



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

Programa Institucional de Doctorado en Historia

**La poética fugacidad en la obra performática del colectivo Asco, una
posibilidad de archivo.**

**El arte como mecanismo recolector de las memorias y sensibilidades en Los
Ángeles California. 1960-1992.**

Tesis

Para obtener el grado de Doctora en Historia

Presenta

MARGARITA ITZAGERY PONCE MARÍN

Dirigida por:

Dra. María Del Rosario Rodríguez Díaz.

Morelia Michoacán, Febrero del 2023.

Resumen

Esta investigación muestra un recorrido por las dinámicas sociales de Los Ángeles, y cómo el arte surgido en este contexto se convierte en un archivo de las sensibilidades de las problemáticas, políticas, educativas, y sociales; reflejo de la situación económica, gestión social, brutalidad policiaca, racismo y discriminación. Se analiza el trabajo del colectivo Asco, formado por artistas chicanos que crean obras conceptuales en respuesta a las problemáticas sociales, políticas, educativas y económicas de la época. Estas obras se alejan de los soportes tradicionales del arte y se convierten en un archivo de las sensibilidades de la comunidad.

Para comprender el legado de Asco, se hace un recuento del trabajo pictórico de *Los Four*, el primer grupo chicano en exponer en el Museo del Condado de Los Ángeles, quienes establecieron un paradigma para la comunidad artística chicana en términos de concepto y representación del arte chicano.

Además se explora el recorrido social, político, territorial y artístico del colectivo Asco, y se analiza el contexto histórico de la década de los años 60, cuando la comunidad chicana comenzó a cuestionarse por los derechos civiles y por la construcción del sujeto político chicano. Pasando por el punk chicano, haciendo mención a algunos de sus exponentes como *Alice Bag* y *The Ilegals*, así como los venues y espacios en donde lograron exponer y lograr comunión con la escena de arte plástico chicano. También se hace una revisión al fenómeno social conocido como *Revueltas de Los Ángeles*.

Palabras clave: Arte, Chicano, Frontera, Identidad, Archivo.

Abstract

This research shows a journey through Los Angeles social dynamics, and how art that has emerged in this context becomes an archive of the political, educational, and social sensibilities; art as a reflection of the economic situation, social management, police brutality, racism and discrimination.

The main analysis centers on the art work of Asco, an art collective conformed by Chicano artists who created conceptual art works in response to the social, political, educational and economic problems of the time. As the reader will notice, the Asco art pieces become an archive of the sensibilities of the community, they move away from the traditional art media to conceptual art media as performance.

To understand Asco's legacy, an account is made of the pictorial work of Los Four, the first Chicano group to exhibit at the Los Angeles County Museum, who established a paradigm for the Chicano artistic community in terms of concept and representation of art. chicano.

In addition, the social, political, territorial and artistic journey of the Asco collective is explored, and the historical context of the 1960s is analyzed, when the Chicano community began to question itself about civil rights and the construction of the Chicano political subject. Going through Chicano punk, mentioning some of its exponents such as Alice Bag and The Ilegals, as well as the venues and spaces where they managed to exhibit and achieve rapport with the Chicano visual art scene. There is also a review of the social phenomenon known as Los Angeles Riots or Rodney King Riots.

Índice

<i>Introducción</i>	6
<i>Capítulo I. Cultura de la resistencia en Los Ángeles</i>	27
Surgimiento de la escena punk en el Este de Los Ángeles.	27
Escena del punk en Los Ángeles, venues y espacios.	33
The bags, punk chicano feminista de Alice Bag: Alicia Armendaris.	43
<i>Capítulo II. Revueltas de Rodney King, o disturbios de Los Ángeles</i>	53
Primeras impresiones sobre los causantes de las revueltas. Antecedentes, lucha afroestadounidense.	56
La revuelta Rodney King	60
La violencia y saqueos en Koreatown.	70
Las revueltas y la comunidad latina.	77
La cultura popular musical como cultura de resistencia.	85
Reflexiones	92
<i>Capítulo III. La escena de arte chicano en los 60 y su primer antecedente en el mapeo Californiano: Los Four.</i>	95
Los Four.	97
Reflexiones.	130
<i>Capítulo IV. El artificio rascuache y camp del colectivo Asco. Una posibilidad de archivo de las micropolíticas chicanas.</i>	132
El colectivo Asco y su origen activista.	138

Arte expandido en la obra de Asco: Skyscraper skin.	153
Desmaterializando el mural.	165
Asshole mural.	168
Instant mural.	173
Walking mural.	176
Spray Paint.	182
Reflexiones.	188
Capítulo V. Vida, poesía, y sensibilidad urbana: Los Ascós	191
Conclusiones finales.	216
Fuentes de consulta	224
ANEXOS	242
Poema “Yo soy Joaquín”.	242
Notes on an aesthetic Alternative. Carlos Almaraz, 1973.	255

Introducción

La década de los años 60's en California estuvo marcada por grandes cambios sociales y culturales, gracias a la movilización de cientos de personas que levantaron su voz en contra del racismo, la discriminación, la violencia, y la falta de oportunidades para las mal llamadas minorías raciales. En este contexto, cuatro estudiantes de preparatoria del Este de Los Ángeles unieron sus convicciones para colaborar de manera activa en la vida artística de una ciudad con gran presencia de personas de origen mexicano, herederos del mito de Aztlán y de migrantes de distintas partes del mundo; eventualmente formaron el colectivo de arte *Asco*. Los integrantes, Willie Herrón, Harry Gamboa Jr, Patssi Valdez, y Gronk, inspirados por el desencanto de los tradicionales discursos culturales y las manifestaciones artísticas estadounidenses, así como el racismo y la discriminación impulsaron el desarrollo de un discurso artístico que no se adscribía a la episteme propia del arte chicano y tampoco a la de los círculos de arte angelinos de la época.

Hablar de *Asco* es también hablar de desigualdades y discriminación en un contexto violento, en medio un desarrollo capitalista voraz que lejos de ver ciudadanos ve mano de obra. En este complejo contexto emerge el discurso plástico del colectivo, comenzando por ayudarse del soporte pictórico del mural, hasta convertirse en los años 80 en un colectivo con un discurso plástico sofisticado, hábil, y directo. Su obra es una fuente para comprender estos periodos en términos de lo social, educativo, político y económico, una serie de archivos receptores de la sensibilidad chicana y México-estadounidense. No ser ni de aquí, ni de allá.

Para enmarcar y comprender mejor dicho problema, es necesario conocer el contexto artístico y social de las décadas de los años 60 a los 80. Es en estas décadas que el activismo chicano comienza y se desarrolla. En cuestiones artísticas los espacios de exhibición fueron un lastre constante para la comunidad de artistas, pues los museos y galerías existentes no se

abrían a la posibilidad de exhibir a artistas chicanos,¹ debido a los prejuicios y racismo existentes en su forma de concebir el arte en sí. Por esta razón la autogestión fue un camino por el cual se optó seguir para poder difundir la obra de colectivos y artistas chicanos. Uno de estos caminos fue compartir espacios/venues con la escena punk angelina, por dicha razón fue necesario analizar este elemento desde sus orígenes históricos, la importancia de hacer comunidad, así como un móvil para dar a conocer y hacer denuncia social. Se encuentran artistas como The bags y Alicia Armendariz, que con su música e irreverente estética desafiaron los paradigmas estéticos y la performatividad de género en el contexto angelino. Tras una década de experimentación artística, en donde *Asco* propuso una alternativa a la definición y ejercicio de arte chicano; *Asco* como colectivo dejó de colaborar. Así fue como en 1987, Harry, Willie, Patssi y Gronk, tomaron distintas direcciones para cada uno desarrollar sus proyectos artísticos personales que fueron ideando durante la vida del colectivo.

Así mismo la historiografía de los disturbios de 1992 en Los Ángeles marcó distintos caminos de análisis en la historia de esta ciudad. Estos disturbios proporcionan herramientas y movieron el marco discursivo hacia un alcance comparativo que permite una superposición de las estructuras de migración, globalización y desigualdad social, estas prácticas artísticas reforzaron el discurso para que se produjera una propagación de las situaciones políticas y sociales que ahora sirven como archivos históricos para su análisis.

La idea central de este proyecto se justifica en la necesidad de mostrar un recorrido por las dinámicas sociales de Los Ángeles, y cómo el arte surgido en este contexto se convierte en un archivo de las sensibilidades de las problemáticas, políticas, educativas, y sociales; reflejo de la situación económica, gestión social, brutalidad policiaca, racismo y discriminación. Con la aparición de *Asco* en el mapa artístico, estas sensibilidades se ven traducidas en piezas

¹ Disclaimer: En esta tesis se hará uso del lenguaje inclusivo y no del masculino genérico. Es importante destacar que, aunque la Real Academia de la Lengua Española no reconoce oficialmente el uso del lenguaje inclusivo, esto no invalida su importancia y relevancia en la actualidad. El sistema morfológico del español, no es estático, es mutable y variable, es un fenómeno vivo y dinámico, y las normas y convenciones lingüísticas evolucionan con el tiempo para adaptarse a los cambios sociales y culturales de la sociedad. El uso del lenguaje inclusivo en esta tesis es justificado no solo por su capacidad para reconocer y valorar la diversidad de la sociedad, también como una posición política que busca la transformación social hacia una sociedad más igualitaria y justa. Así como evitar la discriminación y la invisibilidad de ciertos grupos de personas en el discurso y la comunicación.

conceptuales, alejadas de los soportes tradicionales del arte.

A partir de lo anterior, el presente proyecto de investigación tiene por objetivo el análisis formal de algunas obras muy puntuales realizadas por Patssi Valdez, Harry Gamboa, Willie Herrón y Gronk cuando formaron parte del colectivo *Asco*. En esta investigación, se dilucida el contexto social, político, artístico y cultural que envuelve la obra de estos artistas, miembros de uno de los pocos colectivos conformados en su totalidad por chicanos, y con una propuesta artística alternativa al discurso propuesto por los artistas chicanos de la época. Así mismo, se traza el recorrido social, político, territorial, y artístico del colectivo *Asco*. Se analiza el contexto histórico de la década de los años 60 porque es aquí cuando la comunidad chicana comienza a cuestionarse por los derechos civiles y por la construcción del sujeto político chicano. Por lo cual es importante exponer un recuento del legado pictórico de *Los Four*, un grupo de jóvenes angelinos que colaboraron de manera conjunta siendo el primer grupo chicano en exponer en el Museo del Condado de Los Ángeles, abriendo las puertas para la comunidad artística chicana y a la vez, estableciendo un paradigma del concepto y representación de arte chicano.

Los Ángeles es conocida por su diversidad, pero también por sus contrastes sociales y económicos, esto también se traduce en cómo se gestionan los espacios dentro del ambiente artístico. Si bien, el lado Oeste de la ciudad está caracterizado por su brisa marina, playas, grandes mansiones y espectaculares centros comerciales, también se encuentran los más reconocidos museos, galerías e instituciones de arte. Del otro lado de Los Ángeles, tenemos el centro y lado Este, un espacio caracterizado por barrios marginalizados, escuelas y espacios precarizados. Sin espacios públicos para poder gestionar eventos culturales o educativos. En este contexto, los bares *underground* independientes fungieron como espacios para poder gestionar exposiciones, socializar y discutir sobre cuestiones de arte, política etc. Por dicha razón se analiza a *The vex*, un bar encargado de dar a conocer a bandas de punk chicanas que desafiaban la industria musical a través de la denuncia social. En este mismo espacio convergieron y se llevaron a cabo las primeras exhibiciones de arte del colectivo *Asco*. En este tipo de espacios se encuentra el poder de la gestión independiente de una comunidad que constantemente fue relegada de instituciones de arte hegemónico.

Posteriormente, se desarrolla una década que sufre las consecuencias del neoliberalismo, la primera mitad de la década de los 90, periodo donde se cohesiona una de las revueltas sociales más emblemáticas y a la vez más violentas “Los disturbios de Los Ángeles de 1992” también conocida como las “revueltas de Rodney King”. Este pasaje dejó una ciudad endeudada con millones de dólares por saqueos e incendios y de manera simultánea surgieron un sinnúmero de expresiones artísticas que buscaron una voz en medio de la violencia, abuso, racismo y discriminación. La obra de *Asco* desarrollada siempre en las periferias, ya sea barriales, del lenguaje por estar en *espanglish*, o incluso desafiando el límite de lo que es considerado arte y no, lo que tradicionalmente era considerado como arte chicane y no. *Asco* cruzó los límites de los soportes tradicionales del arte moderno y se aventuró a explorar con la materialidad de los cuerpos, la arquitectura y el paisaje.

La hipótesis central del proyecto se centra en que hay una etapa antes y una después en cuanto a la presencia de chicanos en los museos una vez iniciado el trabajo de *Asco*. Si bien, el colectivo buscó sacar al arte de los museos para llevarlo al barrio; muchos artistas chicanos aprovecharon la atención que se puso sobre *Asco* para promover su arte y al mismo tiempo exigir espacios dentro de los museos y espacios públicos. Si bien, el muralismo chicano también sacó el arte a las calles en donde el público pudiera tener un acceso más fácil, la resiliencia del colectivo y su habilidad para transformar sus experiencias personales en expresiones artísticas, y su habilidad para adaptarse a situaciones creando arte con ello, fueron algunas de las razones por las cuales el grupo actualmente es reconocido como por el arte anglo estadounidense y la comunidad chicana. Su trabajo fue una amalgama de temas e imágenes adoptadas de la experiencia urbana cultural chicana, un estilo de expresión en donde no escatimaron en cruzar los límites. Harry, Patsy, Willy y Gronk formaron parte de una minoría racial dentro de la cual representaban la minoría ideológica, no encontraban reconocimiento en la comunidad anglo estadounidense por considerarlos muy chicanos y tampoco en la comunidad chicana por considerarlos muy anglos. El *performance* se convirtió en un medio aceptable para que otros artistas comenzaran a cuestionarse el hecho de producir arte confinados en estudios artísticos, separados de la realidad política y social.²

² PONCE Margarita, *Colectivo Asco: una exploración alternativa del arte en el movimiento chicano en Los Ángeles*, Tesis de maestría, Instituto de Investigaciones Históricas, 2017, p. 133.

Actualmente el Museo del Condado de Los Ángeles LACMA, que en su momento le cerró las puertas a Harry Gamboa, colecciona y expone obras de artistas chicanos de todo el territorio estadounidense. Recibiendo portazos, burlas y severas críticas basadas en superficialidades físicas, fue la manera en que *Asco* abrió camino e impulsó a la comunidad artística a realizar arte público y arte conceptual. El colectivo hizo contrapeso a las vanguardias artísticas que se estaban desarrollando al otro lado del país; en Nueva York. Su obra hizo eco a las nuevas formas de experimentación artística logrando un sofisticado discurso artístico que a diferencia de los Neoyorkinos que se forjó a partir de una educación artística formal y discusiones de academia, en el caso de *Asco* se dió de manera autodidacta y a través de la observación.

Los espacios y venues en donde se gestionaron las exhibiciones de artistas chicanos y conciertos de punk chicano jugaron un papel protagonista para el desarrollo y difusión siendo considerados espacios libres de discriminación y abiertos a la experimentación artística. Un espacio autogestivo en donde la fuerza de la comunidad a.k.a la raza impulsó la carrera de diversos artistas no solo en el Este de Los Ángeles y barrios chicanos, también cruzando ese límite imaginario marcado por las clases sociales hasta llegar los vecindarios acomodados de West Hollywood, Santa Mónica etc.

En cuanto a los disturbios de 1992 exacerbaron las tensiones entre las llamadas minorías raciales de Los Ángeles: coreanos, afroestadounidenses, méxicoestadounidenses y el resto de latinoamericanos asentados en el condado y alrededores de Los Ángeles. Por otro lado, estas llamadas minorías raciales que durante décadas lucharon por obtener derechos civiles, reconocimiento y aceptación social, como el *black power* y *Brown power* que fueron luchas hermanas desde los años 60's se acompañaron en el camino de su lucha y actualmente se ha configurado como uno de los movimientos más importantes y necesarios por la latente brutalidad policiaca. Respondiendo a estas situaciones nacen movimientos contemporáneos como el *Black lives matter*.

Dentro de los estudios históricos es común encontrar investigaciones que giran en torno a ciertos objetos de estudio como lo es algún personaje, alguna institución, una ciudad, una comunidad, algún artista o manifestación artística; se ha realizado historia de las ideas, historia cultural, historia del miedo, del alcoholismo y un grande etc. Entonces ¿cómo se podría desde la historia, una disciplina que rigurosamente pide la revisión de documentos y análisis de fuentes, historizar las sensibilidades de una comunidad? En esta investigación se propone como

objeto de estudio, analizar las sensibilidades de la comunidad chicana expresada a través de piezas e instalaciones de arte, performance, música, murales y espacios culturales.

Entrando en los objetivos particulares de la investigación se considera importante primero conocer el contexto social, político, económico y artístico de Los Ángeles en la segunda mitad de los años 60, 70, 80 y primera mitad de la década de los 90. Ejemplo de ello es la lucha por el territorio emprendida por Reyes Tijerina y su movimiento Los Sin Tierra durante los años 60, así como el movimiento por los derechos civiles de la comunidad chicana, en concreto se busca analizar el discurso racial y discriminatorio de los medios de comunicación que influyeron para que finalmente se diera el pasaje histórico de los disturbios de Los Ángeles de 1992, o también conocido como la Revuelta de Rodney King, además de puntualizar de qué manera los disturbios exacerbaron las tensiones entre las llamadas minorías raciales de los Ángeles: coreanos, afroamericanos, mexicoestadounidenses y el resto de latinoamericanos asentados en el condado y los alrededores del condado de Los Ángeles. A través de las fuentes locales se busca conocer las causas y consecuencias de los disturbios de Los Ángeles. Dentro de este pasaje histórico se busca enumerar los artistas más representativos que vivieron este periodo y lo usaron como inspiración para crear trabajos e intervenciones artísticas.

Otro objetivo específico está precisamente en conocer la escena punk de Los Ángeles y a sus elementos más destacados, así como analizar la relación entre las bandas y *venues*/escenarios con artistas chicanos. Se busca así adentrarse en la figura de la banda *The Bags* y posteriormente del proyecto solista de *Alice Bag* en el desarrollo de la escena punk feminista chicana, ya desde aquí se puede dimensionar cómo la música de *The Bags* y *Alice Bag* contribuyen al enriquecimiento del conocimiento de la situación social y de género de Los Ángeles durante los años sesenta y setenta e identificar si la ciudad de Los Ángeles fue una pieza clave para el desarrollo de este género de protesta social.

Entrando ya a la problemática de este estudio, es necesario conocer el antecedente más cercano al colectivo *Asco*: grupo *Los Four*, así como identificar su propuesta artística ligada al surgimiento del movimiento muralista en Estados Unidos. En ese tenor, se busca conocer las motivaciones personales para incursionar en el arte de cada uno de los miembros de *Los Four* y de esta manera proyectar las motivaciones que tuvieron los integrantes en la creación del grupo *Los Four*. Si bien, *Los Four* y *Asco* son dos grupos de artistas con formaciones, técnicas,

procesos y formas de leer la realidad de manera muy distinta, dentro de esta investigación se considera necesario comparar los discursos, lenguaje y ejecuciones artísticas entre ambos grupos.

No se podría hacer una revisión del contexto artístico chicano no sin antes realizar un análisis de la conformación del sujeto político chicane en el contexto angelino.

Como se verá en la investigación, el surgimiento del sujeto político chicane es un proceso complejo al cual se puede aproximar a través de documentos históricos tales como prensa, documentos oficiales, piezas de arte, espacios, música, etc. Es un proceso que viene caminando desde lejos y que sigue transformándose hasta la época actual, y en donde a través de una serie de cambios afectan progresivamente a las diferentes ideas de lo que significa ser chicane y hacer arte chicane, para lo cual, se considera relevante analizar la obra performática de *Asco*. Para comprender mejor este proceso, es necesario conocer el arte chicano previo a la creación del colectivo *Asco*, identificar algunas de las obras más relevantes del colectivo, realizar una breve retrospectiva de la obra de *Asco*, y analizar la obra realizada por este grupo de jóvenes y cómo ésta desafió los paradigmas del arte chicano de la época. Dentro de este objetivo es importante presentar las características que hicieron que la obra performática de *Asco* sea considerada como un colectivo que desmaterializa el objeto artístico. Pero primero se tiene que exponer en qué consiste la desmaterialización del objeto artístico, y una vez logrado esto, ejemplificar cómo *Asco* desmaterializa el mural como pieza artística.

Dentro de las vanguardias contemporáneas que se verán expuestas en esta investigación se verá la propuesta por Rosalind Krass, el Arte en Campo Expandido, en este sentido se pretende dilucidar los elementos presentes de Arte expandido en la obra de *Asco*, y claro conocer los elementos del Arte expandido planteado por Rosalind Krauss. Finalmente se considera necesario conocer las motivaciones personales para incursionar en el arte de cada uno de los miembros y proyectar las motivaciones que tuvieron los integrantes en la creación del colectivo *Asco*.

Dentro de esta investigación se plantean diversas interrogantes tales como ¿Cómo fue el contexto social, político, económico y artístico de Los Ángeles en la década 60, 70 y segunda mitad de los años 80 y primera mitad de la década de los 90?, así como ¿Qué papel juega el discurso racial y discriminatorio de los medios de comunicación y cómo influyeron para que finalmente se diera el pasaje histórico de los disturbios de Los Ángeles de 1992, o también

conocido como la Revuelta de Rodney King.? Además ¿De qué manera los disturbios exacerbaron las tensiones entre las llamadas minorías raciales de los Ángeles: coreanos, afroestadounidenses, mexicoestadounidenses y el resto de latinoamericanos asentados en el condado y los alrededores del condado de Los Ángeles? para también poder responder ¿Cuáles fueron las causas y consecuencias de los disturbios de Los Ángeles? dichos disturbios generaron inestabilidad económica y social, lo cual se vio reflejado en las prácticas artísticas musicales de dicho periodo, por lo que fue necesario indagar ¿Qué artistas vivieron este periodo? Y posteriormente ¿usaron el disturbio de 1992 como motivación para crear trabajos e intervenciones artísticas?

Dentro de la investigación se planteó que los artistas plásticos chicanos y músicos punk compartieron espacios y eso ayudó a que ambos ámbitos se desarrollaran y se dieran a conocer, por lo cual fue necesario plantearse, ¿Cuáles son las características de la escena punk de Los Ángeles? ¿Cuáles son las bandas más destacadas del punk chicano? ¿Qué relación existe entre las bandas y venues/escenarios con artistas chicanos?

Se encontró el caso particular de una banda de punk conformada exclusivamente por mujeres chicanas, *The bags*, por lo cual fue necesario plantearse, ¿De qué manera influye la figura de la banda *The bags* y posteriormente del proyecto solista de *Alice Bag* en el desarrollo de la escena punk feminista chicana? así como ¿En qué medida la ciudad de Los Ángeles fue una pieza clave para el desarrollo de este género? Además es pertinente preguntarse, ¿es el punk chicano un género de protesta social?

Para seguir indagando en el contexto artístico angelino y sus formas de hacer arte fue necesario preguntarnos por el grupo *Los Four*, un grupo de jóvenes artistas chicanos que marcaron el inicio de la popularización del arte chicano y la introducción de este a las instituciones de arte, entonces, ¿Por qué es *Los four* el antecedente más cercano al colectivo *Asco*?, en este sentido ¿Cuál es la propuesta artística de *Los Four*?, ¿Cuáles son sus obras más poderosas y relevantes? ¿Cuál es el discurso visual de *Los Four*?

Una vez resueltas dichas interrogantes será más fácil ubicar la obra de *Asco* y como ésta rompió con los patrones visuales y discursivos que se venían manejando dentro del arte chicane, por lo cual fue necesario preguntarse ¿Qué características tienen las obras realizadas por *Asco*? ¿Cómo la propuesta artística de *Asco* se diferencia del resto de los artistas chicanos de la época? así mismo, ¿Cómo la obra de *Asco* permite vislumbrar el crisol de posibilidades que significó

conformar el sujeto político chicane? ¿Cómo la obra performática de *Asco* permite un acercamiento a la sensibilidades de la comunidad joven chicana?¿En qué sentido la obra de *Asco* rompe con los esquemas del arte chicano?¿De qué manera la obra performática y plástica de *Asco* se convierte en una vanguardia contemporánea en la costa Oeste?¿En qué consiste la desmaterialización del objeto artístico?¿En qué sentido *Asco* desmaterializa el objeto artístico?¿Por qué *Asco* desmaterializa el mural?¿En qué consiste el concepto de Arte expandido? ¿De qué manera *Asco* expande las posibilidades del mural y de la escultura?¿Cuál es la historia personal detrás de cada miembro de *Asco*?¿En qué sentido la obra de *Asco* posibilita el acceso a leer y comprender las sensibilidades de una generación?¿Cómo desde la disciplina histórica se puede acceder a la sensibilidad de una generación?¿Es el performance una fuente para la historia?

La metodología se conformó de un análisis desde lo general a lo particular, en un primer momento, se analizó el contexto de Los Ángeles en el marco de los disturbios, posteriormente pasando por un recuento de los espacios y venues importantes de la escena punk chicano en Los Ángeles y su importancia además el desarrollo, promoción y conocimiento de artistas chicanos. Una vez enmarcado este contexto se ensaya un relato sobre la vida y obra del grupo de artistas conocido como *Los Four*. Posteriormente se realiza un análisis de la obra performática y plástica del colectivo *Asco*. Y para concluir un cuarto capítulo biográfico con datos de cada uno de los miembros de *Asco*, en donde se incluyen aspectos de su vida, educación y motivaciones.

La metodología propuesta para el estudio se basa principalmente en la historia social del arte, que permitirá explicar la relación entre los productos artísticos y la sociedad en la cual se crean, además de acercarse al contexto de Los Ángeles, entrevistas con los integrantes de *Asco*, artistas, curadores, y académicos. La historia social del arte posibilita la explicación de las obras y de las intervenciones públicas, en el contexto histórico para el que fueron creadas, puesto que da importancia al desarrollo de los artistas como integrantes de una sociedad que influye en ellos para la consecución de su obra. A partir de esta propuesta, se explicarán los alcances y limitaciones que tuvieron los y las artistas en el desarrollo de su obra.

Una de las motivaciones de esta tesis es exponer las sensibilidades y pensares de jóvenes chicanos en California e identificar si estas pueden ser vertidas en documentos históricos tales como el performance, la instalación, la música, la pintura, el mural etc. Por lo cual se echó

mano, además del método de investigación cualitativo. De acuerdo a lo señalado por Olabuénaga, el método de investigación dentro de la metodología cualitativa permite un mejor acceso a narrativas personales, posibilitando un trabajo con el material recolectado en mayor profundidad.³ Asimismo, como afirma este autor, esta metodología permite que se visibilicen particularidades y relaciones y se ofrece una mejor atención al contexto investigado.⁴ Además el observar con más amplitud la complejidad de las temáticas estudiadas, coherentes con análisis y discusiones de los feminismos. “Entendemos por metodología cualitativa aquella metodología que permite no sólo ver los diferentes ámbitos, fases y momentos de una situación compleja en sí misma; sino que se muestra sensible ante determinados temas como los de las emociones, los contextos y las interacciones sociales. También es importante decir que, como comenta Zago, el trabajo de campo (en la metodología cualitativa) difícilmente se desarrolla de acuerdo con lo planeado y está, por lo tanto, en constante construcción.”⁵

En las fuentes de información se consultaron algunos archivos del Estado de California entre ellos: Centro de Estudios Chicanos de la Universidad de California (UCLA), archivos de colecciones especiales de la Universidad de Stanford, de la Universidad del Sur de California (USC), así como el de la Universidad del Estado de California campus Santa Bárbara, junto con el archivo del Teatro Campesino, ubicado en la universidad antes mencionada. Además de consultar los archivos reservados en el Instituto Smithsonian de las artes que podemos encontrar en línea; el cual incluye desde archivos escritos, fotografías, videos y entrevistas. En cuanto a hemerografía de la época, se revisaron los archivos de *Los Angeles Times*, ubicado en el centro de la ciudad de Los Ángeles. También se echó mano de 9 entrevistas realizadas a artistas, académicos y críticos de arte de Los Ángeles las cuales me sirvieron para poder enmarcar el contexto vivido durante las revueltas de 1992. Y finalmente se consultaron videos y documentales ubicados en los archivos antes mencionados, así como en *Youtube* y otras

³ OLABUÉNAGA, J. I. *Metodología de la investigación cualitativa*, pp. 25-36.

⁴ BEIRAS, CANTERA, GARCIA, “La construcción de una metodología feminista cualitativa de enfoque narrativo-crítico”, en: *Psicoperspectivas* vol.16 no.2 https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-69242017000200054&script=sci_arttext [consultado el 21 de marzo del 2018].

⁵ BEIRAS, CANTERA, GARCIA, “La construcción de una metodología feminista cualitativa de enfoque narrativo-crítico”, en: *Psicoperspectivas* vol.16 no.2 https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-69242017000200054&script=sci_arttext [consultado el 21 de marzo del 2018].

plataformas de *streaming*.

Dentro de los estudios relacionados con la historia del arte, es común encontrarse con análisis del fenómeno artístico cuyo valor está dado por el estudio de sus elementos formales. Cayendo en descripciones superficiales, limitándose sólo a lo que se observa, alejadas de su contexto social, de la cultura, las interacciones geográficas, planeaciones urbanas, aspectos personales y psicológicos, relaciones de poder etc. Pensar las obras de arte en el contexto que se desenvuelven es esencial para ampliar el horizonte de análisis, en este sentido resulta revelador analizar las relaciones entre arte e instituciones en la ciudad de Los Ángeles.

Como cierre de esta introducción, en el estado de la cuestión se presenta una discusión interdisciplinaria sobre los estudios chicanos en Los Ángeles California. Comenzamos la discusión con *The Los Angeles Riots: America's cities in crisis* de John Salak⁶, publicado a un año de los disturbios, 1993. El autor explora los antecedentes y causas, realiza también un balanceado recuento de las causas y efectos de uno de los principales desastres sociales de 1992. En este análisis, los disturbios fueron provocados por la aparente injusticia del veredicto de Rodney King, pero sus causas reales fueron el empeoramiento de las condiciones económicas y la ruptura de la comunidad. Con fotos a color, leyendas y barras laterales, el autor cubre brevemente los disturbios reales, y analiza las reacciones de la sociedad con mayor profundidad. En este riguroso análisis cita las apelaciones de grupos comunitarios, personalidades de los medios de comunicación y el propio Rodney King, todos los cuales no pudieron detener la violencia; incluso menciona brotes relacionados en otras ciudades; y concluye con esfuerzos oficiales y de base para "curar las heridas", dejando en claro que "lo de siempre" no será suficiente. Esta obra, a diferencia de otras que se encuentran relacionadas con los disturbios de 1992⁷, contiene una sensibilidad hacia los documentos y anécdotas por su proximidad al hecho histórico.

La obra de *Asco* ha sido estudiada y reinterpretada desde que el colectivo decidió dejar de colaborar en conjunto en 1987. La popularidad del colectivo se hizo más evidente a partir de la exposición retrospectiva *Asco*, realizada en 2012 en el Museo del Mondado de Los Ángeles.

⁶ SALAK, *Los Angeles Riots: America's cities in crisis*, p. 36.

⁷ HUNT, Screening the Los Angeles "riots".

Elite of the obscure coordinado por Ondine Chavoya y Rita Gonzalez editado por LACMA (*Los Angeles County Museum*) en el cual se hace un recorrido por la obra del colectivo brindándonos una serie de ensayos realizados por artistas y expertos en arte chicano, dándonos un crisol de opiniones y posturas distintas en cuanto a la obra de *Asco*, además ser el catálogo de la primera exhibición dedicada exclusivamente al colectivo *Asco*. Por otro lado encontramos trabajos como el de Geraldo Cadava L., *Asco: Chicano Art as Chicano Politics*, que relaciona al colectivo con las políticas migratorias de los años 60 y 70 en Estados Unidos este material nos sirvió para contextualizar históricamente nuestro objeto de estudio.

Se encuentra también la tesis de maestría realizada por Illana Daphne Milch, la cual lleva por nombre *Dead girl, monsters, and assholes: marginality in practices of Asco and Marnie Weber in Los Angeles*, esta tesis se centra en dos piezas de arte, *Asshole Mural* (1975) del colectivo *Asco* y *Eternity Forever* (2010) de Marnie Weber tales trabajos motivan a una revalorización de la concepción tradicional de la marginalidad como una cualidad negativa. *Asco* y Weber, juegan con los límites del género y de la cinematografía para tejer amplias narrativas que van más allá del plano físico de la pantalla en funcionamiento, la producción escultórica, la música y las construcciones formales que sirven como apoyos y evidencia histórica de sus obras. En el mural *Asshole*, *Asco* crea una obra que va contra los estereotipos de artistas chicanos como artistas exclusivos de los murales. La obra de Weber, desafía a los espectadores a concebir una narrativa anacrónica sobre *Asco*, un colectivo fantasma de la década de 1970 usando las estrategias artísticas de instalación, multimedia, arte contemporáneo y *performance* de género. Ambas obras, rechazan la comprensión típica de marginalidad como indeseables en el contexto del arte contemporáneo y en su lugar se deleitan en la marginalidad como un sitio flexible y generativo para la práctica artística vanguardista.

Por otro lado, se encuentra el ensayo de Chavoya C. Ondine, *Orphans of Modernism: The Performance Art of Asco* que nos enumera el trabajo de *performance art* que realizó el colectivo. El autor discute las intersecciones del *performance*, las intervenciones públicas, y los medios que utilizó *Asco* en su obra. Además, hace un análisis y afirma que, la ausencia de *Asco* de los récords históricos revela un patrón de exclusionismo en la construcción de la Vanguardia euroestadounidense

Para el análisis de seguimiento de la obra *Asco*, se encuentra el libro de *Urban Exile: Collected Writings of Harry Gamboa Jr*⁸, se trata de una obra escrita por el académico Chon Noriega, autor de diversas obras relacionadas con el arte chicano. Con este trabajo la escasez de análisis críticos y consideraciones históricas sobre la importancia de Gamboa y los miembros de *Asco* se amplían, siendo la única obra dedicada en su totalidad a Gamboa. Este libro resulta vital para quienes invierten en el mapeo de las intersecciones entre la cultura del desempeño y el activismo político. En una amplia gama de formas expresivas que incluyen ensayos, arte postal, fotografía, ficción, performance, poesía y video, Gamboa critica las fuerzas de dominación que subyugan los cuerpos marrones que pueblan el paisaje urbano de Los Ángeles.

La primera sección consiste en entrevistas ordenadas cronológicamente y ensayos que abarcan los primeros esfuerzos de colaboración de Gamboa con *Asco* -específicamente sus entrevistas por etapas con Gronk y Herrón. *Urban Exile* también incluye la impresionante fotografía y fotografías de Gamboa de lo que él llama "video performances", como *Imperfecto* y *No Supper*. Los escritos de Gamboa ayudan a contextualizar los textos visuales dispersos a lo largo del libro.

Para continuar con la exploración de la obra de los integrantes post *Asco*, se encuentra la examinación del 2016 que hace el periodista y académico Angelino Max Benavides, llamada Gronk⁹. En ésta, Benavides elucida cómo el artista puede atravesar los géneros, categorías sexuales, y barreras étnicas, y seguir siendo fiel a sí mismo. Encontramos análisis de documentos como cartas, pinturas en gran formato, hasta performance y diseño de escenarios de ópera. Benavides aborda la la figura de Gronk en el punk californiano, sin embargo es un análisis que se queda en la superficialidad anecdótica. También hace un recuento de las obras en colaboración realizadas con otros artistas como *Cyclona*, Jerry Dreva entre otros. Es actualmente la única obra escrita dedicada en su totalidad al estudio de este artista conceptual chicano.

Encontramos el trabajo realizado en conjunto por las historiadoras del arte y curadoras, Erin M. Curtis y Jessica Hough, la especialista en arte contemporáneo Guisela Latorre, publicado en conjunto con el escritor y editor Gustavo Arellano. Las cuales iniciaron con la pregunta de

⁸ NORIEGA, *Urban Exile, Collected Writings of Harry Gamboa Jr.*

⁹ BENAVIDEZ, *Gronk.*

¿quién tiene el derecho a contar la historia de Los Ángeles? ¿Quién tiene el derecho de ocupar el espacio público? Así es como surge ¡Murales Rebeldes! L.A. chicana/o Murals Under Siege¹⁰, en donde explican cómo las artistas chicanas se han planteado la misma pregunta a lo largo de su carrera. Murales Rebeldes, es publicado en el marco del festival internacional de arte *Pacific Standard Time: LA/LA*.¹¹ Entre las artistas chicanas que aparecen en dicha compilación, aparece Barbara Carrasco y la anécdota que envuelve a su mural censurado: "*L.A. History: A Mexican Perspective*." Además, el libro incluye trabajos de artistas chicanas, cuyos murales fueron borrados o destruidos.

Para poder desarrollar el análisis sobre la configuración del sujeto político chicane, fue necesario consultar la obra de la académica, activista y poeta, Gloria Anzaldúa, en donde desde su propia biografía nos invita a repensar el género, la ciudadanía, las concepciones del sujeto, su historia y su territorio. En su libro de *La Frontera* enfatiza la concepción de un sujeto híbrido, en construcción, localizado en medio de dos culturas, nos abre hacia una discusión en donde la identidad latina en Estados Unidos desafía a las identidades latinoamericanas, traspasado más allá de las fronteras, los territorios y el idioma. Anzaldúa propone pluralizar el término de identidad latina al desarrollar que hay otras posibilidades de construir dicha identidad. Creciendo y asumiendo como una mujer fronteriza, enfatiza que las fronteras son espaciales, raciales, culturales, sexuales y lingüísticas. Se define a sí misma como una nueva mestiza. Gloria Anzaldúa perteneció y dio voz al grupo de feministas lesbianas y de color que en la década de los 80 cuestionaron al feminismo en boga al introducir problemáticas de clase, raza y preferencia sexual. De la misma manera que muchos de los artistas que analizamos en esta tesis, Anzalua se sitúa al límite de lo blanco-anglosajón por ser morena y chicana, así como al límite de lo chicano, por feminista y cuestionar los preceptos y prácticas machistas dentro de la comunidad y al margen de las feministas por ser lesbiana y chicana.

¹⁰ CURTIS, LA TORRE, ARELLANO, *Murales Rebeldes!: L.A. Chicana/Chicano Murals Under Siege*.

¹¹ Se trata de una iniciativa del Museo de arte Getty y varias organizaciones de arte del sur de California, que busca poner a dialogar el arte Latinoamericano con el arte que se produce en Los Ángeles. Se realiza cada año en el mes de septiembre y es un evento sumamente esperado por artistas, académicos, historiadores del arte.

Ahora para entender la expansión de las artes con *Asco* nos tenemos que adentrar en una discusión sobre qué es el arte contemporáneo y como este se ha ido construyendo a lo largo del siglo XX. Si seguimos con la noción mayormente aceptada sobre el arte contemporáneo y las implicaciones del mismo es evidente caer en las nociones erróneas de lo que debe considerarse arte contemporáneo y llevar al desinterés por parte del espectador hacia lo que es el arte contemporáneo.

Este problema se vuelve cada vez más claro al revisar el discurso que ha seguido el arte y que ha abarcado el medio a lo largo del tiempo, sin embargo y gracias a los movimientos artísticos en los últimos años, el arte ha podido desarrollarse en otros medios sin perder su estatuto del arte.

Este punto queda más claro cuando Clement Greenberg escribe en su ensayo de *La pintura moderna*¹² sobre los movimientos artísticos que surgen con los nuevos artistas interesados en hacer del arte algo que fuera más allá del entretenimiento, mejor conocidos como los movimientos de vanguardia.

Estos movimientos vanguardistas sentían la necesidad de exponer lo que el arte en general tenía de único e irreductible pero también que tenía cada tipo de arte de único e irreductible, en otras palabras, sentían la necesidad de mostrar la singularidad del arte en el arte; buscaban criticar el arte desde adentro.

Greenberg explica las búsquedas de los artistas para hacer arte a partir de la concientización de las limitaciones del arte en las nuevas vanguardias, ya que al despojarse de las limitantes a las que estaba sujeta la pintura, como la superficie plana, la forma rectangular del soporte, las propiedades del pigmento, y la constante necesidad por representar la realidad, aspectos que posteriormente los consideran innecesarios.

Para lograr la autonomía de la pintura en el arte, los artistas comenzaron por aceptar las limitaciones a las que estaba sujeta la pintura y comenzaron a exagerar las mismas para lograr la sensación visual de que una pintura siempre es pintura, dando como resultado las novedosas piezas de arte que posteriormente permitirán la apertura de la labor artística. Un ejemplo fue Jackson Pollock con su obra *Autumn Rhythm (Number 30)*, en la cual se puede ver el ejercicio

¹² GREENBERG CLEMENT, “La Pintura Moderna”, pp. 111-120.

performativo en la creación de una obra y que está constituido por una serie de ejercicios teóricos y conceptuales que la rodean. (imagen 1)



Imagen 1. Pollock, Jackson, *Autumn Rhythm (Number 30)*, Enamel paint on canvas, Museo Metropolitano de Art, 1950

Evidentemente a inicios del siglo XX, el arte contemporáneo comienza a ser un arte dado a partir de resultados y procesos complejos que surgen con la experimentación y cuestionamiento del arte tradicional para crear y generar nuevos campos de expresión artística que a la vez busca salir de los límites establecidos a lo largo del tiempo.

Este nuevo arte comienza a apuntar hacia una nueva serie de concepciones y elementos que nunca antes se habían cuestionado o tomado en cuenta en el ámbito artístico provocando nuevos mecanismos para la evolución del arte.

Por definición, los museos son instituciones destinadas a la exhibición y preservación de objetos considerados como bienes patrimoniales, entre ellos el arte, sin embargo, los últimos años han servido como un parteaguas para cuestionar el papel que cumplen estas instituciones por ser las primeras en gestionar y dirigir las labores artísticas que se están viviendo actualmente.

Cabe recordar que el arte producido a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX está altamente inmerso en el medio político y que se ve obligado a tomar una postura, como lo explica Marcelo Expósito en *Entrar y salir de la institución: auto valorización y montaje en el arte contemporáneo*:

Cuando el arte de vanguardia tuvo que discutir abiertamente su funcionalidad política y afrontó su dimensión comunicativa, ya no discutiendo en el plano de los contenidos sino incorporándose estructuralmente [....]me parece que fue el momento en el que comenzó lo que ahora somos o lo que todavía podemos llegar a ser.¹³

Dicho lo anterior, Expósito, intenta hablar sobre el arte y su inclusión activa dentro del medio que le rodea (política, instituciones, medio artístico, público, etc.) pero ¿Cuáles son los límites que el arte contemporáneo?

