, el guion separa y diferencia las palabras con el fin de resaltar las características específicas de los mismos conceptos que divide.

México estadounidense, latino americano, franco canadiense, etcétera, son grupos unidos por guiones que están activos en distintas esferas. Los coches actúan como metáforas de los guiones: aunque nos apartan del resto del mundo, podemos usarlos de manera activa y consciente para atravesar experiencias y lugares nuevos.

Centrada como hasta ahora en la principal autopista del mundo, la cultura chicana de Los Ángeles se nutre, evidentemente, de la civilización ultramóvil de cuatro ruedas del siglo xx. Esta fascinación popular dio origen al *lowrider*, un coche intervenido y modificado, que se convirtió en el mayor regalo del chicanismo a la tecnología moderna. Naturalmente, el arte chicano refleja la obsesión casi espiritual del Aztlán del este con respecto a los coches en general y, en particular, con respecto al viejo Chevrolet, como un símbolo de libertad, movilidad, refugio y trascendencia.

John Valadez se hizo conocido gracias a sus primeros murales repletos de gente, como el que representa el centro de Los Ángeles, *The Broadway Mural (El mural de Broadway)*, que ahora se expone en las oficinas de Rand Corporation en Santa Mónica, California. Y su trabajo *Drive-In (Manejar)*, de 2014, es una obra maestra gigantesca que muestra un Chevrolet Impala descapotable, modelo 1966, lleno de agua de mar caudalosa, contrastado por nubes tormentosas, sobre una llanura vacía. Aparentemente, no hay personas en la imagen, por lo que este enorme coche naranja se convierte en objeto de deseo en sí mismo y para cualquiera que lo ve, pero si se observa detenidamente, las imágenes de las personas aparecen de forma mágica y escalofriante entre las formaciones nubosas pintadas arriba. Tales apariciones fantasmagóricas, así como el coche y el agua, actúan como avatares de la trascendencia. Tal como lo explica Valadez: “Todos los artistas buscan trascender, y esta pintura es acerca de la trascendencia”.

El deseo de un modo más común también se tipifica en la obra de Johnny “KMNDZ” Rodriguez, *Atascado*. En este caso, una cupé de principios de 1950 actúa como santuario de una pasión sexual explosiva. Sobre un fondo candente, se ve un corazón humano que es lanzado al aire y, desde las ventanas del coche, se extienden brazos con forma de ramas prensiles. “Atascado”, en el sentido de atascarse como en un embotellamiento, sugiere la idea de dos personas adentro del coche, enredadas profunda y explosivamente.

Frank Romero es un artista de artistas. Durante su carrera de más de 50 años, Romero creó algunos de los murales más queridos en la ciudad de Los Ángeles, pintó escenas significativas para la historia

CRUISING THE HYPHENATE

de los chicanos y de Los Ángeles, y desarrolló un simbolismo gráfico: palmeras, corazones y coches que se convirtieron en sinónimos de sus obras.

Entre los numerosos temas que retrató, sus “fantasías sobre la autopista” son las más extendidas. En su obra de 1989 *Urban Landscape (Paisaje urbano)*, sitúa una silueta de coche color bronce sobre el fondo reconocible de Los Ángeles, y completa la obra con palmeras y un rascacielos del City Hall. Obviamente, representa una ciudad que está hecha para conducir: libre, abierta y sin fronteras. Por otro lado, *Carro con Corazón (Rojo)* pareciera salido de uno de los propios murales de autopistas de Romero. Un sedán que enamora con un corazón rojo brillante sobre el techo sugiere firmemente la idea de que la cultura automovilística no sólo puede alejarnos, sino también reunirnos a través de la familia.

Leticia Maldonado, relativamente novata dentro de la escena de Los Ángeles, es una virtuosa artista adicta al neón en derecho propio. Sus obras desafían las convenciones sobre lo que debe ser una escultura, y lleva el neón al extremo de su propia limitación, con el fin de que el tradicional “letrero comercial de la calle” se vuelva una forma pura de expresión artística. En su obra *Strewn (Desparramadas)*, Maldonado presenta una selección de diez rosas, delineadas delicadamente en azul brillante y suspendidas en el aire. La instalación parece bordada en la noche misma, transmitiendo nostalgia, romance e historia.

La civilización ultramóvil de cuatro ruedas del siglo xx generó una sensación de libertad, ya que permitía a las personas moverse lejos, saliendo de sus vecindarios y ciudades. Literal y metafóricamente, los vehículos posibilitaban el escape, la exploración, la expansión y el crecimiento. De alguna forma, los coches actuaron como vehículo para la transformación. Del mismo modo, el neón sirve de metáfora para la transformación y la trascendencia, ya que también abarca dos mundos: el histórico y el moderno, tales como los de origen mexicano y estadounidense.

Si realmente todos los artistas aspiran a trascender, los artistas que se exhiben en esta muestra lo han logrado de alguna u otra forma. Ya sea actualizando su visión durante el proceso creativo, o bien reafirmando su identidad cultural y artística, todos ellos se permitieron trascender los estereotipos sociales e ir más allá de la percepción de los demás sobre quienes eran, percepción que se limitaba a términos estrictamente geográficos. Como extranjeros en su propia tierra, estos artistas imaginaron su propio paraíso, mientras que, al mismo tiempo, rastrearon su identidad. Se convirtieron en los Diamantes rebeldes del sol, arrojando luz sobre las arraigadas injusticias sociales, políticas y económicas del mundo. Son artistas que están a las puertas de un nuevo movimiento: el auge del futurismo “latinx” que ya asoma en el horizonte.

Julian Bermudez

While appearing to be a simple, innocuous punctuation mark used for joining words or demarcating the syllables of a single word, the hyphen is a much more powerful symbol capable of uniting just as easily as it can divide. As a bridge, the hyphen can bring together two cultural identities, such as Mexican-American or African-American, allowing both cultures to co-exist while maintaining their distinct characteristics. However, in keeping with its nature, the hyphen isolates and differentiates in order to highlight the specific qualities of the words it is actually separating.

Mexican-Americans, Latino-Americans, French-Canadians, etcetera, are hyphenates—groups who are active in more than one sphere.’ Cars are metaphoric hyphens. Although they isolate us from the rest of the world, they can be consciously, actively exercised to traverse new experiences and places.

Centered as it is around the freeway capital of the world, Los Angeles Chicano culture naturally drinks deeply of the ultra-mobile four-wheeled civilization of the 20th century. It was this popular fascination that created the *Low Rider*, one of Chicanismo’s major gifts to modern technology. And naturally, Chicano art reflects the Eastside Aztlan’s almost spiritual obsession with the car in general —the vintage Chevrolet in particular— as a symbol of freedom, mobility, sanctuary, and transcendence.

John Valadez became famous for his densely-populated early murals, such as downtown Los Angeles’s *The Broadway Mural*, which now hangs in the office of the Rand Corporation in Santa Monica, California. And with his 2014 *Drive-In* —a giant, immersive masterpiece— Valadez portrays a 1966 Chevrolet Impala convertible, filled with ocean-swelling water, invested with storm clouds, sitting on an empty plain. Seemingly, there are no people in the picture, allowing this vast orange car to be the object of desire in and of itself. However, upon closer inspection the images of people magically, eerily appear within the cloud formations above. These ghostlike apparitions, as well as the car and water itself, serve as avatars for transcendence. As Valadez describes it, “All artists strive for transcendence. And this painting is about transcendence.”*

Desire of a more common sort is typified in Johnny “KMNDZ” Rodriguez’s *Atascado*. Here, an early 1950s coupe serves as a sanctuary of exploding sexual passion. Against a white-hot background, a human heart is tossed in the air and prehensile branch-like arms extend from the car windows. An “atascado” is a jam-up, like a traffic jam, per se, suggesting two people in the car, deeply, explosively entangled.

Frank Romero is an artist’s artist. With a career spanning more than 50 years, he has created some of the most beloved murals throughout the City of Los Angeles; painted scenes significant to Los Angeles and Chicano history; and developed a graphic symbolism —palm trees, hearts, and cars— that has become synonymous with his *oeuvre*.

Among the myriad subjects he has portrayed, Romero’s “Freeway Fantasies” are some of the most ubiquitous.

His 1989 *Urban Landscape* imposes a copper car-shape upon a recognizable Los Angeles background, complete with palm trees and a skyscraper City Hall. It is obviously a city intended to be driven in: freely, openly, and without borders. *Caro con Corazon (Rojo)* could have driven off one of Romero's very own freeway murals. A valentine-red sedan with a bright scarlet heart planted on its roof strongly suggests that car culture not only can isolate us, but bring us together by enclosing the family.

A relative newcomer to the Los Angeles art scene, Leticia Maldonado is a virtuoso neon bender in her own right. Her artwork challenges the conventions of what sculpture is, as well as pushing neon to go beyond its own limitations, to transcend the traditional "street shop sign" toward a pure form of creative expression. Maldonado's *Strewn* presents an array of ten roses, delicately outlined in glowing blue, suspended in mid-air. The installation is an embroidery upon the night itself, conveying nostalgia, romance, and history.

The ultra-mobile four-wheeled civilization of the 20th century brought a sense of freedom, allowing individuals to traverse far and wide, moving beyond their neighborhoods and cities. Vehicles provided escape, exploration, expansion, and growth both literally and metaphorically. In a sense, the cars themselves acted as vehicles of transformation. Similarly, neon serves as a metaphor for transformation and transcendence, as it also straddles two worlds, historic and modern, like those of Mexican and American heritages.

If, indeed, all artists are striving for transcendence, then each and every one of the artists in this exhibit has succeeded at one point or another. By actualizing their vision during the creative process or by reaffirming their artistic and cultural identity, they have allowed themselves to transcend societal labels and move beyond others' perceptions of who they are based on strict geographical boundaries. By being outsiders in their own home, these artists imagined their own paradise and mapped identities. They have become rebel diamonds from the sun, shedding light on the deep-seated social, political, and economic injustices of the world. They are on the verge of a new movement. The rise of *Latinx Futurism* is on the horizon.

Julian Bermudez







¹ Gonzalez, Fox y Noriega, *Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement* (*Avistamiento de fantasmas: el arte tras el movimiento chicano*), Introducción: p. 13.

² Noriega, *The Orphans of Modernism* (*Los huérfanos del modernismo*), *Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement* (*Avistamiento de fantasmas: el arte tras el movimiento chicano*), p. 17.

³ Gilbert Sanchez Lujan, *El Arte del Chicano: ‘The Spirit of Excellence’* (*El espíritu de la excelencia*), *Con Safos*, n.º 7 (1971): 11.

⁴ C. D. Almaraz, *The Artist as Revolutionary* (*El artista como revolucionario*), *Chismearte* (Concilio de Arte Popular) 1, n.º 1 (1976): 47–55.

⁵ James Tartan, *Los Four* (1974, película a color de 16 mm y 23 minutos de duración), en *Early Chicano Art Documentaries* (*Documentales sobre la primera etapa del arte chicano*), *Chicano Cinema and Media Art Series* (*Series de arte chicano multimedia y cinematográfico*), vol. 1, (Los Ángeles: Centro de Investigación de Estudios Chicanos de la UCLA, 2004).

⁶ Malaquias Montoya y Lezlie Salkowitz-Montoya, *A Critical Perspective on the State of Chicano Art* (*Perspectiva crítica sobre el estado del arte chicano*), *Metamorfosis: Northwest Chicano Magazine of Literature, Art and Culture* (*Revista chicana sobre arte, cultura y literatura del noroeste*), (Universidad de Washington, Seattle), 3, n.º 1, (1980): 3–7. Véase también la respuesta de Shifra Goldman en *Response: Another Opinion on the State of Chicano Art* (*Respuesta: otra opinión sobre el estado del arte chicano*), *Metamorfosis* 3, n.º 2, y 4, n.º 1 (1980–1981): 2–7.

⁷ La iniciativa 187 del estado de California (*Save Our State, Salvemos nuestro estado*) se aprobó el 8 de noviembre de 1994; la iniciativa 209 del estado de California, una enmienda constitucional en la que se prohibía la acción afirmativa, se aprobó el 5 de noviembre de 1996; y la iniciativa 227 del estado de California (*English Language in Public Schools, Inglés en las escuelas públicas*) se aprobó el 2 de junio de 1998. Para analizar el impacto político de estas iniciativas, véase *Earthquakes and Aftershocks: Race, Direct Democracy, and Partisan Change* (*Los terremotos y sus consecuencias: razas, democracia directa y cambios parciales*), Shaun Bowler, Stephen P. Nicholson y Gary M. Segura, en *American Journal of Political Science* (Revista estadounidense sobre ciencia política), 50, n.º 1, (2006): 146–59.

⁸ Salomón Huerta, *Statement* (*Declaración*) en *Record of Creative Work in the Painting Specialization* (*Registro del trabajo creativo en la especialización en pintura*), (Tesis de maestría, Universidad de California, Los Ángeles, 1998), s.l.

⁹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, traducido por Alan Sheridan (Nueva York: Vintage Books, 1979).

¹⁰ Huerta, *Statement* (*Declaración*), s.l.

¹¹ Véanse las publicaciones de Kevin Starr: *Americans and the California Dream, 1850–1915* (*Los estadounidenses y el sueño californiano, 1850-1915*), (Nueva York: Oxford University Press, 1986); e *Inventing the Dream: California Through the Progressive Era* (*Inventando el sueño: California a través de la era del progreso*), (Nueva York: Oxford University Press, 1986).

¹² Rafael Pérez-Torres, *Alternate Geographies and the Melancholy of Mestizaje* (*Geografías alternativas y la melancolía del mestizaje*), en *Minor Transnationalism* (*Transnacionalismo de las minorías*), editado por Françoise Lionnet y Shu-mei Shih, Durham: Duke University Press, 2005: 322.

¹³ Carolina Miranda, *From nanny to international art star: Ramiro Gomez on how his paintings reveal the labor the makes California cool possible* (*De niño a estrella de arte internacional: Ramiro Gomez y cómo sus pinturas reflejan el trabajo que hace que California sea genial*), Los Angeles Times, 4 de mayo de 2016, disponible en línea: http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cam-ramiro-gomez-pain-tings-david-hockney-20160502-snap-story.html.

¹⁴ Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The Ne Mestiza* (San Francisco: Spinsters/Aunt Lute Books, 1987), 78.

¹⁵ Sanam Sindhi, *Move Over, Barbie – This Queer Chicana Artist Built Her Own Dream House* (*Córrete, chica barbie, esta artista chicana “queer” va a construir la casa de sus sueños*), GOOD, 11 de julio de 2017.

¹⁶ Merriam-Webster Dictionary

¹⁷ Valadez, *Quote* (*Cita*), s.l.

¹ Gonzalez, Fox, and Noriega, *Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement*, Introduction: p. 13

² Noriega, *The Orphans of Modernism, Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement*, p. 17

³ Gilbert Sanchez Lujan, *El Arte del Chicano: ‘The Spirit of Excellence,’ Con Safos*, no. 7 (1971): 11.

⁴ C. D. Almaraz, *The Artist as Revolutionary, Chismearte (Concilio de Arte Popular)* 1, no. 1 (1976): 47–55.

⁵ James Tartan, *Los Four* (1974, 16mm color DVD, 23 min.), in *Early Chicano Art Documentaries, Chicano Cinema and Media Art Series*, vol. 1 (Los Angeles: UCLA Chicano Studies Research Center, 2004).

⁶ Malaquias Montoya and Lezlie Salkowitz-Montoya, *A Critical Perspective on the State of Chicano Art, Metamorfosis: Northwest Chicano Magazine of Literature, Art and Culture (University of Washington, Seattle)* 3, no. 1 (1980): 3–7. See also the rebuttal by Shifra Goldman, *Response: Another Opinion on the State of Chicano Art, Metamorfosis* 3, no. 2, and 4, no. 1 (1980–1981): 2–7.

⁷ California Proposition 187 (Save Our State) was approved on November 8, 1994; California Proposition 209, a constitution amendment prohibiting Affirmative Action, was approved on November 5, 1996; and California Proposition 227 (English Language in Public Schools) was approved on June 2, 1998. On the political impact of these initiatives, see Shaun Bowler, Stephen P. Nicholson, and Gary M. Segura, *Earthquakes and Aftershocks: Race, Direct Democracy, and Partisan Change*, *American Journal of Political Science* 50, no. 1 (2006): 146–59.

⁸ Salomón Huerta, *Statement*, in *Record of Creative Work in the Painting Specialization* (master’s thesis, University of California, Los Angeles, 1998), n.p.

⁹ Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Vintage Books, 1979).

¹⁰ Huerta, *Statement*, n.p.

¹¹ See Kevin Starr, *Americans and the California Dream, 1850–1915* (New York: Oxford University Press, 1986); and Kevin Starr, *Inventing the Dream: California Through the Progressive Era* (New York: Oxford University Press, 1986).

¹² Carolina Miranda, *From nanny to international art star: Ramiro Gomez on how his paintings reveal the labor the makes California cool possible*, Los Angeles Times, May 04, 2016, accessed online http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cam-ramiro-gomez-paintings-david-hockney-20160502-snap-story.html.

¹³ Rafael Pérez- Torres, *Alternate Geographies and the Melancholy of Mestizaje*, in *Minor Transnationalism*, ed. by Françoise Lionnet and Shu-mei Shih, Durham: Duke University Press, 2005: 322.

¹⁴ Anzaldúa. Gloria. *Borderlands/La Frontera: The Ne Mestiza* (San Francisco: Spinsters/Aunt Lute Books, 1987), 78.

¹⁵ Sanam Sindhi, *Move Over, Barbie – This Queer Chicana Artist Built Her Own Dream House*, GOOD, July 11, 2017.

¹⁶ Merriam-Webster Dictionary

¹⁷ Valadez, *Quote*, n.p.

AGRADECIMIENTOS

Esta exposición y su catálogo no habrían sido posibles sin la colaboración y el apoyo de muchas personas. Ante todo, en AltaMed nos gustaría agradecer al Subsecretario de México para América del Norte, Carlos M. Sada; al embajador de México en los Estados Unidos, S. E. Gerónimo Gutiérrez Fernández; a la Secretaria de Cultura de México, María Cristina García Cepeda; y al Cónsul General de México en Los Ángeles, Carlos García de Alba.

Además, extendemos nuestra gratitud a la Dra. Lidia Camacho Camacho directora general del INBA; Vania Rojas, ex directora del Museo de Arte Carrillo Gil; al Alcalde de Los Ángeles, Eric Garcetti; a James Cuno, presidente y CEO del Fideicomiso J. Paul Getty; al Comité Consultivo de Exposiciones de AltaMed, en el cual se encuentra Michael Govan, Director y CEO del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles; a Joan Weinstein, subdirectora de la Fundación Getty; a la Dra. Lourdes Ramos, presidenta y CEO del Museo de Arte Latinoamericano; a Pilar Tompkins Rivas, directora del Museo de Arte Vincent Price; a Gil Garcetti, artista y ex Fiscal de Distrito de la Ciudad de Los Ángeles; al honorable Fabián Núñez, ex vocero de la Asamblea Estatal de California; al honorable Antonio Villaraigosa, ex Alcalde de la Ciudad de Los Ángeles; a Zach Horowitz, ex presidente de Universal Music Group, a Rita Gonzalez, curadora y jefa Interina del Departamento de Arte Contemporáneo del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles; y a Chon Noriega, director del Centro de Investigación de Estudios Chicanos de la UCLA.

Nuestro sincero agradecimiento para el presidente de la Junta Directiva de AltaMed, Fernando de Necochea; el presidente del Consejo Directivo, Hector Barreto, por su resuelta visión y apoyo para estrechar los lazos entre AltaMed y nuestros nuevos amigos en la Ciudad de México; Allert Brown-Fort, por su asesoría y por ofrecernos tan amablemente Casa de California para realizar este proyecto; José Carral Escalante, por facilitarnos tan generosamente el Club de Industriales para este proyecto; Alfonso Galindo, por construir tantos puentes entre nuestras comunidades; Rubén Maciel por su incansable búsqueda de patrocinio para este proyecto; Arturo Olivé Hawley; Larry Ruben; Elías Sacal, por todo el apoyo que nos brindó para constituir el Comité Consultivo Mexicano y por ser un gran colaborador de este proyecto; Enriqueta Loaeza Tovar, por su ayuda en todos nuestros eventos especiales y en la logística; y Lorena Ochoa por su visión, liderazgo y entendimiento de cómo pueden trabajar juntas nuestras comunidades.

Desde luego, gracias también a todos los artistas que continúan inspirando y empoderando nuestro mundo.

ACKNOWLEDGMENTS

This exhibition and its catalog would not have been possible without the contributions and support from many individuals. First and foremost, AltaMed would like to thank Mexico's Undersecretary for North America, Carlos M. Sada; the Ambassador of Mexico to the United States, H. E. Gerónimo Gutiérrez Fernández; Mexico's Secretary of Culture, María Cristina García Cepeda; and Mexico's Consul General in Los Angeles, Carlos García de Alba.