Para esto debemos tener en cuenta lo siguiente según Expósito:

...es extremadamente relevante ser conscientes de que la “artisticidad” de lo que se hace no es una identidad ni una condición esencial o dada de antemano: es una contingencia que puede responder a funciones tácticas o políticas, y cuya sanción como “obra” se ha de disputar discursiva y materialmente al “sentido común” del campo institucional mediante conflicto y negociación. Por eso me resulta imprescindible ejercer la escritura y la crítica, que hay que entender no como la profesión de quienes emiten inspirados juicios, sino como el terreno donde se disputan y negocian conflictualmente los criterios de legitimidad y valoración de las prácticas.¹⁴

Estas prácticas están limitadas siempre por las instituciones encargadas de ver por el bien cultural como es el caso de los museos, comienzan a verse limitados al no saber cómo exhibir el arte que no está pensado para ser exhibido en una sala o galería, como es el caso de la escultura, algunas obras performativa y los proyectos artísticos, de los cuales hablaré más

¹³ EXPÓSITO, *Entrar y Salir de la Institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo*, pp 3.

¹⁴EXPÓSITO, *Entrar y Salir de la Institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo*, pp 3.

adelante, sin embargo estas instituciones buscan atraer y promover el desarrollo del capital cultural y fomentar el turismo, estas prácticas convierten a la cultura en un motor para el desarrollo del mismo que la limitan y controlan.

Pero a Expósito le interesa más exponer la labor artística como parte fundamental del quehacer artístico, para él la labor artística tiene que ver con la relación que el artista mantiene con los procesos artísticos que conlleva la elaboración de una obra de arte, por decir algo, la realización de una obra de arte debe estar concebida desde el planteamiento hasta la exposición de la misma como parte de uno mismo, es decir, la labor del artista se lleva a cabo desde que el artista tiene en mente la serie de procedimientos que tendrá que llevar a cabo para realizar una serie de objetos que posteriormente cumplirán un papel dentro de la sala o galería en la que será expuesta. Dicho esto, el campo en el que se despliega la labor artística se expande y abarca cada vez ámbitos que van de lo académico hasta lo práctico.

Estas expansiones en la labor artística permitieron la creación de exposiciones que eran montadas para poner a pensar críticamente al espectador a partir de la agrupación de distintas piezas de arte que en su conjunto cumplían una función específica, estas exposiciones fueron polémicas en su momento a tal punto que actualmente son consideradas como una obra de arte en conjunto.

Es a partir de estas prácticas artísticas que nos damos cuenta del papel que el arte cumple dentro de un grupo de individuos, es decir, el arte busca cada vez más relacionarse con el medio que le rodea, directa o indirectamente, para crear una crítica o la visibilización de ciertos elementos de la vida cotidiana.

Debido a que el arte siempre ha servido como herramienta o medio en el cual operan diversos discursos permite ser el interlocutor para trabajar las relaciones entre el espectador, el artista y el medio que le rodea. Con lo anterior no se busca apuntar que siempre el fin tenga que ser agradable o bueno, en muchos casos el arte se vuelve incómodo, dependiendo del objetivo que quiera cumplir, como la crítica institucional o la crítica social. El arte contemporáneo es una estructura compleja y estamos acostumbrados a un tipo de cultura popular donde todo es regido por la imagen, y el arte contemporáneo donde se inserta *Asco*, justamente no se rige tanto por la imagen sino por medio de textos y asociaciones y la mayoría de la población está muy poco acostumbrada a este tipo de lenguaje.

Como se ha venido planteando, la práctica pictórica ha tenido transformaciones que cuestionan las convenciones en las cuales se ha sostenido la categoría de pintura. En la década de los años setenta, Rosaling Krauss, una crítica y académica de arte se encuentra ante la dirección que toma la escultura minimalista y se pregunta por los límites del arte, es decir cual es el límite de la escultura en relación con el paisaje y la arquitectura. En su ensayo *La escultura en el campo expandido* de 1979 surgido de estas preguntas surge también el concepto de “Campo expandido” en donde nos ayuda a comprender el desplazamiento del pensamiento moderno que dio paso a la modernidad. Krauss observó cómo las prácticas artísticas de los 60 ya evidenciaban una ruptura sustancial en la concepción de lo que es la escultura, es por eso que en este ensayo reflexiona sobre la necesidad de redefinir el término de escultura. Para esta reflexión, la autora rechaza la tradición historicista que sustenta a la modernidad y opta por la creación de una historia no lineal de acontecimientos con causas y efectos, alejada de los grandes relatos antropocentristas y homogéneos.

A partir de lo anterior, se advierte que las investigaciones sobre el arte chicano, *Los Four* y *Asco* son abundantes, pero son escasas las investigaciones situadas desde México y más desde Michoacán, siendo éste un estado con una larga historia de movimientos migratorios hacia California, y por ende, la historia californiana y de sus habitantes debería ser considerada para estar más presente en estudios históricos desde esta localidad. Además de que las investigaciones sobre arte chicano, se centran en su mayoría en artistas que usan soportes tradicionales como la pintura de caballete, la escultura, o el mural, dejando un vacío dentro de la historiografía del arte chicano y demostrando que aún hace falta un largo camino por recorrer en este tema.

La presente investigación se encuentra estructurada por cinco capítulos. El primer capítulo, titulado “Cultura de resistencia en Los Ángeles”, se trabaja de manera contextual sobre la historia de la comunidad chicana comenzando por el surgimiento de la escena punk en el Este de Los Ángeles, dejando ver los orígenes del activismo presente en muchas de las expresiones artísticas. Así como la relación que existió entre el surgimiento de un punk chicano y una escena de arte californiana. Entre las bandas analizadas se encuentran *The Bags*, liderada por *Alice Bag*, *The Bratz*, y *Los Illegals*, liderada por Harry Gamboa Jr., miembro del colectivo *Asco*. Este contexto permitió identificar algunas de las características del surgimiento del

movimiento chicano, así como las dificultades que tuvo la comunidad artística para poder encontrar espacios de exposición y difusión.

En el segundo capítulo, titulado “Revueltas de Rodney King, o disturbios de los Ángeles”, se aborda desde la perspectiva histórica las relaciones sociales y económicas entre las llamadas minorías entre las cuales se dió el violento conflicto en 1992 en Los Ángeles California. A través de documentos como piezas musicales de hip-hop, y fuentes hemerográficas se recorre el contexto angelino sobre las posibles causas de las revueltas y nos hacen mover el enfoque de mirada sobre los procesos migratorios de la segunda mitad del siglo XX.

En el tercer capítulo se analiza el origen y obra de *Los Four*, cuyo grupo de artistas influyeron en la producción artística y activismo del sur de California a partir de su creación a inicios de la década de los 60.

En el cuarto capítulo se explora el artificio creado por el colectivo *Asco* desarrollado a través de una estética provocativa, llena de glamour, *glitter* y hasta nauseabunda, donde lo chicano y lo punk se yuxtaponen en igual proporción. Además, se hace una reflexión sobre el estatuto de archivo en la obra de *Asco*, y cómo la potencia de la obra nos ayuda a entender las micropolíticas sobre la conformación del sujeto político chicane y cómo es que la obra de *Asco*, con esa sensibilidad *camp* y rascuache nos permiten leer experiencias de la conformación de la ciudadanía chicana.

En el quinto capítulo se busca comprender las motivaciones personales y artísticas de cada uno de los miembros de *Asco* a través del uso de sus biografías a *grosso modo* se busca comprender entre el contexto angelino y su producción artística.

Capítulo I. Cultura de la resistencia en Los Ángeles

Surgimiento de la escena punk en el Este de Los Ángeles.

El Este de Los Ángeles es conocido por tener la mayor población mexicana fuera del territorio mexicano. En la historia angelina, podríamos dividir estereotípicamente a la ciudad en dos grandes bloques; el Este y el Oeste, en el primero encontramos vecindarios poblados en su mayoría por hispanoparlantes y afroamericanos de clase trabajadora y de clase media y baja. En el otro, la élite angelina, Beverly Hills y Hollywood, poblado en su mayoría por angloparlantes blancos económicamente privilegiados. Esta estratificación cultural influyó a conformar una diversidad musical con un legado que incluye una escena única de punk chicano, considerada por la crítica como un género musical por sí mismo, el punk del Este de Los Ángeles.

Mientras en el resto de los Estados Unidos la escena punk surgió después de la llamada invasión británica en los años 60 's y 70' s, en el Este de los ángeles los jóvenes de los barrios marginados rechazaron dichos sonidos y producciones por considerarlos pretenciosos y pomposos, fue así que buscaron crear su propio estilo musical cargado de una esencia que recreara su día a día con la represión policial y la violencia en sus barrios. Así, esa delgada línea entre espectadores y músicos muy pronto fue cruzada cuando los fans del punk comenzaron a crear sus propias bandas. Las letras en general estaban cargadas de temas políticos, y dejando a un lado la manera en la que un joven de ese tiempo debería expresarse verbal y visualmente. Algunas de las bandas más relevantes que dieron inicio a esta etapa musical fueron: *The Bags*, *the Zeros*, *the Plugz* y *Los Illegals*.

En California y en especial Los Ángeles el punk tomó una gran fuerza gracias a la polarización

social y económica que se vivía, este género llegó a una ciudad que estaba ávida de un tipo de música que diera voz de manera masiva y al mismo tiempo uniera las consignas de una comunidad que durante mucho tiempo había sido invisibilizada y oprimida. A mediados de los años 70 's, la ciudad de Los Ángeles vio surgir dos concurridas pero muy distintas escenas del punk californiano: la escena punk *hollywoodense* y la escena punk del Este de Los Ángeles. Si bien, a pesar de que las rivalidades y tensiones eran evidentes, ambas escenas coexistían y coincidían en ocasiones en ciertos espacios, y si algún artista o banda decidía colaborar con la escena del otro bloque esta era cuestionada. El papel de las bandas chicanas fue trascendental, pues se movían en ambas escenas logrando atraer y a contribuir a la popularización del género musical. Las bandas de punk chicano, lograron unir a la escena de música punk con la escena artística plástica chicana al converger y compartir ambas los mismos espacios. Varios artistas se beneficiaron de esta nueva alianza que había surgido en estos espacios, entre ellos algunos miembros del colectivo *Asco* como Gronk y Willie Herrón, así como Bárbara Carrasco, Diane Gamboa y Sandra de la Loza.

Para finalidades de este apartado se ha propuesto analizar a dos bandas que usaron el punk como un mecanismo para visibilizar la violencia y discriminación en Los Ángeles y al mismo tiempo, dieron pie para el surgimiento y gestión de espacios artísticos como el *Vex* para la comunidad chicana del Este de Los Ángeles: *The Illegals* y *The bags* en especial a su integrante fundadora Alicia Armendáriz, conocida en el ámbito punk como *Alice Bag*.

Es relevante para esta investigación poder vincular espacios como el *Vex* con la comunidad chicana del Este de Los Ángeles porque durante mucho tiempo no existieron espacios dedicados a la expresión del arte relacionada con esta comunidad, y en su momento, *The vex* además de fungir como puente con otras comunidades de la ciudad, fue también un impulsor y promotor de artistas contemporáneos como el colectivo *Asco*.

Para comenzar con este análisis es importante primero comprender el contexto histórico en el cual emergieron estos representantes de los inicios del punk chicano. En gran medida, muchos de los retos que enfrentaron como haber nacido y crecido con tradiciones mexicanas, hablar y expresarse de manera distinta en una sociedad dominada por estadounidenses conservadores *blancos*, fueron cuestiones que motivaron también el surgimiento de varios movimientos sociales, entre ellos el movimiento chicano de los años 60's y 70's. A través de estas movilizaciones sociales, las comunidades chicanas demandaban mejores condiciones

educativas y laborales, derechos civiles, derechos al voto.

Entre los movimientos sociales que delinear la historia del movimiento chicano en California, encontramos la lucha liderada por Reies López Tijerina un predicador religioso que durante mucho tiempo estuvo al tanto de los problemas por la tenencia y desalojo de la tierra de personas de origen mexicano. Después de muchos años de investigaciones y lucha pacífica, en 1967 Tijerina irrumpió en el Congreso del Estado de Nuevo México, exigiendo un encuentro con el gobernador David Cargo, para revisar de manera pública el tratado de Guadalupe-Hidalgo firmado en 1848, en donde se delimitó el nuevo territorio estadounidense así como la certeza de que los dueños de las tierras cedidas conservarían el derecho sobre las mismas.¹⁵ Ejerció presión sobre las instituciones a través de mecanismos como el secuestro de funcionarios públicos. Hay un antes y un después de Reies Tijerina en Nuevo México, su lucha inspiró a movimientos como el de los *Black Panthers*, e incluso a Martin Luther King y Malcom X. Cuando Tijerina fue sentenciado por el secuestro del juez y el asalto al Congreso de Nuevo México, Los Black Panthers y Martin Luther King enviaron a sus abogados como muestra de apoyo, sin embargo, Tijerina prefirió defenderse a sí mismo sin ningún abogado.¹⁶ Otro movimiento destacado fue el de Rodolfo Gonzales “Corky”. Un boxeador mexicoestadounidense y activista político que en 1969 dotó de identidad al movimiento chicano a través del poema *I am Joaquin*¹⁷, en donde comparte su cosmovisión del ser chicano basado en su pasado prehispánico, en que los chicanos tienen derecho a habitar las tierras californianas y todo el sur de Estados Unidos puesto que se tratan de territorios que antiguamente habitaron los mexicas antes de su migración hacia el centro de México para fundar Tenochtitlan; en este sentido, Aztlán se convierte en la tierra nativa perteneciente a los chicanos. A lo largo del poema Gonzáles Corky hace énfasis en que el chicano no es indio, europeo, mexicano, ni estadounidense sino una mezcla de todas estas culturas. El poema se convirtió en un manifiesto de reconocimiento en donde el pasado histórico precolombino se

¹⁵ URIAS, “The Tierra Amarilla Grant, Reies Tijerina, and the Courthouse Raid,” pp. 141-150.

¹⁶ URIAS, “The Tierra Amarilla Grant, Reies Tijerina, and the Courthouse Raid,” pp. 147-156.

¹⁷ Yo soy Joaquin, [*..La Raza, mexicano, Español, Latino o Hispano, Or whatever I call myself, I look the same, I feel the same, I cry and sing the same, I am the messages of my people, I refused to be absorbed...*] Latin American Studies, en <http://www.latinamericanstudies.org/latinos/joaquin.htm>, [Consultado el 26 de diciembre del 2018]. Poema completo y traducido al español en anexos.

integra a la formación de una identidad conciliadora de saber que este nuevo ensamble cultural está presente en el ser chicano.¹⁸

La década de los 60's brilló por su activismo político y despertar social plasmado en movilizaciones como la de United Farm Workers Organizing Committee¹⁹ fundado por Cesar Chávez, y que posteriormente se le uniría la activista Dolores del Rio, este movimiento buscaba el reconocimiento social y económico de los trabajadores del campo. En el Valle de San Joaquín, conocido por sus grandes plantíos de uvas y empresas vinícolas, los trabajadores eran sometidos a largas jornadas de trabajo y bajísimos salarios sin ningún tipo de prestación o seguro social. Del Río y Chávez organizaron a los trabajadores para formar un sindicato y así mejorar no solo las condiciones laborales, también resolver sus situaciones migratorias.²⁰ Chávez y del Río fueron líderes claves e inspiradores, utilizaron estrategias para que los trabajadores del campo lograran un empoderamiento laboral a través de las protestas pacíficas, las huelgas, y sobre todo a través del boicot nacional para dejar de consumir uvas y vinos californianos.

Otro momento relevante de la historia de los movimientos chicanos fue cuando los estudiantes y civiles se unieron para demandar mejores condiciones y más apoyo gubernamental para la educación, y al mismo tiempo exigir que se dejaran de mandar jóvenes a Vietnam. “El día 29 de agosto de 1970 se dio la más grande demostración pública de méxicoestadounidenses para exigir mejores condiciones de vida, dicho acontecimiento tuvo lugar en el tradicional parque del barrio mexicano del Este de Los Ángeles antiguamente llamado *Laguna Park*, hoy llamado Parque *Belvedere*”.²¹ En este extraordinario evento se unieron entre 20,000 y 30,000 voces para exigir una moratoria nacional para cesar el envío de soldados de origen chicano al campo de batalla. Fue organizado por la líder del comité del *Movimiento Antigüerra* de la Universidad de Los Ángeles (UCLA), Rosario Muñoz.²² Estos grupos son solo un ejemplo del ambiente

¹⁸ JENSEN, HAMMERBACK, *No revolutions without poets: The rhetoric of Rodolfo “Corky” González*, pp. 75-87.

¹⁹ Comité de organización de trabajadores del campo

²⁰ MEYER, “The United Farm Workers”, pp. 16-25.

²¹ PONCE, *Colectivo Asco: una exploración alternativa del arte en el movimiento chicano en Los Ángeles*, p. 22.

²² ESCOBAR, “*The Dialectics of Repression: The Los Angeles Police Department and the Chicano Movement, 1968-1971*”, p.1483. Más tarde este movimiento se convertiría el chicano Moratorium.

social y político que se estaba viviendo en el estado de California y otros estados del sur del territorio estadounidense.

Es claro que Estados Unidos estaba pasando por una época en la que sus pobladores estaban cada vez más conscientes de la situación social y de las injusticias que se vivían a lo largo del territorio, los ejemplos de movimientos y líderes sociales que se mencionaron, no necesariamente tuvieron relación o injerencia entre sí, Reies Tijerina, tuvo el apoyo y reconocimiento de asociaciones como los Black Panthers, pues ambos cansados de tratar de mejorar la situación de chicanos y negros por la vía legal sin respuesta, optaron por acciones más radicales como la toma de armas o secuestro de funcionarios públicos. Mientras tanto, Cesar Chávez conoció a Tijerina durante una huelga de hambre en el valle de San Fernando California, Chávez se puso a sus órdenes, pero la relación no fue más allá de la cordialidad, pues ambos tenían proyectos y formas distintas de hacer las cosas, Chávez prefería moverse por la vía legal y pacífica a diferencia de Tijerina. El surgimiento del movimiento estudiantil chicano reflejó las demandas sociales de un sector que durante mucho tiempo había permanecido subordinado. La importancia de este movimiento radica en que tuvo la capacidad de unir en una sola voz, las demandas de varios sectores que habían permanecido callados y bajo las sombras, ejemplo de ello, gays, mujeres y los afroamericanos. El momento de los chicanos había llegado para demostrar que nada había cambiado desde los años 40 's, cuando se dio la revuelta de los *Zoot suit*.²³ Una nueva trinchera se abriría durante la década de los 70

²³ El antecedente de orden cultural más relevante lo constituyó el caso de la rebelión de los *Zoot suits*, teniendo como precursor el caso *Sleepy Lagoon de 1942*, donde un joven llamado José Gallardo Díaz, fue encontrado muerto en una reserva ecológica conocida por los locales como *Sleepy Lagoon*, una zona de recreación que las personas de origen mexicano, y afroestadounidense utilizaban dado que, no les estaba permitido utilizar las albercas públicas. Este caso estuvo plagado de notas periodísticas cargadas de prejuicios que avivaron más los actos de racismo en donde señalaban a la víctima como culpable de su muerte dada su vestimenta y la forma en que llevaba su cabello. Días después, diecisiete jóvenes a los que públicamente se les llamó *zootsuiters* (Traje de pachuco hecho de un pantalón amplio y parecido al que usaban los jóvenes afroestadounidenses de Harlem), fueron arrestados y condenados a prisión acusándolos por el asesinato de Díaz. Estos arrestos estuvieron racialmente motivados, específicamente hacia hombres mexicanos y sólo exacerbaron las tensiones raciales entre blancos estadounidenses y mexicanos en Los Ángeles. A menos de un año del asesinato de Díaz, el departamento de policía de Los Ángeles ordenó hacer rondines por los barrios concurridos por mexicanos, afroamericanos y asiáticos, en donde se arrestara a todo aquel que llevase traje de *Pachucho*, en PONCE, *Colectivo Asco: una exploración alternativa del arte en el movimiento chicano en Los Ángeles*, pp. 14, 15.

's, en la que se presenciara el renacimiento cultural chicano.²⁴

En el ámbito cultural, el movimiento chicano logró un desarrollo artístico que se conoce como el “Renacimiento chicano”, muchos artistas plásticos, del performance, literatos, dramaturgos y músicos se movilizaron a favor de la causa. Esto sería sólo el comienzo de la visibilización de la comunidad chicana y méxicoestadounidense en Los Ángeles, y uno de los medios para comenzar la difusión de estas ideas sería a través de la música, pues en esta convergerían otras miradas artísticas de observar la realidad.

²⁴ PONCE, *Colectivo Asco: una exploración alternativa del arte en el movimiento chicano en Los Ángeles*, p. 26.

Escena del punk en Los Ángeles, venues y espacios.

El surgimiento del punk chicano especialmente el de Los Ángeles sucedió de manera similar a la ciudad de Nueva York y Reino Unido, los jóvenes que fueron atraídos hacia el punk fueron aquellos que gustaba de escuchar artistas glam y andróginos como David Bowie.²⁵ El género Punk, es un estilo musical caracterizado por tener generalmente tres acordes.²⁶ Lo describen como un género que surgió en oposición a la música popular de la época, también como medio de rechazo al comportamiento normalizado de la sociedad, así como un llamado anti-sistémico y a oponerse a las ideologías autoritarias.²⁷

Existen tres versiones que han sido históricamente aceptadas. Las narrativas dominantes sitúan el surgimiento del punk en medio de la juventud de la clase trabajadora de Inglaterra a finales de los años 70.²⁸ El especialista en cultura popular, medios y arte contemporáneo, Dick Hebdidge argumenta que la rebelión incrustada en el punk británico recae en el valor político de echar abajo el sistema capitalista.²⁹ Por otro lado, se ha afirmado que el punk surgió en Nueva York con la banda *Los Ramones*. Sin embargo, esta última versión ha sido impugnada señalando que el punk nació en Detroit con la banda *Death*, o incluso en Perú con *Los Saicos*. Cabe mencionar que, en la mayoría de estas bandas, en gran parte sus miembros son negros, de origen mexicano o latinoamericano.³⁰ Sin embargo, lo que es importante destacar en la historia del punk, no es qué banda fue la primera o en qué lugar surgió exactamente, sino el

²⁵ Fue un músico y compositor británico. Conocido por su estilo extravagante, andrógino y glamuroso así como por sus camaleónicas transformaciones. Comenzó su carrera a finales de los años 60's y recientemente murió en el año 2016, dejando un legado musical, estético y político.

²⁶ KUHN, "The only thing I'm drunk on is cock": entrevista con Lucas en: *Sober living for the revolution: Hardcore Punk, Straight Edge, and radical politics*, Oakland, CA, 2010 pp. 213-217. https://issuu.com/nya/docs/sober_living_for_the_revolution_-_h [consultado el 4 de enero del 2018].

²⁷ AREVALO, "Everything you've ever heard and nothing you've ever heard: Ricanstruction, New-nuyorican Punk activists".

²⁸ HEBDIDGE, D, *Subculture: The meaning of style*, p. 23.

²⁹ HEBDIDGE, D, *Subculture: The meaning of style*, p. 23.

³⁰ HEBDIDGE, D, *Subculture: The meaning of style*, p. 25.

rompimiento que hizo con el glamour del rock y música popular de la época, ya que se crearon espacios y desarrollaron dinámicas en la que cualquier persona pudiera entrar y participar del punk.

La escena del punk de Los Ángeles es conocida por ser “un desastre artístico,”³¹ porque durante sus inicios sobre el escenario priorizaron el show, es decir el performance sobre la calidad o ejecución musical. “Desde los inicios de la escena, la comunidad chicana se ha conformado como una fuerza dominante en el punk, sobre todo por su estética en particular.”³² Además, los académicos Waldman y Reyes señalan que el punk chicano viene de una tradición establecida por artistas chicanos y latinos desde los días de Ritchie Valens.³³ Históricamente muchas bandas de jóvenes latinos se han visto involucrados con el rock and roll, este ha sido un género que comenzó con personas negras, sin embargo posteriormente traspasó fronteras y se convirtió en un portavoz para el idioma castellano frente a la hegemónica lengua inglesa. De acuerdo a Débora Hernández, muchos chicanos se involucraron en la escena de rock durante los años 60 usando el español para reafirmar su identidad.³⁴ Veían el uso del inglés en las bandas estadounidenses como un elemento importado para sobreponerse a la cultura latinoamericana, por tal razón creían firmemente en la incorporación del español al rock and roll para fusionar estas dos culturas que coexisten y compartían los mismos espacios.

La historia del por qué emergió la escena de punk chicano en el Este de Los Ángeles ha sido

³¹ CORDOVA, *Rasquache or Die!: Chican@/Latin@ Punks Presente!* p. 16.

³² “Since the early days of punk, Chican@s/Latin@s [sic] have been a dominant force as they formed some of the earliest bands and contributed to the overall aesthetic.” En WALDMAN & REYES, *Land of a thousand dances: Chicano Rock'n'Roll from Southern California*, New Mexico, University of New Mexico Press, p. 34.

³³ Músico, guitarrista y cantante estadounidense de ascendencia mexicana. Es conocido por ser precursor del movimiento rock and roll estadounidense. A pesar de que su carrera fue muy corta, Ritchie Valens (Ricardo Esteban Valenzuela Reyes), logró tener un par de éxitos musicales, acomodándose dentro del gusto popular anglosajón con la canción *La bamba*, una canción que originalmente es un son jarocho –música tradicional de la huasteca mexicana, en particular del Estado de Veracruz- y que Valens arregló con ritmos del rock and roll. Ritchie Valens murió a la edad de 17 años en un accidente de avión junto a otros dos músicos: Buddy Holly y The Big Bopper en 1958. A pesar de su corta edad, Valens marcó un inicio para la visibilización de la comunidad chicana. A finales de los 80 's se realizó una película basada en su vida y muerte, sin embargo, el papel principal fue protagonizado por un actor de origen filipino Lou Diamond Phillips, lo cual molestó a la comunidad chicana. PÉREZ, *Mestizaje: Critical Uses of Race in Chicano Culture*, pp., 56-60.

³⁴ HERNANDEZ, FERNÁNDEZ, L'HOESTER, ZOLOV. *Rockin' Las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*, p.23.

debatida, algunos como Habel Pallan mencionan que al querer entrar en la escena de Hollywood había un sentimiento aparente de exclusión y racismo.³⁵ No obstante, en el lado este de la ciudad había bandas organizadas y tocando en diversos shows, la mayoría de ellos en jardines traseros hasta que el *Vex* fue inaugurado en el segundo piso de Self- Help Graphics³⁶ en 1980, por la iniciativa de Teresa Covarrubias, miembro de la banda *The Brats*, Alicia Armendaris, conocida como *Alice Bag*, miembro de la banda *The Bags* y Willie Herrón, miembro de *Los Illegals* y del colectivo de arte chicano *Asco*. Como exhibición inaugural se presentó la obra de Gronk (miembro del colectivo *Asco*) y *Dreva*, un artista conocido por sus presentaciones y piezas queer-conceptuales. La exhibición se trató de una retrospectiva a este par de artistas: *Dreva/Gronk 1968-1978: Ten Years of Art/Life*, publicitada en revistas como *Slash Magazine* como “Art Meets Punk”.³⁷

A pesar de que el *Vex* lucharía por encontrar un lugar en donde establecerse de manera permanente, muchas bandas despegaron gracias a este espacio. “Más aún, el *Vex*³⁸ creó un puente entre la escena punk de Hollywood y la escena punk del Este de Los Ángeles, teniendo entre sus invitados a bandas como *Los Illegals*, *The Undertakers*, *The Brats*, *The Stains*, por mencionar algunas.”³⁹ Todas estas bandas pertenecen a la escena punk del Este. En una entrevista, Teresa Covarrubias señaló que, “Alrededor de 1979, era imposible conseguir un show en Hollywood. Tenías que conocer a alguien que manejara el negocio en alguna banda o

³⁵ PALLAN, "Soy punkera, y que?: Sexuality, translocality, and Punk in Los Angeles and beyond, p. 161.

³⁶ Self-Help Graphics asociación-taller-galería, organización chicana fundada en 1972 por la hermana franciscana Karen Boccaleri como taller de grabado, exhibición y centro educativo. GONZALES, CHAVOYA, p. 346.

³⁷ El Arte se encuentra con el Punk, en CHAVOYA, *Elite of the obscurece*, p. 346

³⁸ Un espacio que fue utilizado para hacer presentaciones de punk, sin embargo después de un pasaje conocido como Black Flags's performance, una revuelta violenta sucedida mientras tocaba la banda Black flag, en el que el público comenzó a destruir las instalaciones, el *Vex* tuvo que moverse del segundo piso de la galería/taller Self Help Graphics y estuvo itinerante en distintos domicilios hasta que a finales de los 80's cerró definitivamente y en 2013 fue reabierto en el barrio de el Sereno Los Ángeles. en ALVARADO, “*Backyard brats and Eastside Punks: A history of East LA's Punk scene*”, pp. 160-161.

³⁹ “*The Vex* created a bridge between the Hollywood scene and the East L.A scene, hosting East LA bands like *Los Illegals*, *The Undertakers*, *The Brat*, and *The Stains* to name a few,” en ALVARADO, “*Backyard brats and Eastside Punks: A history of East LA's Punk scene*”, p. 160.

la escena para poder obtener una fecha.”⁴⁰ Estos sentimientos colectivos de rechazo y enojo crearon poco a poco una conexión intensa entre diferentes artistas; esto se exacerbó sobre todo en la comunidad punk chicana, ya que sus raíces no encajaban completamente con la de los punks anglosajones.

Así, estos personajes pioneros de la escena punk del Este de Los Ángeles, no estaban siendo conscientes del legado que estaban creando. Sentían que no encajaban en la escena punk de Hollywood y simplemente se limitaron a crear algo con la misma línea de pensamiento y estilo de los punks, y esto definiría a los miembros de las bandas y también a la comunidad chicana. Por otro lado, Willie Herrón ex miembro del colectivo artístico chicano *Asco* y líder de la banda punk chicana Los Ilegales, insiste que bandas chicanas como *Los Illegals* fueron rechazadas por la escena en Hollywood porque ellos se destacaban de todos esos imitadores de *Sex Pistols*, afirmando descaradamente su identidad chicana y sus raíces del Este de Los Ángeles dentro y fuera de este espacio, y continúa señalando que “tal vez otras bandas hayan tenido una oportunidad dentro de la escena al ocultar su chicanismo”,⁴¹ pero incluso, “a menudo también fueron relegadas a fiestas de patio trasero y bailes disco”.⁴² “No volaban con la bandera chicana y nosotros sí. Los punks del Oeste nos odiaron porque los estábamos lanzando en sus caras...Nuestros punks estaban en la calle. Eran cholos con todas las problemáticas, ira y angustia que había en nuestra comunidad. Esa era nuestra escena punk.”⁴³ Willie comprendía de sobremanera esta batalla chicana por la legitimidad en la escena del arte en Los Ángeles; nos remonta a la estética guerrillera, glam, punk del colectivo *Asco*, que reaccionaron a la exclusión al renunciar a la necesidad de ser incluidos. Una idea que llevó al colectivo a realizar

⁴⁰ PALLAN, "Soy punkera, y que?: Sexuality, translocality, and Punk in Los Angeles and beyond p.150.

⁴¹ HERRÓN, “L.A. punk history is a serious subject, Agustin Gurza”, *Los Angeles Times*, 24 de mayo del 2008.<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-may-24-et-culture24-story.html> [Consultado el 9 de marzo del 2020].

⁴² HERRÓN, “L.A. punk history is a serious subject, Agustin Gurza”, *Los Angeles Times*, 24 de mayo del 2008.<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-may-24-et-culture24-story.html> [Consultado el 9 de marzo del 2020].

⁴³ HERRÓN, “L.A. punk history is a serious subject, Agustin Gurza”, *Los Angeles Times*, 24 de mayo del 2008.<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-may-24-et-culture24-story.html> [Consultado el 9 de marzo del 2020].

su famoso Spray Paint sobre el Museo del Condado de Los Ángeles (LACMA).⁴⁴ A diferencia de los músicos punk del lado Oeste, *Los Illegals* no terminaban un concierto y regresaban seguros a casa a beber cerveza, en vez de eso, regresaban al barrio a escuchar disparos de armas e intentar no ser confundidos por la policía con un miembro de alguna pandilla. Al tener estos proyectos desarrollándose al mismo tiempo, *The Illegals*, el club *Vex*, y *Asco*, Herrón cultivó el espíritu visual y corporal subversivo de *Asco* en donde también buscó ampliar los horizontes del público al que quería llegar. Herrón veía sus presentaciones con *Los Illegals* como una extensión de su trabajo con *Asco*, pues esta música servía como *soundtrack* para los performances e intervenciones de *Asco*. Cabe mencionar que, su primer single, “*el-lay*”⁴⁵ del álbum *Internal Exile*⁴⁶, fue escrito en conjunto con Gronk y lanzado en 1981 por A & M records, el cual tiene un estilo que confronta el sonido fofoclorizado chicano esperado por una banda con raíces mexicanas. En su portada se puede apreciar un fragmento de una mural realizado por Willie Herrón en East Los Ángeles.

“*We don’t need a tan*”⁴⁷ con un ritmo estrambótico habla de la brutalidad policiaca, las muertes por parte del ejército, los estereotipos, la herencia ancestral del pueblo mexicoestadounidense en tierras californianas y de la persecución migratoria hacia la comunidad. Irónicamente hablan del bronceado como un *souvenir* que todo turista que viaja a California quiere tener, y que a diferencia de cientos de inmigrantes ya tienen “un bronceado” por el trabajo se realiza al aire libre en los campos de pisca, o en trabajos de construcción o jardinería.

⁴⁴ Una tarde del año de 1972, después de que Gamboa tuviera una pequeña reunión con el entonces director del museo del condado de Los Ángeles (LACMA) para preguntarle el motivo por el cual no había obras de artistas chicanos expuestas en el museo, tres de los miembros, Herrón, Gronk y Gamboa, firmaron con sus nombres la fachada principal de LACMA, a la mañana siguiente, Harry Gamboa Jr. regresó para fotografiar a la cuarta miembro del grupo, Patssi Valdez, parada junto a las firmas hechas el día anterior por los miembros masculinos del grupo; esta imagen fue difundida ampliamente y pronto se convirtió en el ícono de las intervenciones públicas del colectivo. PONCE, *Colectivo Asco: una exploración alternativa del arte en el movimiento chicano en Los Ángeles*, pp. 75-76.

⁴⁵LOS ILLEGALS, sencillo “El-lay”, 1983, <https://www.youtube.com/watch?v=ErOaybkdKX0> [Consultado el 10 de enero de 2023]

⁴⁶LOS ILLEGALS, álbum completo “Internal Exile”, 1983, https://www.youtube.com/watch?v=_11UYDMmh0A [Consultado el 10 de enero de 2023]

⁴⁷LOS ILLEGALS, sencillo “We don’t need a tan”, 1983, <https://www.youtube.com/watch?v=TKIfFeaw0b4> [Consultado el 10 de enero de 2023]

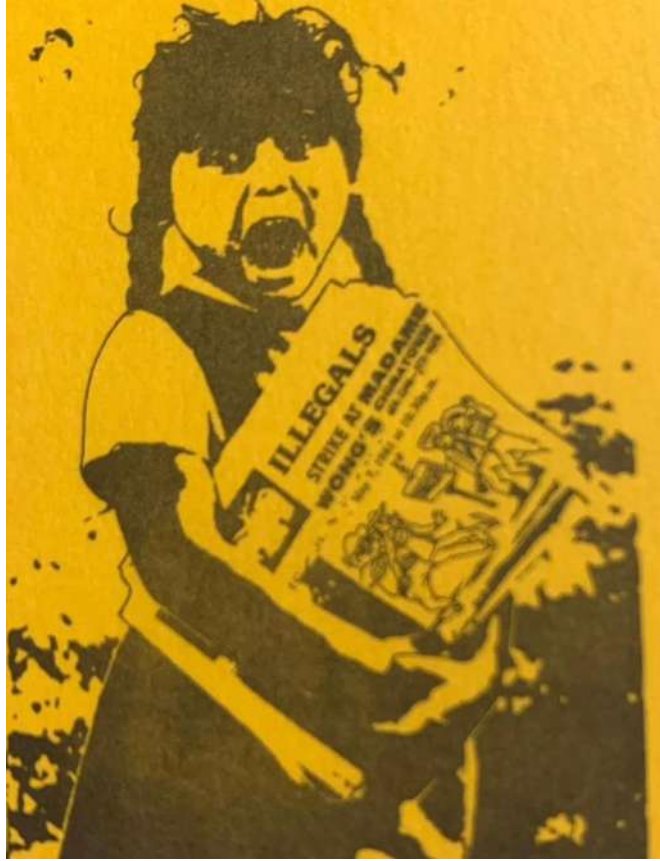


Imagen 2. Willie F. Herrón III, *Los Illegals Strike at Madame Wong's*, 1981, Xerox on yellow paper. Cortecia de California Ethinc Multicultural Archives, Department of Special Collections, University of Santa Barbara.



Imagen 3. Harry Gamboa Jr, *Los Illegals*, 1982, black and white photography. Cortesía del artista.

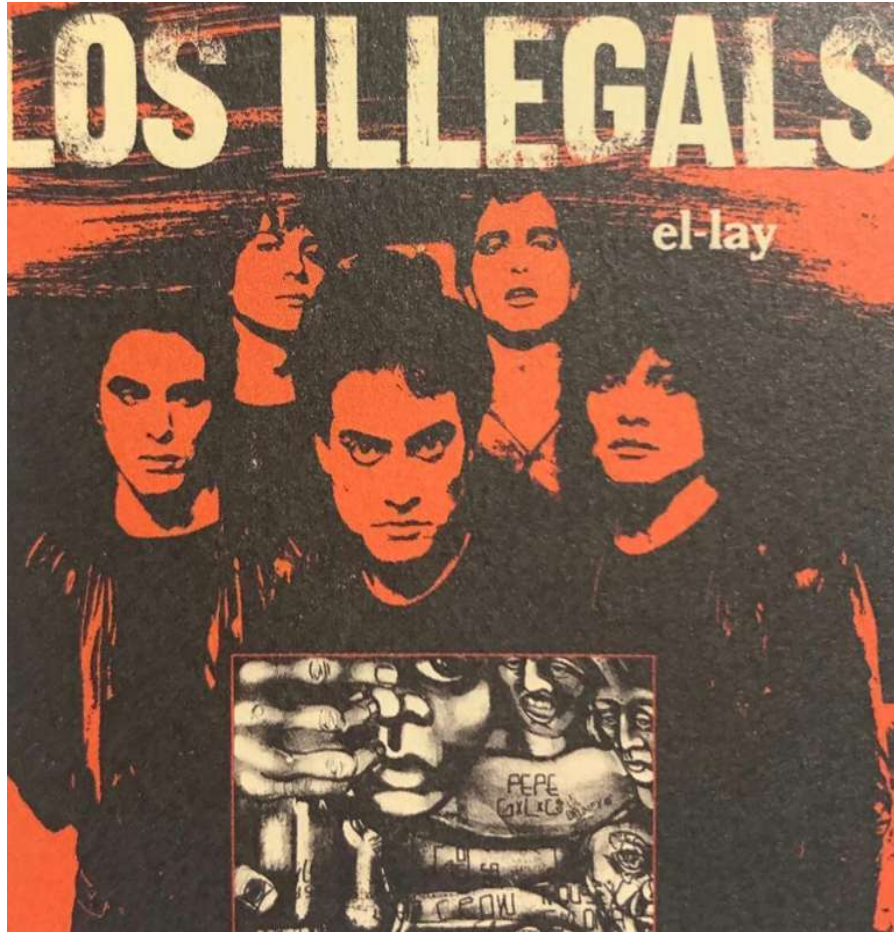


Imagen 4. Los Illegals, *El-lay*, 1981, single 45 rpm jacket cover, cover photography by David Guilburt; design by Melanie Nissen; artwork and designed by Willie F.Herrón III, Cortesía de Willie F. Herrón.

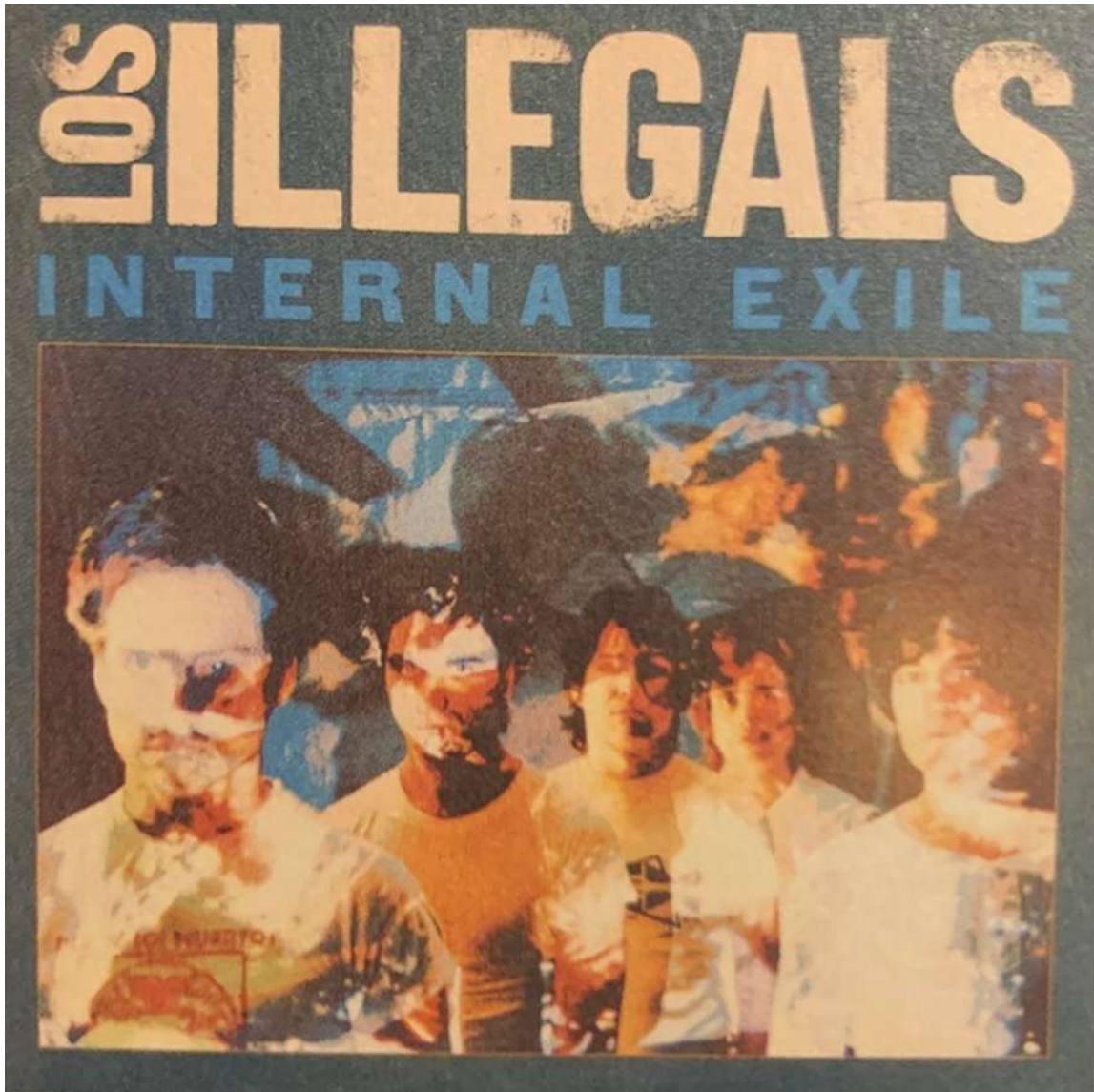


Imagen 5. Los Illegals, *Internal Exile*, 1983, album cover, cover photograph by Harry Gamboa Jr., artwork and design by Willie F. Herrón III, Cortesía Willie Herrón III.