Thanks to Dr. Lidia Camacho Camacho of INBA; Vania Rojas, former Director of the Museo de Arte Carrillo Gil; Mayor Eric Garcetti of Los Angeles; James Cuno, President and CEO of the J. Paul Getty Trust; AltaMed's Exhibit Advisory Committee, including Michael Govan, Director and CEO, Los Angeles County Museum of Art; Joan Weinstein, Deputy Director, Getty Foundation; Dr. Lourdes Ramos, President and CEO, Museum of Latin American Art; Pilar Tompkins Rivas, Director, Vincent Price Art Museum; Gil Garcetti, artist and former District Attorney of the City of Los Angeles; the Honorable Fabian Nunez, former Speaker of the California State Assembly; the Honorable Antonio Villaraigosa, former Mayor of the City of Los Angeles; Zach Horowitz, former President, Universal Music Group; Rita Gonzalez, Curator and Acting Department Head, Contemporary Art, the Los Angeles County Museum of Art; and Chon Noriega, Director, UCLA's Chicano Studies Research Center.

Heartfelt appreciation goes to AltaMed's Chairman of the Board, Fernando de Necochea; Board of Trustees Chairman Hector Barreto, for his dedicated vision and support in building relationships between AltaMed and our new friends in Mexico City; Allert Brown-Gort, for his guidance and for graciously offering Casa de California to this project; José Carral Escalante, for generously offering the Club de Industriales to this project; Alfonso Galindo, for building many bridges between our communities; Rubén Maciel for his relentless pursuit of support for this project; Arturo Olivé Hawley; Larry Ruben; Elías Sacal, for all his support in putting together the Mexican Advisory Committee and being a great partner in this project; Enriqueta Loaeza Tovar, for her support of all our special events and logistics; and Lorena Ochoa for her vision, leadership, and understanding of how our communities can work together.

And, of course, thank you to all the artists who continue to inspire and empower our world.

CONSTRUYENDO PUENTES COMITÉ ASESOR
BUILDING BRIDGES ADVISORY COMMITTEE

LOS ANGELES

Cástulo de la Rocha
President and CEO, AltaMed
Leadership Council Member, Getty Pacific Standard Time: LA/LA

Zoila D. Escobar
Senior Vice President and Chief Administrative Officer, AltaMed
Leadership Council Member, Getty Pacific Standard Time: LA/LA

Eric Garcetti
Mayor of the City of Los Angeles

Armando Duron
Art Collector

The Honorable Ricardo Muñoz
Civil Rights Advocate

Zach Horowitz
Former President & Chief Operating Officer, Universal Music Group

Michael Govan
CEO and Wallis Annenberg Director, Los Angeles Museum of Art (LACMA)

Rita Gonzalez
Curator and Acting Department Head, Contemporary
Art, Los Angeles Museum of Art (LACMA)

Pilar Tompkins-Rivas
Director, Vincent Price Art Museum (VPAM)

The Honorable Fabian and Michelle Núñez
Former Speaker of the California State Assembly

The Honorable Antonio and Patricia Villaraigosa
Former Mayor of the City of Los Angeles

The Honorable Hector V. Barreto
Barreto Associates

Lourdes I. Ramos
President and CEO, Museum of Latin American Art (MOLAA)

Fernando de Necochea
President, Board of Directors, AltaMed

John and Louise Bryson
Leadership Council Members, Getty Pacific Standard Time: LA/LA

Joan Weinstein
Deputy Director, The Getty Foundation

Alfred Fraijo Jr.
Partner, Sheppard Mullin

Walter Ulloa and Alexandra Seros
Entravision
Leadership Council Members, Getty Pacific Standard Time: LA/LA

Dr. Richard and Rebecca Zapanta
Leadership Council Members, Getty Pacific Standard Time: LA/LA

Eddie Domiguez and Roberto Gil de Montes
Art Advocates

Gil Garcetti
Artist

Joanne Kozburg
Partner, California Strategies, LLC

Julian Bermudez
Curator, AltaMed Art Collection

Paul Lee Ruiz
General Manager, Los Angeles Community Relations, Delta Aeromexico

The Honorable James R. Jones
Former U.S. Ambassador to Mexico

MEXICO CITY

Cástulo de la Rocha
President and CEO, AltaMed
Leadership Council Member, Getty Pacific Standard Time: LA/LA

Zoila D. Escobar
Senior Vice President and Chief Administrative Officer, AltaMed
Leadership Council Member, Getty Pacific Standard Time: LA/LA

Carlos Manuel Sada Solana
Undersecretary for North America

Carlos Eugenio García de Alba Zepeda
Cónsul General de México en Los Angeles

Gerónimo Gutiérrez Fernandez
Ambassador of Mexico to the United States

Eduardo Achach
Presidente, Eduardo Achach

Sergio Allard
Delta Aeroméxico

Francisco Aguirre Gomez
Presidente, Consejo Grupo Radio Centro

Luis Arredondo Ramos
Financiero, Sonia Santos

Agustín Barrios Gómez
CEO, International Capital Pharnets y Presidente
Fundacion Imagen de México

Azul Bastón
Art Appraiser, Arte y Abalúos

Sari Bermúdez
Consultora Cultural Internacional, ex
Secretaria de Cultura de México

Raquel Bessudo
Relaciones Publicas Empresariales, Socialité

Allert Brown–Gort
Director, Universidad de California en México

Cuauhtémoc Cárdenas
Coordinador General, Asuntos Internacionales del Gobierno de la CDMX

José Carral Escalante
Presidente, Club de Industriales

Ignacio Carral Kramer
Presidente, BECAR-Construyendo Íconos

Bertha Cea Echenique
Directora, Colegio San Ildefonso

Jorge Contreras
Presidente, Funsalud

Lulú Creel
Senior Vice President and Chairman, Latin America, Sotheby’s

Michael Camuñez
President & CEO, Monarch Global Strategies

Frank J. Devlyn
Presidente, Devlyn Group

Dr. Alfonso Galindo
Executive Director, North America Trust Bank Mexico

Ma. Fernanda García de Jalón
Gallery Owner

Alfredo G. de Jalon Roth
Presidente, Einspower

Miguel Jáuregui Rojas
Abogado, Jáuregui y del Valle, S.C.

Enriqueta Loaeza Tovar
Consultora Relaciones Públicas Internacionales, Tovar

Rubén Maciel
Director, U.S. Strategic Alliance

Mauricio Maillé
Director de Artes Visuales, Fundación Televisa

Ana Elena Mallet
Curadora Independiente | Gestora Cultural

José Luis Martínez Hernández
Director Genral de Cooperación Educativa y Laboral,
Secretaria de Relaciones Exteriores

Alesha Mercado
Representante de LACMA en México, LACMA México

Leonardo Nierman
Artista

Aturo Olivé Hawley
Director General, NFL en México

María Ortiz
Volunteer, Amigos del Museo de Arte Moderno

Eugenia Perez del Toro
Artista Plástica

Juana Ramirez
Fundadora/Presidenta, Grupo Sohin

Ma. Guadalupe Artigas de Ramos Cárdenas
Presidenta, Amigos del Museo de Arte Moderno

Larry D. Rubin
Managing Partner, DHR International and President and
Chairman, The American Society of Mexico

Elías Sacal
CEO, Internacional Business Solutions Group

Sonia Santos
Coordinadora Amigos del Museo Tamayo, Museo Tamayo

The Honorable Héctor V. Barreto
Barreto Associates

Luis Wertman
Presidente, Consejo Ciudadano

Lorena Ochoa
World Golf Hall of Fame Inductee (Ret.)

Esther H. Misrachi
Founder, Círculo Creativo

Nadja Giuffrida
DEXTRO Representaciones S.A. de C. V.

Simón Levy-Dabbah, PhD
Incoming Undersecretary of Tourism

VENUES / DATES

MEXICO CITY, MEXICO

Inauguration: Thursday, September 20th

Museum: Museo de Arte Carrillo Gil

Period: September 21, 2018 - November 25, 2018

MORELIA, MICHOACAN

Inauguration: Thursday, December 13th

Museum: Centro Cultural Clavijero

Period: December 14, 2018 – March 17, 2019

MONTERREY, NUEVO LEON

Inauguration: Thursday, March 28th

Museum: Centro de las Artes, Primer Piso de la Nave Generadores

Period: March 27, 2019 – June 23, 2019

ACAPULCO, GUERREO

Inauguration: Saturday, June 29th

Museum: Gran Galería de Acapulco

Period: June 29, 2019 - July 28, 2019

OAXACA, OAXACA

Inauguration: Saturday, August 10th

Museum: Museo de los Pintores Oaxaqueños (MUPO)

Period: August 10, 2019 – November 17, 2019

GUADALAJARA, JALISCO

Inauguration: Thursday, December 5, 2019

Museum: Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara

Period: December 5, 2019 – March 8, 2020

TIJUANA, BAJA CALIFORNIA

Inauguration: TBD

Museum: Centro Cultural Tijuana (CECUT)

Period: March 2020 – June 2020

LENDERS TO THE EXHIBITION

Ruth and Jake Bloom Collection

Cástulo de la Rocha and Zoila D. Escobar

de la Rocha Family Collection

Deloitte

Fisher Family Collection

Alfred Fraijo Jr. and Arturo Becerra

Collection of Stacy and Samuel
Freeman, Los Angeles, California

Hang Art Gallery, San Francisco, California

Barbara and Zach Horowitz

Charlie James Gallery, Los Angeles, California

KP Projects, Los Angeles, California

Los Angeles County Museum of Art

Ricardo Padilla Reyes

Sam and Shanit Schwartz

Spadaro Collection

Collection of Jon Webb

“ NO SOMOS TODOS DE LA MISMA FAMILIA, NO SOMOS UNA NACIÓN DE SANGRE O UNA NACIÓN ÉTNICA, SOMOS UNA NACIÓN CÍVICA. HAY ALGO QUE COMPARTIMOS A TRAVÉS DE NUESTRO NACIMIENTO. COMPARTIMOS A TRAVÉS DE NUESTRA VIDA AQUÍ EN ESTADOS UNIDOS ”

Eric Garcetti en una entrevista con Ezra Klein
Publicada el 26 de junio de 2018

ANA SERRANO (1983)

Con gran precisión y atención al detalle, la artista nacida en Los Ángeles, Ana Serrano, se ha hecho célebre por sus construcciones de cartón de viviendas y paisajes urbanos. Como primera generación mexicanoamericana, Serrano se inspira en el contexto de cultura dual en el que creció. Usando distintos materiales y técnicas, como acrílico, papel, collage y cartón, las obras de Serrano capturan –con magnífico realismo– el entorno cotidiano y reproducen famosos vecindarios de Los Ángeles, como Boyle Heights, Downey, Zona Este de Los Ángeles y Highland Park.

Serrano cursó la licenciatura en Bellas Artes en el Centro de Artes del Colegio de Diseño. Su obra se ha exhibido en exposiciones individuales y colectivas en recintos como el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, el Museo Fowler de Historia Cultural, el Museo de Arte Vincent Price, y el Museo Nacional de Arte Mexicano en Estados Unidos.

En palabras de la artista, estas piezas “hacen referencia a aquellos en posiciones socioeconómicas bajas, con especial interés en las costumbres y creencias, así como en la arquitectura, la moda y las economías informales presentes en este segmento de la sociedad”.

With exacting precision and attention to detail, Los Angeles-born Ana Serrano has become widely known for her cardboard constructions of dwellings and urban landscapes. A first generation Mexican American, Serrano is inspired by the dual cultural contexts of her upbringing. Utilizing various media, including acrylic, paper, collage, and cardboard, Serrano’s artworks capture – with fantastic realism – everyday environments, mirroring well-known Los Angeles neighborhoods such as Boyle Heights, Downey, East Los Angeles, and Highland Park.

Serrano earned her BFA from Art Center College of Design. Her works have been exhibited in both solo and group museum shows, including the Los Angeles County Museum of Art, the Fowler Museum of Cultural History, Vincent Price Art Museum, and the National Museum of Mexican Art.

As the artist states, these works “bear reference to those in low socioeconomic positions, with particular interest in the customs and beliefs, as well as the architecture, fashion, and informal economies present within this segment of society.”

ASCO (ACTIVO DE 1972 A 1987)

Fundado en 1972 por sus principales miembros, Harry Gamboa hijo, Glugio “Gronk” Nicandro, Willie Herrón y Patssi Valdez, Asco fue un colectivo seminal de artistas chicanos conceptuales y de performance, asentado en la zona este de Los Ángeles, California. La palabra en español “asco”, que hace referencia al disgusto y la repulsión, se adoptó en 1973 para referirse al colectivo en respuesta a los problemas socioeconómicos y políticos que rodeaban a la comunidad chicana en Estados Unidos, así como a la Guerra de Vietnam.

Con gran influencia de Dada y Arte Povera, Asco, de acuerdo con Harry Gamboa hijo, sintió que “la mejor forma para ejercer la libertad artística y expresar solidaridad con la causa mexicanoamericana era, paradójicamente, llamar la atención desde gran parte del arte mexicanoamericano en ese momento o, al menos, desde sus estructuras políticas y los estereotipos impuestos por la cultura predominante”.

La obra de Asco mezcló el arte performance con el activismo; como colectivo, el grupo fue capaz de encontrar el justo equilibrio entre la cultura dominante y su movimiento de contracultura”.

Founded in 1972 by core members Harry Gamboa, Jr., Glugio “Gronk” Nicandro, Willie Herrón and Patssi Valdez, Asco was a seminal conceptual and performance Chicano artist collective based in East Los Angeles, California. Their name, Asco, Spanish for disgust or repulsion, was adopted as a collective in 1973 in response to the socioeconomic and political problems surrounding the Chicano community in the United States, as well the Vietnam War.

Influenced heavily by Dada and Arte Povera, Asco, according to Harry Gamboa, Jr. felt “the best way to exercise artistic freedom and express solidarity with the Mexican-American cause was, paradoxically, to run screaming from most Mexican-American art at the time, or at least from its political structures and the stereotypes imposed on it by mainstream culture.”

Asco’s work blended performance art with activism; as a collective, they were able to find the proper balance between mainstream culture and its counter-movement.

ROBERT “BETO” DE LA ROCHA (B. 1937)

Pintor, artista gráfico y muralista, Robert Isaac “Beto” de la Rocha fue miembro fundador del colectivo seminal de artistas chicanos Los Four. Integrado también por Carlos Almaraz, Gilbert “Magu” Luján y Frank Romero, este colectivo fue responsable de numerosos murales y varias instalaciones artísticas públicas en el área de Los Ángeles. De la Rocha y Luján se concentraron en los aspectos “indígenas y locales” del arte chicano, mientras que los otros dos miembros estuvieron más interesados en explorar y seguir la tradición europea de arte.

A pesar de haber sido pieza fundamental en la promoción de la visibilidad del arte chicano al participar en una importante exposición artística en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles junto con el resto de sus colegas en Los Four, De la Rocha destruyó todas sus pinturas y pasó años buscando la soledad para reflexionar acerca de la vida y la existencia.

Gracias a la determinación de su hijo, Zack de la Rocha, vocalista y letrista en *Rage Against the Machine*, se han ido recuperando poco a poco las obras que sobrevivieron, la mayoría, trabajos sobre papel.

Painter, graphic artist, and muralist, Robert Isaac “Beto” de la Rocha was a founding member of the seminal Chicano artist collective, Los Four. Alongside Carlos Almaraz, Gilbert “Magu” Luján, and Frank Romero, the collective was responsible for numerous murals and public art installations throughout the Los Angeles area. De la Rocha and Luján emphasized “indigenous and local” aspects of Chicano art, while the other two members were more interested in exploring and following the European tradition of art.

Despite having been instrumental in advancing the visibility of Chicano art by participating in a major art exhibit at the Los Angeles County Museum of Art with his Los Four peers, the artist destroyed every one of his paintings and spent years seeking solitude in search for answers about life and existence.

Through the determination of his son, Zack de la Rocha, vocalist and lyricist for Rage Against the Machine, undestroyed artworks – mostly works on paper – are slowly being recovered.

CAMILLE ROSE GARCIA (1970)

Hija de un cineasta activista mexicano, así como de una pintora y muralista, Camille Rose Garcia se convirtió en aprendiz a los 14 años, ayudando a su madre en la realización de murales, mientras crecía en los suburbios del Condado Orange de California. Visitaba Disneylandia y asistía a conciertos de punk con otros jóvenes desencantados de aquella época.

Las pinturas en capas con relatos de ruptura a partir de cuentos de hadas en medio de yermos que ofrece Garcia están influenciadas por los textos y películas surrealistas de William Burroughs; las caricaturas vintage de Disney y Fleischer funcionan como comentarios críticos a las fallas de las utopías capitalistas.

Recibió su licenciatura en Bellas Artes del Colegio de Arte y Diseño de Otis, y realizó una Maestría en Bellas Artes en la Universidad de California, en Davis. Sus obras han participado en exposiciones en la esfera internacional y está incluida en las colecciones del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, así como del Museo de Arte de San José, el cual albergó una retrospectiva de su trabajo, *Tragic Kingdom* (Reino Trágico), en 2007.

The child of a Mexican activist filmmaker father and a muralist/painter mother, Camille Rose Garcia apprenticed at age 14 working on murals with her mother while growing up in the generic suburbs of Orange County, California. She visited Disneyland and attended punk shows with the other disenfranchised youth of that era.

Garcia’s layered, broken narrative paintings of wasteland fairy tales are influenced by William Burroughs’ writings and surrealist films; and vintage Disney and Fleischer cartoons serving as critical commentaries on the failures of capitalist utopias, blending nostalgic pop culture references with a satirical slant on modern society.

She earned her Bachelor of Fine Arts degree from Otis College of Art and Design her Master of Fine Arts degree from the University of California, Davis. Her art has been exhibited internationally and is included in the collections of the Los Angeles County Museum and the San Jose Museum of Art, which held a retrospective of her work, *Tragic Kingdom*, in 2007.

CARLOS ALMARAZ (1941 – 1989)

Nacido en la Ciudad de México, Carlos Almaraz se mudó a Estados Unidos desde muy pequeño, vivió en Chicago, Beverly Hills y, finalmente, en la zona este de Los Ángeles. Estudió arte en la UCLA, y en 1974 obtuvo su maestría en Bellas Artes en el Instituto de Arte Otis.

Entre 1966 y 1969, Almaraz vivió en Nueva York. Pasó algunas dificultades como pintor debido, en parte, al reinante movimiento minimalista de ese momento. En 1971, volvió a California y casi muere. Se dice que durante esta experiencia, el artista se conectó con Dios. Después de recuperarse, en 1973, Almaraz conformó el grupo seminal de arte chicano, Los Four, junto con Roberto “Beto” de la Rocha, Gilbert “Magu” Lujan y Frank Romero.

Su reciente retrospectiva en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles fue aclamada por la crítica; destacaron pinturas de distintas series, incluida *Echo Park* —tales como *The Bridge in Deep Magenta* (El puente en magenta oscuro) y *Yellow Morning* (Mañana amarilla)—.

Carlos Almaraz murió en 1989 debido complicaciones relacionadas con SIDA. Es recordado como un artista prolífico, cuya maestría del color, la luz y la forma ayudó a abrir paso al *Movimiento de Arte Chicano*, así como un simpatizante de Cesar Chávez y los *Trabajadores del Campo Unidos*.

Born in Mexico City, Carlos Almaraz moved to the United States as a young child, living in Chicago, Beverly Hills and, finally, East Los Angeles. He studied art at UCLA and in 1974 earned his Masters of Fine Arts degree from the Otis Art Institute.

From 1966 to 1969 Almaraz lived in New York. He struggled as a painter due, in part, to the prevailing minimalist movement of that time. In 1971, he returned to California and nearly died. It is said that during this experience the artist connected with God. After his recovery, in 1973 Almaraz formed the seminal Chicano art group, Los Four, along with Roberto “Beto” de la Rocha, Gilbert “Magu” Lujan and Frank Romero.

His recent retrospective at the Los Angeles County Museum of Art was critically acclaimed; highlighting paintings from various series, including those from *Echo Park* —such as *The Bridge in Deep Magenta* and *Yellow Morning*.

Carlos Almaraz died in 1989 due to AIDS-related complications. He is remembered as a prolific artist whose mastery of color, light and form helped usher the *Chicano Art Movement*, as well as a supporter of Cesar Chávez and the *United Farm Workers*.

CINDY SANTOS BRAVO (1978)

Cindy Santos Bravo es una artista interdisciplinaria y educadora que reside en San Diego. Se dedica a explorar los valores culturales, históricos y contemporáneos atípicos bajo la filosofía de que la identidad está en constante formación.

Su práctica interdisciplinaria le ha permitido trabajar con diversos materiales y técnicas: pintura, es-cultura, instalación y video.

En *Terrestrial*, Bravo explora la subcultura contemporánea del movimiento tribal —un movimiento que, en el plano musical, mezcla ritmos prehispánicos y africanos con tecno, mientras coloca puntas alargadas a las botas de vaquero del oeste— y, físicamente, manifiesta y colapsa estos elementos en una figura orgánica que se parece a las plantas de agave originarias de México y el suroeste de Estados Unidos.

La colaboración entre Bravo y el extraordinario tribalista Alberto Sánchez, contempla la caótica belleza de los desplazamientos culturales.

Bravo se graduó como licenciada en Artes de la Universidad de Dallas y cursó un máster en Bellas Artes en el Instituto de las Artes de California en Valencia, California.

Cindy Santos Bravo is a San Diego-based interdisciplinary artist and educator. She explores cultural, historic, and contemporary outliers, with the philosophy that identity is in constant formation.

Her interdisciplinary practice has allowed her to work in a variety of media: painting, sculpture, installation, and video.

In *Terrestrial*, Bravo explores the contemporary subculture of el movimeinto tribal —a movement that sonically mixes pre-Hispanic and African rhythms with techno beats, while Western Cowboy boots are transformed with extended tips— and physically manifests and collapses these elements into an organic figure resembling the native agave plants found in Mexico and the U.S. Southwest.