Para la mayoría de las bandas chicanas, las puertas de Hollywood se abrieron solo después de que el Vex llamara la atención formando parte de la primera plana en el famoso diario *Los Angeles times* el 12 de octubre de 1980 gracias al pasaje llamado black flag, en donde un concierto de punk liderado por la banda *Black flag* destruyó casi en su totalidad al Vex.

La comunidad chicana continuó creando música a través de los años a pesar de la falta de apoyo, lugares para presentarse, malas condiciones educativas y sociales, etc. Es un tema

complicado teniendo en cuenta los pocos estudios que se han realizado en torno a esta problemática,⁴⁸ sin embargo, es necesario continuar indagando y asegurarse de que estos temas formen parte del legado musical de la comunidad chicana y latinoamericana.

⁴⁸ PALLAN, "Soy punkera, y que?: Sexuality, translocality, and Punk in Los Angeles and beyond, pp. p. 170.

The bags, punk chicano feminista de *Alice Bag*: Alicia Armendaris.

“Look at our women. They are strong and you can feel
it. They are the rocks which we really build.”
-Dolores Huerta⁴⁹

“Chicanas identify
Chicanas communicate chicanas
Let your spirits not die.”
-Anna Nieto Gómez⁵⁰

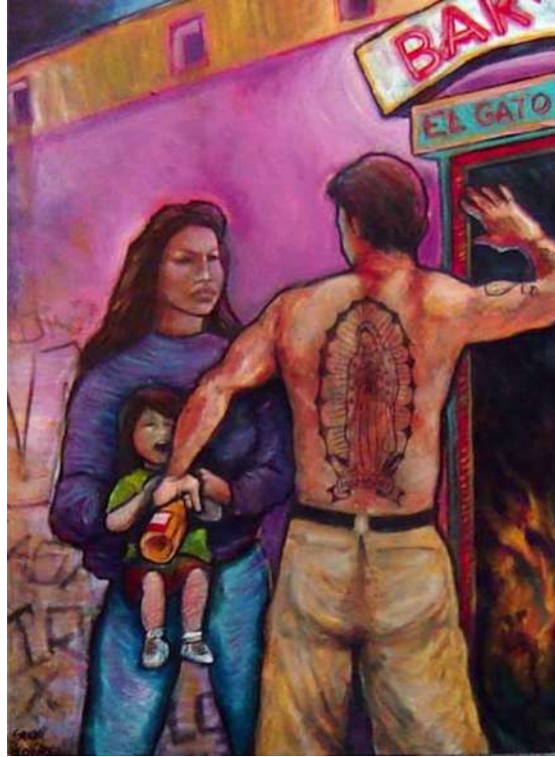
La lucha continuó por derechos políticos, voto equitativo, mejores condiciones educativas y para trabajadores del campo, sin embargo, estas luchas no contemplaban la relevancia del papel de la mujer en su lucha, así que poco a poco el movimiento chicano se comenzó a llenar de voces femeninas que luchan por derechos y objetivos específicos que no se habían tomado en cuenta con anterioridad.

Es del movimiento feminista chicano que podemos dibujar ciertas similitudes con la experiencia de *Alice bag* como mujer *mexicoestadounidense* a finales de los años 60's en Los Ángeles. Por un lado, mientras la comunidad chicana luchaba por igualdad de derechos, autonomía, y conciencia identitaria, muchas mujeres chicanas pensaban que el movimiento debía de luchar también contra las relaciones tóxicas de exclusión patriarcal, sobre todo de mujeres que lideran grupos de protesta chicana. Un movimiento chicano feminista había nacido, motivando a las chicanas a luchar en contra del sexismo y racismo que encaraban día a día, incluso en su misma comunidad y en el movimiento chicano. Levantar la voz para acabar con el estereotipo de que las mujeres de origen mexicano son buenas amas de casa, se quedan todo el día en el hogar, limpiando, cocinando, y al cuidado de su esposo e hijos. Muchos

⁴⁹ “Miren a nuestras mujeres. Ellas son fuertes y podemos sentirlo. Ellas son las bases sobre las cuales debemos comenzar realmente a construir”, en GARCIA, *Chicana feminist thought*, p. 1.

⁵⁰ “Las chicanas identifican, las chicanas se comunican con otras chicanas, no dejes que tu espíritu muera”, en GARCIA, *Chicana feminist thought*, p. 1.

hombres chicanos se pronunciaron contra este movimiento, ya que veían en este empoderamiento no a una mujer fuerte sino a una “mala mujer”: promiscua, agresiva, descuidada en su aspecto y sin interés en tener una familia.



Imágen 6. Sergio Hernandez, *The last cachetada* (the last slap)1972.

El movimiento chicano feminista se desarrolló al interior del movimiento chicano nacional por los derechos civiles y a la par del movimiento feminista anglosajón, sin embargo de manera independiente de ellos. “Su relación con el movimiento feminista, incluyendo el sufragista en Estados Unidos, está marcado por complejos que han afectado a ambos grupos desde 1948; uno de los más importantes es que las chicanas fueron consideradas una minoría, inmigrantes y trabajadoras con escalas muy bajas dentro de la estructura económica.”⁵¹ La gran victoria del feminismo no alcanzó a las chicanas ni a las negras; las minorías tuvieron que continuar la lucha por la supervivencia, y quedarse con trabajos mal pagados en servicios domésticos y la industria agrícola. Sufrieron represión y deportación mientras grupos privilegiados de mujeres, blancas de clase media, habían logrado algunos de sus propósitos.⁵²

La agenda feminista anglosajona no contemplaba realizar actividades que visibilizaran la injusticia del racismo hacia las mujeres racializadas, solamente se quedaron como observadoras, pocas veces convocándolas a mítines y encuentros, pero no para escuchar sus necesidades. Las chicanas buscaban tener prestaciones laborales básicas como permisos por maternidad, servicios de guardería, métodos anticonceptivos accesibles, recursos sociales bilingües e igualdad en la vida laboral.⁵³

Los problemas con la falta de igualdad en la mano de obra laboral, la ausencia de recursos bilingües y rebelarse en contra de la visión que circulaba de la mujer chicana entre la comunidad de hombres chicanos también alcanzó Alicia Armendáriz (*Alice Bag*) durante su juventud en los años 70’s y 80’s. Describe que durante su niñez y juventud se enfrentó a problemas relacionados al racismo y sexismo, sin embargo encontró su trinchera de lucha y una manera de expresar todo aquello que le incomodaba a través de la música.⁵⁴ Armendariz desafió los estereotipos de sumisión y analfabetismo de las mujeres chicanas formando una banda de punk, graduándose de la preparatoria y posteriormente de la universidad. En sus

⁵¹ CACHEUX, “Feminismo chicano: raíces, pensamiento político e identidad de las mujeres”, p. 45.

⁵² COTERA, “Our Feminist Heritage”, en *Chicana feminist thought*, p. 42.

⁵³ GARCIA, *Chicana feminist thought*, pp. 6-8.

⁵⁴ BAG, *Violence Girl: East L.A. Rage to Hollywood Stage, a Chicana Punk Story*, p. 12.

memorias *Alice Bag* menciona que nunca se vio involucrada en ninguna protesta o huelga,⁵⁵ sin embargo, podemos relacionar las consignas sociales y políticas del movimiento chicano con sus motivaciones por formar parte de la escena punk angelina. Desde pequeña aspiraba a romper los moldes y expectativas que se tenían de las mujeres chicanas, incluso si estos se repetían en su propio núcleo familiar.

La participación de *Alice Bag* en la escena punk angelina como sujeto transnacional/transcultural fue un precedente para la diversidad, incluso para la escena actual. Considerada una persona no blanca, ella representa los diversos orígenes del punk, a pesar de tratarse de ambientes generalmente dominados por hombres anglosajones. Esta mujer marcó un precedente para la continuidad de presentaciones explosivas, vivaces y llenas de energía en las que se privilegiaba el desempeño sobre el escenario con la expresión corporal, más que calidad vocal o instrumental. Estos performance sobre el escenario denunciaban la brutalidad y abuso de autoridad policiaca en contra de la comunidad chicana y negra. Y fue así, que la denuncia y la protesta ayudaron a cohesionar a la escena punk, dándole un sentido de comunidad y objetivos de lucha común, aspecto que perdura hasta hoy día. Sobre sus primeras presentaciones ella relata:

“Hay demasiada energía en mi cuerpo; no puedo controlarla...ni siquiera puedo escucharme a mí misma, excepto por la voz dentro de mi cabeza que parece ser de un fantasma que viene desde el fondo de la habitación, excepto que no era un fantasma, soy yo: encontrándome haciendo chillidos, gritando y cantando. La bolsa en mi cabeza me hacía sentir segura, incógnita, libre para actuar sin restricciones. No podía parar en ese momento, quería liberarme, como si se tratara de un exorcismo, uno se siente bien, y al final exploté como una piñata rota”.⁵⁶ Cuando está sobre el escenario, Alice se compara a sí misma con una piñata, o alguien que está experimentando un exorcismo, “como si un rayo de luz me atravesara.”⁵⁷ Estas

⁵⁵ BAG Alice, *Violence Girl: East L.A. Rage to Hollywood Stage, a Chicana Punk Story*, p. 85.

⁵⁶ “There’s too much energy in my body; I can’t control it... I can’t hear myself except for a ghost of a voice that seems to come from the back of the room; only it’s not a ghost, it’s me: That’s my voice shrieking, screaming, singing. The bag on my head makes me feel like I am protected, incognito, free to act without restraint.... I couldn’t stop myself now if I wanted to and the release is like an exorcism- it feels so good...I explode like a broken piñata... BAG, *Violence Girl: East L.A. Rage to Hollywood Stage, a Chicana Punk Story*, pp. 212-213.

⁵⁷ “With electricity running through me”, en BAG, *Violence Girl: East L.A. Rage to Hollywood Stage, a Chicana Punk Story*, pp.213.

analogías de súper-humana nos dicen que Alicia Armendáriz no se sentía ella misma sobre el escenario ella se transformaba en *Alice Bag*, usando una bolsa de papel sobre su cabeza.



Imagen 7. Melannie Nissen, *The bags*, S.A, en Bag Alice,



Imagen 8. Melannie Nissen, *The bags en concierto*, 1978.

Por otro lado, vemos también la participación de la audiencia durante los conciertos de punk. La participación del público fue fundamental, *Alice Bag* y su banda lograban conectar de una manera particular con su audiencia, describe que durante los conciertos entraba en trance a manera de sentirse como si fuera una luchadora en el ring, llena de adrenalina y fuego.⁵⁸ Las presentaciones de *The bags* estaban cargadas de energía, de agresividad, como si el escenario hubiese sido una válvula de escape para dejar salir la energía y lenguaje que en ese momento no era una cualidad privilegiada en una mujer.

Como ya se ha venido mencionando, Alice fue partícipe de la naciente escena punk de Los Ángeles, la cual era diversa gracias a su contexto y a la aceptación de diferentes ideologías. En sus memorias, ella describe a la escena como “la isla de los juguetes inadaptados”⁵⁹, lugar donde podrías siempre encontrar amabilidad y comunidad. Y mientras algunas fuentes apuntan que el punk surge en Nueva York, La Gran Bretaña estaba recibiendo más atención mediática, y una audiencia en su mayoría blanca anglosajona, en “Los Ángeles la escena era inclusiva en donde todo mundo podía sentirse seguro y bienvenido”,⁶⁰ y a pesar de que la mayoría de los músicos se sentían estrellas de rock, siempre estaban abiertos a críticas, nuevas ideas, amistad y cooperación.⁶¹ Alice señala que la música punk les permitía reinventarse, y lo que en un principio fue un nuevo género musical, evolucionó a una revolución cultural y un catalizador para la escena angelina.

Esta escena naciente en la que Alice participó, promovía la estética de “hágalo usted mismo” es decir, sin recurrir a la ayuda de estudios de música o productores, además de promover la igualdad y diversidad a través de sus músicos.

Al hacer una revisión de sus memorias escritas recientemente en el año 2012, *Alice Bag* indica que sus raíces mexicanas formaron parte de su identidad como artista, orgullosa relata que sus letras principalmente hablaban de su niñez, y de cómo era vivir con una familia de inmigrantes.

⁵⁸ BAG, *Violence Girl: East L.A. Rage to Hollywood Stage, a Chicana Punk Story*, pp.6-7.

⁵⁹ “Island of misfit toys,” en BAG, *Violence Girl: East L.A. Rage to Hollywood Stage, a Chicana Punk Story*, p. 189.

⁶⁰ Los Ángeles was inclusive, where everyone could feel secure that his/her contribution was fairly received, were open to new ideas, friendly, cooperative. Everyone felt like a rock star. En BAG, *Violence Girl: East L.A. Rage to Hollywood Stage, a Chicana Punk Story*, p. 195.

⁶¹BAG, *Violence Girl: East L.A. Rage to Hollywood Stage, a Chicana Punk Story*, p. 195.

Describe que en casa su padre sólo hablaba en español, lo cual le hizo valorar aún más y apreciar la cultura mexicana, incluyendo también la comida, así como la religión católica que su madre practicaba.⁶² Realizó viajes familiares en tren por México, hecho que contribuyó a su desarrollo como artista musical porque según relata, esto abrió su horizonte hacia nuevos ritmos.⁶³

Durante mucho tiempo, Alice honró la identidad mexicana heredada de su madre y padre, sin embargo, más tarde comenzó a cuestionar las representaciones femeninas en la sociedad. Recuerda vívidamente los abusos y episodios de violencia que su padre ejercía sobre su madre, y esto le ayudó a asimilar su propio rol como mujer en la sociedad. Y cuenta en su biografía “mi padre era un monstruo...un día yo estaba jugando afuera cuando escuché gritos viniendo del interior de mi casa, corrí rápidamente para saber qué pasaba, y encontré a mi madre intentando cubrir con vergüenza su cara ensangrentada...mi madre obedecía sin cuestionar a mi padre y cuando él levantó su mano para golpearla de nuevo, yo tomé su arma...intenté desesperadamente alejarlo, usando todo mi cuerpo para bloquear cualquier contacto con mi madre...la escena se desvanece en la oscuridad, como muchos de mis malos recuerdos...mi madre presentó cargos, temía demasiado de hacerlo.”⁶⁴La figura del hombre machista estuvo presente y de manera directa oprimiendo la voluntad de su madre y la suya, imponiéndose a través de la violencia. Sin embargo, el enfrentamiento que Alice realizó con su cuerpo, nos dice que ella rechazaba la violencia desde entonces, y esto más tarde influiría en su lucha por erradicar las prácticas violentas machistas contra las mujeres. “Ahora que soy mayor, comienzo a ver cómo las acciones de mi madre contribuyen al círculo de violencia en la que las dos estábamos metidas, yo sabía que mi madre no quería ser golpeada, pero no podía evitar sentir que ella de alguna manera estaba contribuyendo a su propia victimización continuando al lado de mi padre...la incapacidad de actuar de mi madre-incluso de defender su propia vida-

⁶²BAG, *Violence Girl: East L.A. Rage to Hollywood Stage, a Chicana Punk Story*, p. 57.

⁶³ BAG, *Violence Girl: East L.A. Rage to Hollywood Stage, a Chicana Punk Story*, p. 58.

⁶⁴ “My father was a monster ...One day I was playing outside when I heard yelling coming from the tool room. I ran into the house to find my mother trying to cover her bloodied face in shame... My mother obeyed my father, who then raised his hand to strike her but I rushed over and grabbed his arm... I desperately tried to push him back, using my whole body in a feeble attempt to block him from getting to her...The scene fades into blackness, like so many of my bad memories...My mom never pressed charges, she was afraid to...”, BAG, *Violence Girl: East L.A. Rage to Hollywood Stage, a Chicana Punk Story*, pp. 19-21.

ayudaron a sacar y canalizar mi ira.”⁶⁵ Al ir creciendo Armendáriz cuestionaba su rol en este ciclo violento familiar y cuando llegó a una edad adulta se hizo consciente de su identidad transcultural, afirmando que no necesariamente tendría que ser como su madre o como su pasado mexicano: la chingada.⁶⁶ No se convertiría en una víctima más de la violencia machista, y esto se puede interpretar como una manera de rebelión en contra de los estereotipos sexistas que rodean a las mujeres de origen mexicano, afirmándose como una chicana feminista.

Alice Bag es una figura importante en el punk californiano de Los Ángeles y su influencia en la música y la cultura punk es innegable. Como líder del grupo The Bags, Alice abrió camino para las mujeres en una escena musical dominada por hombres y utilizó su música como plataforma para abordar temas políticos y sociales importantes. Su música y su activismo han inspirado a muchas generaciones de músicos y fans y han ayudado a moldear la identidad del punk californiano de Los Ángeles. Alice sigue siendo un icono cultural y un recordatorio de la importancia de la autenticidad y la resistencia en la música.

Reflexiones

A lo largo de este capítulo se ha podido analizar algunos de los movimientos sociales que rodearon el surgimiento de la escena punk en Los Ángeles, entre ellos se encuentra el movimiento de los Sin Tierra de Reies Tijerina, el cual logró que los antiguos terratenientes de Nuevo México pudieran conservar legalmente sus tierras, cabe mencionar que este acuerdo no se logró de manera pacífica, pues Reies Tijerina recurrió a medidas extremas como la toma del congreso y secuestro de funcionarios. Unos años después, en la costa Oeste César Chávez y Dolores del Rio, lograrían el reconocimiento y respeto a los derechos laborales de los trabajadores de uva en el Valle de San Fernando, a través de un boicot nacional a comprar uvas californianas y una huelga de hambre, y finalmente el movimiento por los derechos civiles de los chicanos reflejó la necesidad y reconocimiento de la comunidad chicana de un discurso de

⁶⁵ “Now that I was getting older, I started to see how my mom’s actions played into the cycle of violence they were both trapped in. I knew my mom didn’t want to be beaten, but I couldn’t help but feel that she was somehow contributing to her own victimization by staying around and pushing my dad’s buttons... My mother’s inability to act even to defend her own life sent my anger rising to the Surface”, en BAG, *Violence Girl: East L.A. Rage to Hollywood Stage, a Chicana Punk Story*, pp. 71-72.

⁶⁶ DESPIRITO, *Chicana Punk Rock in East Los Angeles: Creating a New Transnational Identity*, p. 30.

autodefinición y afirmación sostenida de la mano de los artistas y la sociedad y la reivindicación de sus derechos que cimentaron la lucha venidera contrahegemónica a los discursos y acciones de las instituciones estadounidenses.

La propuesta musical de Alice, respondió al clima de violencia en el que fue criada formando una banda de punk, rodeándose de mujeres independientes y solidarias y rebelándose en contra del comportamiento esperado de una mujer en términos sociales y expresión de género. Bag también representó nuevos desarrollos de la escena punk contemporánea antes de su tiempo. Como mujer chicana, fue pionera en sentar un precedente de la diversa escena que actualmente se puede ver en Los Ángeles, esto incluye la diversidad en el género musical, el nivel socioeconómico, los orígenes étnicos y la sexualidad.

A diferencia de otras escenas punk en Estados Unidos, la escena punk de Los Ángeles está actualmente dominada por la comunidad chicana. Esto debido a varios factores, entre ellos la gran afluencia continua de generaciones de jóvenes chicanos y latinos que llegan a Los Ángeles. La escena punk desde sus inicios, e incluso actualmente sigue atrayendo a toda esa clase marginada, haciendo eco de frustraciones y del enojo de la población más desprotegida e ignorada, desafiando la normalidad anglosajona y proporcionando espacios para hacer comunidad. Esto en un momento histórico en el que Los Ángeles estaba por comenzar a recibir una de las más grandes cantidades de migrantes ilegales provenientes de México, Sudamérica y Latinoamérica, así como migrantes legales provenientes de Corea del Sur. La escena de punk californiano chicano fue un movimiento cultural significativo que reflejó la lucha y la resistencia de la comunidad chicana en un momento de cambio social y político en los Estados Unidos. Los músicos y fans de la escena combinaron elementos de la cultura punk y la música chicana para crear un sonido único que reflejaba sus experiencias y luchas. La escena también fue un espacio para la unión y la comunidad, donde las personas podían conectarse y apoyarse mutuamente. A pesar de que la escena de punk californiano chicano de los años 60 y 70 no tuvo una amplia visibilidad en el *mainstream*, su legado y su influencia en la cultura punk y chicana siguen siendo reconocidos y celebrados hasta el día de hoy.

Capítulo II. Revueltas de Rodney King, o disturbios de Los Ángeles

Abordar desde la perspectiva histórica las revueltas de Los Ángeles, es una oportunidad para analizar las relaciones sociales y económicas entre las tres llamadas minorías entre las cuales se dio mayormente el conflicto; comunidad latinoamericana, negra y asiática. Las revueltas nos hacen mover el enfoque de mirada hacia los procesos migratorios de la segunda mitad del siglo XX, y la desigualdad social.

Dentro de la historiografía revisada para los fines de este capítulo, se han encontrado tres variantes de análisis. La primera variante es aquella realizada por académicos de ciencias sociales en donde los estudios van desde; estudios culturales, estudios asiáticos, estudios afroestadounidenses, cinematográficos, estudios americanos y literatura comparada. Estos, en general colocan a los problemas estructurales como la verdadera causa de las revueltas.

La segunda línea de investigación gira la mirada hacia funcionarios de los Ángeles y sus políticas públicas, algunos autores apuntan que una de las causas fueron las deficiencias en las políticas municipales.

El tercer grupo de fuentes analizadas son antologías de investigación realizadas por periodistas. La gran fortaleza de este último recae en la cantidad de documentos recopilados. Una antología compilada por el equipo del diario de Los Ángeles Times, titulado *Understanding the Riots*⁶⁷, provee una comprensiva presentación, incluyendo artículos reimpresos y fotografías.

De acuerdo a los autores Chang & Diaz-Veizades, las preocupaciones y problemas de los Coreanos-estadounidenses no eran cubiertos o hablados por la prensa tradicional angelina, las vicisitudes que afrontaban los coreanos en su día a día raramente eran discutidas por el diario L.A Times o por la televisión angelina antes de 1992. Cuando se llegaban a mencionar era para hacer énfasis en que se habían convertido en un grupo minoritario modelo, a pesar de su

⁶⁷ Comprendiendo los disturbios.

reciente llegada a Estados Unidos en comparación con otros grupos. Aunque parece halagador, sin embargo el modelo narrativo de minorías fue creado por los opositores del Movimiento por los Derechos Civiles con el fin de desacreditar las solicitudes de asistencia gubernamental para negros y otras minorías. Muchos de estos artículos señalan que, hasta cierto punto, los coreanos y otros grupos asiáticos habían superado el racismo mientras se aferraban a los peldaños más bajos de la sociedad. Esta narrativa de las “minorías modelo” puso a los coreanos en contra de la población afroestadounidense, la cual se estigmatiza aún más después de las revueltas de 1992.

Para 1980 y principios de 1990, el crimen aumentó en los barrios negros al interior de la ciudad, debido al aislamiento y desindustrialización causada por la movilización de residentes blancos y negros de clase media hacia otras zonas de la ciudad.⁶⁸ Cabe mencionar que, a diferencia de otros centros urbanos, el vacío dejado por la pérdida de trabajos industriales fue llenado por el lucrativo negocio de drogas, como el crack, y la cocaína administrado por pandillas de negros. Y así, a medida que el sur de Los Ángeles como otros barrios de población negra de los Estados Unidos experimentaron un incremento de la violencia, estas zonas se convirtieron en símbolos de decadencia, deterioro social, crimen y violencia”.⁶⁹

⁶⁸ KENNEDY, *Race and urban space in contemporary American culture*. p. 129.

⁶⁹ As South Los Angeles and other black neighborhoods in the United States saw a large increase in violence, black inner cities became symbolic of American societal decline and an increasing American fear of crime, en DAVIS, “The untold story of the LA riot, en *U. S. News & World Report*”, p. 21.



Imagen 9. Rosemary Kaul, *Primeras manifestaciones en la intersección frente al Parker Center*, Los Angeles Times, Abril 29, 1992.

Primeras impresiones sobre los causantes de las revueltas. Antecedentes, lucha afroestadounidense.

A mediados de la década de los años 60 varias ciudades de Estados Unidos se sublevaron en lo que se conocería más tarde como las “Revueltas negras”. Las confrontaciones públicas y manifestaciones pacíficas por los derechos civiles dominaron y marcaron esta década, sobre todo al sur del territorio estadounidense.

La lucha por los derechos de los afroestadounidenses abrazaron la táctica y la ética de la no violencia, siguiendo el ejemplo del líder político y espiritual, Martin Luther King y, por otro lado, una alternativa a través de la formación de un ejército revolucionario con tendencia Marxista llamado las Panteras negras.⁷⁰ Sin embargo, no todas las protestas pudieron culminar pacíficamente, y fue precisamente la violencia civil la que marcó sus lugares en la historia de los movimientos sociales. Dos de los tres episodios de violencia estuvieron localizados en dos ciudades al norte de Estados Unidos: Detroit en Michigan y Newark en Nueva Jersey. El tercero tuvo lugar al sur de la ciudad de los Ángeles teniendo como epicentro Las Torres Wats. Estas tres ciudades se volvieron sinónimos de revuelta social por la magnitud de población involucrada, los daños a muebles e inmuebles y la violencia ejercida por parte de los cuerpos policíacos.

Durante mucho tiempo, las revueltas fueron incomprensibles para muchos académicos, que se dieron durante una época de crecimiento económico para Estados Unidos, y según apuntan

⁷⁰ CANNON, *All the power to the people. The story of the Black Panther Party*, San Francisco, People Press, 1970, p. 8. Un año después de las revueltas de las Torres Wats de Los Ángeles, se formaría en el Party for Self- Defense, partido por la autodefensa revolucionario afroamericano, en 1966 en Oakland California, por Huey P. Newton y Bobby Seale. El propósito original del partido era el de patrullar los vecindarios afroamericanos más vulnerables para proteger a los residentes de abusos de poder por parte de los policías. Eventualmente se convirtieron en un grupo revolucionario con tendencias marxistas que pedían que todos los afroestadounidenses tomaran las armas por la liberación de todos presos políticos y una compensación por los siglos de explotación de la comunidad negra en Estados Unidos.

varias fuentes, “las revueltas se dieron en ciudades donde los afroestadounidenses lidiaron con la menor privación económica y donde la segregación legal no existía.”⁷¹

En el marco de estos “fenómenos inusuales” violentos, el gobierno estableció dos comisiones para tratar de encontrar las raíces de estos problemas sociales y explicarse el porqué de esta repentina violencia urbana; la primer comisión al mando de Otto Kerner, gobernador del estado de Illinois de ese periodo llamada la Kerner Commission (The National Advisory Commission on Civil Disorders.)⁷² El objetivo principal de Kerner se centró en encontrar las causas de las revueltas afroestadounidenses y propiciar políticas sociales para evitar que se repitieran en un futuro.⁷³ La segunda comisión llamada The Eisenhower, tenía por objetivo conocer el origen de la violencia en Estados Unidos (Comisión Nacional en causas y prevención de Violencia). Ambas comisiones se centraron en conocer las causas de la violencia en barrios marginados durante la década de los años 60, y llegaron a la conclusión de que la violencia era causada por la desigualdad social y la pobreza. En ese entonces como ahora, aquellos que interpretan las revueltas desde la perspectiva privativa, es para hacer un llamado al gobierno federal para que se inyecte una mayor cantidad de presupuesto en estas ciudades.⁷⁴ Algunos científicos sociales en su afán de comprender las revueltas siguieron cuidadosamente las investigaciones de estas comisiones y buscaron documentar el impacto de las causas primarias en los disturbios, generalmente en forma de teoría de la privación (relativa⁷⁵ y absoluta).

⁷¹ The riots took place in those parts of America where Blacks suffered the least economic depreciation and where legal segregation did not exist, further added to the nation’s inability to comprehend fully what was happening. En: MILLER, “The Los Angeles riots: A study in crisis paralysis”, , p. 190.

⁷² Comisión Nacional para la prevención de desórdenes civiles.

⁷³ KERNER COMMISSION, Report of the National Advisory Commission on Civil Disorders, E.P Dutton & Company, New York, 1968, p. 1.

⁷⁴ Those who interpret the riots from a ‘deprivation’ perspective call for a massive infusion of federal dollars into the inner cities. En MILLER, “The Los Angeles riots: A study in crisis paralysis”, p. 192.

⁷⁵ La teoría de la privación relativa explica esta misma persistencia de la reproducción de los fenómenos migratorios en los espacios de migración previa a partir de un razonamiento completamente diferente. La etiología de la emigración, lejos de ser colocada en la posesión de capital social (lazos de parentesco y amistad), aparece enraizada en un trastocamiento -provocado por la emigración-de la posición social de los individuos y familias dentro de su grupo de referencia, que sólo puede ser revertido mediante la emigración. De acuerdo a Stark y Yitzhaki en su artículo para el Journal of Population Economics llamado “Labour migration as a response to relative deprivation”, señalan que “la teoría de la privación relativa entiende los procesos migratorios como resultado de una situación de desigualdad dentro de la comunidad de origen. La privación relativa es la ausencia de bienes en relación con un grupo de referencia. Un individuo o una familia la experimenta cuando carece de bienes comunes en otros individuos

El hilo conductor de estas teorías es que la desigualdad entre la satisfacción de un individuo, y las expectativas de su cumplimiento tienen el potencial de conducir a la violencia. Aunque sabemos de antemano que las disparidades entre las expectativas y la realidad son comunes y un componente de la experiencia humana. Entonces, cuando estas ocurren dentro de ciertos parámetros conocidos como “brechas tolerables” pueden ser fácilmente soportadas, pero cuando la brecha se extiende más allá de los límites la disparidad se convierte en algo intolerable dando como resultado una frustración colectiva.

Ya sea privación relativa o absoluta, ninguna de estas podría explicar la causa de la revuelta. El estudio realizado por Clark McPhail⁷⁶, en donde aplica la teoría de la privación a distintos individuos involucrados en las revueltas de los años 60, no pudo confirmar que la privación relativa fuese una causa principal de las revueltas. Un año más adelante Edward Muller realizó otro estudio con enfoque sociológico en distintos individuos, y encontró que existía en ellos una gran falta de confianza a las instituciones gubernamentales, pero sobre todo a la policía, finalmente este último terminó siendo una de las variables que mejor explican las revueltas.⁷⁷ Cabe mencionar que el trabajo de Edward Muller influenció a otros académicos para dejar de poner a la teoría de la privación como el factor principal de las revueltas urbanas.

En todo este escenario hay una generalidad que el periodista Eugene Methvin notó en las revueltas; el papel que jugaron los cuerpos policíacos fue más de ausencia que de presencia, pues tal como muestran las crónicas periodísticas y registros fotográficos, en todas las revueltas la policía se retiró inmediatamente de la escena. Podríamos decir que un factor determinante fue la incompetencia de la policía para contener a la muchedumbre, y como veremos más adelante en las revueltas del año 92, los errores se volverían a repetir.

y familias del entorno social. Por consiguiente, el incentivo de la emigración no sería una función de un nivel de ingresos, sino de una diferencia de ingresos entre individuos o familias que pertenecen a un mismo grupo. La decisión de emigrar aparecería originada por la posición de un individuo o familia en la distribución de ingresos dentro de la comunidad local; de modo tal Van Wey menciona que "la emigración tendría como propósito mejorar la posición relativa de un individuo o familia dentro de su entorno social". Aunada a estas definiciones, quien define la privación relativa como "un individuo, o familia, viendo su situación por debajo de un punto de referencia tal como el estándar de una comunidad o inferior al resultado de un grupo particular".

⁷⁶ MCPHAIL, “Civil Disorder Participation: A Critical Explanation of Recent Research”, p. 1063.

⁷⁷ MULLER, “A Test of a Partial Theory of Potential for Political Violence”, pp. 928- 959.



Imagen 10. Kirk McKoy, *Manifestantes en la intersección de Florence y Normandie*, Los Angeles Times, April 29, 1992.

La revuelta Rodney King

Este gran suceso que volvería a marcar la historia urbana de la ciudad de Los Ángeles comenzó el 3 de marzo de 1991, cuando Rodney King un hombre de 25 años puesto en libertad condicional por el crimen de asalto a mano armada, manejaba su auto con dos hombres a bordo, cuando una Patrulla de Caminos de Los Ángeles le pidió detenerse, lo cual no sucedió y condujo a los involucrados a una persecución por toda la carretera de San Fernando. Después de varios minutos Rodney abandonó la carretera, y de acuerdo al informe de la policía se pasó tres altos y finalmente se orilló en un vecindario; Para ese momento, el departamento de policía de Los Ángeles y algunos helicópteros ya se habían unido a la persecución.

Inicialmente Rodney King se resistió a bajar del auto, a diferencia de sus acompañantes que rápidamente accedieron, posteriormente los colocaron sobre sus rodillas para proceder al arresto, sin embargo Rodney comenzó a rodar por el piso y los policías lo golpearon y patearon en numerosas ocasiones, también pisaron su cabeza. En total, King fue golpeado cincuenta y seis veces solamente por macanas.⁷⁸

El brutal incidente fue grabado en video por un fotógrafo amateur que posteriormente vendió su video a la estación de televisión de Los Ángeles. El video fue pasado a nivel nacional en varios canales de televisión, lo cual encendió la ira de la comunidad, pero, sobre todo la comunidad afro estadounidense vio este suceso como algo que iba más allá del abuso de poder; se trataba de un acto racista. Más que ver esto como un hecho aislado, la comunidad afro lo usó como medio para volver a poner sobre la mesa los derechos civiles de las “minorías” en Estados Unidos.

En medio de todo el escándalo mediático, los tres oficiales y el sargento Stacy Koon -que además fue acusado de falsear en llenar el informe-, fueron acusados por el delito de uso excesivo de la fuerza y arma mortal. El juicio se llevó a cabo en Simy Valley, un vecindario clasemediero en donde la mayoría de sus habitantes eran blancos. La resolución se dió a conocer de manera pública el día 29 de julio a las 3:00 pm, en donde después de una larga

⁷⁸ “Golpiza a Rodney King grabada en video por un aficionado”, https://www.youtube.com/watch?v=8jbeDpxe_7s. [Consultado el 2 de mayo del 2019]

deliberación del jurado, se liberaba de todo cargo de uso excesivo de la fuerza a los policías y sargento involucrados. Después de que miles de televidentes vieran el video de la golpiza en cadena nacional, la resolución legal parecía deliberadamente racista.

Cuando el veredicto fue anunciado, la mayoría de los detectives del departamento de policía estaban en casa⁷⁹, es decir fuera de servicio. El oficial mayor Thomas Bradley, siendo un hombre afro y testigo de lo sucedido en los 60 en las Torres Wattss, “se rehusó a que hubiera presencia policiaca en cubriendo las calles cuando se diera el veredicto, pues consideró que podría ser tomado como una provocación.”⁸⁰

Es claro que el oficial Bradley no recordaba o no había aprendido nada de como la nula respuesta y presencia policial en las revueltas del 65’ había influido en el esparcimiento de la violencia. Y la historia estaba por repetirse, pues los eventos violentos crecieron de manera inconmensurable de un momento a otro, dejando a algunos cuadros de la ciudad en llamas. Para las 5:30 de la tarde, la violencia y los saqueos a tiendas y locales comerciales que estaban en la intersección de la calle Florence y Normandie estaba fuera de control, ahí un agente de policía fue grabado huyendo del lugar y se pudo observar a otro agente gritando desde un altoparlante que saliera de ahí lo antes posible.⁸¹ En esta misma esquina fue grabado desde un helicóptero de noticias la manera en que un grupo de hombres despojaron a un chofer de su vehículo, un camión de carga y al que posteriormente golpearon hasta dejarlo inconsciente.⁸² Las reacciones del departamento de policía de Los Ángeles siguen siendo, incluso en la actualidad, un tema de discusión. De acuerdo al estudio realizado por Wilson en 1998, señala que varios oficiales recibieron la instrucción de no arrestar a los manifestantes.⁸³ Algunos incluso han especulado que la decisión de no querer intervenir se debía a que no querían

⁷⁹ PETERSILIA, ABRAHAMSE, ‘The Los Angeles Riot of Spring, 1992: A Profile of Those Arrested’, en *The Los Angeles Riots: Lessons for the Urban Future*, Westview Press, Boulder, p. 136.

⁸⁰ Had objected to any kind of police presence while awaiting the verdict, fearing this would be provocative, en WILSON, “The Closing of the American City; Social Consequences of Racial Discrimination”, pp. 34.

⁸¹ MCMILLIAN, ‘Riot Aftermath: Getting Back to Business; Video Captures Police Retreat at Outbreak of Violence; Crime: Amateurs’ Tapes Show Dramatic Scenes of Looting, Arson Near Intersection where Truck Driver was Assaulted’, *Los Angeles Times*, A4.

⁸² MILLER, “Los Angeles riots a study in crisis paralysis”, p. 194.

⁸³ WILSON, “The Closing of the American City; Social Consequences of Racial Discrimination”, p.36.

provocar más a los manifestantes, incluso se dio la orden de no televisar ningún arresto que involucra jóvenes afroestadounidenses.⁸⁴ Lo que parece más acertado, es que debido a la gran cobertura de medios impresos y televisión, el departamento de policía se vió limitado para contener a los saqueadores y evitar que los disturbios se expandieran. Las calles estaban llenas de saqueadores que corrían y entraban a las tiendas, incluso con niños en brazos para tomar lo que pudieran de las tiendas y negocios. Desde las alturas, todo esto era documentado por varios helicópteros de noticieros locales y nacionales; edificios enteros ardiendo en llamas, vehículos circulando sin control de una tienda a otra. Camiones de bomberos y paramédicos están siendo escoltados a las zonas del desastre.

⁸⁴ MILLER, "Los Angeles riots a study in crisis paralysis", p. 195.



Imagen 11. Kirk McKoy, *Un manifestante golpea un auto en la intersección de Florence y Normandie*, en Los Angeles Times, April 29, 1992.



Imagen 12. Kirk McKoy, *Saqueador empujando un carrito de supermercado lleno de pañales*, entre las calles de Florence y Normandie, en Los Angeles Times, April 29, 1992.

A la noche siguiente, los incendios y los saqueos se habían intensificado, parecía que finalmente la policía intervendría arresando a los saqueadores y alborotadores, sin embargo, eso no sucedió y la ciudad ardió en las llamas de la anarquía. Fue entonces que el presidente George Bush ordenó la intervención del ejército y la marina en las calles de Los Ángeles junto con 1000 federales especializados en control de motines y manifestaciones.”⁸⁵ El saldo de las dos noches de disturbios fue de 1200 lesionados, 3000 arrestos y más de 500 millones en daños a la propiedad.



Imagen 13. Mike Meadows, *Un residente intenta en vano apagar el agresivo fuego con una manguera de jardín*, en la intersección de la calle 79 y avenida Normandie, Los Angeles Times, April 29, 1992.

⁸⁵ President George Bush on May 1, 1992, ordered Army and Marine troops into L.A. along with some 1,000 federal agents trained in riot control. En, MILLER, "Los Angeles riots a study in crisis paralysis", p. 195.

A la mañana siguiente las manifestaciones habían disminuido y las escuelas fueron reabiertas. En la corte se procesaron 9413 arrestos y el alcalde de la ciudad de Los Ángeles ordenó investigar al departamento de policía para saber las razones por las cuales tardaron tanto tiempo en intervenir para evitar que las revueltas crecieran en violencia y daños materiales.

Este tipo de fenómenos sociales nos permiten un acercamiento a la manera en que una ciudad maneja, se prepara y aprende de la crisis. A pesar de que las revueltas y manifestaciones se volvieron una marca de la década los años 60, el estallido de la violencia en las revueltas de las Torres Watss tomó por sorpresa al departamento de policía de Los Ángeles, algo que no sucedió en otras ciudades como Detroit o Newark, en donde existía un gran problema de violencia racial y desigualdad social. La policía de Los Ángeles en vez de prepararse se confió por el aparente “bienestar social y económico” que había alcanzado la población afroestadounidense. Una vez que se desataron los actos violentos, los arrestos masivos fueron en contra de la comunidad negra, lo cual avivó aún más el enojo de dicha comunidad.

Por otro lado, entre los liberales de la política dominante, los disturbios ofrecieron una ocasión para criticar los doce años de mandato republicano desde Ronald Reagan (1980-1984 y 1984-1988) hasta George Bush padre (1988-1992). Los conservadores señalaron que los disturbios eran una prueba del colapso de los valores familiares, la responsabilidad personal y el orden social. Era una prueba de que “los programas de bienestar social causaban una dependencia social hasta perpetuar y causar fallas.”⁸⁶

Sin embargo, para las minorías las consecuencias fueron las más severas y bien recibidas en los medios de comunicación: cientos de mexicanos y centroamericanos salvadoreños fueron deportados, multados y encarcelados. Cientos de pequeños negocios nunca fueron reconstruidos. Un pasaje de la historia que transmitía injusticia y desolación en donde el sueño americano parecía muerto para muchos.

⁸⁶ Para un conocimiento más amplio en el tema, consultar, MURRAY, *Losing Ground: American Social Policy, 1950-1980*, 1994. Hace una compilación con testimonios que argumentan que los programas de bienestar social son la causa de todos los males de los Estados Unidos.



Imagen 14 .Archivo del documental de Showtime “Burn M-, Burn! *Un hombre no identificado levanta el puño en apoyo a Rodney King*, Los Angeles Times, April 29, 1992.

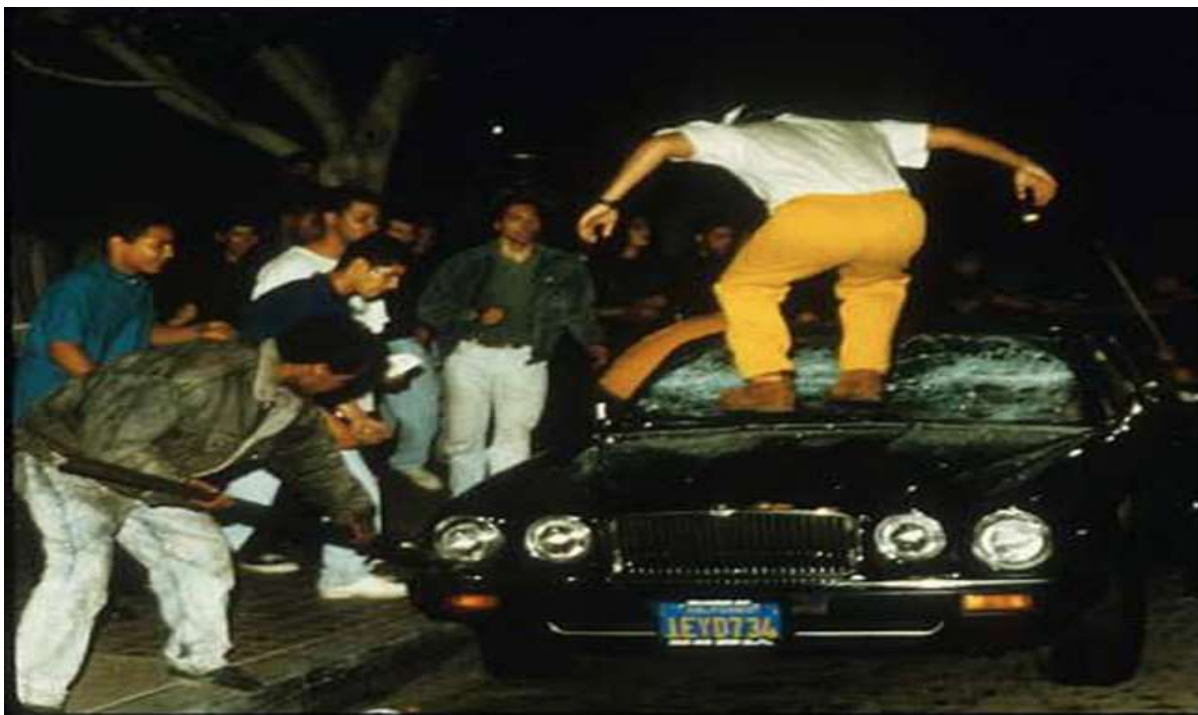


Imagen 15. Alan Duignan, *Manifestantes destruyendo un Jaguar en la calle Main Street frente al ayuntamiento de Los Ángeles*, Los Angeles Times, April 29, 1992.



Imagen 16. Gary Friedman, *Al amanecer, un peatón solitario camina afuera de un negocio quemado en el edificio de J.J. Newberry en la avenida Vermont, cerca de la calle 59, Los Angeles Times, April 30, 1992.*

La violencia y saqueos en Koreatown.

La comunidad afroestadounidense no fue la única que se vio afectada durante este violento pasaje, la minoría y apenas llegada a Estados Unidos, la comunidad coreana tuvo muchas pérdidas materiales y económicas.

Propietarios de tiendas pequeñas de conveniencia, los coreanos construyeron un barrio muy próspero al sur de la ciudad de Los Ángeles, muy cerca de los barrios afros. Lamentablemente durante las revueltas, estos negocios fueron los más afectados, siendo objeto de saqueos e incendios. En algunas familias, el trabajo de toda una generación se fue entre las llamas. La comunidad coreana se encontraba tan ofendida por la nula intervención de la policía para proteger su patrimonio, que incluso sus connacionales en Corea del sur atacaron una base militar estadounidense como protesta.⁸⁷

⁸⁷ ABLEMAN, LIE, *Blue Dreams: Korean Americans and the Los Angeles Riots*, p. 38.



Imagen 17: J. Albert Diaz, *Las tropas de la guardia nacional llegan al Boulevard Martin Luther King y avenida Vermont*, Los Angeles Times, Abril 30, 1992.

Toda esta violencia y saqueos contra los pequeños comercios coreanos se pudieron haber dado por distintas razones, una de las hipótesis más estudiadas es la que gira en torno al asesinato de Latasha Harlins de 15 años, por parte de Soon Ja Du. Los hechos se dieron en la tienda de productos comestibles *Du's store*, Empire Liquor, situada en la intersección de la calle 91 y avenida Figueroa, al sur de Los Ángeles. La señora Du observó a Latasha introducir una botella de jugo de naranja en su mochila, por lo tanto Du asumió que Latasha intentaba robar y al no ver dinero a la vista Du preguntó si pensaba pagar por lo que había escondido, a lo que según Du Latasha respondió, “¿qué jugo?”. Dos testigos observaron la discusión y ambos acordaron que la señora Du llamó a la adolescente perra ladrona, Latasha respondió que de hecho sí

pensaba pagar por el jugo de naranja.⁸⁸ El video del incidente muestra como la señora Du arrebató la mochila a Latasha en búsqueda de más productos, Latasha se defendió golpeando con su puño en tres ocasiones tirando a la señora Du en el suelo.⁸⁹ Después de que la niña retrocediera, Du le lanzó un banco y tomó debajo de la caja registradora un arma, inmediatamente disparó contra Latasha, el tiro fue a menos de un metro dando como resultado la muerte instantánea de la niña.⁹⁰

⁸⁸ Defendant had observed many shoplifters in the store, and it was her experience that people who were shoplifting would take the merchandise, “Place it inside the bra or anyplace where the owner would not notice,” and then approach the counter, buy some small items and leave. Defendant saw Latasha enter the store, take a bottle of orange juice from the refrigerator, place it in her backpack and proceed to the counter. Although the orange juice was in the backpack, it was partially visible. Defendant testified that she was suspicious because she expected if the victim were going to pay for the orange juice, she would have had it in her hand.

Thirteen-year-old Lakeshia Combs and her brother, nine-year-old Ismail Ali, testified that Latasha approached the counter with money (“about two or three dollars”) in her hand. According to these witnesses, defendant confronted Latasha, called her a “bitch” and accused her of trying to steal the orange juice; Latasha stated she intended to pay for it. According to the defendant, she asked Latasha to pay for the orange juice and Latasha replied, “What orange juice?” Defendant concluded that Latasha was trying to steal the juice. TRANSCRIPCIÓN DEL JUICIO CONTRA SOON JA DU POR LA MUERTE DE LATASHA HARLINS, <https://caselaw.findlaw.com/ca-court-of-appeal/1769555.html>, [Consultado el 4 de julio del 2019]

⁸⁹ *SHOOTING OF TEEN LATASHA HARLINS AT EMPIRE LIQUOR IN 1991* https://www.youtube.com/watch?time_continue=25&v=Kiw6Q9-lfXc [Consultado el 20 de abril del 2019].

⁹⁰ TRANSCRIPCIÓN DEL JUICIO CONTRA SOON JA DU POR LA MUERTE DE LATASHA HARLINS, <https://caselaw.findlaw.com/ca-court-of-appeal/1769555.html>, [Consultado el 4 de julio del 2019]



Imagen 18. Al Seib, *Empire Liquor Market Deli in South Central Los Angeles in May 1992*, en Los Angeles Times.

La inmigrante coreana fue enjuiciada por el crimen de asesinato en primer grado y posteriormente puesta en libertad condicional por la orden de la jueza Joyve Karlins. La jueza señaló que lo que Du hizo estuvo mal, sin embargo, consideró que “la capacidad de Du para actuar racionalmente en la situación se vio aturdida por su experiencia con los constantes robos pasados a su negocio.”⁹¹

Esta resolución a favor de la la señora Du, fue tomada como una ofensa para la comunidad afro de todo el país, no solo dañó la confianza en el sistema de justicia, también provocó en gran medida los días venideros de protestas, indignación y destrucción conocidos como los disturbios de los Ángeles. El veredicto no fue aceptado por la comunidad y las calles se

⁹¹ Furthermore, Karlin deemed that Du's capacity to act rationally in the situation was undermined by her experience with past robberies. Grocer Given Probation in shooting of girl, The New York Times, 17 de noviembre 1991. <https://www.nytimes.com/1991/11/17/us/grocer-given-probation-in-shooting-of-girl.html> [Consultado 5 de mayo del 2019].

llenaron de cientos de protestantes que coreaban “si no hay justicia no habrá paz”.⁹² Pasaron un par de horas y los incendios, saqueos y vandalismo inundaron la ciudad. De manera inminente la expansión de la violencia en el barrio coreano y la nula respuesta de la policía a llamadas de auxilio, varios grupos de inmigrantes coreanos se armaron para defender sus negocios y propiedades.⁹³



Imagen 19. Hyungwon Kang, *empleados del supermercado California en Koreatown cuidan su tienda desde el techo*, Los Ángeles Times, 1 de Mayo 1992.

⁹² OH, “An Issue of Time and Place: The Truth Behind Korean Americans. Connection to the 1992 Los Angeles Riots”, p, 40.

⁹³ STAFF OF THE LOS ANGELES TIMES, *Understanding the riots: Los Angeles before and after the Rodney King case*. Los Angeles Times Syndicate Books, paperback edition, 1996.

A la pregunta, ¿Por qué los bienes de coreanos o coreano-estadounidenses fueron los más dañados durante las revueltas?, la respuesta inmediata podría ser que los coreanos se encontraban en el lugar equivocado (Sur de Los Ángeles) en el momento equivocado, y que los problemas entre la comunidad afro y coreana se debieron al suceso con la niña Latasha. Veámoslo en perspectiva; la migración masiva coreana a Los Ángeles en los años 80 y 90 fue parte de un fenómeno global más grande que se estaba desarrollando. La búsqueda de libertad y mejores oportunidades económicas, sociales y culturales no se limitó a la comunidad coreana. Cabe mencionar que Los Ángeles estaba experimentando un cambio demográfico que resultó ser predictivo de un fenómeno que se repetiría en otras ciudades de los Estados Unidos.

Migrantes de diferentes nacionalidades encontraron su posición económica en trabajos que no requerían grandes capacidades de lenguaje, o una fuerte dependencia de las instituciones financieras principales; estos factores hicieron atractiva la idea de la propiedad de una pequeña empresa. Muchos de los negocios coreanos crecieron gracias al apoyo de otras familias coreanas, era un especie de sistema de financiamiento llamado *kaei*,⁹⁴ en el que no tenían que recurrir a grandes corporaciones bancarias para acceder a préstamos y endeudarse con el pago de intereses.

El problema no era el repentino éxito comercial y crecimiento en la escala social de los coreanos, en cierta medida los medios masivos de comunicación fueron los avivadores de las revueltas del 92', cultivando la intolerancia y la antipatía entre los residentes más modestos de la ciudad de Los Ángeles. Constantemente los medios estaban publicando casos sensacionalistas que incluían historias controversiales peleas entre afroestadounidenses y coreanos, en donde se exageraba la cotidianidad en la que poco a poco los coreanos llegaban a ocupar barrios que anteriormente eran habitados por la comunidad negra. Para los no coreanos el problema era la nueva ola de inmigrantes asiáticos y para los coreanos el problema era la sociedad a la cual habían inmigrado.⁹⁵ Tenemos que saber que la comunidad coreana no se

⁹⁴ OH, "An Issue of Time and Place: The Truth Behind Korean Americans. Connection to the 1992 Los Angeles Riots", p. 45.

⁹⁵ OH, "An Issue of Time and Place: The Truth Behind Korean Americans. Connection to the 1992 Los Angeles Riots, p.40.

estableció en el Sur de Los Ángeles de manera fortuita, este vecindario en particular atrajo a los pequeños inversionistas coreanos junto con sus familias por la facilidad para adquirir o rentar propiedades a precios accesibles, al menos más que en otras partes de Los Ángeles. Sin embargo, llegaron sin conocer todo el pasado racial que arrastraba el país, no tenían conciencia de los problemas raciales por los cuales la comunidad afroestadounidense había sufrido. Así que, en las décadas previas a este momento, la comunidad coreana no supo cómo se convirtió en parte de esta lucha también.

Las revueltas y la comunidad latina.

El rol de la comunidad latina en los disturbios de 1992 ha sido poco explorado por la historiografía y prensa especializada en el tema. Una explicación inmediata señalaba a la pobreza, el desempleo y aislamiento social como causantes principales de que la comunidad latina del Sur de Los Ángeles decidiera participar del caos social.

Sin embargo, datos reflejados en censos realizados en años previos, muestran que no existe mucha diferencia de calidad de vida entre la comunidad latina en el área del sur y centro de Los Ángeles y las comunidades latinas de otros barrios aledaños.⁹⁶ De modo que, la participación latina no puede ser explicada en virtud de la composición interna de su población. Veremos a lo largo de este apartado que la participación latina puede ser mejor explicada si nos aproximamos desde el método del comportamiento colectivo y movimiento sociales.

Las revueltas se dividen en dos fases, la primera es dónde comenzaron los incendios provocados a negocios y automóviles, la segunda donde se dieron los saqueos.⁹⁷ En la primera, tal como sucedió en los años 60 en la revuelta de las torres Watts, la presencia latina fue nula. En la fase de los saqueos la presencia de la comunidad latina se hizo más visible, sin embargo, actuaron de manera individual, no como colectivo.⁹⁸ De manera similar a lo que sucede cuando hay un desastre natural; los individuos saquean por su cuenta sin organización aparente alguna. A pocos días de las revueltas, el gobierno del condado cerró las calles del centro de los Ángeles para celebrar el Cinco de Mayo,⁹⁹ cerca de una docena de escenarios al aire libre se montaron para la presentación de músicos y artistas mexicanos, Centroamérica y Sudamérica. Y como

⁹⁶ TUCKER, "To rebuild is not enough: Final report and recommendations of Assembly Special Committee on the Los Angeles Crisis", p. 20.

⁹⁷ HAYES, BAUTISTA, SCHINK, WERNER, "Latinos and the 1992 Los Angeles Riots: A Behavioral Sciences Perspective, p. 427.

⁹⁸ Latino Coalition for New Los Angeles, *Latinos and the future of Los Angeles: A guide to the twenty-first century*, Los Angeles, Latino futures research Group, 1993.

⁹⁹ Celebrar el Cinco de Mayo es una práctica muy común de la comunidad mexicana y latina en Estados Unidos. La magnitud de los festejos es equiparable a las fiestas patrias de septiembre en México. Este ritual de celebración popular comenzó en California desde el siglo XIX y en la segunda mitad del siglo XX la celebración se popularizó gracias a las grandes compañías cerveceras. El cinco de mayo es una interesante celebración méxicoestadounidense que requiere análisis y una explicación más profunda. Para un análisis más completo puede consultar: ACUÑA, *Anything But Mexican: chicanos in contemporary Los Angeles*.

en cualquier celebración mexicana, cientos de puestos comerciales ambulantes se posicionaron en las calles para vender desde comida, artesanías, aparatos electrónicos. Según el diario LA Times, cerca de medio millón de latinos se reunieron para la celebración. Entre estos se encontraban familias, personas mayores, grupos de jóvenes y en ningún momento fue reportado alguna situación violenta, robo o pelea. Saldo limpio.¹⁰⁰ Sin embargo tres días después, el 29 de abril, a sólo un par de cuadras de donde se había dado esta pacífica y alegre celebración, una turba enardecida coreaba con antorchas en mano “burn, ¡baby burn!”¹⁰¹ Como ya se ha mencionado anteriormente, cientos de negocios ardieron en llamas, haciendo que la ciudad de los Angeles experimentara uno de sus más oscuros pasajes. La prensa que cubrió los hechos desde helicópteros mostraban a grupos de afro-estadounidenses destruyendo y saqueando particularmente tiendas coreanas.¹⁰² En algunas otras tomas se podía también observar a personas de origen latino también entrando, incluso con bebés en brazos a tiendas para saquear productos de la canasta básica o bien sacando mesas, televisiones o sillones de los negocios de muebles.¹⁰³ En respuesta a estos hechos, el Immigration and Naturalization Service (INS)¹⁰⁴, envió un convoy de patrullas a los barrios chicanos aledaños para restaurar el orden, no obstante, los barrios chicanos se encontraban en total calma.

Dos días después, en medio de una ciudad gris y llena de humo por los incendios, un grupo de policías y activistas mexicanoestadounidenses convocaron a una rueda de prensa en el Barrio del Este de los Ángeles (caracterizado por su tener en su mayoría habitantes de origen mexicano), para hacer una felicitación y reconocimiento público a todos los habitantes de este barrio, que

¹⁰⁰ HAYES, BAUTISTA, SCHINK, WERNER, “Latinos and the 1992 Los Angeles Riots: A Behavioral Sciences Perspective, p. 428.

¹⁰¹ ¡arde mi amor, arde!

¹⁰² L.A. RIOTS 1992, <https://www.youtube.com/watch?v=5gCHS7CsjsE>, [Consultado el 20 de julio del 2019]

¹⁰³ LA RIOTS, RAW FOOTAGE OF REGINALD DENNY BEATINGS, APRIL 29, 1992, https://www.youtube.com/watch?v=kzuWr0FYe5Y&t=207s&has_verified=1 [Consultado el 20 de julio del 2019]

¹⁰⁴ Servicio de migración y naturalización

en medio del caos, mantuvieron la calma y no se reportó ningún saqueo o acto violento.¹⁰⁵ Hubo incluso una declaración a los medios en donde un policía aseguró que los involucrados en los disturbios del sur de Los Ángeles eran centroamericanos, ya que es conocido que estos habitan en esta zona de la ciudad.¹⁰⁶ Los latinos del centro de los Ángeles al escuchar esta declaración la tomaron como un intento por “distanciarse” con fines políticos a los latinos del este de los Ángeles de los del Sur.¹⁰⁷

A tan solo unos meses de las revueltas, el asambleísta del estado Curtis Tucker entregó un informe a los medios de comunicación, en donde señalaba que las causas de las revueltas habían sido estrictamente por condiciones estructurales: pobreza, discriminación, desempleo y falta de vivienda para las personas sin hogar. A lo anterior, habría que decir que se ignoran varios datos revelados por la misma policía del condado:

1. La mayoría de las primeras víctimas de las turbas fueron latinos que conducían sus autos por la zona.
2. Un tercio de los muertos eran latinos.
3. La vasta mayoría de los barrios y áreas habitadas por latinos, no experimentaron ningún tipo de disturbio o violencia.
4. Un estimado de 20 a 40% de los negocios dañados eran de dueños latinos.
5. La mitad de los arrestados eran de origen latino.¹⁰⁸

¹⁰⁵ HAYES, BAUTISTA, SCHINK, WERNER, “Latinos and the 1992 Los Angeles Riots: A Behavioral Sciences Perspective, p. 428.

¹⁰⁶ Some of the Latino officials expressed the view that although there were Latinos that had participated, they must have been Central Americans because it is known that many Central Americans live in South Central, en ⁴³ HAYES, BAUTISTA, SCHINK, WERNER, “Latinos and the 1992 Los Angeles Riots: A Behavioral Sciences Perspective, p. 428.

¹⁰⁷ TUCKER, “To rebuild is not enough: Final report and recommendations of Assembly Special Committee on the Los Angeles Crisis”, p. 24.

¹⁰⁸ TUCKER, “To rebuild is not enough: Final report and recommendations of Assembly Special Committee on the Los Angeles Crisis”, p. 37.



Imagen 20. Kirk McKoy, *Residentes de West Adams protestan por la absolución en 1992 de los policías de Los Ángeles por la paliza a Rodney King*, Los Angeles Times.

Lamentablemente cuando estos datos salieron a la luz, el departamento de policía descubrió que el 50% de los arrestados, eran inmigrantes ilegales, así que inmediatamente comenzaron los procesos de deportación. Las estadísticas de arrestos sirvieron como indicador para la percepción pública de que el Sur de Los Ángeles era un barrio exclusivo de afroestadounidenses. De acuerdo al censo realizado en 1980,¹⁰⁹ 66.7 % de la población del sur de Los Ángeles era negra, y solamente 13.7% era de origen latino. No obstante, para 1990, la población latina se colocó como una mayoría al tener el 50% de población latina viviendo en el sur de Los Ángeles, a diferencia de los afro, que bajaron a 44.8%. Para 1993, la población latina creció un 58%. Dado que los latinos representaban a más del 50% de la población en el Sur de los Ángeles, un 51% de los arrestos no resultó tan sorprendente después de todo.¹¹⁰

¹⁰⁹ SOUTH CENTRAL LOS ÁNGELES CENSUS, 1980. [Consultado en 22 de julio del 2019], https://dornsife.usc.edu/assets/sites/242/docs/SLA_COCCO_Demographics_web.pdf

¹¹⁰ SOUTH CENTRAL LOS ÁNGELES CENSUS, 1990. [Consultado en 27 de julio del 2019], https://dornsife.usc.edu/assets/sites/242/docs/SLA_COCCO_Demographics_web.pdf

A juicio de algunos líderes latinos, los latinos involucrados en los disturbios lo hicieron porque poseían ciertas características que no se veían comunes en otras áreas similares: centroamericanos, inmigrantes, azotados por la pobreza, aislados lingüísticamente y recientemente llegados al vecindario (south Los Ángeles).¹¹¹

A pesar de que varios líderes latinos parecían apresurarse a tomar distancia de los participantes de los disturbios, La Coalición Latina (CL)¹¹² deseaba estudiar los datos antes de respaldar tal idea. De manera general, CL buscaba comparar la vida de los latinos en tres áreas de Los Ángeles: el sur-centro del Los Ángeles, áreas marginadas con áreas en buenas condiciones económicas y de vivienda, para ver si había diferencias destacables que pudieran explicar la actividad violenta y con disturbios de una y en comparación de la presencia de paz y tranquilidad con otras áreas. Dicha organización estaba firmemente interesada en presentar un plan general para la reconstrucción económica que se basaría en las características y dinámicas particulares de la población de todo el condado de Los Ángeles.

Las primeras impresiones que ya se habían mencionado en párrafos anteriores, en donde se mencionaba que dentro de la comunidad latina solamente los centroamericanos habían sido partícipes de las revueltas y no mexicanos es claramente inverosímil. De igual manera el apresurado argumento de que la pobreza fue el detonante mayor de la revuelta. Cuando los centroamericanos fueron comparados socialmente en el censo de 1990, con otras áreas del condado de Los Ángeles, no existen diferencias discernibles. E igualmente irreal la superficial explicación de que los latinos y las otras minorías actuaron como masas incivilizadas¹¹³ apenas contenidas por una delgada línea policial.

La participación latina, así como la afroestadounidense y coreana, debe ser interpretada también a través de la lente del comportamiento colectivo.¹¹⁴ Cuando logramos tener un

¹¹¹ HAYES, BAUTISTA, SCHINK, WERNER, "Latinos and the 1992 Los Angeles Riots: A Behavioral Sciences Perspective, p. 431.

¹¹² Esta organización fue fundada por un grupo de empresarios hispanos en 1995, con la finalidad de investigar y desarrollar políticas relevantes para la comunidad latina. cuentan con sedes a lo largo del territorio estadounidense con base en el sur de California, Washington DC y México. <https://thelatinocoalition.com/AboutUs> [Consultado el 5 de julio del 2019.]

¹¹³ L.A. RIOTS 1992, <https://www.youtube.com/watch?v=5gCHS7CsjsE>, [Consultado el 20 de julio del 2019]

¹¹⁴ El comportamiento de masas ha sido caracterizado por Esmeres como "comportamiento anti institucional", que es aquel comportamiento de las colectividades que es espontáneo e indefinido, en contraste con el comportamiento

acercamiento desde esta perspectiva, dichos trágicos actos se vuelven más comprensibles incluso, nos pueden dar una alternativa de cómo pudieron haber sido contenidos pacíficamente o incluso evitados. A partir de esto, se podría resumir en tres puntos la participación latina del Sur de Los Ángeles durante las revueltas:

1. “El involucramiento latino se explica de mejor manera por el colapso en el orden municipal que por otra cosa: Los latinos se comportaron de la manera que casi cualquier otro grupo de individuos lo hubiera hecho en tales circunstancias.

2. Los latinos participaron de manera individual e instrumental, muy similar al comportamiento de masas durante un desastre natural. Con estas acciones, ellos no buscaban demostrar su solidaridad ante los veredictos por el caso de Rodney King.

3. La participación latina en las revueltas, no se debió a problemas internos de composición social en el Sur de Los Ángeles , sino al proceso natural de comportamiento social.”¹¹⁵

Como se ha estado discutiendo a lo largo de este apartado, fueron distintos móviles los que causaron las revueltas de los Ángeles, una mezcla de detonantes muy importantes para la comunidad afro estadounidense como el veredicto a favor de los policías que golpearon a Rodney King y por parte de la comunidad coreana, la defensa de sus negocios e inmuebles a los ataques por el incidente con Latasha Harlins, aunado a esto, es importante comprender la influencia del comportamiento en las revueltas y todo esto como el resultado de las secuelas de un Estados Unidos multicultural.

Para 1993, tan sólo en los Ángeles, había cerca de 3.5 millones de habitantes de origen latino y en California 9 millones. Para el año 2015, la población latina en dicho estado alcanzó los

organizado del día a día, el cual es estructurado e institucionalizado. Blumer nos ofrece un marco para analizar los aspectos socio-psicológicos de los comportamientos colectivos, en donde un grupo definido tiene un comportamiento inusual y espontáneo por razones específicas. en, TURNER, KILLIAN, *Collective behavior*, p. 26.

¹¹⁵ Latino involvement is explained more by the fact of breakdown in municipal order than by anything else: Latinos behave the way almost any population does in such circumstances.

14,99 millones¹¹⁶ y 55,4 millones en todo el territorio Estadounidense.¹¹⁷ En consecuencia a este proceso y cambio en la sociedad, las perspectivas deberían extenderse más allá de las que se basan en un grupo minoritario folklorizado, perdido en la sociedad anglo dominante, a una visión más amplia basada en el hecho de que la población latina sigue creciendo, ganando derechos, aunque por otro lado sigue siendo discriminada y subordinada.

¹¹⁶ ESTIMACIONES Y PROYECCIONES DEL DEPARTAMENTO DE FINANZAS DE CALIFORNIA; ESTIMACIONES DE LA OFICINA DEL CENSO DE LOS EE.UU.; censos decenales; Encuesta de la Comunidad Americana, Public Policy Institute of California, Marzo 2017. en: https://www.ppic.org/content/pubs/jtf/JTF_PopulationSpanishJTF.pdf, [Consultado el 3 de agosto del 2019]

¹¹⁷ BBC, Las verdaderas cifras de los hispanos en EE.UU. y cuanto poder tienen, BBC, Marzo 2016, en: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160304_internacional_elecciones_eeuu_2016_cifras_latinos_lf [Consultado el 3 de agosto del 2019]



Imagen 21. Ken Lubas, *estudiantes cruzando la calle en su camino a clases en la escuela primaria de avenida Budlong, Los Ángeles Times, Mayo 4, 1992.*



Imagen 22. Larry Davis, *Vista hacia el sur de Los Ángeles y autopista Harbor (110) desde la calle 3ra a las 7:45pm*, Los Ángeles Times, Abril 30, 1992.

La cultura popular musical como cultura de resistencia.

Como ya se ha ido desarrollando lo largo de este apartado, los disturbios de Los Ángeles sacudieron a los Estados Unidos en su esencia, confrontando cara a cara la agitación racial con los medios de comunicación y obligando a la población a analizar y reconocer los efectos y la normalización de la brutalidad policial en los ciudadanos afro estadounidenses.

Una vez que en la ciudad se respiró un poco de calma, artistas de todos los géneros musicales se apresuraron a reflejar el estado de fragilidad por el que la sociedad estaba pasando, y plasmaron a través de sus letras la violencia experimentada durante esos días en que la ciudad de Los Ángeles ardió.

A 28 años de estos disturbios, estas canciones y artistas siguen vigentes en su discurso, pues la brutalidad policiaca no ha cesado. Las practicas violentas se siguen presentado con normalidad, precisamente el 27 de mayo del 2020, en las calles de Minneapolis cuatro oficiales de policía arrestaron y posteriormente sometieron a George Floyd, un hombre negro acusado de querer pagar con un cheque falso en una tienda de conveniencia. El suceso se dio a conocer a través de un video que se hizo viral en redes sociales y principales medios internacionales, en donde se puede observar cómo un policía somete con su rodilla presionando el cuello de George, que previamente ya estaba esposado sin mostrar resistencia alguna y gritando que no podía respirar, para después morir sobre el pavimento. Hechos como este estremecen a los espectadores y despiertan en las comunidades negras y latinas de Estados Unidos el sentimiento de justicia que parece nunca llegar a pesar de los años. Este brutal asesinato a manos de la policía provocó nuevamente, como lo ocurrió hace 28 años, protestas pacificas como hechos de violencia en todo el país.

En este breve apartado se compilaron algunos de los artistas más relevantes que utilizaron la música como medio para hablar de lo sucedido en las calles de Los Ángeles. Es relevante incluir a músicos de la cultura popular angelina y californiana, porque para el fin de este apartado, las letras de sus canciones funcionan como una crónica de lo sucedido en los albores y posterior a las revueltas. La cultura popular es viable, si se quiere vivir, respirar y sobre todo comprender mejor el fenómeno, porque esta refleja la vida en su extremo, en su mediocridad, su distorsión y su profundidad. La música es un aspecto de la cultura popular que puede enseñarnos mucho sobre lo que está sucediendo en las comunidades y en el mundo de manera simple, con un lenguaje accesible, pero con un nivel complejo de contenido. Además de esto, la música proporciona una ventana a las áreas más privadas de experiencia, incluidos los dominios encubiertos del ethos cultural, la motivación y el significado. La música es rica en emociones que expresan sentimientos, ideas que normalmente no se expresan en el lenguaje hablado. Es prudente señalar que muchas de estas bandas y sus canciones fueron objeto de crítica y señaladas por la opinión pública por incitar a la violencia y destrucción de locales durante los disturbios.

En primer lugar, tenemos a *War* es una banda de soul/funk estadounidense que incorpora la realidad multicultural, multirracial y multiétnica del Sur de California. Muchas de sus letras reflejan las desafiantes condiciones que las comunidades afros y latinas afrontan en

la vida urbana de Los Ángeles y sus alrededores. A pesar de las aparentes diferencias raciales de sus miembros, reconocen algunos de los problemas asociados con la vida urbana y la tensa realidad en la que se desarrollaron distintos grupos raciales. En una de sus más famosas canciones del año 75' arrojan la pregunta “¿Why can we be friends?”¹¹⁸ y que posteriormente, retomaría Rodney King en su declaración para la televisión en 1992, al ver que Los Ángeles ardía en llamas: “Can we all get along?”, pidiendo específicamente que las personas de distintos grupos sociales/raciales vivieran en armonía.



Imagen 23. Larry Davis, *Rodney G. King en rueda de prensa diciendo su famosa frase Can we all get along?*, Los Angeles, Times, 1 de mayo de 1992.

¹¹⁸ WAR, WHY CAN'T WE BE FRIENDS? <https://youtu.be/sH0Qda32IKM> [consultado el 2 junio del 2020]

Se encuentra también a *Dr. Dre*, que no fue ajeno a la controversia del 92. Como ex miembro del grupo *N.W.A.*, el Dr. Dre proporcionó material para algunas de las letras más directas y violentas que jamás se hayan lanzado. No sorprende que unos meses después, haga referencia a los disturbios de Los Ángeles en su álbum de 1992, *The Chronic* que incluye la canción *The day the N*ggaz took over*,¹¹⁹ en donde relata la manera en que la comunidad negra se cansó de ser violentada por la policía y finalmente buscó justicia por su propia mano, "me pregunto por qué soy violento y no entiendo realmente / La razón por la que me tomo la ley en mi propia mano / No salgo, no hay paz ni para mi ni para Rodney King / La pistola dispara mi arma, se golpea / Entonces los disturbios en Los Ángeles es porque ellos realmente no quiero ver / N * gas comienza a saquear y la policía comienza a disparar".¹²⁰ Es interesante notar que el FBI intentó calmar la voz y difusión de las canciones de *Dr. Dre* y *NWA*, sobre todo la canción de *Fuck the Police*,¹²¹ argumentando que esta "fomentaba la violencia contra la policía, cuando millones de niños negros de todo el mundo aplaudían y reconocían esta canción como una especie de audio documental de la brutalidad policial en sus comunidades."¹²²

Las letras son frías, cínicas y describen su relación con la policía de la comunidad en general. Estas reflejan una desconfianza evidente en las autoridades y también reflejan la creencia de que la policía es mucho más racista de lo que al público en general le gustaría creer. *Dr Dre*, a través de sus canciones nos acerca al pensamiento común de los jóvenes negros que estuvieron involucrados en las revueltas y los saqueos.

Otra pieza importante para conocer otras perspectivas de lo sucedido en las revueltas es la canción de la banda *Sublime* titulada *29 de Abril, 1992*¹²³, la canción hace una referencia directa a las revueltas y a la participación de la banda en el saqueo y la quema que se apoderó

¹¹⁹ El día que los negros se adueñaron de todo.

¹²⁰ Extracto de la canción *The day N*ggaz took over*, "Dem wonder why me violent and no really understand / For the reason why me take me law in me own hand / Me not out for peace and me not Rodney King / De gun goes click me gun goes bang / Dem riot in L.A. cuse dem no really wanna see / N*ggas start to loot and police start to shoot." Traducción, Margarita Ponce. <https://www.youtube.com/watch?v=mtfPW4TpVc> [consultado el 3 de junio del 2020]

¹²¹ *NWA, FUCK THE POLICE*, <https://www.youtube.com/watch?v=c5fts7bj-so>. [consultado el 2 junio del 2020]

¹²² MARTINEZ, "Popular culture as oppositional culture: rap as a resistance," p. 276.

¹²³ *SUBLIME, APRIL 29, 1992*. <https://www.youtube.com/watch?v=qi8KJ0boov8>, [consultado el 2 junio del 2020]

poco a poco de la ciudad. Si bien, *Sublime* no fue exactamente la imagen de las revueltas, pues se trataba de una banda constituida por chicos blancos residentes de Long Beach, pero eso no impidió que escribieran una canción que marcaría y se convertiría en uno de los himnos, que actualmente su letra se siente cruda y violenta, incluso para los estándares actuales. Sobre un ritmo lento de guitarra escriben, “Estabas sentado en casa mirando tu televisión/ Mientras participabas en una anarquía... La siguiente parada que llegamos fue la tienda de música / Solo tomé un ladrillo para hacer caer la ventana / Finalmente obtuvimos nuestro propio P.A / ¿Dónde crees que conseguí esta guitarra que estás escuchando hoy?”¹²⁴ La canción luego profundiza en los problemas de desigualdad con respecto a los afro estadounidenses y los mexicanos, pero en esencia, se trata del caos de esas noches.

Por otro lado, tenemos a la banda angelina, *Rage Against The Machine*, cuyo miembro fundador Zach de La Rocha, creció en un ambiente políticamente activo, rodeado de artistas plásticos chicanos que constantemente cuestionaban las políticas sociales del sistema estadounidense. Zach es hijo de Robert de La Rocha, miembro del colectivo Chicano, *Los Four*.¹²⁵ En 1992 debutaron con un álbum homónimo, que incluía canciones como *Bombtrack*, *Bullet in the Head* y *Killing in the Name*, las cuales abordan directamente el papel que desempeñó la brutalidad policiaca en los disturbios de 1992. "Algunos de los que trabajan con las fuerzas son los mismos que queman cruces"¹²⁶, dice el estribillo de apertura, equiparando a los oficiales de policía que golpearon a Rodney King con miembros del Ku Klux Klan.¹²⁷ A través de los años la canción se ha vuelto un acompañante constante en las protestas alrededor del mundo. Recientemente, en las protestas de Chile que comenzaron a finales del 2019, se ha incorporado esta canción interpretada al español como “*Los pacos son Bastardos*”,¹²⁸ al finalizar los mítines y protestar contra el entonces presidente, Sebastian Piñera.

¹²⁴ SUBLIME, APRIL 29, 1992. <https://www.youtube.com/watch?v=qi8KJ0boov8>, [consultado el 2 junio del 2020]

¹²⁵ Colectivo chicano formado a principio de los años 70's en Los Ángeles California. Formado por Franck Romero, Carlos Almaraz, Robert de La Rocha, Gilbert Lujan y Judithe Hernandez.

¹²⁶ Some of those that work forces, are the same that burn crosses.

¹²⁷ KILLING IN THE NAME, RAGE AGAINST THE MACHINE, 1992. <https://www.youtube.com/watch?v=bWXazVhlyxQ>. [consultado el 2 junio del 2020]

¹²⁸ LOS PACOS SON BASTARDOS, Cover Rage Against the Machine, <https://www.youtube.com/watch?v=xAELmIV-Ydo> [consultado el 2 junio del 2020]

Siguiendo con este breve análisis, ningún artista está más asociado con este suceso como *Ice Cube*. Muchos consideran su álbum de 1991, *Death Certificate* como una obra maestra y también precursora de los disturbios, pues en este álbum hace referencia a la brutalidad policiaca, el tráfico de drogas, la gran cantidad de personas viviendo en las calles, el deficiente servicio médico, el racismo hacia los coreano estadounidenses en Los Ángeles y en California en general, no está de más decir que eran temas poco tratados por los medios de comunicación así que difícilmente eran sujetos de discusión. Esta mentalidad política y motivación por exponer el día a día del barrio, continuó en el álbum *The Predator*, lanzado en 1992 resultando ser el álbum comercialmente más exitoso de Cube hasta la fecha. La mayoría de los temas giran en torno a los disturbios, “When will they shoot?¹²⁹ Who got the camera?¹³⁰ pero la más impactante fue *We had to tear this Motherf*cka up*.¹³¹ En esta canción, Ice Cube, hace suya la frustración de toda una comunidad sobre los policías que golpearon a Rodney King y que durante años intentaron controlar y extorsionar a los ciudadanos del Sur Central de Los Ángeles antes y durante los disturbios, "No culpable, los sucios demonios intentaron matarme / Cuando las noticias llegaron al barrio, todos los negros estarán / más calientes que la pimienta de cayena, porque / patear el polvo es un deber".¹³²

Finalmente se encuentra la canción de *Cop killer* de la banda de rap metal estadounidense Body Count. A pesar de haber sido escrita dos años antes de los disturbios, generó una gran controversia debido a su polémica letra, la cual se centra en denunciar la brutalidad policial. La canción se convirtió en un grito de guerra contra la violencia en las calles, pues esta narra cómo un individuo cansado de ser violentado y humillado por los policías decide hacer justicia por su propia mano asesinando oficiales. El álbum que contiene esta canción salió a la venta unas semanas antes de los disturbios, por lo que fue acusado de promover los saqueos y tiroteos durante las revueltas, así como de alentar al asesinato de policías. Por otro lado, muchos otros

¹²⁹¿Cuándo dispararán?

¹³⁰ ¿Quién tenía la cámara?

¹³¹ ICE CUBE, WE HAD TO TEAR THIS MOTHERFUCKER UP. https://www.youtube.com/watch?time_continue=264&v=C8V66bxvM2Q&feature=emb_title. Tenemos que acabar con este hijo de perra. [consultado el 2 junio del 2020]

¹³² Not guilty, the fifthly devils tried to kill me /When the news get to the hood the n*ggas will be/Hotter than cayenne pepper, cuss, bust/Kickin'up dust is a must.

vieron esta canción como un ejemplo de libertad de expresión, el vocalista de la banda, *Ice- T*, defendió su letra explicando que “estoy cantando en primera persona como un personaje que está harto de la brutalidad policial”. No he matado a ningún policía. En numerosas ocasiones quise hacerlo, pero nunca lo hice”.¹³³Eventualmente la canción fue retirada por el mismo Ice-T, pero esta sigue siendo un excelente ejemplo de expresión sonora que definió muchas de las acciones de los disturbios de Los Ángeles.

En su mayoría, las canciones que se han enumerado aquí, utilizaron fragmentos de las entrevistas con Rodney King, así como el veredicto del juez que se transmitió en televisión nacional el cual desató finalmente la furia de los habitantes del sur de los Ángeles. Vemos así en estos ejemplos, como la música fue una plataforma de difusión para que las necesidades de las llamadas minorías de Los Ángeles se escucharan e hicieran eco en todo California y el mundo. Estas canciones fueron voces que se levantaron contra las injusticias, con la esperanza de que alguien les prestara atención. Gracias a las palabras rítmicas de los raperos y artistas más apreciados de California, se ofreció una sensación de empatía que acompañó a las voces de estas comunidades.

¹³³ "I'm singing in the first person as a character who is fed up with police brutality. I ain't never killed no cop. I felt like it a lot of times. But I never did it.", Ice-T, Rapper Ice-T Defends Song Against Spreading Boycott, en The New York Times, 1992. <https://www.nytimes.com/1992/06/19/arts/rapper-ice-t-defends-song-against-spreading-boycott.html> [consultado el 6 junio del 2020]



Imagen 24. John Gaps III, *Un oficial de policía apunta con una arma a dos sospechosos de saqueo, mientras otro oficial los esposas, la fotografía fue tomada cerca del Bulevar Martin Luther King y avenida Vermont en el Sur de Los Ángeles, Nbc News, 1 de mayo de 1992.*

Reflexiones

Las revueltas de Los Ángeles de 1992 fueron un evento de protesta social y disturbios masivos que tuvieron lugar después de la decisión de un jurado de no condenar a los policías por el uso excesivo de la fuerza en la detención de Rodney King. La violencia y la destrucción que

resultaron de las revueltas demostraron la tensión racial y económica persistente en la ciudad y en el país. La respuesta policial y militar fue criticada por muchos, mientras que otros creían que era necesaria para restaurar el orden. En última instancia, las revueltas fueron un llamado a la acción para abordar las desigualdades y las injusticias en la sociedad estadounidense.