This collaboration between Bravo and tribalista extraordinaire, Alberto Sanchez, contemplates the chaotic beauty of cultural shifts.

Bravo earned her Bachelor of Arts from the University of Dallas and her Masters of Fine Arts from the California Institute of the Arts in Valencia, California.

ELOY TORREZ (1954)

Eloy Torrez es artista, pintor, muralista, cantante y compositor. Nacido en Albuquerque, Nuevo México, se mudó a California con su familia cuando tenía 13 años. Obtuvo su licenciatura en Bellas Artes en el Instituto de Artes Otis. Antes de crear su primer mural público, trabajó en la restauración murales con Brockman Productions de Alonzo Davis. En 1991, completó un mural a gran escala a las afueras de París, en Francia, el cual fue patrocinado por el Ministerio de Cultura de Francia.

Actualmente, las pinturas de Torrez ponen énfasis a la figura humana situada en escenarios imaginados, inspirados en la psique, que trascienden al tiempo, el espacio y la realidad. Su habilidad y destreza muestran un profundo entendimiento de la forma humana, así como de las ideologías filosóficas modernas.

Eloy Torrez is an artist, painter, muralist, singer, and songwriter. Born in Albuquerque, New Mexico, he moved to California with his family at age 13. He earned his Bachelors of Fine Arts degree from Otis Art Institute. Prior to creating his first public mural, he worked to restore murals through Alozo Davis’ Brockman Productions. In 1991 he completed a major mural, outside of Paris France that was sponsored by the French Ministry of Culture.

Today, Torrez’s paintings focus on the human figure set within imagined, psychologically-inspired landscapes that transcend space, time, and reality. His artistry and skill demonstrate a strong understanding of the human form, alongside a deep understanding of modern philosophical ideologies.

ENRIQUE CASTREJON (1972)

Cultura popular, imágenes queer, política, sexo e imágenes de belleza inspiran el hipnotizante arte de Enrique Castrejon. Mediante ecuaciones matemáticas, Castrejon transforma meticulosamente la imaginería gráfica en dibujos lineales y geométricos sobre papel, midiendo distancias entre puntos. Al crear figuras rígidas —fragmentos—, Castrejon desafía nuestras percepciones de lo que es real, y nos obliga a pensar críticamente acerca de la información que nos bombardea cotidianamente.

Nacido en Taxco, Guerrero, Castrejon se mudó a Estados Unidos desde muy pequeño. Estudio la licenciatura en Bellas Artes en el Centro de Artes del Colegio de Diseño de Los Ángeles en Pasadena, California; y obtuvo su maestría en Bellas Artes en el Instituto de Artes de California en Valencia, California.

Popular culture, queer images, politics, sex and images of beauty all inspire Enrique Castrejon’s mesmerizing artworks. Through mathematical equations, Castrejon meticulously transforms graphic imagery into geometric line-drawings on paper by measuring distances between points. In creating rigid shapes —fragments— Castrejon challenges our perceptions of what is real, forcing us to think critically about information that bombards our everyday lives.

Born in Taxco, Guerrero, Mexico, Castrejon moved to the United States as a young child. He earned his Bachelors of Fine Arts degree from Art Center College of Design in Pasadena, California; and he earned his Masters of Fine Arts degree from the California Institute of the Arts in Valencia, California.

FRANK ROMERO (1941)

Uno de los miembros fundadores de Los Four, Frank Romero ha sido un elemento comprometido de la comunidad artística de Los Ángeles desde hace casi 50 años. Durante la década de 1970, ayudó a impulsar el movimiento de Arte Chicano a través de murales a gran escala, pinturas y varias exposiciones.

Con el paso de los años, Romero ha desarrollado una exitosa trayectoria como artista independiente. Su arte, con una estética “callejera” muy presente, pone de manifiesto su enorme virtuosidad intelectual; a través de él expresa temas sociopolíticos, culturales y económicos (como se puede apreciar aquí en *MacArthur Park, the Arrest of the Taco Wagon, an Attack on Culture* —Parque MacArthur, el arresto del Camión de Tacos, un taque a la cultura—).

Su reciente retrospectiva en el Museo de Arte Latinoamericano en Long Beach, California, recibió el aplauso de la crítica. El alegre equilibrio del artista entre pinceladas caprichosas y aplicaciones más serias ilustra su habilidad para involucrar a los espectadores.

One of the founding members of Los Four, Frank Romero has been a dedicated member of the Los Angeles arts community for nearly 50 years. During the 1970s, he helped usher the Chicano Art movement with his large-scale murals, paintings, and various exhibits.

Over the years, Romero has had a successful career as a solo artist. Demonstrating a strong “street” aesthetic, his art highlights a deeply profound intellectual virtuosity, expressing socio-political, cultural and economic themes (as seen here in *MacArthur Park, the Arrest of the Taco Wagon, an Attack on Culture*).

His recent retrospective at the Museum of Latin American Art, Long Beach, California was highly acclaimed. The artist’s playful balance of whimsical brushstrokes with a more serious application illustrates his ability to engage his viewers.

GABRIELA RUIZ (ALIAS LEATHER PAPI, 1991)

Gabriela Ruiz, artista *performance* y diseñadora, con residencia en Los Ángeles, mezcla el arte físico de su *performance* alternativo con instalaciones y construcciones del tipo hágalo usted mismo. Influenciada en gran medida por colores vibrantes, Ruiz aborda su obra a través de las emociones asociadas a estos colores.

Para esta instalación, Ruiz consiguió materiales locales comprándolos en los mercados de la Ciudad de México y buscando objetos de “segunda mano”, los cuales transformó en obras de arte de vanguardia: ¡*Rococó Chicano!*

Ruiz explica: “Me encanta la idea de usar cosas que la gente normalmente ignoraría y convertirlas en obras de arte; una historia de Cenicienta para los objetos cotidianos”.

Los Angeles-based artist, designer, and performance artist Gabriela Ruiz blends her physical alternative performance art with her installation and DIY (Do-It-Yourself) constructions. Very much influenced by vibrant colors, she approaches her work by the emotions associated with them.

For this installation, Ruiz sourced materials locally by shopping the mercados in Mexico City and finding “second-hand” objects, transforming them into avant-garde works of art — *Chicano Rococo!*

According to Ruiz, “I love the idea of using objects people would normally look past, and have them become works of art; a Cinderella story for everyday objects.”

GARY GARAY (1977)

Nacido en Apple Valley, California, la práctica artística de Gary Garay tiene gran influencia del arte gráfico callejero, la rotulación y la cultura de los autos personalizados. Como niño en la década de 1980, Garay se crió entre, y cerca de, la frontera mexicano-estadounidense, lo que dio origen a un artista con estética culturalmente híbrida, la cual nace de los constantes viajes a través de la frontera a lugares como Tijuana, San Diego y Los Ángeles.

Las pinturas, esculturas, instalaciones con técnica mixta y performances de Garay —favorecidos por un agudo entendimiento sobre su herencia dual, “pocha chicana y mexicana”— resultan obras tanto seductoras como poéticas y, al mismo tiempo, evidencian su enorme afinidad por los ecos de memoria de una vida entre “dos mundos”.

En *Paleta Cart* (Carrito de paletas), Garay convierte su entusiasmo por la estética rascuache fronteriza y el grafiti en una escultura que toma el lugar de la transcendencia, el matiz y la insinuación.

Born in Apple Valley, California, Gary Garay’s art practice is greatly influenced by and drawn from street graphics, sign paintings, and customized-car culture. As a child of the 1980s, Garay was raised between and near the United States/Mexican border, resulting in an artist with a culturally hybrid aesthetic born from constantly traveling across the border to places such as Tijuana, San Diego, and Los Angeles.

Garay’s paintings, sculptures, mixed-media installations, and performances – enhanced by his astute understanding of his dual “Chicano pocho and Mexican” heritage – are alluring and poetic, while simultaneously illustrating a deep affinity for the echoes of memory of life in between “two worlds.”

In *Paleta Cart*, Garay translates his enthusiasm for border aesthetics, rasquache, and graffiti into a sculptural surrogate for transcendence, nuance, and innuendo.

GIL GARCETTI (1941)

Mejor conocido por algunos como el ex Fiscal de Distrito del Condado de Los Ángeles, Garcetti ha sido un fotógrafo devoto durante más de 40 años, durante los cuales ha celebrado y documentado aspectos de la vida diaria en el sureste de California y el extranjero, como la Construcción de la Sala de Conciertos Walt Disney, la fiesta de la danza en Cuba, así como los esfuerzos humanitarios por llevar agua limpia y segura a comunidades rurales de África Oriental.

En su serie *Los Ángeles*, las fotografías de Garcetti muestran calidad pictórica, llevan el énfasis de la mecánica de la captación de la imagen a la perspectiva artística del fotógrafo.

Better known to some as the former Los Angeles County District Attorney, Garcetti has been a dedicated photographer for over 40 years, celebrating and documenting aspects of daily life in Southern California and abroad, including the construction of the Walt Disney Concert Hall, the celebration of dance in Cuba, and the humanitarian efforts of bringing safe, clean water to rural villages in West Africa.

With his *Los Angeles Series*, Garcetti’s photographs display a painterly quality, shifting the emphasis away from the mechanics of image capture towards the photographer’s artistic perspective.

GRONK (1957)

Las formas que con audacia simplifica y distorsiona Gron son influencia directa del Expresionismo alemán. Sus pinturas, grabados y murales a menudo retratan colores exagerados y contrapuestos que muestran la búsqueda de este movimiento por representar emociones profundamente personales e intensas.

Nacido en la zona este de Los Ángeles, Gronk fue miembro fundador del grupo seminal de arte Chicano de la década de 1970 conformado por cuatro miembros, Asco. Autodidacta principalmente —después de tomar algunos cursos en la universidad comunitaria—, Gronk comenzó su trayectoria artística montando exposiciones en parques locales.

Su trabajo se ha exhibido en muchos museos y galerías, incluido el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles y el Museo de Arte Contemporáneo en Los Ángeles. Sus elaborados diseños de escenografía se han presentado en la Opera de Los Ángeles y la Opera de Santa Fe, Nuevo México.

Gronk’s boldly simplified, distorted forms are a direct influence of German Expressionism. His paintings, prints and murals often portray exaggerated, clashing colors indicative of that movement’s quest to convey deeply personal and intense emotions.

Born in East Los Angeles, Gronk was a founding member of the 1970s seminal, four-member Chicano art group Asco. Primarily self-taught —having taken some courses at a community college— Gronk started his art career performing shows in local parks.

His works have been on display in many museums and galleries, including Los Angeles County Museum of Art and the Museum of Contemporary Art, Los Angeles. His elaborate stage designs have been featured at the Los Angeles Opera and Santa Fe Opera, New Mexico.