Para concluir este capítulo es necesario señalar que, Las revueltas de Los Ángeles representan una reacción violenta a la inmigración de latinos y asiáticos a los barrios que por décadas habían sido habitados por afroestadounidenses. Esto representó una competencia étnica vinculada a la sucesión residencial, aunada a las condiciones económicas y políticas que afectaron las dinámicas barriales. La teoría de las relaciones raciales en la sociología plantea que los grupos oprimidos desarrollan una cultura de oposición para poder sobrevivir y resistir a la opresión sistemática. Sin embargo, las variantes en esta teoría especifican a los afroestadounidenses como una minoría, pero cabe destacar que en este caso se trataba de una mayoría a nivel vecindario. La comunidad afroestadounidense reaccionó como cualquier otra mayoría vecinal a la llegada de una gran cantidad de inmigrantes a su vecindario. Esta reacción defensiva sucedió con la llegada de afroestadounidenses a vecindarios blancos durante los años 40 y 50, de igual manera sucedió con la llegada de inmigrantes japoneses a barrios blancos durante las décadas de los años 20 y 30. Las reacciones violentas no se limitan a un grupo racial o circunstancia.

A través del recuento que se realizó en este apartado se pudo observar que la música popular, es una forma cultural en la comunidad afroestadounidense es una forma válida y estridente de expresión cultural de oposición. Las voces de las letras de este tipo de expresión musical nos narran una desconfianza, una desilusión y una crítica de las principales instituciones sociales y del gobierno. Como bien señala la socióloga Tricia Rose, “son profetas de furia los que se aventuran a cuestionar los paradigmas dominantes visibilizando a través de la música la marginalidad en la que han vivido la comunidad negra en Estados Unidos”.¹³⁴ Las voces que exploramos aquí son un intento por resolver la brecha entre la cultura popular y la crítica social mediante una forma potente de cultura de resistencia.

¹³⁴ ROSÉ, *Black Noise: Rap music and black culture in contemporary America*, 1994, p. 34.

Capítulo III. La escena de arte chicano en los 60 y su primer antecedente en el mapeo Californiano: *Los Four*.

Durante la década de los años 60, 70 y 80 la ciudad de Los Ángeles experimentó una serie de cambios en distintos ámbitos desde lo social, lo económico, a lo artístico. Estas décadas fueron cruciales para el desarrollo de una nueva escena artística. Diversos colectivos de arte y artistas formaron parte de un movimiento que luchó por la equidad social y la visibilidad cultural de la comunidad chicana dentro de una ciudad que estaba desarrollándose y creciendo a pasos agigantados. Inspirados y haciendo referencia a los orígenes históricos mexicanos de Los Ángeles, lograron mezclarse con las prácticas culturales de los chicanos de ese momento. Los artistas comenzaron una reivindicación colectiva y ambiciosa del paisaje urbano a través de la intervención y apropiación de los espacios públicos, utilizando recursos como la fotografía, las artes gráficas, murales, performance, pintura, escultura y dibujo, aún cuando su enfoque de acción fue colectivo, se llevó a cabo en el contexto de distintos movimientos sociales como el del Brown Power, movimiento chicano por los derechos civiles, en donde de manera destacada los artistas se sumaron no solo a la discusión sobre estética, sino también incursionaron en la crítica ideológica y función pedagógica de su arte.

De manera general sus obras en sí mismas eran locales, sin embargo, su discurso y alcance se proyectaban hacia un discurso de identidad global. Frecuentemente de manera experimental, se buscó explorar nuevas formas, técnicas y discursos inexplorados entre la tradición chicana y el modernismo estadounidense. La historia de este movimiento artístico consistió en sacar a la superficie las imágenes, voces, palabras y tradiciones de una parte de la población aparentemente invisible para el resto de Los Ángeles.

En una aproximación teórica para comprender mejor estos fenómenos, se toma en consideración lo mencionado por Néstor García Canclíni en sus disertaciones sobre la construcción de la identidad, lo latinoamericano, la multiculturalidad y la globalización. Desde

inicios de su configuración, los estados naciones construyen su identidad, esto, con la ayuda de los relatos fundadores, la independencia de las colonias, la apropiación de la tierra y aprovechamiento de los recursos naturales, elementos que fueron cohesionando los estados-naciones emergentes y configurando modos de vivir, “en los siglos XIX y XX, la formación de naciones modernas permitió, y a su vez evitó que nos disolviéramos en la vasta dispersión del mundo”¹³⁵. Más adelante, encontramos otros dispositivos que determinaron y construyeron la identidad de ser latinoamericano, mexicano, estadounidense o en este caso mexicoestadounidense o chicano, como fueron la historia nacional vertida en libros de texto, arquitectura, museos, festividades, rituales cívicos, partidos políticos y posteriormente, “las luchas generacionales acerca de lo necesario y lo deseable muestran otro modo de establecer las identidades y construir lo que nos distingue. Nos vamos alejando de la época en que las identidades en el consumo dependen de los que uno posee o es capaz de llegar a apropiarse,”¹³⁶ por eso el auge de los medios de comunicación, como la televisión, el cine y la radio, que por su accesibilidad a la población se convirtieron en dispositivos con los que las naciones se reformularon y cuestionaron su identidad.

Después de la década de los 70, lo identitario comenzó a desvanecerse después de la liberación de los mercados y la apertura hacia lo global de las economías locales. “Los objetos pierden la relación de fidelidad con los territorios originarios, la cultura se vuelve un proceso de ensamblado multinacional, una articulación flexible de rasgos que cualquier ciudadano de cualquier país, región o ideología puede leer y usar.”¹³⁷ Los grupos nacionales se desvanecen para dar paso a los grupos sociales y culturales, que se mezclan, entrelazan y se apropian de elementos globales y locales para ir tejiendo su identidad, “las naciones se convierten en escenarios multideterminados, donde diversos sistemas culturales se interceptan e interpenetran”,¹³⁸ no se trata de una pérdida de lo local o regional, “hoy la identidad, aún en amplios sectores populares, es políglota, multiétnica y migrante, hecha con elementos cruzados

¹³⁵ GARCÍA, *Consumidores y ciudadanos*, p. 15.

¹³⁶ GARCÍA, *Consumidores y ciudadanos*, p. 14.

¹³⁷ GARCÍA, *Consumidores y ciudadanos*, p. 16

¹³⁸ GARCÍA, *Consumidores y ciudadanos*, 108.

de varias culturas.”¹³⁹ Entonces, Canclini nos propone que para poder entender simultáneamente las formaciones posnacionales y la reconfiguración de las culturas nacionales que subsisten, se eche mano de la producción artística contemporánea, porque ésta “sigue haciéndose como expresión de tradiciones iconográficas nacionales. Las artes plásticas, la literatura, la radio y el cine permanecen como fuentes del imaginario nacionalista, escenarios de consagración de los signos de identidad regionales.”¹⁴⁰ La teoría de Canclini nos invita a pensar la existencia de pertenencias múltiples en un mismo territorio sociocultural, ya sea latinoamericano, o para el caso de este capítulo, lo mexicanoestadounidense y lo chicano en California.

A lo largo de este capítulo se analizará el origen y obra de *Los Four*, cuyo grupo de artistas influyeron en la producción artística y activismo del sur de California a partir de su creación a inicios de la década de los 60. *Los Four*, uno de los primeros colectivos de arte chicano y actualmente uno de los más influyentes hasta el presente.

Los Four.

A finales de la década de los 60 Frank Romero, Carlos Almaraz, Robert (Beto) de La Rocha y Gilbert Luján (Magú), formaron un colectivo llamado *Los Four*, al que posteriormente se uniría Judith Hernández. El objetivo de colaborar juntos era hacer arte sobre eventos políticos que se estaban suscitando, además de que buscaron atraer la atención de las instituciones artísticas para que se visibiliza que entre la comunidad chicana se estaba desarrollando un gran movimiento artístico. Estos 5 artistas comenzaron a colaborar en el contexto de la guerra en Vietnam, la tercera ola feminista, la lucha por los derechos civiles de los mexicanoestadounidenses y de personas negras conocida como El Black power. Después de que Judith Hernández entró al grupo por invitación de Carlos Almaraz, decidieron no cambiar el nombre del grupo Los Cuatro, porque en ese momento buscaban dejar el grupo abierto para

¹³⁹ GARCÍA, *Consumidores y ciudadanos*, p. 109.

¹⁴⁰ GARCÍA, *Consumidores y ciudadanos*, p. 110.

que se unieran más miembros. Al igual que otros artistas chicanos de la época iniciaron colaborando con la galería y taller *Self Help Graphics*.¹⁴¹ Con la incorporación de Judith al colectivo, *Los Four* se convirtió en uno de los dos grandes grupos de artistas chicanos que incluyó a una mujer, el otro colectivo, *Asco*.¹⁴²

Una de las primeras reflexiones en torno a la historia del arte chicano señala que, “en Los Ángeles había dos grupos de arte seminales que forjaron una nueva sensibilidad artística chicana, *Los Four* y *Asco*.”¹⁴³ *Los Four* representó a la vanguardia intelectual del movimiento chicano. Todos los integrantes del colectivo, estaban involucrados en movimientos sociales como activistas políticos, además de que, para la época, todos sus miembros contaban o estaban cursando su educación universitaria.

Para los años 70 los artistas chicanos comenzaron a involucrarse en asociaciones civiles libres tanto estéticas como sociales. Como técnica creativa, la asociación libre permitió conexiones intuitivas, no lineales destinadas a abordar problemas sociales. Y es esta manera como una estrategia social en la que el arte chicano emergió como una visión integrada que rápidamente redefinió el espacio social, estableciendo una infraestructura artística orientada hacia la equidad social, la educación y la responsabilidad cívica, formando individuos asociados entre sí a través de colectivos, activistas y organizaciones políticas. Desde sus primeras exposiciones *Los Four* siempre buscaron dejar bien claro su posición política. Ejemplo de ello son *las Notes on an Esthetic alternative*,¹⁴⁴ que Carlos Almaraz escribió unos meses antes de su primera

¹⁴¹ A partir de los años 70 's, *Self Help Graphics* fomentó el avance de nuevas obras de arte visuales de artistas chicanos y latinos a través de técnicas de grabado experimentales y formas alternativas de artes visuales. Desde sus inicios en 1973, estuvieron arraigados a la comunidad chicana, con una presencia en la intersección de las artes y la justicia social, proporcionando un espacio único en su momento, que logró fomentar la creatividad y desarrollo de los artistas locales. Formado durante el llamado renacimiento cultural que acompañó al Movimiento Chicano, *Self Help Graphics*, fue uno de los principales centros que incubaron el naciente movimiento de arte chicano. Kristen Guzmán, *Self Help Graphics & Art Art in the Heart of East Los Angeles*, ed. Colin Gunckel (Los Angeles, 2005).p. 18

¹⁴² Willie Herrón, Gronk, Harry Gamboa y Patssi Valdez.

¹⁴³ LÓPEZ III, “Reflections on the Chicano Movement,” pp.79–86,

¹⁴⁴ En este manifiesto Carlos Almaraz alternado entre inglés y español redactado a manera de monólogo interior propone que el arte no sea un propiedad privada, en vez de eso que vaya más allá siendo un factor para cambiar y hacer conscientes a otros artistas de su propia humanidad y su propósito como ciudadanos en esta vida. Además propone que el trabajo artístico tenga una finalidad pedagógica y educativa con la sociedad enfrentándose de manera directa con los estándares burgueses. En este manifiesto que funciona también como artefacto artístico, hace una crítica hacia las instituciones y mercado del arte por tener un pacto directo con el capitalismo. De forma resumida,

exposición en *Mechicano Art Center*.¹⁴⁵ Este manifiesto escrito a mano en español e inglés fue utilizado como la invitación oficial para el público en general, y proporcionando instrucciones detalladas para poder llegar desde el Freeway de Pomona u otras alternativas a las ciudades alrededor de Los Ángeles con mayor densidad de latinos. Este manifiesto hizo un llamado al lector chicano bilingüe, pero reformulando la alternativa estética de la diferencia racial y cultural a la lucha de clases: “Para los chicanos, y toda la gente de clase trabajadora, el arte debe ser más que una simple cuestión de identidad cultural. ¡Debe ser destructivo! (Mejor aquí que en las calles).”¹⁴⁶ Para Almaraz el problema principal giraba en torno a la propiedad privada, no hacia los estadounidenses blancos, “El enemigo no es el gabacho, más bien su *Bankamericard*.”¹⁴⁷ Este manifiesto fue impreso y distribuido además como parte de la disertación de Maestría en Artes en el Otis College of Art and Design de Los Ángeles. Este escrito además de funcionar como artefacto artístico expresa los nexos entre la estética y la estructura social.

su manera de abordar la práctica artística, junto con sus aspiraciones de crear un programa más amplio para la implicación social por parte de los artistas chicanos. Al haber sido redactado en primera persona, produce el efecto de un apasionado manifiesto donde se insta a favor de un cambio fundamental en la forma en que el arte contemporáneo se produce y se aprecia en los Estados Unidos. En los anexos se podrá leer con más detalle una traducción del manifiesto.

¹⁴⁵ El centro Mechicano de las artes fue uno de los primeros espacios de arte chicano en Los Ángeles y sirvió como un lugar donde la comunidad chicana pudiera practicar y exhibir su arte, que de otro modo estaría ausente de las principales exposiciones. Fundado por Leonard Castellanos y el activista Victor Franco, el proyecto comenzó como una galería sin fines de lucro en La Cienega Boulevard y Melrose Avenue. En 1970, el Mechicano Art Center se reubicó en una lavandería abandonada en 4030 Whittier Boulevard. Además de apoyar a los artistas profesionales, el Centro también buscó proporcionar salidas creativas para artistas aficionados y miembros de la comunidad; recaudó fondos para causas comunitarias, y organizó clases comunitarias gratuitas de dibujo, pintura, artes gráficas y fotografía para niños y adultos. Además, el Centro de Arte Mechicano se dedicó a erradicar el tema de graffiti y, como resultado, se involucró en murales y creación de lugares en toda la ciudad. Después de tres años en su ubicación de Highland Park, en 1978, el Centro de Arte Mechicano cerró permanentemente sus puertas. En: LOS ANGELES DEPARTMENT OF CITY PLANNING RECOMMENDATION REPORT, <https://planning.lacity.org/StaffRpt/InitialRpts/reports/CHC-2020-5211.pdf> [Consultado del 24 de mayo del 2021]

¹⁴⁶ ALMARAZ, Carlos “Notes on an Aesthetic Alternative”, Los Angeles: Mechicano Art Center exhibition invitation with manifesto, 1973.

¹⁴⁷ ALMARAZ, Carlos “Notes on an Aesthetic Alternative”, Los Angeles: Mechicano Art Center exhibition invitation with manifesto, 1973.

En este sentido, la obra, discurso e interacciones de Almaraz eran menos doctrinarios tal como podría sugerir el manifiesto si se llegara a sacar de contexto. Sus compañeros de colectivo lo recuerdan siempre hablando e interactuando con la gente, "no esperaba que la gente viniera a él."¹⁴⁸

Carlos Almaráz nació en la Ciudad de México en 1941, cuando aún era pequeño, él y sus padres se mudaron a la ciudad de Chicago en búsqueda de mejores oportunidades laborales. Su niñez transcurrió de manera tranquila en un barrio multicultural de Chicago, en donde pudo convivir con diversas formas de vida. A lo largo de su crianza tuvo constantes viajes a la ciudad de México para visitar a su familia, esto contribuyó a mantenerlo en contacto con sus raíces mexicanas, además de que en estos viajes tuvo sus primeros acercamientos con el arte, siendo el arte sacro de las iglesias uno de sus primeros referentes de lo que es la imagen artística y todo lo que ella puede transmitir.¹⁴⁹ Algunos años después, la familia Almaraz se trasladó a Los Ángeles California por recomendación del doctor para que su padre pudiera mejorar de un problema de reumatismo que había desarrollado durante su trabajo en Chicago. El clima cálido, los paisajes con palmeras y los nacientes *freeways* poco a poco encantaron y formaron la sensibilidad artística de Carlos, además de que vivir en el Este de Los Ángeles hizo que, por primera vez tuviera un contacto directo con el barrio, con esa mezcla entre ser mexicano y estadounidense, eso llamado chicano. Estudió en la universidad del condado de Los Ángeles, en donde conoció a Frank Romero, su futuro compañero de colectivo. Siendo aún muy jóvenes, tomaron la decisión de mudarse al epicentro del arte moderno y contemporáneo de los años 60, Nueva York. Tras unos años de exploración, encuentros con grandes artistas, y asimilación de las tendencias artísticas del momento, Almaraz se desencantó por la vida y arte en La Gran Manzana y optó por regresar a La Gran Naranja, Los Ángeles.¹⁵⁰ A su regreso a los Ángeles, quiso recuperar el tiempo que había perdido alejado de sus raíces chicanas y se involucró con la causa de *United Farm Workers of America*,¹⁵¹ al lado de Cesar Chávez, creando un cartel de

¹⁴⁸ NORIEGA, ROMO, TOMKINS, L.A. *Xicano*.

¹⁴⁹ FLORES Elsa, ALMARAZ Carlos, MONTOYA Richard, *Carlos Almaráz: Playing with Fire*, 2019.

¹⁵⁰ FLORES Elsa, ALMARAZ Carlos, MONTOYA Richard, *Carlos Almaráz: Playing with Fire*, 2019.

¹⁵¹ Organización de trabajadores agrícolas de Estados Unidos.

grandes dimensiones para la primera conferencia anual de 1973 y un par de murales que conmemoran y visibilizan a todos los campesinos y trabajadores de la pizca de uvas. Además, colaboró con Luis Valdez y su compañía, Teatro Campesino en donde creó fondos para las obras al aire libre. Cambiar radicalmente de entorno influyó de manera directa en la producción y discurso de sus obras, durante su estancia en Nueva York, “se sentía restringido por su papel como trabajador cultural dentro del movimiento y dio un giro a sus aspiraciones creativas para reivindicar una forma de expresión mucho más personal”.¹⁵²



Imagen 25. Carlos Almaraz, *Over the edge*, 1984, LACMA.

El alcance de la obra de Almaraz, va más allá de una entrenada técnica y un espectacular manejo de los contrastes, no solo de luces y sombras, sino de contrastes sociales y emocionales. En su obra “puesto de burritos” vemos un típico puesto callejero de birria y burritos en Los Ángeles; Almaraz constantemente era cuestionado el porqué de pintar estos objetos comunes, “tenemos que pensarlos como seres finitos, en cien años es probable que no veamos algo como esto a nuestro alrededor. Veo a la pintura como una cápsula del tiempo, pones información en

¹⁵² “Comunicado Sobre Exposición Jugar Con Fuego: Pinturas de Carlos Almaráz”, Los Ángeles, California ,2017..

ella, dejas que llegue al futuro, y probablemente alguien llegará a una galería o museo, y verá esta pintura y se preguntará, ¿qué podría ser? y tal vez ni siquiera puedan creer que un objeto así pudiera haber existido. Y la única evidencia de su existencia, y que esto fue un objeto real, será esta pintura de 12 pies de altura de un puesto de birria y burritos”.¹⁵³ Obras como esta son claras muestras de resistencia para la época, pues la figura del chicano estaba destinada a permanecer en lo privado, o en el sector de los servicios, no para ser representado en una pintura.



Imagen 26. Carlos Almaraz, *Puesto de Birria*, 1972.

¹⁵³ FLORES, ALMARAZ, MONTOYA, *Carlos Almaráz: Playing with Fire*.

I PROPOSE AN ART THAT IS NOT PRIVATE PROPERTY, AN ART THAT WILL MAKE OTHER ARTISTS AWARE OF THEIR REAL DUTY AS HUMAN BEINGS. I PROPOSE AN ART THAT IS NOT ONLY AN INSPIRATION AND AN EDUCATION BUT ALSO AN ART FORM THAT IS AGGRESSIVE AND HOSTILE TOWARD PRESENT BOURGEOIS STANDARDS. I DO NOT BELIEVE IN "QUALITY" BECAUSE ITS ONLY A MEASURE DEVICE BY WHICH THOSE WHO CAN AFFORD "QUANTITY" RUDE THOSE WHO CANNOT. "QUALITY" BENEFITS COLLECTORS AND MUSEUMS, NOT ARTISTS. IT DEVALUATES ARTISTS. I WOULD LIKE TO SEE "QUALITY" REPLACED WITH QUANTITY - IN A TRUE DIALECTICAL FASHION. THIS WILL DEVALUATE THE ART OBJECT AND MAKE MASTERPIECES OBSOLETE; THERE WILL THEN BE NOTHING REALLY UNIQUE IN ART AND, HOPEFULLY, NO ART HISTORY AS WE KNOW IT PRESENTLY. FOR CHICANOS AND ALL WORKING CLASS PEOPLE, ART MUST BE MORE THAN JUST A MATTER OF CULTURAL IDENTITY. IT MUST BE DESTRUCTIVE. (BETTER HERE THAN ON THE STREET) EL CRITO MUST BE HEARD AROUND THE WORLD. IT MUST BE LOUD AND COME WITH FUERZA. EL ENEMIGO NO ES EL GABARDO, MAS BIEN ES SU BANKAMERICARD, SU SWIMMING POOL, SU ARTE Y SUS GUERRAS QUE ESCLAVAN AL MUNDO. PERO SE LE ESTA ACABANDO SU FUEL Y COMO DICE LA CANCION: LA LUCARACHA YA NO PUEDE YA NO TIENE MARIJUANA QUIE KUMAR. COMITRA PARQUE NO NOSOTROS, LOS CHICANOS LIVE IN THE STOMACH OF EL MONSTRO Y AQUI LE VAMOS A DAR MUCHO CAS PARA QUE CUANDO SEHE SU PERO SE LE ROMPA SU FONDID. QUE NO? I USE TO BELIEVE THAT INTELLECTUALS HAD IT TOGETHER, BUT NOW IM BEGINNING TO SEE: AD THAT WORKERS AND AS I'M BEGINNING TO KNOW WORKERS AND CAMPESINOS, THAT IN REALITY IT IS REALLY DIRTY, DIRTY, DIRTY, BOURGEOIS WHO ARE DIRTY.

INTELLECTUALS THEY DO NOT LIKE OUR WAY AND MAKE IT SEEM SHABBY, BUT IT IS REALLY THEIR WAY, THEIR SYSTEM THAT IS, HOPEFULLY IN ERROR. THEY HAVE ENSLAVED US WITH TELEVISION, THE ENGLISH LANGUAGE AND THEIR CREDIT SYSTEM, AND WE CONTINUE TO SUPPORT IT. BASTA! QUE SE VAYAN A LA CAJONERA! EL MOVIMIENTO IS OUR ONLY HOPE. THE MOVEMENT IS IN THE FACTORIES, IN THE FIELDS AND IN OUR HOMES. THE ARTIST MUST BE PART OF IT. HE MUST MAKE AN ART THAT IS CHEAP, SIMPLE BUT ALIVE AND RELEVANT. AN ART FOR GENIE WHO CANT AFFORD ART - LIKE A CORRIDA. AN ARTIST SHOULD NOT NEED A STUDIO, NO STUDIO SHOULD BE IN HIS REJECT, ON THE SIDEWALK AND IN HIS MIND. LETS MAKE AN ART THAT IS NOT ONLY FOR OURSELVES, NOT FOR MUSEUMS, NOT FOR POSTERITY, AND CERTAINLY NOT FOR ARTS SAKE. BUT FOR MANKIND. LETS MAKE ART THAT WILL CAUSE A DISTURBANCE A ROW, AND MAYBE EVEN A SMALL REVOLUTION!

NOTES ON AN AESTHETIC ALTERNATIVE. C.D. Almaraz.
= C/S =

PAPER PIECES (RED) SUNDAY JULY 29TH 1973
by C.D.A. AT MECHICANO ART CENTER 2:00 Reception
4030 WHITTIER BLVD. = 90008
EAST LOS ANGELES, CALIF. 90022
264-9334
POMONA FREE WAY TO CORONA OFF RAMP
EAST ON WHITTIER to a light of Gay C.
ONE BLOCK WEST OF GAY C.

Imagen 27. Carlos Almaraz, Notes on an Aesthetic Alternative, Exhibition invitation for Paper Pieces By C.D.A. at Mechicano Art Center, 1973.



Imagen 28. Primera convención nacional de los Trabajadores del Campo en Fresno California, Septiembre 21, 1973. Arriba del orador principal se puede observar la pancarta realizada por Carlos Almaraz.

Almaraz no era el único miembro de *los Four* que se involucró con asociaciones políticas y sindicatos, Judith Hernandez colaboró con distintos grupos de mujeres incluyendo el de *Las Chicanas*,¹⁵⁴ el *Centro de Arte Público* y además contribuyó junto con Almaraz y Judy Baca a la realización del mural para conmemorar la segunda convención de los Trabajadores del Campo (*United Farm Workers*). Entre 1970 y 1974 fue artista residente en *Aztlán: Chicano Journal of the Social Sciences and the Arts*, revista de divulgación de estudios chicanos publicada por el departamento de estudios Chicanos de UCLA, inaugurada en 1969 y que,

¹⁵⁴Las chicanas fue un colectivo de arte formado exclusivamente por mujeres chicanas Judith Hernandez, Judy Baca, Olga Muñiz y Josefina Quesada en 1976 en Los Ángeles California. Utilizaron el arte para expresar posiciones políticas y resistir contra el sistema político que parecía no incluirlas por ser mujeres y ser chicanas, además de mostrar una mirada distinta hacia el feminismo de la época que parecía no haber considerado a las mujeres chicanas, negras y asiáticas. Goldaman, *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*, <https://www.bibliovault.org/BV.book.epl?ISBN=9780226301242>. p.305. [Consultado el 20 de diciembre del 2020]

hasta estos días, es una de las revistas más importantes de divulgación de estudios chicanos. Judith fue invitada para realizar la portada inaugural de la revista con su obra *El concepto de Aztlán*, cuando aún era un estudiante del instituto de arte Otis. La invitación para colaborar en *Aztlán* fue realizada por el profesor Juan Gómez Quiñones, uno de los editores fundadores de la revista, en una entrevista reciente recuerda haber descrito a Judith como un diamante en bruto.¹⁵⁵ Y estaba en lo cierto, Judith no solo estuvo colaborando en el departamento de diseño de la revista, también creó todas las portadas de *Aztlán* hasta 1975, así como el logo de la revista que estuvo en uso desde 1972 hasta 1983. Colaboró editorialmente con la Universidad de California UCLA, y como artista con el colectivo *Los Four* impulsó la carrera de Judith hasta convertirla en una de las artistas chicanas más trascendentales asociadas con el Movimiento y la escena de arte chicano.

Su trabajo va desde comisiones de arte público para espacios públicos y el metro de Los Ángeles, exposiciones en colaboración con artistas como Patssi Valdez, miembro del Colectivo Asco, en el centro de arte *Millar* en Pomona, como parte del proyecto de *Pacific Standard Time*;¹⁵⁶ en 2018, una exhibición en solitario en el *Museo de Arte Latinoamericano* (MOLAA) en Long Beach.¹⁵⁷ Fue la primera artista latina nacida en Estados Unidos en tener una exhibición en este museo; en 2020 en la galería de arte contemporáneo *Monica King*. Además de que, en 1983, a Judith Hernández se le atribuye haber sido la primera artista chicana en tener una exhibición en solitario en la galería *Cayman* en el barrio de *Soho* en la ciudad de Nueva York. Cabe mencionar que recientemente el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York adquirió dos de sus piezas, *La reina del barrio*,¹⁵⁸ una obra con técnica mixta (aerosol, yeso, y pastel sobre papel) y *La reina de la primavera*, una serigrafía realizada en 1976.

¹⁵⁵ GOMEZ Juan, “Judithe Hernández, Aztlán’s First Cover Artist Fifty Years of Chicana Feminist Art,” *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 45, no. 1 (2020).

¹⁵⁶ El nombre de la exposición fue *Judithe Hernández and Patssi Valdez: One Path Two Journeys*, llevada a cabo del primero de Septiembre del 2017 al 28 de enero del 2018 en el centro de arte Millard Sheets en Pomona, CA; *Judithe Hernández*

¹⁵⁷ El nombre de la exposición fue *A Dream Is the Shadow of Something Real*, llevada a cabo del 11 de agosto del 2018 al 17 de Febrero del 2019, en el Museo de Arte Latinoamericano, en Long Beach, CA

¹⁵⁸ De acuerdo a la artista, esta obra era anteriormente titulada *La super Marcha* <https://www.moma.org/collection/works/404437> [Consultado el 29 de diciembre del 2020]

El trabajo de Judith está inspirado por las tradiciones y fiestas mexicanas, el trabajo de artesanía indígena, mitos fundacionales prehispánicos, y otros más estaban fuertemente inspirados en la estética del Taller de la *Gráfica Popular*¹⁵⁹, cuyos grabados marcaron e inspiraron a toda una generación de grabadores chicanos. Como se podrá observar en la obra de Judith y sobre todo en sus portadas para la revista *Aztlán*, su trabajo se basa en el conocimiento interno que tenía del Movimiento chicano, el cual como ya se mencionaba algunas líneas arriba, lo obtuvo de su participación como activista. Las obras reflejan algunos de los elementos y preocupaciones del Movimiento: *Aztlán* como espacio histórico-místico de la memoria, la recuperación de las tradiciones mexicanas, la conexión con los pueblos indígenas en México y el territorio californiano, la historia del pueblo chicano y el valor de la familia. No es de sorprenderse que la tesis de Judith para graduarse de la universidad en 1974, haya estado centrada en la iconografía chicana.¹⁶⁰ El uso de estos elementos en la obra de Judith nos hacen reflexionar sobre las formas en que mexicanas y chicanas se camuflan e interactúan ya sea como migrantes, como estudiantes, como luchadoras, o trabajadoras. “En la obra de Hernández siempre hay algo oculto a la vista, un misterio que motiva al espectador a un dialogo activo que nos hace cuestionar, pensar, desenmascarar para completar la lectura del trabajo, y es precisamente este compromiso que tiene con el espectador lo que está en el corazón de su práctica feminista.”¹⁶¹ En gran manera el poderoso discurso de Judith muestra diversas

¹⁵⁹ “La gráfica popular mexicana es la forma comunicacional y de diseño más difundida en el paisaje urbano mexicano[...]Se entiende por gráfica popular al conjunto de elementos gráficos, imágenes, letras que de forma más o menos ordenada, usando las paredes, fachadas, bardas, vallas y otros recursos murales, sirven para comunicar diversas informaciones vinculadas al devenir de la vida cotidiana. Esto va desde reclamos comerciales, proclamas políticas, información de campañas institucionales hasta la promoción de eventos musicales. En numerosos casos, la gráfica trasciende su sentido funcional para ir más allá e introducir aspectos como son: el humor y la ironía, señalando un valor agregado del recurso, insistimos muy enraizado en la cultura popular de la sociedad que lo genera. A nivel estético, la gráfica se nos revela como una fuente inagotable de soluciones tipográficas, y de elementos decorativos: dibujos, logotipos, caricaturas, representación real de objetos. Muchas de esas soluciones son creadas, ya sea a iniciativa del artista que las realiza, ya sea como copia de modelos foráneos adoptados de la cultura globalizada “En, CASTRO, “Notas Para Conceptualizar La Gráfica Popular Mexicana,” <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=2277>.”

¹⁶⁰ HERNÁNDEZ, “A View of Chicano Art by an Artist-in-Progress,” pp. 223–234.

¹⁶¹ VILLASEÑOR, “Fifty Years of Chicana Feminist Art,” pp. 146-65.

imágenes asociadas con las mujeres y personajes de Aztlán. Es importante pensar en la forma en que Aztlán sirve como un espacio imaginado para la comunidad de chicanos y chicanas en una búsqueda de pertenecer a algún lugar, ya que, sentían que no pertenecían ni a México ni a Estados Unidos.



Imagen 29. Izquierda: Imagen Judithe Hernández, *Rain Bird Zuñi*, Portada de *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, vol. 3, no. 2. UCLA Chicano Studies Research Center, 1972.

Imagen 30. Derecha: Imagen Judithe Hernández, *Reina de la Primavera*, from *Méhicano 1977 Calendario*, screenprint on paper, Smithsonian American Art Museum, Museum.

Por otro lado, se podría decir que Gilbert “Magu” Sanchez Luján es el responsable de haber involucrado a Beto de la Rocha y a Carlos Almaraz en el arte político, además de invitar a Frank Romero a colaborar con el colectivo.

Una de las primeras exhibiciones de *Los Four* fue realizada en 1973 después de que Luján se acercara a Hal Glicksman, uno de los curadores más importantes y renombrados en la historia del Sur de California, y Luján le sugirió realizar una exhibición exclusivamente con artistas

plásticos chicanos en la Universidad de California,¹⁶² que para el momento era algo que no había sucedido en ese estado. Después de meses de planeación y negociación, *Los Four* lograron ser el primer grupo de artistas chicanos en tener una exhibición en solitario en el museo del condado de Los Ángeles California (LACMA). Estas dos exposiciones sirvieron como base para dar a conocer que el arte chicano se estaba haciendo también para los museos, esta exhibición sirvió además para dar un nombre oficial al grupo “*Los Four*”, que si bien antes de la exhibición no tenía un nombre definido. En un principio, en un intento de ser inclusivo con la comunidad chicana, Luján sugirió el nombre de *Una Docena de tortillas*, pero Hal Glicksman no entendía la idea y consideró que podría ser confuso para el público. Entonces Luján propuso *Four Directions* y *Four Feathers*¹⁶³ en un gesto por tratar de incluir a las culturas prehispánicas.

En 1974 el Museo del Condado de Los Ángeles presentó a *Los Four*: Frank Romero, Carlos Almaráz, Gilbert Magú Lujan y de La Rocha como una exhibición de pinturas, dibujos, collages, acuarelas, de artistas pertenecientes a la comunidad chicana de Los Ángeles. Estuvo abierta al público por dos meses, e incluyó un mural, el cual se podría considerar el único trabajo colectivo del grupo. Las piezas expuestas abarcaron desde el mural, pintura con pasteles, aerosol y acuarela, así como dibujos y un par de instalaciones.

La inauguración fue un suceso que todo el grupo celebró, en el documental dirigido por James Tartan en donde registra los días previos, durante y posteriores a la exhibición, Frank Romero señaló que se vio sorprendido por el tamaño de la multitud el día de la apertura, pues se rompió record de asistencia, nunca antes se había visto a tanta *raza* trasladarse a ese lado de la ciudad, “estoy seguro de que todas las personas blancas del *West side*¹⁶⁴ se asutaron al ver a todas esas

¹⁶² En este video se puede ver al curador Hal Glicksman hablar sobre las diversas conversaciones que sostuvo con Gilbert Magu y el resto de los Four para organizar la primera exhibición de artistas plásticos y gráficos chicanos en California, la cual daría por resultado la primera exhibición y formación del colectivo de Los Four. “Aztlán to Magulandia: The Journey of Chicano Artist Gilbert ‘Magu’ Luján”, ICI Claire Trevor School of Arts Contemporary Arts Center Gallery & University Art Gallery, 2017, https://www.youtube.com/watch?time_continue=127&v=WIQKwCYs7hE&feature=emb_title [Consultado el 23 de diciembre del 2020]

¹⁶³ Cuatro direcciones y Cuatro plumas.

¹⁶⁴ Lado Oeste de la ciudad de Los Ángeles. Este distrito se caracteriza por tener un desarrollo comercial, con grandes rascacielos y oficinas. Actualmente alberga a una gran comunidad latina de clase trabajadora, sin embargo, en la década de 1960 su población mayoritaria era de personas blancas caucásicas.

personas cafés de visista.”¹⁶⁵Y para darle un toque aún más chicano, la madre de Frank Romero se encargó de los bocadillos para el catering de bienvenida.¹⁶⁶ En el folleto de exhibición se enumeraron las piezas como obras colectivas, pero en las paredes ya en cada una de las fichas se especificó el nombre del artista.

¹⁶⁵ TARTAN James, “Murals of Aztlán: The Street Painters of East Los Angeles”, Chicano Cinema and Media Art Series, Volume 1, 46 minutes, 1974.

¹⁶⁶ TARTAN James, “Murals of Aztlán: The Street Painters of East Los Angeles”, Chicano Cinema and Media Art Series, Volume 1, 46 minutes, 1974.



Imagen 31. Folleto creado por la Universidad de California en Irvine para promocionar la primera exhibición de Los Four, curada por Hal Glicksman, Los Four, Exhibition at University california, 1973, University of California.

Las colaboraciones realizadas por Los Four en colectivo son pocas, entre ellas encontramos las instalaciones realizadas para su exposición en La Universidad de California campus Irvine y para el Museo del Condado de Los Ángeles, en donde se ve un claro acercamiento hacia las prácticas del barrio a través de objetos cotidianos. En la imagen número 32 se puede observar una gran pirámide en la que se colocó una ofrenda de día de muertos, con máscaras de madera, comida típica mexicana, flores, plumas, y esculturas de animales y dioses prehispánicos. En otra instalación se recuperan objetos presentes en las dinámicas hogareñas de familias mexicoestadounidenses y chicanas. Se puede observar máscaras y figurillas de calavera desde el calendario que regalan por ser buen cliente en negocios de barrio como farmacias, carnicerías, tiendas de conveniencia local. Dentro la misma instalación se encuentra una recreación de la vitrina de una abuelita latinoamericana, se

observa un mueble con tejidos de crochet y figuras de porcelana. En lo alto un graffiti hecho con aerosol con la leyenda de “La Virgen de Guadalupe rifa”.

Luján, quien fue una influencia intelectual significativa, siempre buscó articular dentro del discurso del grupo las implicaciones sociales de crecer en un barrio pobre y vulnerable. Usó esta experiencia para replantear estética y pedagógicamente las convenciones del barrio chicano, “crecí en el barrio y quiero reflexionar acerca de esa experiencia en mi obra, porque eso es lo que soy [...] tenemos que mostrar el barrio desde nuestra vivencia y no como otras personas quieren interpretarla desde afuera”¹⁶⁷ Las instalaciones de Luján ofrecen al espectador una ventana hacia la experiencia estética de los chicanos de la década de los sesenta y setenta.



Imagen 32. Los Four, *Instalación sin nombre*, Los Angeles County Museum of Art, 1974.

¹⁶⁷ TARTAN James, “Murals of Aztlán: The Street Painters of East Los Angeles”, Chicano Cinema and Media Art Series, Volume 1, 46 minutes, 1974.



Imagen 33. Los Four, *Instalación sin nombre*, Los Angeles County Museum of Art, 1974.

Para la época, esas exhibiciones fueron algo monumental, Gilbert Luján actuó como mediador para gestionar espacios y exhibiciones, durante su carrera y más adelante como catedrático en la Universidad de Fresno City, siguió fomentando la discusión crítica sobre las dimensiones estéticas y posibilidades del arte chicano. Desde los años 70 Gilbert se involucró en proyectos que abrieron las puertas en galerías y museos para la escena emergente de artistas chicanos. Como primera impresión, se podría pensar que su obra es linda, inocente, ingenua, con un uso en su mayoría de colores primarios llamativos que inspiran alegría y más sentimientos positivos, pero el trasfondo de esto va más allá de la estética de sus pinturas. Su obra gira en torno a la humanización de figuras animales o inanimadas, “hago del auto un ser humano, pero para mí hacer estos personajes en dibujos animados, es un subterfugio para poder lidiar con el racismo de una manera diferente y así contrarrestar muchos de los sentimientos y discursos anti mexicanos escondiéndome detrás de la fantasía, la inocencia de las personas.”¹⁶⁸

¹⁶⁸ LUJÁN, en GLICKSMAN, CORTEZ, “Aztlán to Magulandia: The Journey of Chicano Artist Gilbert “Magu” Luján *Exposición, Oct 2017*”, *Arte informado* <https://www.arteinformado.com/agenda/f/aztlan-to-magulandia-the-journey-of-chicano-artist-gilbert-magu-lujan-141261>. [Consultado el 23 de diciembre del 2020] p. 35



Imagen 34. Gilbert “Magu” Lujan, *El Fire Buy y el Mingo*, litografía, con Prismacolor, 1988

La memoria histórica, *Aztlán* y *Magulandia*, el primero es el lugar ancestral al que de acuerdo al mito y varias fuentes novohispanas como el código *Azcatitlán*,¹⁶⁹ indica cómo los aztecas emigraron en búsqueda de la tierra prometida por los dioses. Posteriormente, una vez firmado el tratado Guadalupe Hidalgo, en el que México pierde la mitad de su territorio, y luego de muchas luchas civiles en el siglo XX se convertiría en un importante símbolo espiritual y político del activismo chicano. *Magulandia*, un lugar imaginario con paisajes duales que Luján acuñó para representar el espacio físico, relaciones culturales y geográficas que existen entre

¹⁶⁹ El Códice Azcatitlan o Histoire Mexicaine, como también se le conoce, es un documento histórico del Valle de México, del último tercio del siglo XVI, que perteneció la gran colección del caballero italiano Lorenzo Boturini [...] Recibe su nombre por la glosa que figura en su lámina “Ascantitla”. El documento, que aborda la historia del pueblo azteca mexica, muestra indicios de que fue copia de otros documentos indígenas de mayor antigüedad.” CASTAÑEDA, OUDIIK, “La Conquista y La Colonia En El Códice Azcatitlan,” 2012, <https://doi.org/10.4000/jsa.12322>. [Consultado el 23 de diciembre del 2020] p. 35

Los Ángeles, el Sur de California, y México; inspirado en la iconografía y arquitectura mesoamericana, este mágico lugar se convertiría en el paisaje de muchas de las piezas de Magú. Se observan desde sacerdotes mexicas, autos *lowrider* accionados por animales, personas, híbridos humanos, lugares de autoservicio, representaciones cotidianas de la sociedad californiana, combinando escenarios fronterizos, un lugar que celebra más allá de la diversidad cultural. En su obra *Returning to Aztlán*, es un mapa de América Latina. En este caso, la obra presenta una representación de América del Sur que se ha cambiado de su representación estándar y, en cambio, está orientada con el sur en la parte superior. Se observan animales, diversos monumentos prehispánicos, flora, fauna, y dos hombres indígenas que conducen un automóvil clásico *lowride*. Esta caracteriza la preferencia del artista por las tradiciones estéticas latinas sobre las europeas, “la mayoría de la gente tiene una visión muy estereotipada, e incluso llamarnos hispanos me hace entender que no me están viendo a mi [...] ese molde nunca ha abandonado la conciencia de las personas de habla inglesa, especialmente los anglosajones.”¹⁷⁰ La idea de Luján que plasma en *Magulandia* se contrapone y desafía las narrativas de la California evangelizada.

Luján nació en el Valle de San Fernando California, que como se sabe fue un área especialmente politizada por los conflictos con los trabajadores del campo y recolectores de uva, posteriormente vivió un par de años en Guadalajara para luego regresar y establecerse en el Este de Los Ángeles. Durante la década de los 60, en el contexto de la naciente lucha por los derechos civiles de las personas negras y latinas y los conflictos de los trabajadores del campo, Luján con orgullo buscó reivindicar la identidad de un méxicoestadounidense politizado y comprometido con la causa, todo un chicano. Después de servir algunos años en las fuerzas aéreas de Estados Unidos, entró a estudiar artes y cerámica en la Universidad del Este de Los Ángeles Cal State. Luján sostenía que, “hay una forma de arte chicano y que ha existido durante muchos años sin formalización ni reconocimiento...La mayoría de los chicanos son conscientes de nuestro actual renacimiento de nueva raza, que ha hecho florecer muchas investigaciones, sondeos e introspección en muchos de nuestros patrones de vida...A medida que afirmamos una conciencia amplia de nuestro vínculo cultural con México y

¹⁷⁰ LUJÁN, en GLICKSMAN, CORTEZ, “Aztlán to Magulandia: The Journey of Chicano Artist Gilbert “Magu” Luján *Exposición, Oct 2017*”, *Arte informado* <https://www.arteinformado.com/agenda/f/aztlan-to-magulandia-the-journey-of-chicano-artist-gilbert-magu-lujan-141261>. [Consultado el 23 de diciembre del 2020] p. 20.

nuestros antepasados indígenas, es claro para todos que la cultura chicana es un cuerpo real e identificable.”¹⁷¹



Imagen 35. Gilbert “Magu” Lujan, *L.A. Ella Cruising* , Prismacolor en papel, 2004.

¹⁷¹LUIJÁN, en GLICKSMAN, CORTEZ, “Aztlán to Magulandia: The Journey of Chicano Artist Gilbert “Magu” Luján *Exposición, Oct 2017*”, *Arte informado* <https://www.arteinformado.com/agenda/f/aztlan-to-magulandia-the-journey-of-chicano-artist-gilbert-magu-lujan-141261>. [Consultado el 23 de diciembre del 2020] p.17.

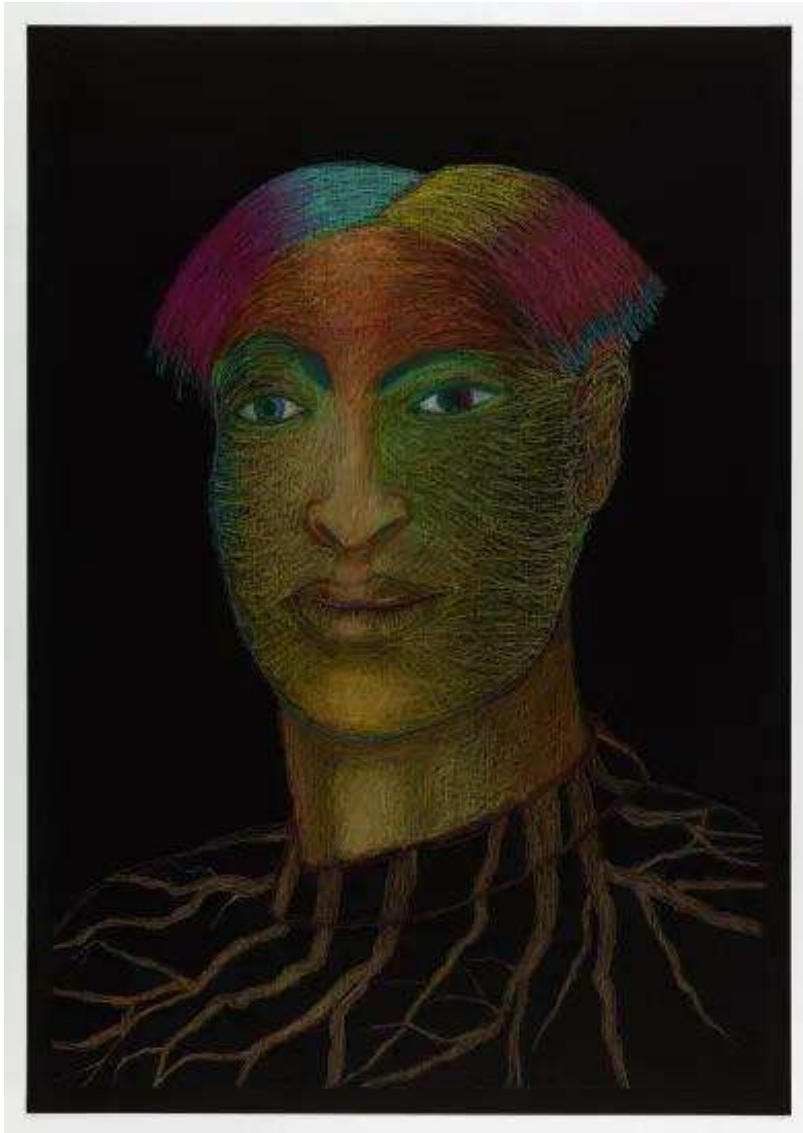


Imagen 36. Gilbert “Magu” Lujan, *Vato con Multicultural roots*, Prismacolor en pizarrón, 2006.



Imagen 37. Gilbert “Magu” Lujan, *Retuning to Aztlán*, 1 Serigrafía, 1983.

“El artista de los artistas” llamado así por Frank Romero, “Beto” de la Rocha, es el artista menos explorado dentro del universo de *Los Four*. Es un personaje misterioso, con un talento que trascendió generaciones y del cual se sabe poco por el autoconfinamiento voluntario al que se sometió alrededor de 20 años.

Beto de la Rocha, también fue presentado al resto del colectivo por Gilbert Magu. Nació en Wilmar California, fue hijo de padres migrantes provenientes de México.¹⁷² Sin embargo, en una entrevista Carlos Almaráz señala que Beto se asumía como judío jasídico con raíces españolas. “Y te lo creías”, señala Almaraz, “porque era un tipo de persona muy inusual, muy delicado, muy brillante, muy sensible, era un artista maravilloso.”¹⁷³ Cabe mencionar que es

¹⁷² NORIEGA, ROMO, and TOMKINS, *L.A. Xicano*, p. 74.

¹⁷³ Entrevista con Carlos Almaráz, “Oral History Interview with Carlos Almaraz, 1986 February 6-1987 January 29 | Archives of American Art, Smithsonian Institution,” *Smithsonian*,

difícil encontrar información sobre Beto, a pesar de la fama de su hijo Zack de la Rocha, miembro de la banda *Rage against the Machine*; la poca información que se tiene sobre Beto, es la que se puede encontrar en entrevistas realizadas por el instituto *Smithsonian* en los archivos de arte estadounidense.

Tuvo una formación en artes en la Universidad del Estado de California, campus Northridge y posteriormente colaboró con algunos artistas en el taller *Gemini G.E. L.*¹⁷⁴ Después se casó y viajó algunos años por diversos países junto con su esposa, lo cual desde la perspectiva de Almaraz, eso le dio una visión ampliada y sofisticada de la vida y el arte. Lo describen como un artista introvertido e individualista, lo cual complicó que trabajara en equipo con el resto de *Los Four*. A pesar de eso, abrazaron sus ideas frescas e innovadoras. Por un tiempo colaboró como el resto del colectivo con el sindicato de trabajadores del campo, conoció y convivió con Cesar Chávez, pero después de algún tiempo se desencantó de la vida en el campo y terminó por abandonar ese proyecto. También desertó de la escena de arte chicano, después de que, junto con *Los Four*, expusieran en uno de los espacios museísticos más importante de Los Ángeles LACMA. “Con lo del museo, esperaba que el mundo entero se abriera para mí. Pero no pasó nada.”¹⁷⁵ Señala Beto en una entrevista para L.A Times, “No sabía cómo esperar el éxito, cómo ser paciente. En ese entonces tuve la idea de que una vez que comienzas a trabajar como artista puedes comprar tu auto y tener comida para criar a tu familia. Eso no sucede. Muy pocas personas ganan dinero con esta profesión.”¹⁷⁶ Además, comenzó a cuestionar su papel como artista dentro del Movimiento chicano, ya que, para ese momento, asumirse públicamente como chicano no era algo común, y fue difícil para él lidiar con su propia identidad. Así que no solo dejó de colaborar con *Los Four*, además, dejó de pintar, quemó y

<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-carlos-almaraz-5409#transcript>. [consultado el 21 de marzo 2021]

¹⁷⁴ NORIEGA, ROMO, and TOMKINS, *L.A. Xicano*, p. 78.

¹⁷⁵ QUINTANILLA, “Out of the Dark : He Destroyed His Art and Began a 20-Year Journey of Solitude and Soul-Searching. But Now Beto de La Rocha Wants to Create Again.,” *Los Angeles Times*, 1995, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-02-24-ls-35580-story.html>. [consultado el 22 de marzo 2021]

¹⁷⁶ QUINTANILLA, “Out of the Dark : He Destroyed His Art and Began a 20-Year Journey of Solitude and Soul-Searching. But Now Beto de La Rocha Wants to Create Again.,” *Los Angeles Times*, 1995, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-02-24-ls-35580-story.html>. [consultado el 22 de marzo 2021]

destruyó la mayoría de sus trabajos, y se volvió hacia la religión en donde la lectura de la biblia se convirtió en su único pasatiempo.

Luego de veinte años de haber dejado el quehacer artístico, y en medio de una crisis financiera, Beto volvió a la pintura al aceptar pintar el logo de una librería en el barrio de *Highland Park* a cambio de libros. Este suceso coincidió con la reunión de *Los Four* en 1995, en donde para conmemorar se montaron una exhibición en la Galería *Robert Berman* en Santa Mónica.

Unas de las pocas obras sobrevivientes son *Soy Mestizo* y *El arte Chicano* de 1974, salvaguardadas por la asociación *AltaMed* a cargo de su primo Cástulo de la Rocha.¹⁷⁷ Forman parte de una basta colección que incluye diversas obras de artistas chicanos, entre los cuales se encuentra obra de Asco, *Los Four*, Linda Vallejo, Ramiro Gomez, Eloy Torres, Man One, Viviana Paredes, Gary Garay, entre otros.

En *Soy Mestizo* y *El arte Chicano*, ambas piezas pintadas usando técnica mixta de pasteles y acuarelas se observan representaciones figurativas a menudo presentes en los barrios chicanos. Una mezcla de colores que hace referencia a las pintas y grafitis realizadas por pandillas durante los años 70 para delimitar territorio en el este de Los Ángeles.

La carrera artística de Beto de la Rocha fue breve en comparación con el resto de *Los Four*, sin embargo, las piezas a las cuales aún se tiene acceso, muestran la sensibilidad con la cual Beto leía y vivía los barrios e interpretaba este constante cuestionamiento de qué es lo que significa ser chicano en los años 70's en California.

¹⁷⁷ “Art Collection – AltaMed Foundation,” [consultado el 19 de mayo del 2021], <https://altamedfoundation.org/bb-art-collection/>.



Imagen 38. Roberto de la Rocha, *El arte chicano*, 1974. The La Rocha Family collection.



Imagen 39. Roberto de la Rocha, *Soy mestizo*, 1974. The La Rocha Family collection.

Los integrantes de *Los Four* fueron de los primeros artistas en California en mezclar su identidad chicana con piezas de arte y murales en espacios públicos como una manifestación de resistencia cultural a ser asimilados por la cultura de masas estadounidense. Usaron sus piezas como expresión de rebeldía por la discriminación y violencia que eran objeto diariamente en diversos lugares e instituciones y a través de una combinación de estilos, elementos mexicanos mezclados con la estética chicana contemporánea, elementos y abstracciones modernas lograron representar un arte individual, pero que al mismo tiempo plasmaba el sentir y la estética de un sector de la población de California.

Todos los miembros de *Los Four* mantuvieron un discurso visual comprometido con la causa chicana y de las llamadas minorías estadounidenses, sin embargo, Gilbert Magu Lujan y Frank Romero, trabajaron de manera más puntual con elementos presentes en tradiciones étnicas estadounidenses y mexicanas y se concentraron en plasmar la problemática social y política de los años 60's. Las pinturas al óleo de Frank Romero, son una ventana para entender el enfrentamiento entre el departamento de policía con la comunidad chicana.

Frank Romero nació en el Este de Los Ángeles y se crió en *Boyle Heights*, un barrio que históricamente ha resistido a los embates de la modernidad ejercida por voraces inmobiliarias y proyectos de modernización del condado como la construcción de *freeways*, o accesos a carreteras rápidas para comunicar de manera más eficiente distintos puntos de la ciudad de Los Ángeles, causando el desplazamiento de cientos de familias. Durante los años 50 Frank realizó sus estudios universitarios en la Universidad de Arte y Diseño, *Otis*. Posteriormente trabajó como diseñador gráfico y al conocer a Carlos Almaraz decidió viajar con él y quedarse una temporada en Nueva York. A su regreso a Los Ángeles a finales de los 60, se encuentra con una ciudad movida por las protestas de diversos grupos chicanos que exigían mejores condiciones sociales y educativas. Esto acrecentó su atención por participar en el movimiento chicano de manera activa y artística, así que comenzó a trabajar para la revista del Centro de Arte Popular *ChismeArte* y para el activista Cesar Chávez¹⁷⁸, colaboró como diseñador en su

¹⁷⁸ Líder campesino méxicoestadounidense Cesar Chávez, que luchó por mejorar las condiciones laborales de los trabajadores del campo. Dentro de sus logros están la creación de derechos laborales, mejora salarial de los trabajadores, el acceso a los servicios de salud y educación, sin embargo Chávez fue un personaje que se ganó el desdén de parte de la población migrante, pues abogó por la abolición del programa bracero, y rechazó la entrada de migrantes ilegales a Estado Unidos; una de sus acciones más recordadas es la de la convocatoria a formar una

periódico *El Malcriado*. Este periodo lo inspirará en un futuro la realización de pinturas que sirvieron para visibilizar el trabajo comunitario de *El Teatro Campesino* de Juan Valdéz¹⁷⁹. Como ya se había mencionado anteriormente, Frank Romero formó parte del colectivo de arte *Los Four* que durante la década de los 60 colaboró de manera activa con diversos grupos y asociaciones por los derechos y mejora de vida de la comunidad chicana y mexicoestadounidense. Durante este tiempo, fue testigo de la brutalidad policiaca hacia la comunidad chicana; y esto se materializa en gran medida en varias de sus obras, entre las cuales se destacan: *El cierre de Boulevard Whittier*, *La muerte de Rubén Salazar* y *Arresto de Los Paleteros*.

En la pintura de Cierre de Whittier Boulevard de 1984, se observa un bloqueo al tránsito vehicular realizado por un grupo de hombres uniformados y al frente de todos ellos, se puede observar un hombre montado en un caballo, el cual detiene de manera directa a los autos, de manera más específica a los *Low riders*¹⁸⁰ que vienen aparentemente de dos direcciones distintas, estos se encuentran detenidos y alumbran con sus faros principalmente a este policía a caballo que empuña una lanza, que en un especie de conquistador o Don Quijote, señala que

Wet Line (línea de mojados) valla humana en la frontera de Arizona y Sonora para evitar la entrada ilegal a través de zonas deshabitadas. En: PONCE, “Colectivo : Una Exploración Alternativa Del Arte En El Movimiento Chicano En Los Ángeles”, pp. 118-119.

¹⁷⁹ *El teatro campesino* fue una compañía de teatro chicana creada por Luis Valdez que comenzó en California en 1965, como una protesta pacífica para apoyar la huelga de campesinos trabajadores en los campos de uva en el Valle de San Joaquín. El concepto de la compañía giraba en torno a llevar el teatro a la gente más pobre, en especial a los migrantes y trabajadores del campo. En el primer periodo de la compañía se realizaban *sketches* que fueron llamados *Actos*, en donde denunciaban el racismo y las injusticias por parte de los empresarios estadounidenses en el campo; además, en estas presentaciones se señalaban los estereotipos existentes de los mexicanos. En PONCE, “Colectivo *Asco*: Una Exploración Alternativa Del Arte En El Movimiento Chicano En Los Ángeles”, pp. 118-119.

¹⁸⁰ Los *Lowriders*, son una de las tantas formas de manifestaciones chicanas que iniciaron en los años 60 's. Conforman un colectivo social cuyas prácticas de modificación del automóvil antiguo se integraron como referentes importantes de identidad. Esta consiste en arreglar o modificar autos, que para los años 60 's ya eran considerados antiguos (modelos de los años 50' s), tenemos que recordar que la sociedad de consumo en Estados Unidos, hace presión para que se tenga siempre el auto de modelo más reciente. Años después esta práctica se transmitió incluso, a las comunidades afro estadounidenses. Actualmente es común ver autos rebotando, moviéndose o sonando de manera estruendosa por las calles de muchas ciudades del mundo. Se llamaron Low Riders, porque técnicamente lo que se hace con los autos es hacerlos que se vean de menor altura, y a su vez introduciendo bombas hidráulicas en los amortiguadores y motores muy poderosos para que puedan rebotar o “bailar” como mejor se le conoce, ya a su vez, se moviliza por la ciudad de manera muy lenta. Se modifica en los aspectos más mínimos en una estética barroca, que mezcla elementos mexicanos y estadounidenses y desde su aparición en las calles se posicionaron como una de las formas para hacerse visible públicamente.

el paso al Boulevard se encuentra bloqueado. Al fondo se observan algunos negocios aún abiertos y bien iluminados, entre ellos el cine y al parecer un bar. Del otro lado del bloqueo, hacia la parte inferior derecha y menos iluminada, se distingue sobre una pared, un mural de la virgen de Guadalupe.



Imagen 40. Frank Romero, *El cierre del Boulevard Whittier*, Colección Peter U. Schindler, 1984

Para poder comprender mejor lo que está sucediendo y todo lo que se puede leer en esta pieza, se tiene que hacer énfasis en la gran importancia que tiene, incluso hasta la actualidad este espacio para la comunidad chicana, “*Whittier Boulevard* es el corazón del Este de Los Ángeles, a lo largo podemos encontrar negocios de telas, comida mexicana, fruta con chile, jugos y tacos, tiendas con altares de la virgen de Guadalupe, y varios aparadores con la leyenda de “se habla español [...]”*La Whittier*” como es conocida por la comunidad latina, fue uno de los primeros lugares en donde los *Low Riders* comenzaron a tener presencia alrededor de los años 50’s. Actualmente los sábados por la noche es común observarlos paseando con sus autos atrayendo a las multitudes a reunirse a su alrededor. Este boulevard está marcado por la historia del movimiento chicano, siendo una de las principales arterias del este de Los Ángeles, y con

la mayoría de su población de origen mexicano y en menor parte filipino fue un espacio en donde se realizaron varias redadas a ciudadanos chicanos, sobre todo contra pachucos y *Zoot Suits durante los años 50's*.¹⁸¹ Para los años 60's, salir a pasear en auto por *La Whittier* se había convertido en una práctica importante de la experiencia *de los Low Riders*, era el momento cuando podían mostrarse públicamente y demostrar un poco del éxito y las mieles del *sueño americano* al resto de la comunidad, los sábados por la tarde, era una exhibición de autos en sí misma.

Ahora bien, los alguaciles cerraron el boulevard porque pensaron que al cerrarlo los jóvenes dejarían de congregarse y eso detendría la violencia de las pandillas. Pensaron que si detenían la violencia, detendrían de manera indirecta también a los Low riders, Si bien es cierto que, después del cierre de Whittier, la violencia de las pandillas aumentó de manera considerable, no solo en el Este de Los Ángeles, sino en todo California y el resto del país.¹⁸²

Frank buscó inmortalizar la otra cara que la gente no veía de la brutalidad policial. Es claro que pandilleros y delincuentes pueden existir en cualquier lugar, sin embargo, para los alguaciles toda la comunidad chicana era sospechosa, y ser sospechoso significaba que podían pasar por encima de tus derechos o privarte de ellos.

Las pinturas de Frank Romero se caracterizan por tener colores brillantes y llamativos, escenas llenas de vida y muchos elementos que atrapan la mirada, pero una vez que se observa con atención la escena de la pintura, es cuando el espectador se da cuenta de lo profundamente didáctica que puede ser en términos de relatar la historia de algún suceso de la historia chicana. En la pintura al óleo de *La Muerte de Rubén Salazar* de 1986, se puede observar como cinco policías disparan armas de fuego contra un edificio que lleva por nombre *The silver Dollar*, del lado derecho se encuentra una marquesina que en su cartelera anuncia “La muerte de Rubén Salazar” y del lado izquierdo un negocio para cambiar pesos y comprar dólares, esto nos da la idea, explica el autor, el cambio que se estaba suscitando en la comunidad chicana y latina¹⁸³.

¹⁸¹ PONCE, “Colectivo Asco: Una Exploración Alternativa Del Arte En El Movimiento Chicano En Los Ángeles”, p. 101.

¹⁸² TURNER, “Frank Romero’s Enchanting Dreamland – Riot Material,” *The Museum of Latin American Art, Long Beach*, <https://www.riotmaterial.com/frank-romeros-enchanting-dreamland/>. [Consultado el 22 de febrero del 2021]

¹⁸³ TURNER, “Frank Romero’s Enchanting Dreamland – Riot Material,” *The Museum of Latin American Art, Long Beach*, <https://www.riotmaterial.com/frank-romeros-enchanting-dreamland/>. [Consultado el 22 de febrero del 2021]

En esta obra, Frank Romero rinde homenaje al reportero Ruben Salazar, el cual fue asesinado por el departamento de policía del condado de Los Ángeles mientras bebía unas cervezas con otros colegas periodistas, el sheriff del condado alegó que habían recibido una llamada por disturbios al interior del bar *One Silver Dollar*. Salazar fue alcanzado por un proyectil de gas, el cual le golpeó la cabeza y causó su muerte al instante. Ningún policía ni autoridad fue castigado.¹⁸⁴ Este asesinato se da en el marco de la marcha chicana por los derechos civiles y para exigir que se retiren las tropas de Vietnam. “La muerte de Salazar simbolizó el surgimiento de una militancia chicana en contra de la brutalidad policiaca. El movimiento tomó este evento para hacerse más fuerte y a la vez sumar integrantes y demandas tales como: terminar con la discriminación en contra de los mexicanos residentes en Estados Unidos, derechos para los agricultores, una reforma educativa, representación política en el congreso, y el retiro de tropas chicanas de Vietnam.”¹⁸⁵ Romero reconoce que se necesitan años para pensar y pintar estos episodios en la vida de su comunidad, particularmente porque él no creció asimilandose como un chicano, pero adoptó esa identidad después de años de rodearse de artistas chicanos, en especial por *Los Four*.¹⁸⁶

¹⁸⁴ PONCE, “Colectivo Asco: Una Exploración Alternativa Del Arte En El Movimiento Chicano En Los Ángeles”, pp. 22-25.

¹⁸⁵ PONCE, “Colectivo Asco: Una Exploración Alternativa Del Arte En El Movimiento Chicano En Los Ángeles”, p. 24.

¹⁸⁶ TURNER, “Frank Romero’s Enchanting Dreamland – Riot Material,” *The Museum of Latin American Art, Long Beach*, <https://www.riotmaterial.com/frank-romeros-enchanting-dreamland/>. [Consultado el 22 de febrero del 2021]

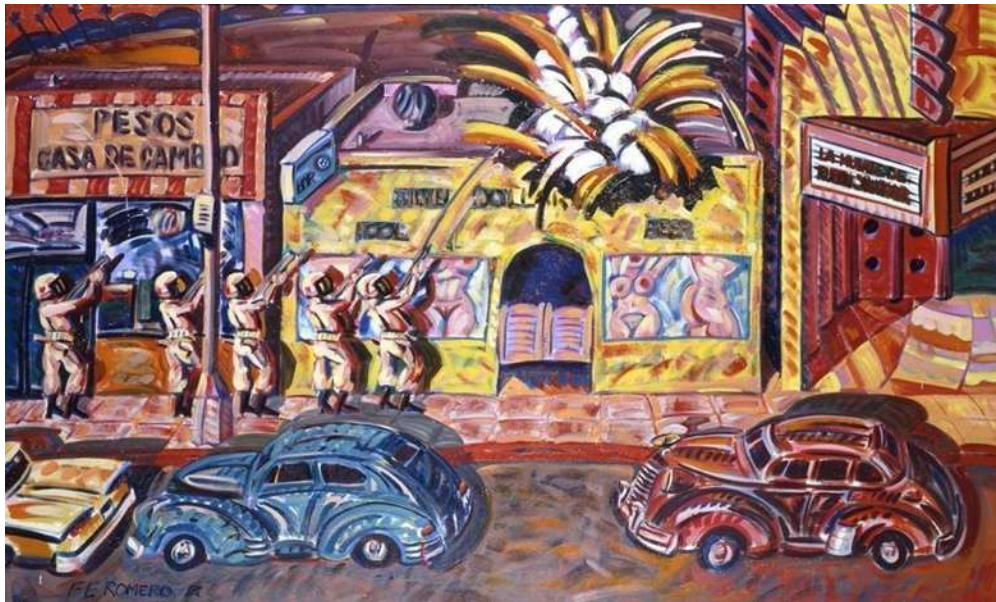


Imagen 41. Frank Romero, *La muerte de Rubén Salazar*, Smithsonian American Art Museum, 1986.

Otro aspecto que asombra a los espectadores es la yuxtaposición de escenarios casuales del día a día, escenarios divertidos con representación de violencia e injusticia por parte de la policía. Esto podría hacer una declaración de cuan normalizada está la brutalidad, y la injusticia policial.

Colores vívidos contrastan con la sombría situación que Frank plasma en su obra de 1996 “*El arresto de los Paleteros*”, evento que tuvo lugar en el parque público llamado *Echo Park*, uno de los lugares más pintados no solo por Romero, sino también por Carlos Almaráz. La escena de la pintura se centra en un grupo de paleteros entre ellos, una niña y un niño que están siendo arrestados por todo un grupo de policías. Frank pinta de manera sarcástica la manera en la cual estos vendedores están siendo tratados, haciéndolos parecer como si fueran un escuadrón de delincuentes. Tres autos de policía que portan extravagantes equipos antidisturbios y cinco policías con uniforme normal, amedrentan apuntando con armas a cuatro personas adultas y un niño y una niña, se puede observar que aún sostienen paletas de hielo en sus manos. De lado izquierdo, se observa a un policía sosteniendo una macana perseguir a un hombre que vende algodones de azúcar. Colores rojo, naranjas y rosas, acaparan la escena, es un atardecer y ya

está por anochecer, y los faros de las patrullas iluminan apuntado a los paleteros. Los colores oscuros de los policías contrastan con los del paraíso que se ve al fondo, esto nos da una idea de la cruda realidad que aún en la actualidad viven cientos de familias que luchan por trabajar y vender artículos en espacios públicos de Los Ángeles y que Romero logra manejar con inocencia, humor y gracia.

La obra de Romero es una fuente que nos permite leer los conflictos sociales y la conformación de la comunidad chicana durante los años 70.



Imagen 42. Frank Romero, , 1974. Arrest of the peleteros, 1996.

Dentro de las preguntas para esta investigación se planteó la posibilidad de colaboración entre *Los Four* y *Asco*. No se podría afirmar que existió una colaboración entre ambos grupos, sin embargo Willie Herrón señala que, impulsado por sus posturas político-estéticas organizó junto con los miembros de *Asco*: Patssi Valdez, Gronk y Harry Gamboa, una aparición performativa en la apertura de la exhibición de *Los Four* en el Museo del Condado de Los Ángeles de 1974. *Asco* consideró que era el lugar y momento adecuado para presentar otras

formas y perspectivas de arte chicano.¹⁸⁷ “Hay lugar para su interpretación (*Los Four*) y su forma de pensar la experiencia chicana. Pero nosotros no queríamos formar parte de ese círculo. Así que nos vestimos, pintamos nuestros rostros, colgamos objetos de nuestros cuerpos y nos presentamos en la exhibición como si fuera una fiesta de disfraces para pedir dulces. Queríamos que los espectadores vieran que hay otras formas de hacer arte chicano, un arte chicano que aún no existe en los museos. Fuimos obras de arte andates. Y así fue como *Asco* formó parte del show de inauguración de *Los Four*. Actuamos sin actuar.”¹⁸⁸

A pesar de haber compartido espacios, contexto y educación no hay registros de que estos dos colectivos hayan colaborado de manera oficial en algún punto de sus vidas artísticas, pues se encontraban explorando diversas materialidades y formas de hacer arte.

Reflexiones.

Podemos decir que, este grupo de artistas, visibilizó el arte chicano en el mundo del arte angloamericano e inspiró a otros artistas chicanos, así como de la comunidad latina más joven a seguir sus pasos en el activismo y ámbito artístico. Frank Romero, Carlos Almaráz, Judith Hernández, Gilbert Luján y Beto de la Rocha representan un grupo de artistas que han obtenido el respeto y reconocimiento internacional y son admirados por producir obras originales y excepcionales a lo largo de sus carreras artísticas. Este colectivo marcó el camino comercial a otros en el mundo del arte chicano.

¹⁸⁷ SMITHSONIAN ARCHIVES OF AMERICAN ART, HERRÓN III Willie F., entrevista por RANGEL Jeffrey, Washington, DC., 2000

¹⁸⁸ SMITHSONIAN ARCHIVES OF AMERICAN ART, HERRÓN III Willie F., entrevista por RANGEL Jeffrey, Washington, DC., 2000

En conjunto, *Los Four* retrataron lo diverso de la experiencia chicana en Los Ángeles, por un lado, estas obras suponen la imposibilidad de pretender delimitar a un único y homogeneizante modo las maneras en que la comunidad chicana vive su ciudad, por otro lado, nos interpela a repensar el riesgo que tal delimitación pueda llegar a dejar fuera las diferentes condiciones que *Los Four* atravesaron a partir de otras condiciones sociales, económicas y políticas. Es decir, no toda la comunidad chicana o latina en Estados Unidos son pobres, o tienen problemas con la policía o son religiosos o indocumentados. Es claro que, como señala Canclini, las dimensiones más locales de los grupos culturales siguen formando parte constitutiva de nuestra condición actual, pero de manera en que dichas dimensiones se desterritorializan y se abren a otros grupos culturales. En la obra de *Los Four*, por más diversa que parezca entre sí, lo local asociado a lo chicano resulta significativo en el hecho de que permite a otras minorías reflexionar sobre cómo se constituye su identidad entremezclados con otros grupos culturales. Pensar en la construcción de la identidad como un proceso homogéneo sería dejar fuera la idea de que estamos permanentemente expuestos a diversas situaciones de interculturalidad y procesos identitarios dinámicos e híbridos que se encuentran en constante cuestionamiento y deconstrucción.

Los Four son un colectivo de arte chicano revolucionario que han hecho una impactante contribución en la cultura y la sociedad estadounidense. A través de sus obras, han abogado por los derechos y la dignidad de los chicanos y han representado la lucha contra la opresión y la discriminación. Sus artefactos continúan inspirando a nuevas generaciones de artistas y activistas y son un recordatorio de la importancia de la autenticidad y la representación en la cultura y la sociedad. *Los Four* han creado un legado que perdura hasta el día de hoy y han demostrado la capacidad del arte para movilizar y cambiar la sociedad.

Capítulo IV. El artificio rascuache y camp del colectivo *Asco*. Una posibilidad de archivo de las micropolíticas chicanas.

En una fotografía en blanco y negro de 1980 se observan tres misteriosos hombres vestidos de traje a lo largo de un pasillo, es inevitable pensar en la premonición de esta imagen, pues los tres se encuentran usando mascarillas quirúrgicas. Uno de ellos, yace en el piso descabezado, la cabeza permanece en el piso y de ella sale, casi cómicamente, un rollo de papel que parece ser infinito. Los otros dos miran a la cámara fijamente, mientras uno se encuentra parado sobre una silla y el otro en lo que parece ser una posición de ninja tocando el suelo. La fotografía sugiere una narrativa en la que los cuerpos mantienen poses dinámicas, vestuarios uniformes, encuadre perfecto, una imagen que en su conjunto nos sugiere un lenguaje cinematográfico. *No phantoms*, una pieza performática registrada en fotografía, creada por el colectivo chicano de arte llamado *Asco*, la cual combina un escenario urbano con la escena sarcástica de un cuerpo colapsado en el suelo. En un gesto estéticamente astuto, *Asco* se mofa y hace una crítica de la representación de los medios de comunicación que hacen de los chicanos como ciudadanos carentes de glamurosidad, “buen gusto”, o bien, representaciones estereotípicas presentándose como empleados de restaurantes de limpieza, jardineros, delincuentes o pandilleros.





Imágenes 43, 44 y 45. Asco, Willie Herrón, Harry Gamboa Jr., Gronk, *No Phantoms*, 1980, photograph.

Por casi dos décadas (1969-1987) *Asco* produjo una serie de intervenciones performáticas en su mayoría, en la que las procesiones callejeras, e intervenciones públicas contenían un tipo de sensibilidad estética basándose en la exageración, la extravagancia de vestuarios y comportamientos, humor e ironía. Camp y Rascuache. Este tipo de sensibilidades estéticas fueron analizadas en distintos momentos y escenarios por la escritora y filósofa Susan Sontag y el académico Tomas Ybarra Frausto, la primera en el ensayo de 1964 *Notes on Camp*¹⁸⁹, en el que a través de 58 notas numeradas la autora Sontag desarrolla los aspectos que considera que es camp¹⁹⁰. La autora señala que “no es un modo natural de sensibilidad, suponiendo que tal cosa exista. Es más, la esencia de lo *camp* es el amor a lo natural: al artificio y la exageración. Y lo *camp* es esotérico: tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos.”¹⁹¹ Por otro lado, Rascuache es un término originario de la lengua náhuatl, el cual inicialmente tuvo una connotación negativa. En México, ser rascuache significa venir de una clase baja o tener mal gusto. Esta definición fue más tarde redefinida por el *rascuachismo*, un movimiento dentro del arte chicano, que buscaba transformar la percepción social del arte chicano a través de la propuesta de un estilo inspirado en la decoración de cualquier ama de casa mexicanoestadounidense. Más tarde el *rascuachismo* se convirtió en un movimiento artístico que se basó en integrar los elementos más simples de la vida cotidiana a sus obras, en esencia era crear arte con recursos que tuvieran a la mano, esto muchas veces también significaba darle nueva vida a objetos que ya se consideraban desechos.¹⁹² En un país como Estados Unidos, que produce la mayor cantidad de basura por

¹⁸⁹ SONTAG, *Notas Sobre Lo 'Camp, Contra La Interpretación y Otros pp.* 303–31.

¹⁹⁰ Muchas cosas en el mundo carecen de nombre; y hay muchas cosas que, aun cuando posean nombre, nunca han sido descritas. Una de estas es la sensibilidad —inconfundiblemente moderna, una variante de la sofisticación pero difícilmente identificable con ésta— que atiende por el culto nombre de «camp» SONTAG, *Notas Sobre Lo 'Camp, Contra La Interpretación y Otros*, p, 303.

¹⁹¹ SONTAG, *Notas Sobre Lo 'Camp, Contra La Interpretación y Otros*. P.315.

¹⁹² PONCE, “Colectivo Asco: Una Exploración Alternativa Del Arte En El Movimiento Chicano En Los Ángeles”, pp. 36-37.

habitante, reutilizar y reciclar se convierte en un acto político punk porque desafía las dinámicas de consumo de lo desechable.

Si bien el arte chicano tiene sus bases en el estatuto pictórico del gran formato del mural, representando sobre todo las fiestas y rituales populares mexicanos. Algo que ha caracterizado a este movimiento es la simpleza de sus materiales y la capacidad de improvisación. El término de *rasquachismo* es considerado como la sensibilidad chicana, es un código estético. Así como una forma de resistencia incorporando estrategias de apropiación. Para el investigador méxicoestadounidense, Tomás Ybarra Frausto, el *rasquachismo* codifica la producción chicana, incluyendo, el teatro, la literatura y las artes visuales.¹⁹³ De acuerdo al autor, podemos encontrar este peculiar estilo de arte en todos los barrios chicanos. Esto se refleja desde los altares a los santos y a la virgen de Guadalupe, los *low ride*, o incluso en la manera como las personas deciden decorar sus jardines e interiores. El *rasquachismo* es hacer lo que puedas con lo que tengas.¹⁹⁴ Es decir, tratar de mejorar algún objeto, o bien, construir una escenografía para un obra de teatro, con los materiales y presupuesto que tengas, es usar “todas las movidas que tengas para reparar o bien, para crear arte.”¹⁹⁵

La obra performática de *Asco* y el proyecto cinemático de *No Movies* abrieron nuevas posibilidades para la comunidad artística chicana que en ese momento aún se cuestionaba la pertinencia de los chicanos en el mundo del arte y su relevancia en el movimiento chicano. En el caso de *Asco*, la estética camp y rascuache fueron utilizadas como medios para hacer una crítica del momento y lugar donde estaban situados y además para dejar registro de la experiencia sensible de ser un jóvenes chicanos y artistas en una sociedad profundamente desigual, violenta y racializada. El nacimiento del accionar del colectivo coincidió con diversos momentos históricos sociales tales como movimiento por los derechos civiles de la comunidad chicana y afro estadounidense, así como por la lucha por la visibilización y derechos de la comunidad gay y tercera ola feminista. De igual manera el discurso de *Asco* se

¹⁹³ YBARRA, GOLDMAN, AGUILAR, *Rascuachismo. Chicano Aesthetics*, pp. 18-25.

¹⁹⁴ YBARRA, GOLDMAN, AGUILAR, *Rascuachismo. Chicano Aesthetics*, pp. 18-25.

¹⁹⁵ YBARRA, GOLDMAN, AGUILAR, *Rascuachismo. Chicano Aesthetics*, pp. 20-25

posicionó contra las dictaduras militares latinoamericanas, y se sumó al activismo contra la guerra de Vietnam. La obra de *Asco* coexiste, como vimos en los primeros capítulos, de manera simultánea con movimientos musicales como el punk que a su vez también tiene una crítica social. La bandera anti sistémica que llevó el punk también fue portada por *Asco*, sin embargo, no de una manera directa y confrontativa como lo hizo el punk en su momento.

En este capítulo exploramos el artificio creado por *Asco*, desarrollado a través de una estética provocativa, llena de glamour, *glitter* y hasta nauseabunda, donde lo chicano y lo punk se yuxtaponen en igual proporción. Además, haremos reflexión sobre el estatuto de archivo en la obra de *Asco*, la potencia de la obra para poder entender las micropolíticas sobre la conformación del sujeto político chicane y cómo es que la obra de *Asco*, con esa sensibilidad *camp* y rascuache nos permiten leer experiencias de la conformación de la ciudadanía chicana.

El colectivo *Asco* y su origen activista.

El nombre del colectivo, *Asco*, proviene de la palabra en español que hace referencia a náusea, respondiendo a la reacción que el público tenía hacia sus primeros trabajos artísticos. “Otra manera de entender la adopción del nombre *Asco* para el colectivo es, a través del reconocimiento de que sus acciones fueron consideradas transgresoras, por consiguiente, fueron etiquetados artísticamente como abyectos. Estratégicamente *Asco* se alineó con la respuesta que sus obras despertaron en el público (mareos y ganas de vomitar) [...] Reconocieron el poder psicosocial de la abyección para estructurar subjetivamente y regular las jerarquías sociales; y a cambio se apropiaron de este poder para trabajar a través del cambio social.”¹⁹⁶

Gronk, Patssi, Willie y Harry adoptaron ese nombre como una manera de canalizar la repulsión hacía las condiciones e injusticias sociales, entre ellas la discriminación racial, las malas condiciones de las escuelas públicas con sus grandes números su deserción escolar, el desplazamiento de barrios latinos enteros por la construcción de autopistas, el envío de soldados chicanos a Vietnam, la militarización y la brutalidad policiaca. La producción del colectivo incorpora y a su vez realiza una crítica hacia la cultura anglosajona estadounidense y cuestiona los límites de la cultura y producción artística chicana. Un grupo de jóvenes aún preparatorianos que conocían y estaban informados acerca del movimiento chicano, el *Brown power*, *Black power*, compartían sus demandas, así como respecta al movimiento por la liberación gay y la segunda ola feminista.

Como ya se ha señalado en capítulos anteriores, el arte chicano surgió entre la adversidad como una arma creativa dentro del movimiento chicano para visibilizar la falta de derechos de la comunidad chicana, tal fue su impacto que lograron cohesionar a la comunidad y lograr el cometido de mejorar la calidad de vida de la comunidad mexicoestadounidense. “*Asco* recurrió a afectos negativos como la vergüenza, disgusto y la falta de pertenencia¹⁹⁷ para capturar las

¹⁹⁶ CHAVOYA, GONZALEZ, *Elite of the Obscure*, p. 45.

¹⁹⁷ Falta de pertenencia en un sentido nacional, territorial, de identidad cultural. Pues constantemente eran cuestionados en su forma de actuar que era demasiado extravagante para ser chicanos y demasiado chicanos para ser estadounidenses, ni de aquí, ni de allá.

experiencias que se encontraban en la periferia.¹⁹⁸ y de las cuales el movimiento chicano no contemplaba. Pues se tenía la concepción que la experiencia chicana o mexicoestadonidense era homogénea, es decir, que las condiciones económicas, sociales y de asimilación cultural de toda la comunidad mexicoestadounidense era similar entre sí por el hecho de compartir un espacio geográfico, por dar un ejemplo.

Las intervenciones públicas y performances de *Asco* buscaron retomar elementos, formas y convenciones del lenguaje presentes en artistas chicanos anteriores al colectivo, como el muralismo. Pero por otro lado, buscaron crear acciones conceptuales en el espacio público, en donde en conjunto con colores y brillantina, objetos y materiales cotidianos, rascuaches y divertidos demostraron para toda una generación y las posteriores que el arte no necesariamente se tiene que encontrar en museos o galerías, y además, podía ser lúdico, activista, provocador y crítico con los movimientos sociales, especialmente con el movimiento chicano, sin renunciar al génesis activista que había puesto a *Asco* en el mapa.