JAMEX DE LA TORRE (1960) AND EINAR DE LA TORRE (1963)

Las narrativas salvajes y surreales que encontramos en las obras de los hermanos De la Torre surgen de su origen mexicano: una combinación de la herencia nativa mexicana, española y azteca, que da como resultado un híbrido de rico mestizaje. Nacidos en Guadalajara, México, echaron mano de la época que pasarán en el sur de California, luego de haber inmigrado en 1972, cuando eran apenas unos adolescentes. La diversidad en su crianza les permitió tener varias fuentes de inspiración —entre ellas, el pintor flamenco Hieronymus Bosch— como mexicanos, estadounidenses y verdaderos artistas transfronterizos, pues vivían y trabajan cerca de San Diego, California, y Baja California, México.

Jamex obtuvo su licenciatura en Bellas Artes en la Universidad del Estado de California, en Long Beach. Einar también asistió a la Universidad del Estado de California en Long Beach. Entre 1981 y 1997, los hermanos operaron y fueron dueños de un negocio de figuras de vidrio trabajado con calor. Además, enseñaron en la prestigiosa Escuela de Vidrio Pilchuck en Stanwood, Washington.

The wild and surreal narratives found in the de la Torre brother’s work stems from their Mexican background, a combination of Native Mexican, Spanish, and Aztec ancestry, resulting in a rich Mestizo hybrid. Born in Guadalajara, México, they draw upon their time spent growing up in Southern California after immigrating as adolescents in 1972. This diverse upbringing allows them to draw from multiple sources of inspiration – including Early Netherlandish painter, Hieronymus Bosch – as Mexican, American, and true border artists, living and working near San Diego, California and Baja California, Mexico.

Jamex earned his Bachelor of Fine Arts from California State University, Long Beach. Einar also attended California State University, Long Beach. Both owned and operated a flame-worked glass figure business from 1981 to 1997. And, they taught at the prestigious Pilchuck Glass School in Stanwood, Washington.

JOHN VALADEZ (1951)

John Valadez es pintor y muralista realista, cuyo tema se centra en los paisajes urbanos y los residentes de Los Ángeles, donde nació, creció y continúa viviendo. Se le compara estilísticamente con otros fotorealistas, como Richard Estes; sin embargo, Valadez sobresale debido a que su obra va más allá de la mera documentación, es un comentario compuesto de manera visual sobre la sociedad moderna.

Se graduó de la licenciatura en Bellas Artes en la Universidad Estatal de California en Long Beach. Sus piezas se han expuesto en importantes museos y galerías de Los Ángeles, Nueva York, San Francisco, Washington, D.C., Barcelona, Burdeos, Suecia y Ciudad de México.

John Valadez is a realist painter and muralist whose subject matter focuses on the urban landscapes and residents of Los Angeles, where he was born, raised, and continues to live. Stylistically compared to other photorealists, such as Richard Estes, Valadez stands out, as his work isn’t pure documentation, but rather a visually composed commentary on modern society.

Valadez earned his Bachelor of Fine Arts degree from California State University, Long Beach. His works have been exhibited in major museums and galleries in Los Angeles, New York, San Francisco, Washington, D.C., Barcelona, Bordeaux, Sweden, and Mexico City.

JOHNNY “KMNDZ” RODRIGUEZ (1974)

Exitoso líder entre la comunidad de diseño gráfico, Rodriguez reside en Los Ángeles, ha trabajado para algunas de las principales agencias de diseño y marcas internacionales, entre las que destacan MTV Networks, Universal Pictures, Microsoft, Lexus, Disney y Activision. Como artista, atribuye su éxito en el diseño comercial directamente a su pasión por el arte.

El trabajo artístico de Rodriguez es distinto de sus proyectos comerciales. Basadas en experiencias personales, sus pinturas están llenas de memorias de familiares y amigos, trasfondos religiosos y elementos icónicos.

Según el artista, “KMNDZ” se refiere tanto al pasado como al futuro. “KMNDZ” es la representación del sonido en inglés de la frase “command” & “Z”, la combinación de teclas en una computadora Mac para “deshacer”.

Aunque Rodriguez ha dicho que ha menudo desea un comando para deshacer en la vida diaria, el verdadero objetivo que subyace en su arte como “KMNDZ” es “la premisa de reflexión y esperanza, así como el ardiente deseo de vivir la vida al máximo”.

A successful leader in the graphic design community, Los Angeles-based artist Johnny “KMNDZ” Rodriguez has worked for some of the world’s premier design agencies and global brands, including MTV Networks, Universal Pictures, Microsoft, Lexus, Disney, and Activision. As an artist, he attributes his success in commercial design as a direct result of his passion for art.

Rodriguez’s art differs from his commercial endeavors. Drawn from personal experiences, his paintings are filled with memories of family and friends, religious undertones, and iconic elements.

According to the artist, “KMNDZ” is about both the past and the future. The keystroke combination on a Mac computer ‘command’ + ‘z’ equals “undo.”

And, while Rodriguez has said he’s often wished for an undo action for everyday life, the true purpose behind his art as “KMNDZ” is “the premise of reflection, hope, and a burning desire to live life to the fullest.”

JOSÉ RAMIREZ (1967)

La estética y sensibilidad artística de José Ramirez son reminiscencias de los estilos visuales de sus predecesores en el Arte Chicano, pinturas a gran escala con atrevidos colores llenas de simbolismo y narrativa. Sus obras combinan varios elementos de otras culturas, como la azteca, africana y afroamericana, además de estilos urbanos “callejeros”, con el objetivo de construir alianzas más sólidas. Esta síntesis se puede ver en *Middle East L.A.* (Los Ángeles de Medio Oriente), donde el artista refleja los paralelismos entre la violencia en las calles de la zona este de los Ángeles con la que hay en un país asolado por la guerra, como es Iraq.

Graduado de la Universidad de California en Berkeley, con maestría en Bellas Artes en 1993, el fin último de Ramirez es educar al mundo a través del arte, tal como un maestro de primaria.

Jose Ramirez’s aesthetic and artistic sensibility are reminiscent of the visual styles of his Chicano art predecessors – large-scale, bold-colored paintings filled with symbolism and narrative. His artworks combine many elements from other cultures, including Aztec, African and African-American, and urban “street” styles in order to build stronger coalitions. This synthesis is seen in *middle east l.a.* where the artist illustrates the parallels between the street violence of East Los Angeles with that of war-torn Iraq.

A graduate of UC Berkeley, earning his Master of Fine Arts degree in 1993, Ramirez’s ultimate objective is to educate the world through his art and as an elementary school teacher.

JUDITH F. BACA (1946)

Nacida de padres mexicanos en Los Ángeles, California, Judith F. Baca es una artista y activista chicana, profesora en la UCLA de Estudios Chicanos en la Facultad de Ciencias Sociales, y de Artes y Culturas del Mundo en la Facultad de Arte y Arquitectura. Es cofundadora del Centro de Recursos para el Arte Social y Público (SPARC), un centro de artes comunitario en Venice, California, y es mejor conocida por ser la directora del proyecto mural *Great Wall of Los Angeles (El Gran Muro de Los Ángeles)*.

Feminista autodeclarada, el arte de Baca —performance, escultura, instalación, pintura y dibujo— a menudo pone bajo el reflector la belleza y el poder enriquecido con la cultura chicana.

“Quiero generar obras de arte que tengan un significado que trascienda los simples valores estéticos”, declara Baca. “Espero usar el espacio público para crear voces públicas y hacer conciencia sobre la presencia de personas que a menudo son la mayor parte de la población, pero no están representadas de manera visual”.

Born to Mexican parents in Los Angeles, California, Judith F. Baca is a Chicana artist, activist, and UCLA professor of Chicana/o Studies in the School of Social Sciences and a professor of World Arts and Cultures in the School of Art and Architecture. She co-founded Social and Public Art Resource Center (SPARC), a community arts center in Venice, California, and is best known as the director of the mural project, the *Great Wall of Los Angeles*.

As a self-proclaimed feminist, Baca’s art —performance, sculpture, installation, painting, and drawing —oftentimes illuminates the beauty and power enriched in Chicana culture.

“I want to produce artwork that has meaning beyond simple decorative values,” states Baca. “I hope to use public space to create public voice, and consciousness about the presence of people who are often the majority of the population but who may not be represented in any visual way.”

JUDITHE HERNÁNDEZ (1948)

Hernández comenzó su carrera artística como miembro de los movimientos de arte chicano y de murales en Los Ángeles. Su práctica artística se concentra sobre todo en obras sobre papel, principalmente pasteles, las cuales a menudo incorporan el imaginario indígena, así como la tensión sociopolítica de los roles de género. En 1974, Hernández se convirtió en el quinto integrante de Los Four y en la única mujer de dicho grupo.

Desde inicios de 1970, participó en las primeras creaciones de los artistas chicanos en la zona este de Los Ángeles. Asistió al Instituto de Artes Otis (ahora Colegio de Arte y Diseño de Otis) en Los Ángeles, California, donde recibió su título de licenciada en Bellas Artes. Junto con Carlos Almaraz, de quien se hizo amiga durante su estancia en Otis, participó activamente en el movimiento chicano en favor de los derechos civiles.

Hernández estudió dibujo con el renombrado artista estadounidense de orígenes africanos Charles White, quien se convirtió en su mentor y fue una importante influencia para su crecimiento como artista. En agosto de 2018, el Museo de Arte Latinoamericano en Long Beach, California, presentó una exposición de la obra de Hernandez, la cual fue la primera exhibición individual de un artista chicano en dicho museo.

Hernández began her art career as a member of the Chicano Art/ Los Angeles Mural movements. Her artistic practice mainly focuses on works-on-paper —primarily pastels— which often incorporate indigenous imagery and the socio-political tension of gender roles. In 1974, Hernández became the fifth, and only woman, member in Los Four.

Since as early as 1970, she was involved in the initial efforts of Chicano artists in East Los Angeles. She attended Otis Art Institute (now Otis College of Art and Design) in Los Angeles, California and earned her Bachelor of Fine Arts degree. Along with Carlos Almaraz, whom she befriended while at Otis, she became actively involved in the Chicano civil rights movement.

Hernández studied drawing with the renowned African-American artist Charles White who became a mentor and important influence on her development as an artist. In August 2018, the Museum of Latin American Art in Long Beach, California presented an exhibit of Hernández’s work, the first solo exhibit of a Chicana artist at the museum.

LETICIA MALDONADO (1980)

Nacida en West Covina, California, y criada en Las Vegas, Nevada, Leticia Maldonado creció rodeada de los luminosos y llamativos letreros en lo alto de casinos famosos, como *The Dunes*, *The Tropicana*, *The Flamingo* y *The Stardust*. Durante los últimos cuatro años, ha tenido como mentor al artista neón conocido ampliamente Michael Flechtner. Bajo su tutela, Maldonado ha emergido rápidamente como una prometedora estrella de la escena artística neón.