Patssi Valdez, Willie Herrón, Gronk, y Harry Gamboa comenzaron a colaborar en 1969 con el proyecto *Caca Roaches Have no Friends*,¹⁹⁹ una producción dramática escrita por Gronk y protagonizada por Patssi Valdez, el artista y activista y miembro de la Asociación del sur de California por la liberación Gay, Robert Legorreta en su personaje como *Cyclona*²⁰⁰ y el artista y activista Mundo Meza, la cual se presentó en *Belvedere Park* en la ciudad de Los Ángeles. “En esta intervención, estos últimos dos dejaron anonadados a los presentes con la violenta intervención de un pene de plástico, pues el evento en *Belverde Park* había sido publicitado como un evento familiar. *Cyclona* usó vestuario exagerado y pintó su cara con pintura blanca y negra, labios rojos y con hombreras hechas de piel falsa.²⁰¹ “*Cyclona*” desvistió a Edmundo dejándolo solo con un par de pantalones cortos de mezclilla (imágenes 46 y 47) de donde colgaban un par de huevos unidos a un globo de agua dentro de un par de medias de red. Luego

¹⁹⁸ Chicano art collective known as *Asco* employ negative affects—shame, disgust, and unbelonging—to capture experiences that lie at the edge of the mainstream, inspirational Latino-centered social justice struggles. ALVARADO, *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production*, p. 60.

¹⁹⁹ *Las cucarachas no tienen amigos*.

²⁰⁰ Un extravagante personaje drag que hacía homenaje a los pachucos de 1940.

²⁰¹ PONCE, “Colectivo *Asco*: Una Exploración Alternativa Del Arte En El Movimiento Chicano En Los Ángeles”, p. 78.

Cyclona simula una castración rompiendo sus huevos y haciendo estallar el globo en una violenta felación simulada. Una mordida y un giro al globo bastaron para romperlo y así hacer sonar un estruendoso estallido final “eyaculatorio”. La actuación de Cyclona y Humberto terminó y la audiencia compuesta en su mayoría por familias chicanas arrojaron huevos al escenario y llamaron a la policía.”²⁰² Gronl señala que el estallido eyaculatorio y el falo destrozado simbólicamente simbolizan la eliminación del futuro de Aztlán a través de la reproducción biológica de su población. Además Caca-Roaches reconfigura la apertura erótica feminizada abyecta de un sitio de receptividad pasiva a uno de activismo violento que exige un paradigma *queer* alternativo de formación comunitaria²⁰³ y un modelo de familia descentralizado de la heteronorma.

En una entrevista el artista Robert Legorreta señaló que “Caca-roaches fue una protesta en contra de una sociedad manejada por hombres.”²⁰⁴ Entre 1969 y 1971 este controversial artista colaboró en cuatro ocasiones más con *Asco*. Esta primera colaboración *Asco* hizo caso al llamado de Gloria Anzaldúa en el que “los chicanos tienen que aprender de las contribuciones políticas y artísticas de la jotería”, [...] en *Caca Roaches* escucharon lo que la jotería está diciendo.²⁰⁵

²⁰² Cyclona undresses him down to a pair of small denim cutoffs, adorned at the groin with a pair of eggs attached to a water balloon within a pair of fishnet stockings. Cyclona then “castrates” him by cracking his huevos or eggs- the spanish slang testicles- and popping the balloon in violent simulated fellation and manual stimulation. The performance ends here as a hostile audience, predominantly made up of chicano families largely from the Estrada Courts housing community, throws eggs of their own, lights fires, calls the police. En: ALVARADO, *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production*, p. 69.

²⁰³ ALVARADO, *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production*, p. 71

²⁰⁴ JONES AMELIA, ‘Traitor Prophets’: *Asco’s Arts as a Politics of the In-Between*. p. 131.

²⁰⁵ “[Chicanos] need to acknowledge the political and artistic contributions of their queer. People, listen to what your Jotería is saying”. ANZALDÚA, *La Frontera*, p. 85.

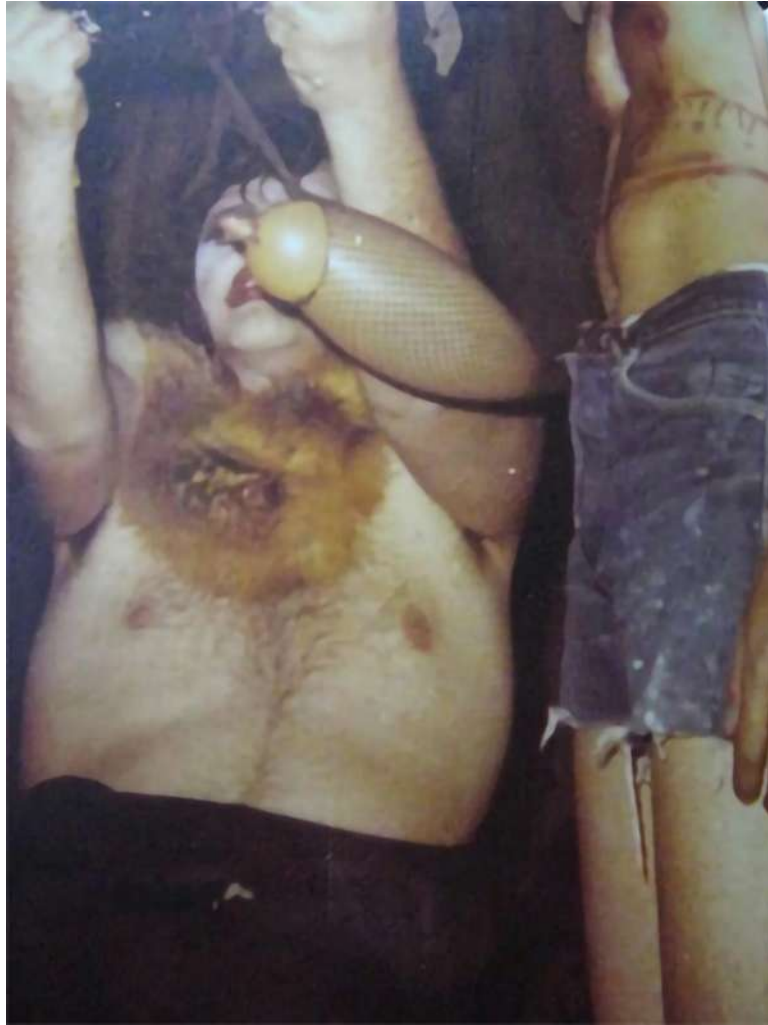


Imagen 46. *Caca-Roaches Have No Friends*, performance documentation of castration scene, 1969. The Fire of Life: The Robert Legorreta-Cyclona Collection, 1962–2002.

Cortesía UCLA, Chicano Studies Research Center.



Imagen 47. *Caca-Roaches Have No Friends*, performance documentation of castration scene, 1969. The Fire of Life: The Robert Legorreta-Cyclona Collection, 1962–2002. Cortesía UCLA, Chicano Studies Research Center.



Imagen 48. *Caca-Roaches Have No Friends*, performance documentation of castration scene, 1969. The Fire of Life: The Robert Legorreta-Cyclona Collection, 1962–2002.

Cortesía UCLA, Chicano Studies Research Center.

En la preparatoria Garfield, Valdéz y Herrón formaban parte de un grupo conocido como los *Jetters*. Estos se destacaban por sus vestimentas inspiradas en gran parte en la escena glam rock y punk que se estaba desarrollando en la década de 1970. Patssi Valdez haciendo honor a su lema “si puedes caminar con él, úsalo.” Capturó la esencia de su estilo buscando llevar siempre al extremo sin temor a ser juzgada por las miradas del resto de sus compañeros de clase. De hecho, fue el estilo de Patssi Valdez lo que le dio reputación, destacando del resto, y al mismo tiempo siendo su estilo un elemento para que Gronk la notaría y posteriormente desarrollarían una amistad. Gronk y Patssi recuerdan haber coincidido en espacios comunes en el Este de Los Ángeles y a través de la hermana menor de Patssi. Gronk junto con otro grupo de amigos que como él se identificaban como homosexuales, constantemente salían a lucir sus vestimentas, usando el boulevard *Whittier*²⁰⁶ como su pasarela.²⁰⁷ Whittier Boulevard es el corazón del Este de Los Ángeles, a lo largo podemos encontrar negocios de telas, comida mexicana, fruta con chile, jugos y tacos, tiendas con altares de la virgen de Guadalupe y varios aparadores con la leyenda de “se habla español”. Pasar una tarde caminando por este histórico boulevard es tener un viaje en el tiempo y sentir el paso de varias generaciones, basta observar la arquitectura de los negocios y casas alrededor, es un salto a los años 60 's. Muchos de los viejos negocios fueron remodelados para construir tiendas de 99 centavos y supermercados. De acuerdo a relatos de los locales, se dice que “La Whittier” fue uno de los primeros lugares en donde los Low Riders comenzaron a tener presencia alrededor de los años 50 's. Actualmente los sábados por la noche es común observarlos paseando con sus autos atrayendo a las multitudes a reunirse a su alrededor. Este bulevar está marcado por la historia

²⁰⁶ PONCE, “Colectivo Asco: Una Exploración Alternativa Del Arte En El Movimiento Chicano en Los Ángeles”, p. 101.

²⁰⁷ Este acto performativo de salir a las calles vestido de manera extravagante, fue para Gronk una manera de rechazar el contexto machista y patriarcal que dominaba la comunidad chicana. Con gran determinación y jotería. Gronk se posicionó además ante la heteronormatividad del movimiento chicano.

del movimiento chicano, siendo una de las principales arterias del este de Los Ángeles, y con la mayoría de su población de origen mexicano y en menor parte filipino, fue un espacio en donde se realizaron varias redadas a ciudadanos chicanos, sobre todo contra pachucos y Zoot Suits, por considerarlos anti patrióticos por la gran cantidad de tela usada en sus trajes. El gobierno hizo un llamado para hacer un recorte en el uso de telas durante la Segunda Guerra Mundial para que éstas fueran aprovechadas en los uniformes de los soldados estadounidenses. Un día Gronk se acercó a Patssi para invitarla a que apareciera en su obra *Caca-roaches have no Friends*, y así fue como se dieron uno de los primeros acercamientos de los miembros de *Asco*, siendo esta obra la génesis de la colaboración del colectivo.



Imagen 49. Patssi Valdez, fotografía por: Harry Gamboa Jr., the Gronk Papers, caja 2
fólder 10, Chicano Research Center, UCLA.

Durante esa época Patssi exploró un estilo hiper feminizado que bien pudo haber sido leído por la sociedad como *drag*²⁰⁸ o *travesti*²⁰⁹, pero ciertamente apostaba por una imagen glamurosa, refinada y elegante. Mientras que Gronk y Cyclona volaron en pedazos los estereotipos de género, así como la imagen y comportamientos esperados de una persona gay. *Caca-Roaches* fue un evento impregnado de provocación *drag*²¹⁰, elementos fálicos y mucho *glitter*, que posteriormente influiría en la estética y las tácticas de *Asco*. Los contactos familiares y sociales de Valdez ayudaron a unir a los futuros colaboradores. Ella ya conocía a Willie Herrón de lejos, lo recuerda por su estilo punk y comportamiento tranquilo, más tarde comenzaron una relación sentimental, y al mismo tiempo la hermana de Valdez comenzó a salir con Harry Gamboa, quien era bien conocido por todos los estudiantes por su activismo en la organización de las huelgas estudiantiles del este de Los Ángeles.

²⁰⁸ En el prefacio de *El Género en disputa* de 1990, Judith Butler hace evidente a partir de su título en inglés a *Gender Trouble*, dicho libro se inspira del nombre de la película de *Female Trouble* de John Waters. En dicho filme, la protagonista *Divine* inspira una serie de preguntas en Butler acerca de lo qué es el género y la feminidad. “Es el travestismo la imitación del género o bien resalta los gestos significantes a través de los cuales se establece el género si ¿Ser mujer es un <<hecho natural>> o una actuación natural? En BUTLER, *El género en disputa*, p. 37. También podría ser leído como una actuación que bien puede ser una imitación hiperbólica de la feminidad o de todo género.

²⁰⁹ Las travestis no imitarían una femineidad natural y originaria que le pertenecería a las mujeres cissexuales (Entiendo por “cissexual” una persona no trans, es decir, una persona que no es ni travesti, ni transexual ni transgénero. El término “cissexual” se forma con el prefijo “cis” que proviene del latín y significa “del mismo lado” o “de este lado”). Tanto las mujeres cis como las trans hacen uso de una serie de procedimientos discursivos y estandartes acerca de la feminidad que conforman el conjunto de normas e ideales de género disponibles en su sociedad. Estas normas incluyen estilos corporales, poses, tonos de voz, ademanes, gestos, etc., que constituyen el acervo de recursos sociales para expresar una identidad de género y que no son exclusivos ni propios de las mujeres cissexuales. En: SOLANA, “El papel del travestismo en el pensamiento político de Judith Butler, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filosofía”, p. 4.

²¹⁰ Las actuaciones travestis, son centrales en este proceso de quiebre de la dicotomía entre géneros. Según Butler, la parodia *drag* se burla no de las mujeres sino de la idea misma de algo original o natural. Dentro de este marco teórico performativo, todos los géneros imitan algo, y ese algo es una serie de ideales o normas reguladas y sancionadas socialmente, no una verdad del género oculta en el interior del sujeto[...] La estética *camp* comenzó a recurrir al *drag* para la personificación de la ironía en las artes, valiéndose del vestuario afeminado de figuras masculinas para formular una intención cómica dentro de la cultura masiva y sus medios de comunicación. Pronto se hicieron habituales los temas del *camp* y el *drag* en el cine y al mismo tiempo el *drag* se convierte en un elemento asociado con la cultura gay debido a su recurrencia en la estética *camp*. Actualmente el *drag* se aprecia en el canto, baile, concursos de belleza y espectáculos. en: LOI, “Cuerpo y Cultura Visual En La Deconstrucción de Los Roles de Género”, pp. 32-33.



Imagen 50. *Caca-Roaches Have No Friends*, performance documentation of castration scene, 1969. The Fire of Life: The Robert Legorreta-Cyclona Collection, 1962–2002. Cortesía UCLA, Chicano Studies Research Center.

El colectivo se hizo oficial a partir de la invitación de Harry Gamboa Jr. hizo a Willie, Patty y Gronk a colaborar de manera activa en el segundo volumen de la revista *Regeneración*, un diario político literario publicado por Francisca Flores,²¹¹ usando como modelo la publicación de los hermanos Flores Magón. Cabe mencionar que Francisca reclutó a Harry Gamboa Jr. durante la *Moratoria chicana* y posteriormente él abrió la invitación a los otros miembros. Los cuatro miembros de *Asco* rápidamente se acoplaron al ritmo de trabajo de la editorial y desarrollaron un particular punto de vista en donde ridiculizaban la manera tan exageradamente politizada con la que se estaba manejando el movimiento chicano; sin embargo y a pesar del sarcasmo de sus publicaciones, *Asco* estaba sumamente comprometido con el movimiento.²¹² De su primera publicación en colaboración con *Asco* tenemos “otro día, otro asesinato”²¹³ en donde Gamboa denuncia la excesiva brutalidad policiaca, haciendo uso de la idea de

²¹¹ Feminista, chicana y activista.

²¹² NORIEGA, “Your Art Disgusts Me: Early Asco,” *East of Borneo* <https://eastofborneo.org/articles/your-art-disgusts-me-early-asco-1971-75/>. [Consultado el 23 de febrero del 2021]

²¹³ GAMBOA, “Another Day, Another Murder,” *Regeneración* 2.1, pp. 14–16.

colonialismo interno²¹⁴ para explicar el racismo como una manera de controlar o eliminar a los chicanos. De igual manera hace un llamado para tomar conciencia de clase e invita a la comunidad a organizarse para actuar y hacer algo en contra del gobierno.²¹⁵ La revista dio la oportunidad para que los miembros del colectivo expresaran críticamente su opinión sobre el dogmatismo que existía en el movimiento político y artístico de Los Ángeles, así mismo exteriorizar su preocupación por la brutalidad policiaca y el reclutamiento desmedido de chicanos para las filas del ejército estadounidense en Vietnam. *Regeneración* también fue una oportunidad para cuestionarse la manera en la que el sujeto político chicano se estaba configurando, se negaron a cumplir los estándares de la llamada raza de bronce y de una comunidad homogénea que el movimiento chicano promovió en su propaganda.

²¹⁴ La definición del colonialismo interno está originalmente ligada a fenómenos de conquista, en los que las poblaciones de nativos no son exterminadas y forman parte, primero del estado colonizador y después del estado que adquiere una independencia formal, o que inicia un proceso de liberación, de transición al socialismo, o de recolonización y regreso al capitalismo neoliberal. Los pueblos, minorías o naciones colonizadas por el Estado-Nación sufren condiciones semejantes a las que los caracterizaban en el colonialismo y el neocolonialismo a nivel internacional: 1. Habitan en un territorio sin gobierno propio. 2. Se encuentran en situación de desigualdad frente a las élites de las etnias dominantes y de las clases que las integran. 3. Su administración y responsabilidad jurídico-política conciernen a las etnias dominantes, a las burguesías y oligarquías del gobierno central o a los aliados y subordinados del mismo. 4. Sus habitantes no participan en los más altos cargos políticos y militares del gobierno central, salvo en condición de “asimilados”. 5. Los derechos de sus habitantes, su situación económica, política social y cultural son regulados e impuestos por el gobierno central. 6. En general los colonizados en el interior de un Estado-Nación pertenecen a una “raza” distinta a la que domina en el gobierno nacional y que es considerada “inferior”, o a lo sumo convertida en un símbolo “liberador” que forma parte de la demagogia estatal. 7. La mayoría de los colonizados pertenecen a una cultura distinta y hablan una lengua distinta de la “nacional”. Si como afirmara Marx “un país se enriquece a expensas de otro país” al igual que “una clase se enriquece a expensas de otra clase”, en muchos Estados-Nación que provienen de la conquista de territorios, llámense Imperios o Repúblicas, a esas dos formas de enriquecimiento se añaden las del colonialismo interno. En: GONZALEZ CASANOVA PABLO, “Colonialismo interno (una redefinición) *Conceptos y Fenómenos Fundamentales de Nuestro Tiempo.*, 2003, <http://www.revistarebeldia.org/revistas/012/art06.html>. [Consultado el 24 d febrero del 2021.]

²¹⁵ GAMBOA, “Another Day, Another Murder,” *Regeneración* 2.1, pp. 14–16.



Imagen 51. Asco, Scissors (Patssi Valdez portada de la Revista Regeneracion), 1974, Department of Special Collections, Stanford University Libraries.

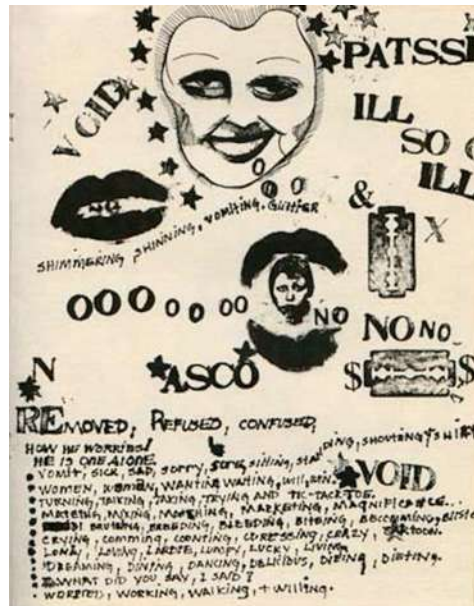


Imagen 52. Patssi Valdez, Revista *Regeneración* 2, no. 4, 1974 – 75, p.31, Chicano Studies Research Center, UCLA.

En 1974 comenzaron a utilizar oficialmente el nombre de *Asco* como colectivo,²¹⁶ después de montar una exposición con los trabajos plásticos que habían realizado desde 1969 a la fecha. El nombre surgió como ya se mencionó, de la reacción del público hacia sus obras “Uhh asco, así que pensamos: Eso es un buen nombre para el colectivo, así que lo tomamos”.²¹⁷

Poco después de graduarse de la preparatoria en 1971, realizaron sus primeros performance en el espacio público el más reconocido fue *Stations of the Cross*,²¹⁸ el cual hacía referencia a la situación de violencia que se vivía en los barrios chicanos. *Stations of the Cross* o *Estaciones de la Cruz*, es una representación de los murales o de imágenes representativas de imágenes tradicionales mexicanas, llevadas a las calles a manera de *performance*, cobraban un significado diferente para cada uno de los miembros del colectivo, un sentido más místico, al fungir como manda²¹⁹ en el caso de Willie Herrón. Vivir en el Este de Los Ángeles era enfrentarse a un escenario popular pintoresco, pero a la vez, a un escenario plagado de delincuencia. Una tarde de 1972, un hermano de Willie Herrón, quien pertenecía a una pandilla, fue herido gravemente en una pelea. Ante la desesperación que representa tener a un familiar herido, Willie juró que saldría a realizar una caminata por las calles de su barrio si su hermano lograba recuperarse.²²⁰ A este suceso se sumó la situación que estaban pasando los jóvenes chicanos al ser reclutados para el ejército y enviados a pelear a Vietnam. De esta necesidad de sacar todas estas frustraciones y violencia vivida, surgió la primera intervención pública de

²¹⁶ GAMBOA, *Urban Exile: Collected Writings of Harry Gamboa Jr.*, p. 23.

²¹⁷ VALDEZ PATSSI, en CHAVOYA and GONZALEZ, *Elite of the Obscure*. p. 45.

²¹⁸ Estaciones de la cruz.

²¹⁹ Una manda es un juramento o promesa hecha a un santo, Dios, o alguna advocación de la Virgen, la Santa Muerte, o algún otro sujeto de culto de acuerdo a la creencia del solicitante. La manda funge como intermediaria para la realización de un favor o realización de un milagro del solicitante o de algún familiar, que bien podría ser, recuperar la salud, resolver alguna situación de peligro o difícil, recuperación de algún objeto preciado, o de un pariente extraviado. A cambio de dicho milagro, el creyente se compromete a pagar el favor, ya sea con una peregrinación a pie hasta algún templo, (descalzo, de rodillas, a pie, en bicicleta etc.) o bien dando a cambio su cabellera, o vestirse como su santo o virgen, y algunos casos mediante la flagelación.

²²⁰ PONCE, “Entrevista Willie Herrón” (Los Ángeles, California., 2013).

Asco en las calles de los Ángeles, *Las estaciones de la cruz*. Se trató de una procesión a lo largo de *Whittier Boulevard*, en la víspera de navidad de 1971. Haciendo una transformación/adaptación del viacrucis católico en donde Jesucristo, fue representado por Willie Herrón llevando un maquillaje de calavera y cargando una cruz hecha de cartón de cuatro metros y medio. Gronk, representando a Poncio Pilatos, vestía una túnica y cargaba consigo una bolsa de maíz palomero. Luego Harry Gamboa Jr., con el rostro maquillado de blanco, representaba un altar humano-zombi, con un cráneo de animal sobre su cabeza. Recorrieron por un kilómetro y medio el *boulevard Whittier* como si fuera un desfile, dejaron que las personas reaccionaran o bien se les unieran por unas cuantas cuadas.²²¹ La última estación del viacrucis a lo largo del *boulevard Whittier*, se situó frente a un centro de instrucción y reclutamiento para unirse al ejército estadounidense. Como acto final del *performance*, Gronk se dedicó a bendecir a los soldados que estaban en guardia, con el maíz para palomitas, haciendo alusión a la manera en que los sacerdotes bendicen a sus feligreses con agua bendita. Años más tarde, Harry Gamboa Jr. explicaría en una entrevista que “al menos por ese día, ningún joven chicano se unió a los *Marines* para ir a Vietnam.”²²² “Una protesta llena de simbolismos, con un mensaje claro y contundente, dejar de enviar soldados a Vietnam. En una entrevista Gronk señala que al final de la procesión, recargaron la cruz que llevaba Willie cargando en su hombro, sobre la entrada del edificio del ejército, para que ningún chicano fuera reclutado, al menos por ese día.”²²³

²²¹ DEL ZAMORA, “Asco, Actor Reel ,” https://www.youtube.com/watch?v=u2ieIoWvz3c&ab_channel=DelZamora. [Consultado el 30 enero del 2022].

²²² “So for that particular day, there would be no more Chicanos joining the Marines and going off to Vietnam” En DEL ZAMORA, “Asco, Actor Reel ,” https://www.youtube.com/watch?v=u2ieIoWvz3c&ab_channel=DelZamora. [Consultado el 30 enero del 2022].

²²³ RANGEL, GRONK, “Oral History Interview with Gronk” (Los Ángeles, California.: Smithsonian Archives of American Art, 1997). [Consultado el 22 de mayo del 2017].



Imagen 52. Seymour Rosen, *Asco's Stations of the Cross*, 1971, Los Angeles.



Imagen 53. Seymour Rosen, *Asco's Stations of the Cross*, 1971, Los Angeles.

Arte expandido en la obra de Asco: Skyscraper skin.

La obra de Asco es acercarse también a una parte de la historia de la ciudad de Los Ángeles, una ciudad con matices y claroscuros en todas sus formas de ver la vida y vivirla.

En la fotografía *Skyscraper* de 1980, Herrón y Gronk extienden un pedazo de plástico a través de una calle desierta del centro de Los Ángeles. Cada uno usando una mascarilla quirúrgica, haciendo un inquietante y oportuno recordatorio de que, el aire y lo que trae consigo, es peligroso. El viento sopla empujando el pedazo de plástico, creando una bella y solitaria escultura que se mezcla con el resto del paisaje urbano.

Con esta pieza, Asco nos cuenta poética y conceptualmente cómo Los Ángeles ha tenido un récord de mala calidad del aire a través de las décadas, siendo una de las ciudades con mayor cantidad de autos *per cápita*. La contaminación y el smog en la ciudad fueron tan graves entre las décadas de 1950 y 1970, que constantemente se leía en los diarios títulos en los que calificaban el aire como “asfixiante, agonizante y estrangulador”.²²⁴ Las calles quedaban vacías por el cierre de escuelas, negocios, y oficinas de gobierno. Hubo casos de personas de bajos recursos; habitantes del centro de la ciudad y sus alrededores que murieron por ataques de asma, cayendo fulminados en el piso.²²⁵

Hay una historia muy popular que marcó la crisis del aire de 1978 y que quedó registrada en los diarios nacionales. Durante un juego de béisbol en el estadio de los *Dodgers*, José Oquendo el jugador de los *Mets*, abandonó el campo porque comenzó a hiperventilar, además señalando que le dolían los ojos y la garganta.²²⁶ A unos kilómetros de ahí, en el estadio de fútbol

²²⁴ NUSSBAUM, “Bad Air Days,” *Los Angeles Times*, 1998, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1998-jul-19-tm-5206-story.html>. [Consultado el 3 de octubre del 2022].

²²⁵ Las imágenes 43, 44 y 45 al inicio de este capítulo ilustra y hace referencia a este desafortunado evento.

²²⁶ NUSSBAUM, “Bad Air Days,” *Los Angeles Times*, 1998, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1998-jul-19-tm-5206-story.html>. [Consultado el 3 de octubre del 2022].

americano de los *Rams*, el entrenador declaró para los medios que el equipo contaba con una “ventaja de smog” de manera similar a la ventaja de la nieve o el frío de otros equipos.²²⁷



Imagen 54. Asco and Harry Gamboa Jr. American, *Skyscraper Skin*, 1972-1987, UCLA Chicano Research Center.

Esta obra se inserta en el universo artístico de *Asco* llamado *No movies*, una serie de piezas cinematográficas creadas para cines inexistentes. Evocando un lenguaje cinematográfico para cámara fija, *Asco* ejecutó diversos performance y creó escenarios para que fueran filmados, sin embargo, dichas películas nunca fueron proyectadas. Las *No Movies* son una reacción a la industria Hollywoodense que constantemente excluye a la comunidad hispanoparlante y que, además de exotizar y estereotipar a las llamadas minorías estadounidenses, en especial a la

²²⁷ NUSSBAUM, “Bad Air Days,” *Los Angeles Times*, 1998, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1998-jul-19-tm-5206-story.html>. [Consultado el 10 de mayo del 2022].

comunidad chicana de Los Ángeles. Estas *No películas*, eran anunciadas en carteleras ficticias, donde las protagonistas eran glamurosas chicanas y elegantes jóvenes chicanos, muy alejado del estereotipo que se creó de esta comunidad gracias a las telenovelas y medios de comunicación. El resultado fue la producción de un material nunca antes hecho, auténticas películas chicanas, una plataforma que permitió a *Asco* y otros artistas explorar la posibilidad de ser productores, directores o protagonistas, y al mismo tiempo hacer una crítica sobre la invisibilización existente en la industria. “Vi cientos de películas”, señala Harry Gamboa, “[...] y cuando terminaba la película y me iba del cine, usualmente me quedaba una escena dándome vueltas una y otra vez en la cabeza. Entonces, entendí que ese cuadro cinematográfico rondando mi pensamiento, sí lo podía costear y llevar a cabo sin tener que producir toda la película.”²²⁸ Gamboa reemplazó la costosa cámara de 16mm por una más económica, la de 35mm. Si bien, *Asco* logró integrar el performance, el discurso fotográfico y cinematográfico, no solo para visibilizar la falta de representación de la figura chicana en el cine, sino también expandió las posibilidades de contar historias a través del lenguaje cinematográfico.

²²⁸ FERNÁNDEZ, “Air Bubbles,” *Venti Journal*, 2020, <https://www.venti-journal.com/mariana-fernandez-1>. p. 121. [Consultado el 10 de mayo del 2022].



Imagen 54. Asco, de la serie *Slasher*, *Ascozilia* y *Capitalismo*, 1975. Caja 8, folder 9, Chicano Reserach Center, UCLA.



Imagen 55. Harry Gamboa Jr., Gronk, Willie Herrón, fotografía por: Harry Gamboa Jr., Chicano Research Center, UCLA, the Gronk papers, caja 2, folder 9



Imagen 56. Harry Gamboa, Asco, *The Gores* series, fotografía a color, 1974.

El proyecto *no Movies*, y en general la obra de *Asco* se trata de un híbrido que constantemente cruza las fronteras del cine, la fotografía, el performance, la moda, el muralismo, la escultura y a la vez opera desde la marginalidad y las periferias tanto espaciales como del arte. La académica Amelia Jones señala que la obra de *Asco* es un excelente ejemplo de prácticas límites (border).²²⁹ *Asco* opera artística y políticamente desde la marginalidad de los espacios y las instituciones, haciendo uso de diversos soportes para mostrar lo dinámica y cambiante que puede ser la experiencia y la representación chicana. Dejando de lado la representación esencialista que buscaba mostrar el Movimiento por los Derechos Civiles de la Comunidad Chicana. Sobre todo, en su primer etapa como colectivo 1971-1975, *Asco* se posicionó contra

²²⁹ El cuerpo del artista comenzó a sobresalir en el terreno del arte, a principios de 1960 en contraposición con los discursos clásicos, debido a una aspiración tendiente a “exhibir el «yo» en toda su encarnación, como una forma de reivindicación del propio ser” JONES AMELIA, ‘Traitor Prophets’: *Asco’s Arts as a Politics of the In-Between*. p. 131.

la experiencia binaria de las fronteras (binarismos sexuales, raciales), colocándose como señala Gloria Anzaldúa²³⁰ en su libro de *Fronteras*, “nepantlis”²³¹ material y políticamente. Las prácticas artísticas de *Asco* son una reacción a este nepantlismo,²³² también oponiéndose a ser asimilados sin ser vistos, y al mismo tiempo buscando dar voz a todas esas antinarrativas que simultáneamente se estaban configurando, y que muchas de estas fueron captadas en los registros del proyecto *no movies*. *Asco* buscó experimentar lo que el sujeto *nepantla*,²³³ no en un sentido de nostalgia sino en un sentido de búsqueda de un nuevo cuerpo o un espacio.²³⁴

Lo que hace que *Skyscraper Skin* sea tan única, es el uso material transmedial pues enfrenta al

²³⁰ La identidad es un tema central en la obra de Gloria Anzaldúa y de *Asco*. La autora chicana explora la complejidad de la identidad en el contexto de la frontera, argumentando que la identidad no es una cosa estática y definitiva, sino una construcción en constante evolución. Por su parte, *Asco* también aborda el tema de la identidad en discurso, usan su arte para cuestionar la identidad de los chicanos en el contexto de la cultura dominante estadounidense. A través de sus obras, los artistas de *Asco* desafían las expectativas y estereotipos que se tienen sobre los chicanos, y buscan crear una nueva imagen de sí mismos y de su cultura. En ambos casos, la identidad es vista como un proceso activo y constante de creación y reconstrucción. Anzaldúa y los artistas de *Asco* argumentan que la identidad no es algo dado o inmutable, sino algo que está en constante cambio y evolución, y que es influenciado por diversas fuerzas culturales, políticas y sociales.

²³¹ ANZALDÚA, *La Frontera*, p. 78.

²³² Miguel León-Portilla Miguel León-Portilla desde la perspectiva antropológica y etnohistórica propone *nepantla* y *nepantlismo* como conceptos que ilustran los procesos de transculturización sufridos por indios desde la llegada de los españoles a suelo americano y a lo largo de los últimos quinientos años. Miguel León-Portilla, 1976, p. 19. Gloria Anzaldúa retoma dicho concepto para ilustrar el proceso de asimilación por el cual pasa esta nueva mestiza. Nos explica que la mestiza es producto de la transferencia cultural de valores culturales y espirituales de un grupo a otro. Ser tricultural, monolingüe, bilingüe o multilingüe, hablante de un patois, y se halla en un estado de perpetua transición, la mestiza enfrenta el dilema de la raza mezclada.[...]El choque de un alma atrapada entre el mundo del espíritu y el mundo de la técnica a veces la deja entullada. Acuña en una cultura, atrapada entre dos culturas, a caballo de las tres culturas con sus respectivos sistemas de valores, la mestiza sufre una lucha de carne, una lucha de fronteras, una lucha interior. [...] Cuando se juntan dos marcos de referencia coherentes en sí mismos, pero normalmente incompatibles el uno con el otro, se produce un *choque*, una colisión cultural. En: PORTILLA, *Culturas En Peligro, Estudios de Cultura Náhuatl*). p. 78

²³³ En nuestro interior y en el de la *cultura chicana*, creencias muy compartidas en la cultura blanca atacan creencias muy compartidas de la cultura mexicana, y ambas a su vez atacan creencias muy compartidas de la cultura indígena. Inconscientemente vemos un ataque contra nosotros mismos y nuestras creencias como una amenaza e intentamos contrarrestarlos con una postura antagónica. ANZALDÚA, *La Frontera*, p.78-79.

²³⁴ No basta cuestionar las convenciones blancas y patriarcales. Una postura antagónica obliga a la persona a un duelo entre opresor y oprimido; atrapada en un combate mortal, como el policía y el delincuente, ambos reducidos a un denominador común de violencia. La postura antagónica refuta las opiniones y creencias de la cultura dominante y, por eso, mantiene una actitud de orgulloso desafío. Toda reacción es limitada por aquello contra lo que se reacciona, y depende de ello. Como la postura antagónica surge de un problema con la autoridad-externa al igual que interna- supone un paso hacia la liberación de la dominación cultural.[...] Las posibilidades son numerosas una vez que hayamos decidido actuar y no reaccionar contra algo. ANZALDÚA, *La Frontera*, p. 79.

espectador con la presencia del aire, materializa el aire tóxico irrespirable y nos enfrenta a su toxicidad. Al apostar el territorio liminal del aire, tanto literal como poético y visualmente, la ciudad y su condición meteorológica se vuelven materiales para el trabajo conceptual de *Asco*. La ciudad, su condición meteorológica son elementos historiados en la poética conceptual de *Asco*.

Con *Asco* el arte se expande. Esta obra interviene el espacio y se mezcla con los elementos estilísticos de la arquitectura del centro de Los Ángeles, en donde el aire se introduce como elemento escultórico adquiriendo una cualidad tangible y material. Apoyándome de Rosalind E. Krauss,²³⁵ las intervenciones de *Asco* podrían ser leídas también como piezas escultóricas que se expanden en el espacio, pues se definirían como una entidad en donde se articula el performance, el paisaje y la arquitectura, todo esto se junta a través del registro fotográfico realizado por Harry Gamboa. “Las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa, en ese proceso el historicismo actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia.”²³⁶ Al pasar de los años la escultura, según Krauss ha cesado de ser algo positivo y ser ahora la categoría que resulta de la adición del no-paisaje a la no arquitectura, ni una cosa ni la otra.²³⁷

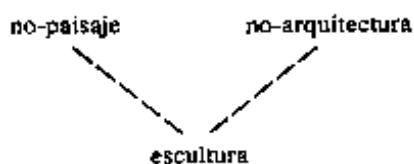


Imagen 57. Diagrama de límite de la escultura modernista: *Ni una cosa ni otra*, Rosalind Krauss. 1979.²³⁸

²³⁵ Las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa. En: KRAUSS, “La Escultura En El Campo Expandido,” pp.59–74.

²³⁶ KRAUSS, “La Escultura En El Campo Expandido,” pp.59–74.

²³⁷ KRAUSS, “La Escultura En El Campo Expandido,” p. 64.

²³⁸ KRAUSS, “La Escultura En El Campo Expandido,” p.66.

“La escultura se ha convertido en una especie de ausencia ontológica, la combinación de exclusiones, la suma de <<ni una cosa ni otra>>, eso no significa que los mismos términos a partir de los que se construyó-el no paisaje y la no-arquitectura- no tuvieran cierto interés. Ello se debe a que estos expresan una estricta oposición entre lo construido y lo no construido, lo cultural y lo natural, entre lo cual parecía suspendida la producción de arte escultórico.” Lo que sucede con la obra de *Asco* es que buscó expandir los límites externos que la escultura y la arquitectura, es decir la *no arquitectura*. En términos de Krauss, la no arquitectura es una cierta clase de expansión, es otra manera de expresar el paisaje, y el *no-paisajes* simplemente arquitectura.²³⁹

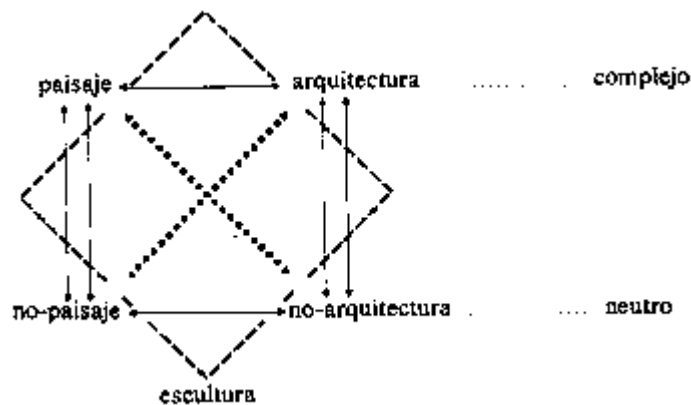


Imagen 58. Diagrama de límite del paisaje modernista y la arquitectura: *Ni una cosa ni otra*, Rosalind Krauss. 1979.²⁴⁰

Skyscraper skin es una pieza que se abre a diversas posibilidades, se aleja de ser encasillada como una sola práctica artística en un momento histórico en donde hay otras posibilidades estructuradas de manera diferente. De manera irónica, *Skyscraper skin* retoma el concepto de monumento que en un momento tuvo la escultura, es decir donde la escultura es una representación conmemorativa que está asentada en un lugar concreto, para dar significado o recordar un acontecimiento específico, en este caso, buscando que no quede en el olvido las

²³⁹ KRAUSS, “La Escultura En El Campo Expandido,” p.67.

²⁴⁰ KRAUSS, “La Escultura En El Campo Expandido,” p. 67.

intoxicaciones de la clase trabajadora por la mala calidad del aire en Los Ángeles. Además de desafiar la privatización de los espacios públicos, señala la capacidad de las llamadas minorías para existir y ocupar el espacio público y al mismo tiempo mientras se juega con el plástico, siendo este un estilo de “piel” -así llamado por Harry Gamboa-, una piel que hace alegoría al estilo de cubierta que usaban para proteger las esculturas de mármol o esculturas. Y, aun así, la genialidad de la obra radica en su fugacidad. La intervención duró menos de un minuto, sin dejar huella alguna en el paisaje. “Las obras de *Asco* se crearon con materiales fácilmente degradables que se desmoronaban ante el más mínimo empujón y se desvanecen al exponerse a cualquier rayo de esperanza. Es poco probable que los objetos, la precisión histórica o el espíritu de *Asco* se recuperen alguna vez.”²⁴¹ Y por otro lado, algunas piezas de *Asco* integraban espacios, u objetos que ya se encontraban en el espacio público, jugando con la noción pública del muralismo tradicional que el movimiento chicano había asimilado como parte de su identidad.

En una entrevista realizada por el museo del condado de Los Ángeles en 1976 a Willie Herrón y Gronk,²⁴² cuando les preguntan qué es el arte y cuál es el futuro del mundo del arte, Gronk señala que le gustaría ver que se tomarán menos en serio a los murales²⁴³, y que de ser posible “ver a David Alfaro Siqueiros regresar a Los Ángeles”²⁴⁴ Además, que en su futuro como artista le gustaría “experimentar con otros materiales haciendo un mural con semen, y por su parte Willie dice que le gustaría pintar un mural mientras llueve, para ver qué tanto dura y como la

²⁴¹The tangible evidence that remains of *Asco* is supported by hearsay and conflicting memories of plausible events. The works of *Asco* were often created in transitory or easily degradable materials that crumble at the slightest prodding and fade quickly upon exposure to any glimmer of hope. It is unlikely that the objects, historical accuracy, or spirit of *Asco* will ever be recovered. En: GAMBOA, *Urban Exile: Collected Writings of Harry Gamboa Jr.*, p. 101.

²⁴² Ambos artistas habían participado un año antes en una de las primeras exhibiciones que reunió treinta artistas chicanos, entre los que se encontraba, Ernes Arbizo, *Asco*, Carlos Barajas Maria C. De la Rosa, John Otero, Irma Peña. entre otros. Organizada por el Museo del Condado de Los Ángeles, algunos años después de la ridícula declaración de su curador en jefe al decir que les chicanos, solo sabían hacer graffiti, y eso no podía ser considerado arte.

²⁴³ GRONK, HERRÓN, “Three Interviews” en, GAMBOA, *Urban Exile: Collected Writings of Harry Gamboa Jr.* p. 43.

²⁴⁴ GRONK, HERRÓN, “Three Interviews” en, GAMBOA, *Urban Exile: Collected Writings of Harry Gamboa Jr.*, p. 33.

pintura comienza a desvanecerse con el caer de las gotas.”²⁴⁵

Figuras como Siqueiros, Orozco y Rivera sirvieron de inspiración por su habilidad para llegar a las masas fuera de las galerías y museos. Y es que es justo mencionar que, Los Ángeles es una de las ciudades con mayor cantidad de personas de origen mexicano y aun así “los chicanos son vistos como una cultura desechable y fantasma.”²⁴⁶ Son actores políticos que carecieron de representación en los medios de comunicación, la política, y la vida pública en general. La obra de *Asco* buscó representar precisamente esa ausencia y *Skyscraper skin* captura una ciudad desprovista de su población. La mirada distópica de Gamboa captada en la fotografía nos muestra al centro de Los Ángeles como un pueblo fantasma, consecuencia de los constantes desplazamientos urbanos, así como el borrado cultural por el que pasan los sujetos políticos chicanos comenzado por el olvido/negación de que “Los Ángeles” es una palabra en español. Una negación de las diversas formas de invisibilidad impuesta a los chicanos y a la vez una manera de afirmar de que están más presentes que nunca.