El trabajo escultórico en neón de Maldonado va desde la pequeña hasta la gran escala, destacan, sobre todo, los motivos florales arreglados delicadamente que resplandecen con seductora fascinación. En *Strewn* (Esparcido) formó o esculpió una serie de 10 obras neón en forma de rosas, diseñadas para “suspenderse” en el aire. Recientemente, Maldonado fue una de las 29 artistas mujeres cuya obra se exhibió en la exposición *She Bends* en el Museo de Arte Neón de Los Ángeles, California.

Born in West Covina, California and raised in Las Vegas, Nevada, Leticia Maldonado grew up surrounded by the bright, eye-catching signs atop famous casinos such as *The Dunes*, *The Tropicana*, *The Flamingo*, and *The Stardust*. For the past four years, she has been mentored by well-known neon artist Michael Flechtner. And, under his tutelage, Maldonado has swiftly emerged as a rising star in the neon art scene.

Maldonado’s neon sculpture work —primarily floral motifs delicately arranged, burning with seductive allure— ranges from small to large scale. In *Strewn*, she bended/sculpted a series of 10 rose-shaped neon works, designed to “suspend” in mid-air. Maldonado was recently one of 29 women artists featured in *She Bends* at the Museum of Neon Art in Los Angeles, California.

LINDA VALLEJO (1951)

Linda Vallejo es una pintora, grabadora, artista digital y de instalación conceptual, interdisciplinaria, mexicano-estadounidense. Su obra con frecuencia aborda su identidad étnica dentro del contexto del arte estadounidense y la cultura popular.

En 2010, inauguró la serie *Make ‘Em All Mexicans (Háganlos a todos mexicanos)*, en la que se apropió de imágenes de iconos de la cultura pop estadounidenses (Mickey Mouse, Cenicienta, Pedro Picapiedra); figuras históricas (María Antonieta y Luis Augusto); así como presidentes estadounidenses, y los representó con la piel oscurecida (y a veces con tatuajes).

En 2015, Vallejo fue más allá en su mapeo de identidad con *The Brown Dot Project (El proyecto puntos cafés)*. Aquí, la artista usó algunos datos, como el número de latinos en determinadas ciudades o estados, y comenzó a representarlos en imágenes. Cada punto es una estadística visual.

Según Vallejo, “contar los cuadros y los puntos, completar los cálculos correspondientes y ‘puntear’ la página toma horas de concentración tanto en el tema como en la ejecución”.

Linda Vallejo is a Mexican-American interdisciplinary conceptual painter, printmaker, installation, and digital artist. Her work often addresses her ethnic identity within the context of American art and popular culture.

In 2010, she debuted her series *Make ‘Em All Mexicans*, in which appropriated images of American pop icons (Mickey Mouse, Cinderella, Fred Flintstone); historical figures (Marie Antoinette and Louis-Auguste); and American presidents were presented with tanned skin (and sometimes with tattoos).

In 2015, Vallejo went further in her mapping of identity with *The Brown Dot Project*. Here, the artist appropriates data, such as the number of Latinos in any given city or state, and begins to map them onto an image. Each dot is visual statistic.

According to Vallejo, “Counting squares and dots, completing the corresponding mathematics, and ‘dotting’ the page takes hours of concentration on both topic and execution.”

LOS FOUR

(Carlos Almaraz, muerto en 1989; Beto de la Rocha; Gilbert “Magu” Lujan, muerto en 2011; y Frank Romero)

Uno de los tres colectivos seminales de artistas chicanos en Los Ángeles (junto con Asco e East Los Streetscapers), Los Four tuvo un papel fundamental en la legitimación del arte chicano como una forma de arte dentro de la corriente cultural dominante, e inspiró a las generaciones más jóvenes de artistas chicanos a seguir sus propias búsquedas creativas.

Las pinturas y los murales de Los Four mostraron una poderosa estética primordialmente “callejera”, representaron la virtuosidad intelectual del grupo y expresaron los temas sociopolíticos y económicos que prevalecían en aquel momento.

En 1974, LACMA organizó una importante exposición de Los Four, así se convirtió en el primer museo dentro de la corriente cultural predominante en reconocer el Arte Chicano como una escuela definida de Arte Estadounidense.

One of three seminal Chicano artist collectives in Los Angeles (along with Asco and East Los Streetscapers), Los Four played a pivotal role in legitimizing Chicano art as a mainstream art form, inspiring a younger generation of Chicano artists to pursue their own creative pursuits.

Demonstrating a powerfully primal “street” aesthetic, Los Four’s paintings and murals represented the group’s intellectual virtuosity, expressing socio-political and economic themes prevalent at that time.

In 1974, LACMA displayed a major exhibit of Los Four, making it the first mainstream museum to recognize Chicano Art as a unique school of American Art.

MAN ONE (ALEJANDRO POLI, JR.)

Artista, curador e ilustrador condecorado, Man One cree en el poder transformador del arte, así como en su potencial para salvar vidas y hacer de este mundo un lugar mejor.

Mientras crecía en Los Ángeles, Man One cultivó su amor por el arte y desarrolló sus habilidades como artista del grafiti en las calles esta ciudad. Perfeccionó sus talentos plásticos y acrecentó sus conocimientos sobre historia del arte en la Universidad Loyola Marymount, donde obtuvo una licenciatura en Bellas Artes.

La pintura que se muestra en esta exposición fue una comisión original de AltaMed. Con el título *ALIENATION* (Alienación), esta obra se pintó como una respuesta directa al trabajo lenticular de los hermanos De la Torre en *Border Park of Earthly Delights* (Border Park, parque fronterizo de placeres terrenales) y *Border Park: Rites of Passage* (Border Park: ritos de paso).

Artist, curator, and award winning illustrator, Man One believes in the transformational power of art and its power to save lives and make the world a better place.

Growing up in Los Angeles, Man One developed his love for art, developing his skills as a graffiti artist on the streets of LA. He honed his talents as a fine artist and understanding of art history at Loyola Marymount University where he earned his Bachelors of Fine Arts degree.

The painting in this exhibit was an original commission by AltaMed. Titled *ALIENATION*, it was painted in direct response to the de la Torre brothers' lenticular artworks, *Border Park of Earthly Delights* and *Border Park: Rites of Passage*.

PATRICK MARTINEZ (1980)

Nacido y criado en el Valle de San Gabriel, California, la educación suburbana en Los Ángeles de Patrick Martinez, así como sus orígenes multiculturales (filipino, mexicano y amerindio), le dan una perspectiva única a través de la cual interpreta su contexto. El interés que tiene en el hip-hop lo motiva a desarrollar su arte a través del grafiti, lo cual se percibe en su trabajo hasta la actualidad.

Martinez obtuvo su licenciatura en Bellas Artes del Centro de Artes del Colegio de Diseño en Pasadena, California. Su trabajo se ha mostrado en importantes museos y galerías de Los Ángeles, San Francisco, Nueva York y Miami.

Usando una gama amplia de técnicas y materiales —pintura, neón, cerámica y escultura—, Martinez critica de manera poética las realidades de la vida cotidiana de Los Ángeles.

Born and raised in the San Gabriel Valley of California, Patrick Martinez's Los Angeles suburban upbringing and his diverse cultural background —Filipino, Mexican, and Native American— provides him with a unique perspective through which he interprets his surroundings. His interest in Hip Hop motivated him to develop his art via graffiti, which is still visible in his work, today.

Martinez earned his Bachelor of Fine Arts degree from Art Center College of Design in Pasadena, California. His work has been exhibited in major museums and galleries in Los Angeles, San Francisco, New York, and Miami.

By working in a wide range of media —painting, neon, ceramic, and sculpture— Martinez poetically critiques the everyday realities of life in Los Angeles.

PATSSI VALDEZ (1951)

En la década de 1970, Patssi Valdez comenzó su trayectoria artística cuando asistía a la preparatoria en la zona este de Los Ángeles. Miembro fundador del grupo seminal de arte chicano, Asco, conformado por cuatro integrantes, Valdez fue la única mujer del grupo, al lado de Harry Gamboa hijo, Willie Herron y Gronk.

El alcance artístico de Valdez —el cual incluye arte performance y conceptual, instalaciones, murales, diseño de modas, collage, fotografía, pintura de caballete, así como diseño de escenografía—, fue crucial para el papel de Asco en la expansión de la definición de arte chicano más allá de la creación de murales y carteles en el ámbito de Arte Conceptual.

El uso que hace Valdez del color oscuro y saturado, así como los símbolos de domesticidad, añade un aire de misterio y surrealismo a sus pinturas, las cuales a menudo funcionan como autorretratos y ofrecen vistazos íntimos a los pensamientos y sentimientos personales de la artista.

In the 1970s, Patssi Valdez began her artistic career while attending high school in East Los Angeles. A founding member of the seminal, four-member Chicano art group Asco (meaning *nausea* in Spanish), Valdez was the group’s only female member along with Harry Gamboa, Jr., Willie Herron and Gronk.

Valdez’s artistic range —which includes performance and conceptual art, installations, murals, fashion design, collage, photography, easel painting and set design— was crucial to Asco’s role in expanding the definition of Chicano art to go beyond creating murals and posters into the realm of Conceptual Art.

The artist’s use of deep, saturated colors as well as symbols of domesticity adds an air of mystery and surrealism to her paintings, oftentimes functioning as self-portraits, offering intimate glimpses into her personal thoughts and feelings.

RAMIRO GOMEZ (1986)

Nacido de inmigrantes mexicanos indocumentados (quienes ahora son ciudadanos estadounidenses) en San Bernardino, California, Ramiro Gomez es conocido por tratar temas de inmigración y hacer visible a la gente “invisible” que trabaja diligentemente para mantener los hogares, piscinas y jardines de Los Ángeles en condiciones prístinas.

A través de su trabajo, principalmente con papel, la obra de Gomez arroja luz sobre las igualdades socioeconómicas, ilustrando las crudas contradicciones de la vida mediante la presentación de personas pintadas en páginas rotas de brillantes revistas de alta calidad; recortes pintados de cartón; y esculturas.

El trabajo de Gomez ha recibido el aplauso de la critica y se ha expuesto en importantes museos de arte y galerías en el ámbito internacional.

Born to undocumented Mexican immigrants —who are now U.S. citizens— in San Bernardino, California, Ramiro Gomez is known for addressing issues of immigration and making visible those “invisible” people who work diligently to keep the homes, pools, and gardens of Los Angeles in such pristine condition.

Working primarily with paper, Gomez’s work sheds light on socio-economic equalities by visually illustrating the stark contradictions of life through the presentation of painted individuals on torn pages of gloss, high-end magazines; painted cardboard cut-outs, and sculpture.

Gomez’s work has received critical-acclaim and has been exhibited in major art museums and galleries internationally.

ROBERTO GIL DE MONTES (1950)

Nacido en Guadalajara, México, Roberto Gil de Montes se mudó a Estados Unidos con su familia cuando era un adolescente. Después de haber vivido en varias ciudades por todo Estados Unidos, el artista albergó sentimientos encontrados sobre su identidad cultural, un tema que actualmente continúa explorando en su obra.

Obtuvo el grado de maestro en Bellas Artes en el Colegio de Arte y Diseño de Otis en 1976. La obra de este artista incluye pintura, fotografía, escultura y cerámica.

A través de su arte, Gil de Montes investiga cuestiones personales de pertenencia e identidad, historia y nostalgia, visibilidad cultural, así como la forma masculina. Aunque hay una gran belleza en la superficie, gran parte de su obra transmite un significado más profundo e invita a los espectadores a mirar más allá del exterior para develar una verdad escondida.

Born in Guadalajara, Mexico, Roberto Gil de Montes moved to the United States with his family when he was a teenager. Having lived in a number of different cities across the country, the artist grew up feeling conflicted about his cultural identity, a theme he continues to explore in his works, today.

Earning his Master of Fine Arts degree from Otis College of Art and Design in 1976, Gil de Montes’ artworks include painting, photography, sculpture, and ceramics.

Through his art, Gil de Montes investigates personal issues of place and identity, history and nostalgia, cultural visibility and the male form. Although there is great beauty on the surface, many of his works convey a deeper meaning, prompting viewers to look beyond the exterior to unveil a hidden truth.

RODRIGO GARCÍA (1959)

Director de cine y television, guinista y cinematógrafo, García es major conocido por sus filmes *Nine Lives* (2005), *Mother and Child* (2009) y *Last Days in the Desert* (2015) así como su trabajo en la novella de HBO *In Treatment*

García creó *La 7th y Alvarado* para el compilado *Revolución* (2010), actualizando el imaginario icónico cinematográfico de Gabriel Figueroa, a las calles de Los Ángeles. “García grabó la brigade de soldados revolucionarios a través de *MacArthur Park* `como si fuera un gran mural,’ escribió Rita Gonzalez, curadora y jefa del departamento de funciones de arte contemporáneo en el Museo de Arte del condado de Los Angeles. “*La 7th y Alvarado* representa a Los Angeles como un espacio urbano con una historia profunda (contrario a las creencia populares) y como una zona donde muchas culturas se encuentran y coinciden”

Television and film director, screenwriter, and former cinematographer, Rodrigo García is best known for his films *Nine Lives* (2005), *Mother and Child* (2009), *Albert Nobbs* (2011), and *Last Days in the Desert* (2015); as well as his work on the HBO drama series *In Treatment*.

García created *La 7th y Alvarado* for the compilation film *Revolución* (2010), updating the iconic cinematic imagery of Gabriel Figueroa to the streets of contemporary Los Angeles. “García filmed the brigade of revolutionary soldiers charging through MacArthur Park ‘as if it were a great mural,’ wrote Rita Gonzalez, Curator and Acting Department Head, Contemporary Art at the Los Angeles County Museum of Art. “*La 7th y Alvarado* depicts Los Angeles as an urban space with historical depth (contrary to popular belief) and as a zone where many cultures intersect and overlap.”

SALOMÓN HUERTA (1965)

Nacido en La Colonia Libertad en Tijuana, México, Salomón Huerta se mudó a Los Ángeles, California cuando era muy pequeño. Creció en el barrio Boyle Heights, obtuvo la licenciatura en Bellas Artes del Centro de Artes del Colegio de Diseño en Pasadena, California, y una maestría en Bellas Artes de la UCLA.

La obra de Huerta incluye retratos de personas anónimas y pinturas de casas representadas de manera conmovedora. Estas obras fueron creadas en respuesta directa a las iniciativas de los votantes de California dirigidas a los latinos para terminar los derechos migratorios, la acción afirmativa y la educación bilingüe.

La tensión que se experimenta al ver una de las pinturas de Huerta es intencional. Tal como sucedió los latinos que se enfrentaron a una California donde no eran bien recibidos, estas obras “cierran la puerta” y “dan la espalda” al espectador.

Born in the La Colonia Libertad neighborhood in Tijuana, Mexico, Salomón Huerta moved to Los Angeles, California as a young boy. He grew up in the Boyle Heights neighborhood and earned his Bachelors of Fine Arts degree from Art Center College of Design in Pasadena, California and his Masters of Fine Arts degree from UCLA.

Huerta’s work includes portraits of anonymous individuals and hauntingly rendered paintings of houses. These works were created in a direct response to California voter initiatives targeting Latinos in an effort to end immigration rights, affirmative action, and bilingual education.

The tension experienced when viewing one of Huerta’s paintings is intentional. Like the Latinos who faced an unwelcoming California, these works “shut the door” and “turn their backs” on the viewer.

SHIZU SALDAMANDO (1978)

Los retratos y las escenas de vida urbana de Shizu Saldamando con frecuencia involucran los constructos sociales de identidad y de las subculturas. Sus dibujos, pinturas y esculturas mezclan *collage* con fotorrealismo, y usualmente representan a la familia y los amigos en la vida cotidiana. Saldamando nació y creció en San Francisco, en el Distrito Misión de California, sus padres eran descendientes mexicano-estadounidense y japonés-estadounidense. El artista ha desarrollado una mirada aguda y gran sensibilidad por los entornos que la rodean.

Se graduó como licenciada en Bellas Artes de la Facultad de Artes y Arquitectura de la UCLA y como maestra en Bellas Artes del Instituto de Artes de California en Valencia, California. Sus piezas y videos se han expuesto en museos y galerías en distintas partes del mundo.

Shizu Saldamando’s portraits and scenes of urban life often deal with social constructs of identity and subcultures. Her drawings, paintings, and sculpture blend collage and photorealism, usually representing family and friends in daily life. Born and raised in San Francisco, California’s Mission District, by parents of Mexican-American and Japanese-American descent, Saldamando has developed a keen-eye and sensibility to her surrounding environments.

She received her Bachelor of Fine Arts from UCLA’s School of Arts and Architecture and her Masters of Fine Arts from the California Institute of the Arts in Valencia, California. Her works and videos have been exhibited internationally in museums and galleries.

VIVIANA “VIVA” PAREDES (1954)

Nacio y creció en San José, Claifornia, Se graduó de la Universidad de artes de California, enfocandose en escultura. Influenciada por su abuela Petra, oriunda de Chihuahua, México. Iniciada en la Antigua tradición de medicina botánica y curanderismo (proporcionar alivio físico y spiritual a través del uso de plantas medicinales), los cuales incorpora en sus esculturas.

En Bendición para un mojado, construyeuna instalación de recipientes de vidrio soplado a gran escala llena con hierbas medicinales enmarcada con maderas recuperadas y acero. Este trabajo sirve como un kit, emocional y espiritual, de primeros auxilios para un mexicano migrante.

El trabajo de Paredes ha sido exhibido a lo largo de los Estados Unidos y México. En 2007,

Viviana Paredes was born and raised in San José, California. She graduated from California College of the Arts emphasizing on sculpture. Influenced by her grandmother Petra, a native of Chihuahua, México, Viviana was initiated into the ancient tradition of medicinal plants and *curanderismo* (the providing of physical and spiritual health through the use of medicinal plants), which she incorporates into her sculptural works.

In *Bedicion para un mojado*, Paredes constructs a large-scale installation of blown-glass vessels filled with medicinal herbs framed within reclaimed timbers and steel. This work serves as a spiritual and emotional first aid kit for a Mexican immigrant.

Paredes’ work has been exhibited throughout the United States and México. In 2007, her seminal series, *My Pocha Tongues* was acquired by The Don Julio Tequila Company. The collection, *Nuevo Arte, Colección Tequila Don Julio*, debuted in New York City featuring works by several innovative contemporary Mexican and Mexican-American artists.

YOLANDA GONZALEZ (1964)

Conocida por su pincelada atrevida, fuerte y llena de textura, Yolanda Gonzalez, quien reside en Los Ángeles, nació en una familia de artistas cuya tradición se remonta a 1877.

Después de estudiar arte en el Centro de Artes del Colegio de Diseño en Pasadena, California, la intención de González es crear imágenes que desaten la imaginación y provoquen emociones, como nostalgia, romance y placer.

“A través de ojos sin filtro busco capturar el gesto y la quinta esencia de nuestro entorno con el objetivo de dilucidar”, apunta Gonzalez.

La obra de Gonzalez ha participado en varias exposiciones individuales y colectivas en Estados Unidos, México, Europa y Sudáfrica.

Su pasión y curiosidad por las personas y su entorno continúa siendo una inspiración que se manifiesta en su arte.

Known for her bold, strong brushstrokes filled with texture, Los Angeles-based artist Yolanda Gonzalez was born into a family of artists whose heritage dates back to 1877.

Having studied art at the Art Center College of Design in Pasadena, California, Gonzalez’s intention is to create images that spark imagination and incite emotions, such as nostalgia, romance and delight.

“Through unfiltered eyes I endeavor to capture the gesture and quintessence of our environment in order to elucidate,” says Gonzalez.

Gonzalez’s works have been included in various group and solo exhibits in the United States, México, Europe and South Africa.

Her passion and curiosity for people and their surrounding environments continues to be an inspiration that is reflected in her art.



Este catálogo acompaña la exposición *Construyendo Puentes en Época de Muros. Arte Chicano/Mexicano de L.A. a MX* realizada de XXXXXXXX a XXXXXXXX de 2019 en XXXXXXXXXXXX en la Ciudad de México.

Se terminó de imprimir en el mes de XXXXXXXX de 2019
en Educación por la Experiencia
Atlixcáyotl No. 5208, Emiliano Zapata
Tlaxcalancingo, Puebla, Mexico
El tiraje consta de 2000 ejemplares.



Cum incimi, consequis aciaspel eum ex estibus atia in rem-
pore perumque et re corepratem recat molorionet estior
sit aute niet offic tem ulles et reris inctaquos eicit as etur?
Magnient.

Hit laccum et optatis aut voluptate ipicium vercia cullabo.
Dolum fugitatempe sunt quam que nonsequ idiorum ei-
cid ma comnissed ulpariatia estrum que cusam expedipsa
eturit ex expe venim et veles aligendant omnimporis dus
sit voluptatur, omnihic tes res que dolorei ciendis dolest et
veliquas ra quo ipsae nest iur?

As everorem reperferum, int.

Axim latibusa culla dolorem cus ius eari dit mo maximi,
utate pratis vollani musanis suntio et ea sequamet dolori-
busant eum assit qui nos voloriatiuri sitia diam esectatem
vendit vel mod mil ideribe rumquam, quo moluptas mo-
lorecti nis mi, sum voloreh endame si solorro repudiFicip-
sum suntiunt et et volupta spictotatusa voluptae ate et