²⁴⁵ GRONK, HERRÓN, “Three Interviews” en, GAMBOA, *Urban Exile: Collected Writings of Harry Gamboa Jr.*, p.34.

²⁴⁶ GAMBOA, *Urban Exile: Collected Writings of Harry Gamboa Jr.*, p. 99.

Imagen 59. Gronk and Herrón: Muralists, 1976. Esta imagen acompañó la entrevista realizada en 1976 para Newworld, Gronk a la izquierda y William F. Herrón III a la derecha, fotografía por Harry Gamboa Jr.

Desmaterializando el mural.

Desde sus inicios *Asco* se mantuvo apartado de los soportes tradicionales del arte como la pintura y la escultura para lograr eventos o piezas conceptuales sin objeto y sin forma. La escultura en el campo el performance y el video fueron elementos presentes en las prácticas artísticas de *Asco* en su búsqueda por alejarse y abandonar el culto al objeto del arte tradicional. A lo largo de la obra del colectivo se puede leer una constante crítica al mural, y a su vez, un elemento constante a ser reinterpretado. Este apartado se enfocará a analizar la desmaterialización del mural en algunas obras de *Asco* como *Asshole mural*, *Instat mural*, *Spray paint* y *Walking mural*, estos con elementos de una estética camp y rascuache.

Después de la Segunda Guerra Mundial se discutió en los círculos de las neo vanguardias europeas qué es lo que valía la pena representar o pintar, o para quién y con qué objetivo. Los artistas de estas generaciones posteriores buscaron la experiencia de encontrarse con materiales que siguieran respetando la composición, pero al mismo tiempo retando al arte abstracto y al expresionismo alemán creando pintura gestual en donde no hubiera una narrativa explícita, al contrario, que envolviese en distintas narrativas, es decir, obras que no propusieran una sola historia, sino obras que no nos colocaran como espectadores desde un solo punto de vista buscando interpelar subjetividades anímicas. Para la década de los años 60 el cuerpo comienza a tener un protagonismo en el relato de la experiencia estética. El cuerpo es un “trase” para encontrarse en un estado anímico donde se experimenta con la materialidad.

Con la obra de *Asco* encontraremos el juego con los materiales, la integración de objetos encontrados, pero no en un sentido de *ready made*.²⁴⁷ La pregunta es por la potencia inmanente que no tiene cargo académico,²⁴⁸ que no es pintura, no es escultura; la organización de los

²⁴⁷ DANTO, *Después del fin del Arte. El Arte Contemporáneo y El Linde de La Historia*, p. 14.

²⁴⁸ En su traducción literal sería “lo ya hecho”, sin embargo en una interpretación bastante aceptada y difundida sería más un “lo ya visto” y más adelante los dadaísta recogerían dicho término como “arte/objeto encontrado”. Un concepto creado por Marcel Duchamp a partir del primer ready made, la Rueda de 1913 y posteriormente la famosa Fuente de 1917. El ready made es utilizar un objeto cotidiano ya existente que normalmente no es considerado arte. Se trata de una operación conceptual en la que el artista se apropia de un objeto que normalmente no sería considerado arte, le realiza modificaciones o lo interviene y posteriormente lo inserta en un contexto de arte, sea un

objetos en sí produce un tipo de composición. Nos hace ver cosas que no estábamos acostumbrados a ver dentro del arte chicano. *Asco* construye su propia lógica y sus propias consecuencias experimentando con la idea de muralismo. Los artistas en este periodo comienzan con conjeturas y crean principios. El proceso creativo en sí, crea una lógica propia. Veremos con algunos ejemplos que para *Asco* existieron otras posibilidades pictóricas con manufacturas experimentales acompañadas de desarrollo conceptual y crónica histórica.

Para comenzar este análisis se considera relevante comprender que la *desmaterialización del arte* es un concepto que se acuñó en 1973 en Nueva York para designar algo que ya estaba sucediendo. En 1973 la curadora Lucy Lippard publicó *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*,²⁴⁹ en donde perfila la definición de conceptualismo y desmaterialización. Con este texto encabezó la crítica hacia la producción en serie industrializada que había explotado el Minimalismo norteamericano. “1966-1972 fue un periodo en el que el recién bautizado <<arte conceptual>> trataba de superar los espacios de paredes blancas y su público elitista, de infiltrarse en el ancho mundo como <<obra>>- no exactamente labor sino algo más terrenal y accesible que el <<gran arte>>.”²⁵⁰

La década de los 60, en conjunto con el arte conceptual, fue una época que se caracterizó por la movilización social; la lucha por los derechos civiles de los sujetos políticos negros y comunidad chicana y migrante, el movimiento por la liberación de la mujer y la contracultura. La mirada fría de las exposiciones y en ese contexto tan acalorado socialmente no disuadió a Lippard para seguir utilizando el arte como rechazo contra los hegemónicos discursos de la historia del arte y como protesta frente a los acontecimientos de la guerra del Vietnam.²⁵¹

Para entender cómo funciona la desmaterialización del arte con *Asco* es necesario entender que

museo o una galería. Estos objetos nos plantean un problema de carácter filosófico ya que desdibujan la diferencia entre objetos cotidianos de producción masiva y objetos considerados arte. “la distinción entre significar y ser un buen punto de partida para desarrollar una perspectiva crítica: hay que preguntarse cómo el significado está incorporado en el ser material del objeto. Lo importante es que la forma entera del mundo del arte tal como ha evolucionado a finales del siglo fue frenado por los experimentos de Duchamp. Lo que hizo Duchamp fue introducir la reflexión filosófica en el corazón del discurso artístico. En: DANTO, *Después del fin del Arte. El Arte Contemporáneo y El Linde de La Historia*, p. 13

²⁴⁹ LIPPARD, *Seis Años: La Desmaterialización Del Objeto Artístico de 1966 a 1972.*, p. 6

²⁵⁰ LIPPARD, *Seis Años: La Desmaterialización Del Objeto Artístico de 1966 a 1972.*, p. 5.

²⁵¹ LIPPARD, *Seis Años: La Desmaterialización Del Objeto Artístico de 1966 a 1972.*, p. 7.

el fundamento de la noción de desmaterialización no es que la materia deje de importar o desaparezca, es que la materia se diversifica, las opciones de materiales se vuelven infinitas. Los materiales tradicionales hegemónicos de las escuelas de arte son solo una opción, y los artistas recurren a cualquier material para hacer arte. Además, los artistas se abren y experimentan con otras disciplinas que podrían parecer alejadas del mundo del arte. Con la desmaterialización del arte la importancia del espectador y su relación con la obra son saberes que los artistas adoptan para diseñar o pensar sus piezas. Los puntos de vista y las experiencias de los cuerpos son tan importantes como cualquier otro material. En la historia artística de *Asco* como de varios artistas conceptuales, la obra importa por la relación cognitiva y sensible que desarrolla con el espectador. La experiencia estética depende de las historias personales, de las biografías, de las singularidades de los cuerpos que interactúan con la obra. Y esto hace que la obra sea percibida o interpretada de diversas maneras. Las obras ya no son universales, estas se despliegan de acuerdo a la sensibilidad del espectador. “Los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas; sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar [...] Los juicios ilógicos conducen a experiencias nuevas.”²⁵² Para ejemplificar la desmaterialización del arte con *Asco*, veremos tres performance/murales, en primer lugar, *Asshole mural*-mural ano-, posteriormente *Instant Mural*, *Walking mural* y para finalizar *Spray Paint*.

²⁵² LEWITT SOL, “Sentences on Conceptual Art”, p. 75.

Asshole mural.

En esta pieza también perteneciente a la serie *No Movies*, vemos a los miembros principales de *Asco* posando junto una gran tubería de desagüe de hormigón en una ladera sucia y rocosa en algún lugar de Los Ángeles, vistiendo glamorosas prendas, al estilo de las grandes estrellas de Hollywood.

En una sola imagen, integran el glamour y lo grotesco, el asco. La ficción y la realidad. Patssi²⁵³ viste una blusa con flores rojas que dejan ver sus hombros, así como unos pantalones caquis impecables y zapatos negros de tacón. A un lado se encuentra Gronk,²⁵⁴ que a manera de espejo levanta el pie derecho para jugar visualmente con el pie izquierdo de Patssi, él usa un traje azul oscuro, un sombrero estilo Panamá y un pañuelo que se asoma de la solapa del bolsillo. Su cuerpo toca ligeramente el gran orificio -"ano" llamado por *Asco*-. Del otro lado del -ano- se encuentra Willie Herrón, con un traje de tres piezas en color gris, corbata y lentes en color azul. En la parte inferior derecha se encuentra Harry Gamboa, vistiendo tonalidades grises y azules. Se posiciona sobre una piedra, probablemente más cerca al espectador para alcanzar a configurar el temporizador de su cámara y alcanzar a formar parte del registro de la obra. El ducto que gotea aguas negras captura de manera simultánea la seducción y la repulsión.

La idea de esta pieza surgió de realizar un recorrido por Los Ángeles de Este a Oeste con la finalidad de declarar nuevos sitios cívicos, monumentos y espacios para preservar. De acuerdo al investigador Ondine Chavoya, esta pieza pudo haber sido realizada en Malibú.²⁵⁵ Muy al Oeste de la ciudad y muy alejado del territorio en donde *Asco* regularmente realizaba sus

²⁵³ En su artículo *Phantom Assholes - Anos fantasmas*- la especialista en estudios chicanos Leticia Alvarado, señala que, "el lugar privilegiado en la composición de *Asshole Mural* de Patssi, nos da un contraste por la desnudez de su piel que contrasta con la de sus contrapartes masculinas, esta sirve como gancho para hacer referencia a la centralidad histórica y de género de la belleza dentro de la historia del arte. En el vértice de una pirámide construida con cuerpos chicanos, los ojos de Valdez oscurecidos por las gafas de sol hacen un eco del vacío del gran drenaje [...] la seducción estilizada se transforma finalmente cuando el cuerpo de Valdez se aparta del espectador y redirige la mirada hacia la tubería." ALVARADO, *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production*, p. 86.

²⁵⁴ Alvarado señala que, de igual manera Gronk realiza una invitación similar, la curvatura de su torso y pelvis enmarcan al desagüe. ALVARADO, *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production*, p. 86.

²⁵⁵ HERNANDEZ, "Performing the Archival Body," p. 115.

performance e intervenciones.

El título de la imagen *Asshole Mural*, se convierte una broma escatológica en una exploración del alto concepto de muralismo, que para los años 70 se percibía como el modo dominante en el arte chicano. Como ya se mencionaba, se puede ver la calculada elección de vestuario, que sin duda hace referencia al estilo pachuco²⁵⁶ de la época del *zoot suit*²⁵⁷ en California. Esta vestimenta formal de la década de 1930 y 1940 inspirada en la clase trabajadora afroestadounidense expresaba entre muchas cosas el respeto propio y la dignidad de la comunidad mexicoestadounidense, en una sociedad que marginaba y denigraba a estas poblaciones. Además, llama nuestra atención la yuxtaposición de *Asco* de este estilo con el humor abyecto, la política y la auto representación.

Amelia Jones Y Ondine Chavoya señalan que el lugar donde fue realizada este performance pertenece al barrio de Malibú, un espacio muy alejado del Este de los Ángeles. Conmemorar este desagüe como un lugar cívico “hacen evidente el papel institucionalizado que las comunidades chicanas deben cumplir como receptoras de inmundicia.[...] Los cuerpos de los miembros de *Asco* enmarcan el desagüe de tal manera que buscan evidenciar el papel que han jugado dentro y fuera del Este de los Ángeles.”²⁵⁸ *Asshole mural* visibiliza como la infraestructura de la ciudad de Los Ángeles presta servicios a una comunidad a costa de otra, además con este sutil gesto se invita a la reflexión sobre los espacios y las estructuras que

²⁵⁶ Después de la Segunda Guerra Mundial la población mexicoestadounidense había incrementado de manera considerable. Los Pachucos eran jóvenes de padres inmigrantes mexicanos, nacidos en Estados Unidos. Se caracterizaban por vivir en barrios mexicanos, hablar inglés mezclado con español, vestir con trajes amplios hecho de un pantalón amplio y parecido al que usaban los jóvenes afroestadounidenses de Harlem. En PONCE, “Colectivo *Asco*: Una Exploración Alternativa Del Arte En El Movimiento Chicano En Los Ángeles”, p. 15

²⁵⁷El antecedente de orden cultural mas relevante lo constituyó el caso de la rebelión de los *Zoot suits*, teniendo como precursor el caso *Sleepy Lagoon de 1942*, donde un joven llamado José Gallardo Díaz, fue encontrado muerto en una reserva ecológica conocida por los locales como *Sleepy Lagoon*, una zona de recreación que las personas de origen mexicano, y afroestadounidense utilizaban dado que, no les estaba permitido utilizar las albercas públicas. Este caso estuvo plagado de notas periodísticas cargadas de prejuicios que avivaron más los actos de racismo en donde señalaban a la víctima como culpable de su muerte dada su vestimenta y la forma en que llevaba su cabello. Días después, diecisiete jóvenes a los que públicamente se les llamó *zootsuits*¹³; fueron arrestados y condenados a prisión acusándolos por el asesinato de Díaz. Estos arrestos estuvieron racialmente motivados, específicamente hacia hombres mexicanos y sólo exacerbaron las tensiones raciales entre blancos estadounidenses y mexicanos en: OBREGÓN, *Murder at the Sleepy Lagoon : Zoot Suits, Race, and Riot in Wartime L.A.*, 48.

²⁵⁸ALVARADO, *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production*, p. 86.

organizan la participación ciudadana.

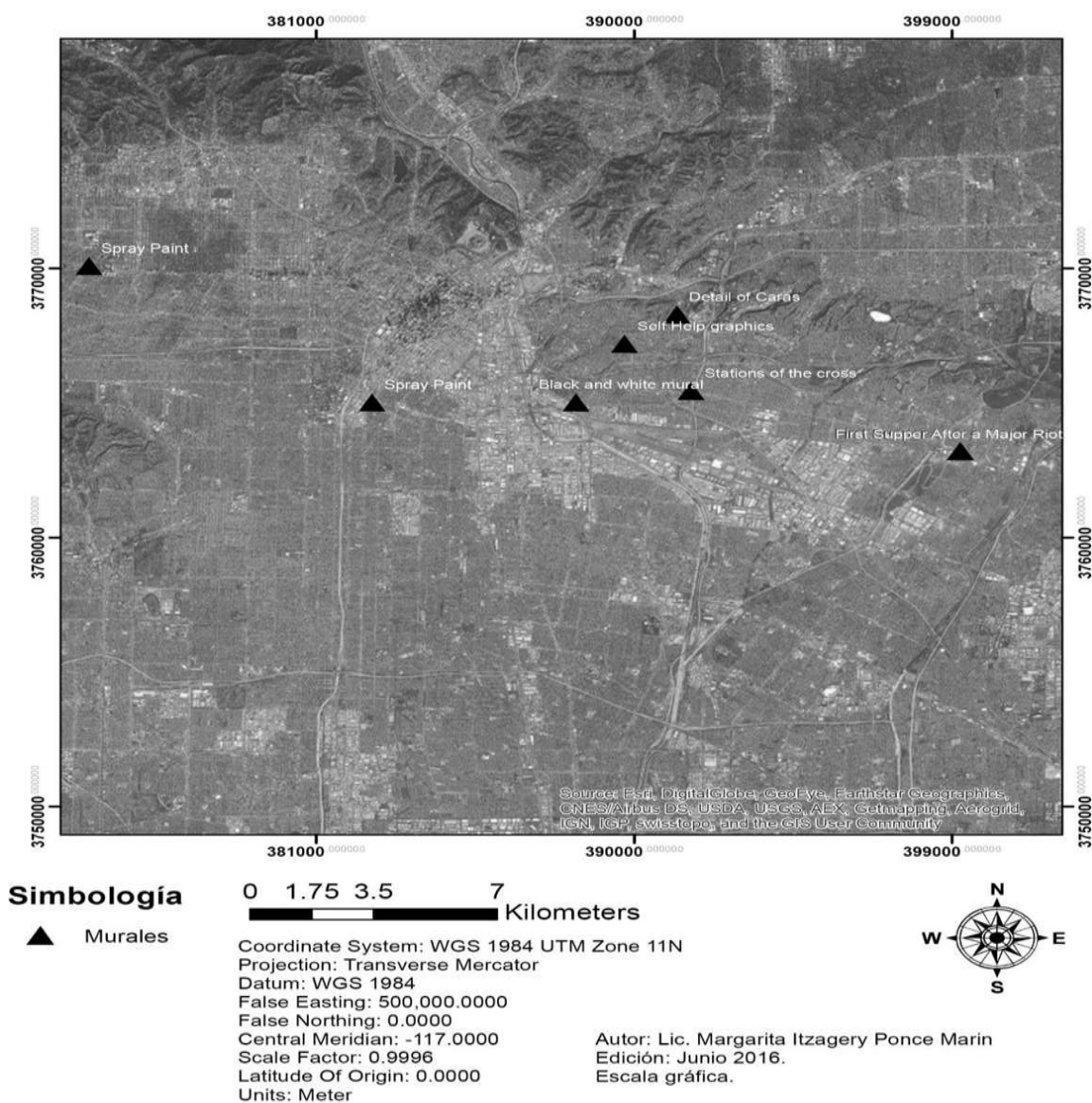


Imagen 60. Ubicación de las primeras obras de Asco, Margarita Ponce, 2016.

Asshole mural no solo desmaterializa la idea de mural, también se convierte en una pieza de arte activista. El arte activista cuestionó la brecha imaginaria entre macro y micropolítica.

Unifica y genera un *continuum* estético-político entre los regímenes capitalistas de explotación y subyugación y sus implicaciones corporales/sensibles en las subjetividades atravesadas por esas formas de gestionar la vida. El arte activista busca “producir modificaciones profundas y a largo plazo (...) [en] la sociedad y de las subjetividades.”²⁵⁹ Juega con las formas intersubjetivas de hacer sentido y desplaza el *locus* del conocimiento y la política hacia lo sensible y lo emocional. *Asco* conjuró comunidades afectivas a través de resaltar y enorgullecerse de una estética decididamente queer. Desplegaron el colorido rascuachismo con toques de camp; brillo, glamour y punk para contraponerse a la estética heteronormativa y patriarcal que el Movimiento Chicano había estado proponiendo como representación única de la comunidad chicana. El profesor en estudios latinos, Ricky T. Rodriguez señala que, “el movimiento chicano no puede ser clasificado como una entidad monolítica,” pues este requiere ser constantemente estudiado para tratar de comprender las fuerzas que emergen de él desde los diversos espacios geográficos e instituciones. El ethos del movimiento chicano estaba asentado sobre el mito de Aztlán, corridos, murales, la religión católica, la Revolución mexicana; todos estos ligados a una raza de bronce con un pasado prehispánico y que ahora encabeza la creación de la nueva nación de Aztlán con la finalidad de hacer prevalecer a la familia nuclear formada por una madre y un padre.

Esta misma visión nacionalista heteronormada del movimiento chicano fue sutilmente criticada por *Asco* en su obra plástica y performática y posteriormente de manera académica y directa por feministas chicanas.

²⁵⁹ EXPÓSITO, VIDAL, y VINDEL, *Perder La Forma Humana. Una Imagen Sísmica de Los Años Ochenta En América Latina*, p. 46



Imagen 61. Asco, *Asshole Mural*, 1975, color photograph. From the series “No Movie,”
color photograph by Harry Gamboa, Jr.



Imagen 62. Asco, *Malibu, CA*, 1975, color photograph by Harry Gamboa, Jr.

Instant mural.

El mural instantáneo fue realizado por Patssi Valdez y Humberto Sandoval en 1974, en una de las esquinas más transitadas del *boulevard Whittier*, a espaldas de una vieja tienda de licores en el corazón del Este de Los Ángeles. “Gronk afirma que la obra trata la opresión en todos los frentes. Desde el Este de Los Ángeles, las dictaduras latinoamericanas, Chile, Vietnam, un grupo de personas, un país... La duración del mural será el tiempo que la persona resista estar pegada a la pared, después entonces sería libre. Lo mismo pasa con las cadenas, tienes que romperlas para ser libre.”²⁶⁰ Ayudándose con cinta adhesiva, Gronk pegó a Patssi y a Humberto Sandoval a la pared, dejándolos ahí enfrentados a los espectadores que pasaban mirando con extrañeza. La propuesta de Gronk se arraigó en tomar el concepto de *muralismo* chicano tradicional, y hacer un mural, pero en esta ocasión el protagonista sería el cuerpo de una mujer chicana y un hombre chicano.²⁶¹

Esta obra juega con la lateralización de la relación entre lo chicano y el mural. Con esto se quiere decir que esta relación casi inherente que se manejaba entre ambos, como si todo aquel chicano que se aventurara en el mundo del arte, tuviera que hacer murales, arte callejero o graffiti. En este sentido, *Asco* incorporó esta característica del arte chicano y la mezcló con el arte conceptual y el *performance art*. Se trató de una manera astuta de responder a los círculos de arte que esperaban que *Asco*, como colectivo compuesto por chicanos también

²⁶⁰ SANTILLANO MARISOL, “Asco”, pp.115–18.

²⁶¹ PONCE, “Colectivo Asco: Una Exploración Alternativa Del Arte En El Movimiento Chicano En Los Ángeles”, p. 119.

realizaran murales²⁶² o usaran algún soporte tradicional del arte como grabado, pintura o escultura.



Imágenes 63 y 64. Asco, *Instant mural*, 1974, fotografía por: Harry Gamboa Jr., UCLA.

Esta pieza permite abrir un debate importante acerca de la materialidad y teatralidad de los objetos y espacios. Con la intervención de los miembros de *Asco*, este espacio es manipulado por los cuerpos. Con *Asco* el mural, teatro y el performance se difuminan y se combinan en un efímero momento en una pieza de arte en donde la materialidad y el objeto desaparecerán para siempre. En esta pieza la fotografía se convierte en el soporte, el soporte es un medio fotográfico, pero sólo como registro de la acción, para fungir como archivo y memoria del colectivo, no para experimentar con la fotografía en sí o explorar los límites de esta, sino los límites de una acción del cuerpo en un espacio y momento determinados. Pegar a Patsy Valdéz y Huberto Sandoval a la pared con cinta es la pieza, ese acto efímero, inaprensible y efímero es la obra de arte; el resto es sólo el registro, el documento, la huella.

Los trabajos teatrales necesitan de la interacción, no necesariamente contemplativa, implica estar ahí, correr, moverse. En este mural instantáneo la interacción está latente, las

²⁶² PONCE, “Colectivo Asco: Una Exploración Alternativa Del Arte En El Movimiento Chicano En Los Ángeles”, pp. 36-37.

posibilidades a su alrededor y con los sujetos que ejecutan la obra son infinitas; sentir miedo, huir de la policía, correr de la pandilla del barrio contrario, etc.

Walking mural.

Un año antes de que Lucy Lippard publicara *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico* y un año después de haber realizado el performance *Estaciones de la Cruz Asco* realizó su segundo performance callejero en el boulevard Whittier que llevó por nombre *Mural andante 1972*, éste se trató de una intervención en donde el sacrilegio a la vestimenta tradicional de figuras religiosas mexicanas fueron las protagonistas. “Fue también una satírica manera de condenar la reciente incorporación del movimiento muralista chicano y la estandarización de los rituales chicanos plasmados en las obras de arte público, resultando monótonas y repetitivas por siempre recurrir a los mismos temas”.²⁶³ *The Walking mural*, o mural andante, realizado en las vísperas de Navidad después de que el tradicional desfile navideño fuera cancelado como consecuencia de las marchas realizadas por cientos de jóvenes chicanos para exigir el envío de soldados de origen mexicanos a Vietnam. En respuesta a este castigo impuesto por el condado, *Asco* quiso recompensar a la comunidad. “Así que nosotros como grupo decidimos traerlo de vuelta y decidimos que nos vestiríamos para hacer el desfile a lo largo del *boulevard Whittier* y festejar la Navidad.”²⁶⁴

²⁶³ PONCE, “Colectivo Asco: Una Exploración Alternativa Del Arte En El Movimiento Chicano En Los Ángeles”, p. 114.

²⁶⁴ VALDEZ PATSSI, entrevista. DEL ZAMORA, “Asco, Actor Reel,” https://www.youtube.com/watch?v=u2ieIoWvz3c&ab_channel=DelZamora. [Consultado 30 enero 2022)



Imagen 65. Asco, *Walking Mural* , fotografía por Harry Gamboa Jr., 1972.

De la misma manera que Estaciones de La Cruz, El mural andante siguió la ruta del desfile de navidad, el cual también correspondió a la marcha de la Moratoria Chicana. “Además de la historia política de su ruta, *Walking mural* trajo a la vida el medio por excelencia del movimiento chicano, el mural. Al hacerlo, *Asco* utilizó tácticas camp y rascuache para contemplar el papel y la utilidad del muralismo.²⁶⁵

Llevando al límite las imágenes que se tenían de los mexicas y culturas prehispánicas, *Asco* logró dotar a dichas imágenes de actualidad, con un toque fresco y divertido entre *glam* y *punk*. Herrón, Gronk y Patssi, cada uno vestido con símbolos icónicos del barrio, de la raza: Los dioses prehispánicos a manera de mural, el árbol de navidad y la Virgen de Guadalupe. Cada ícono fue transformado por elecciones estéticas de cada miembro. Willie Herrón -al centro de la imagen- se presentó con un vestuario inspirado en un estilo de divinidad prehispánica mexicana; de su cuello se desplegaba una imagen con tres cabezas, una femenina y dos masculinas ésta acompañado de una capa de color metálico que arrastraba por el suelo

²⁶⁵ JAMES, “Hollywood Extras: One Tradition of ‘Avant-Garde’ Film in Los Angeles,”pp. 3–24.

con múltiples cabezas. Herrón señaló que estas tres cabezas simbolizaban, el triple mestizaje de los chicanos, por un lado, la herencia española, por otro la descendencia mexicana y migrante y por último la asimilación de la cultura estadounidense y de los nativos estadounidenses. “Y un día estas cabezas se aburrieron tanto de permanecer en un mural que decidieron salir de él a caminar por las calles.”²⁶⁶ En una entrevista para los archivos de arte *Smithsonian*, Gronk señala que él se vistió como un árbol de Navidad, “mi cara había quedado como la estrella que va en la cima.”²⁶⁷ Este árbol de navidad se logró superponiendo tres capas de tul de color verde, sobre sus hombros, de manera que se creara un voluminoso atuendo. Sus piernas, que quedan libres, sirvieron como tronco, un tronco en movimiento en color rosa fucsia y plataformas color plata. El árbol está coronado por un estilo de bufanda de tul y plumas rojas y una capucha con lentejuelas color plata. Patssi -del lado izquierdo de la fotografía- llevando un largo vestido negro con una abertura para dejar ver sutilmente una pierna con medias negras, unas botas con plataformas llenas de brillo, envuelta con suaves adornos color plata y una capa que caen en cascada sobre sus hombros, como si fuera una versión gótica *glam* de la Virgen de Guadalupe.”²⁶⁸ Su cabello esponjado y negro hace un contraste con el maquillaje blanco de su rostro y sus labios en color negro. Su rostro está enmarcado por un aureola de cartón con motivos plateados. En sus manos sostiene un ramo de rosas rojas que resaltan del resto del vestuario. En la parte posterior del vestuario se puede apreciar la presencia de unas alas, plumas para dar la sensación de movimiento y el rostro de una calavera plateada. Por su parte, Harry Gamboa Jr. decidió no participar en el *performance*, puesto que esta vez documentaría la acción, con el fin de que la acción no quedara en lo efímero y así poderlo mostrar más adelante para otra audiencia y ampliar el impacto de su trabajo. Los tres personajes Willie, Patssi y Gronk deliberadamente pensaron en escandalizar y llamar la atención del público con sus vestuarios, cada uno confeccionó su traje de manera

²⁶⁶ GAMBOA, *Urban Exile: Collected Writings of Harry Gamboa Jr.*

²⁶⁷ RANGEL, GRONK, “Oral History Interview with Gronk” (Los Ángeles, California.: Smithsonian Archives of American Art, 1997).

²⁶⁸“Willie devised this piece that was like a large wall with his head sticking through it,” Gronk said in a Smithsonian Archives of American Art interview. “Patssi was the Virgin of Guadalupe, but done up in this see-through outfit. And I was a Christmas tree , HERNANDEZ DANIEL, “The Art Outlands of East L.A”, <http://www.laweekly.com/news/the-art-outlaws-of-east-la-2149157> [Consultado el 20 de mayo del 2017].

independiente. Patssi señala que el día del desfile estaba en cama por una gripe, cuando de repente sonó el timbre y su madre le anunció que Willie y Gronk estaban esperando por ella afuera.²⁶⁹ Miró por la ventana y le sorprendió ver los extravagantes trajes por primera vez.²⁷⁰



Imagen 66. Patssi Valdéz en *The Walking Mural (desde atrás)*, Asco 's Walking Mural, 1972, fotografía por Elsa Flores Almaráz, cortesía de la artista.

Siguieron con este *Mural andante* a lo largo de *Whittier Boulevard* mientras Harry Gamboa Jr. registraba este evento con fotografías. Siguió la misma ruta que el *performance*

²⁶⁹ FLORES, “Camp as a Weapon: Chicano Identity and Asco’s Aesthetics of Resistance”, p. 113.

²⁷⁰ PATSSI VALDEZ, “Regent’s Lecture Series: Asco and Beyond” (Lecture, UC Berkeley, March 6, 2014). Valdez recalls that she had a cold the morning of the procession. Her mother called out from the front of the house and told her that Willie and Gronk were there. She stated that she was surprised when she looked outside and saw their outfits for the first time, en FLORES, “Camp as a Weapon: Chicano Identity and Asco’s Aesthetics of Resistance”, p. 115.

Stations of the Cross (Las estaciones de la Cruz), y esta vez el impacto y la extrañeza del público fue tal que una patrulla los comenzó a seguir a lo largo del trayecto.

Los estridentes vestuarios junto con el gran tamaño del traje de Willie aunado al título “mural andante” llevaron erróneamente a los críticos a centrarse en la importancia del mural y compromiso de la obra con el arte chicano y el movimiento. Cuando la idea principal de este performance era hacer una crítica a la ineficiencia social del mural en la comunidad, una crítica hacia el inadecuado manejo y reclamo del espacio público de los artistas muralistas. Así como la función de la procesión como reclamo del espacio social, frente a las hordas de policías vigilando el espacio después de la moratoria chicana. De la misma manera, este *mural andante* buscó romper con la visión ingenua y tradicional de lo que tenía que ser arte chicano. “Muchos artistas chicanos buscaron inspiración en la historia prehispánica, nosotros nos queríamos quedar en el presente y encontrar nuestra propia imagen voz y esencia como artistas urbanos y producir un cuerpo de trabajo a partir de nuestra experiencia de desplazamiento.”²⁷¹ Gronk aborda su descontento con la trayectoria histórica del movimiento chicano canónico reflexionando afectivamente los desplazamientos como sujetos políticos fuera de la comunidad chicana y dentro de la comunidad. Esa reflexión de su realidad se sitúa en los “no lugares” a los que puede o no pertenecer. *Asco* se niega a identificarse con un pasado mítico, con la herencia naturalizada que viene en automático con la gran raza de bronce, y se enfoca en el presente que es diverso, es queer, y desafía dicho presente imaginando y ocupando los espacios con su estética camp y rascuache.

²⁷¹ Gronk en BURNHAM “Asco, p. 408. Burnham, Linda Frye. “Asco: Camus, Daffy, Duck, and Devil Girls from East L.A.”, *LA Weekly*, pp, 406-409.



Imagen 67. Asco, *Walking Mural* , fotografía por: Harry Gamboa Jr., 1972.

En la costa Oeste de Estados Unidos sin saberlo, *Asco* marcó el inicio de una vanguardia artística, orgánica, hecha 100% en Los Ángeles por jóvenes que hasta ese momento no habían recibido educación formal artística universitaria, sin embargo se encontraban informados y consumiendo vanguardias de arte, moda, música, cine y política del momento. A través de sus performance encontramos un rechazo a la performatividad cultural normativa del sujeto político chicano, las calles se convirtieron en un medio de reclamo, inclusión y autodeterminación por explorar otras posibilidades sensibles de la experiencia chicana.

Spray Paint.

“Chicanos make graffiti, not art.”

Intervenir y apropiarse del espacio público fue una acción recurrente de los artistas de la segunda mitad del siglo XX, esto con distintas finalidades, entre las cuales se encontraban realizar una crítica de las instituciones reguladoras como museos, el Estado, la policía, la iglesia, la familia etc. En una serie temprana de colaboraciones de 1973, *Asco* participó de acciones subversivas de arte callejero llamadas *Midnight Productions*.²⁷² Estas acciones incluían escribir frases o consignas haciendo uso del graffiti. Cabe mencionar que, la mayoría de sus acciones intervenciones y performances fueron realizadas de noche. Una de estas series nocturnas llevó por nombre *Destrucciones instructivas*; las consignas de estos graffiti incluían tags²⁷³ como “Pinchi Placa Come Caca, Gringo Laws=Dead Chicanos, Comida para todos, Yanki go home”, y Viet/barrio.”²⁷⁴ Estos mensajes fueron transmitidos a través del formato del graffiti, un soporte de arte urbano altamente vigilado, señalado, criminalizado que degradaba a cualquier sujeto que lo usara como pandillero o delincuente. Fueron gestos que fueron configurando el ethos del colectivo, en las entrevistas para el museo Smithsonian, Harry y

²⁷² Producciones de media noche.

²⁷³ Esta palabra en inglés es frecuentemente utilizada en el ámbito del graffiti, pues infiere una manera de marcar territorio ya sea de una pandilla o vecindario. El graffiti abarca diferentes designaciones sobre las intervenciones urbanas, entre las cuales se encuentran: “graffiti”, “grafito”, “graff”, “murales”, “tags”, “stencils”, “pintadas”, “mano alzada”, “rodillo”, “pasting”, y “stickers”. Éstas, comprenden varias formas de inscripción, generalmente sobre propiedades públicas o privadas ajenas, en las cuales el autor trabaja con materiales como aerosoles, pintura sintética, fibrones especiales o papeles finos tipo afiche (paste up o pegatinas). Las pintadas no siempre incluyen un contenido político o social, sino que también reflejan expresiones artísticas a las cuales los mismos autores de la pieza denominan: “street art”, “arte callejero”, o “arte urbano”. En LEGAJO, “Graffiti, Stencils y Tags: El transeúnte y sus miradas”, p. 6.

²⁷⁴ En un intento de interpretación, traduzco estas frases de la siguiente manera: Malditos policías coman caca, leyes estadounidenses igual a la muerte de chicanos, Yankee vete a casa, barrio Vietnamita, esto haciendo referencia a que el Este de los Ángeles fue una de zonas con mayor reclutación para enviar soldados a Vietnam.

Willie señalan que realizaron estas intervenciones como colectivo, sin embargo, Gronk afirma que “fue un poco triste que Patssi no participó inicialmente en estas actividades, y una razón fue porque su novio Willie Herrón era muy sobreprotector con ella: ‘No Patssi, no puedes correr lo suficientemente rápido. Si tenemos que correr probablemente te vas a tropezar y caer y ellos te atraparán’.”²⁷⁵ En esta entrevista de Gronk es claro que Willie restringió la participación y reconocimiento de Patssi en lo que se documenta como acciones colectivas de *Asco*. La exclusión de Patssi se evidenció y quedó documentada en la obra de Spray Paint que estaremos analizando en este apartado.

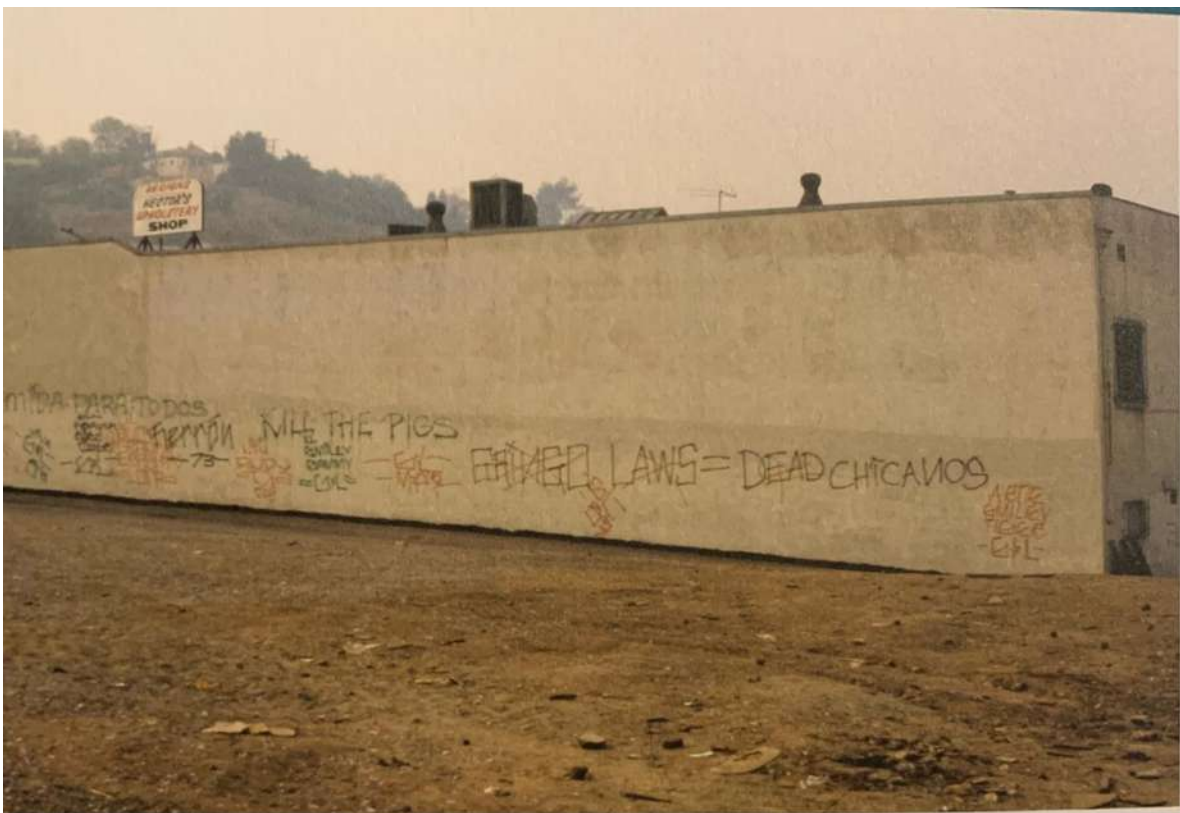


Imagen 68. Oscar Castillo, *Midnight Art Production's Upholstery Shop Wall*, 1972. UCLA, Chicano Research Center Library.

²⁷⁵ GRONK, entrevista. *Oral history interview with Gronk, 20–23 January 1997*. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC.

Spray Paint se desarrolla una tarde del año de 1972, después de que Gamboa tuviera una pequeña reunión con el entonces director del museo del condado de Los Ángeles (LACMA) para discutir las razones por las cuales no había obras de artistas chicanos expuestas en el museo, la obra surgió como respuesta a la afirmación del curador de que la representación del arte chicano se reduce al uso del graffiti y que los chicanos no hacen por ende arte, estos solo pertenecen a pandillas. Tres de los miembros, Herrón, Gronk y Gamboa, tomaron sus latas de aerosol y firmaron con sus nombres la fachada principal de LACMA así como todas como las entradas del museo. A la mañana siguiente, Harry Gamboa Jr. regresó para fotografiar a la cuarta miembro del grupo, Patssi Valdez, serenamente posa junto a las firmas hechas el día anterior por los miembros masculinos del grupo²⁷⁶; esta imagen fue difundida ampliamente y pronto se convirtió en el ícono de las intervenciones públicas del colectivo. En una entrevista hecha a Patssi Valdez por el historiador del arte Mario Ontiveiros en 1997, explica la razón por la cual ella no había escrito su nombre en las paredes del LACMA y si posado en la foto final con el resto de los nombres “No me permitieron ir con ellos, me dijeron que yo no era lo suficientemente rápida para correr. ¿Qué pasaría si nos arresta la policía y nos envían a la cárcel? Trataron de protegerme, pero al mismo tiempo yo estaba furiosa. Especialmente porque Willie era mi novio, pero yo solo pensaba en lo mucho que deseaba ir.”²⁷⁷

Esta intervención, fue hecha en un especie de apropiación pública, en donde el museo se convertía en una gran obra de arte chicano y también de manera simbólica como la más grande e imponente pieza de arte chicano jamás antes vista en uno de los sectores más caucásicos de la ciudad; llevando por nombre *Spray Paint*. Firmando las paredes del museo, *Asco* colapsó de manera simbólica el abismo que había entre el graffiti, arquitectura, escultura, pintura y

²⁷⁶ Leticia Alvarado realiza un análisis en donde resalta la relación entre la blusa roja de Patssi y las letras rojas de la firma de Gronk, el cual firmó como “Gronky”. De acuerdo a la autora, estos se trata de una muestra de solidaridad entre la feminidad lo “queer” es decir lo gay. En: ALVARADO, *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production*, p. 77.

²⁷⁷ I was not allowed to go. They said “You cannot run fast enough. What if we get arrested and go to jail?” They were sort of protecting me, but at the same time I was pissed off. Especially since (Willie) was my boyfriend and was trying to protecting me, but I was like “Get a life, I want to go”, en ONTIVEIROS, *Rethorizing Activism: The Aesthetics of Social Responsibility in the work of Asco, Group*, p.98.

performance, uniéndose en una sola pieza. Colapsaron la autoridad del museo y las instituciones museísticas blanco-hegemónicas que ven en el sujeto político chicano a un ciudadano de segunda clase, sin educación y mal gusto. Basaron la obra en los prejuicios y en la exclusión reconfigurando al museo en sí, en arte objeto.²⁷⁸ El objeto nuevo -el museo con las firmas de grafitis- se convierte en una ironía de los entramados mundos que conformaban la realidad de las nuevas generaciones de chicanos y las instituciones de arte. De tal modo, más que una ironía, este gesto o sobreexposición indica los factores hegemónicos de cómo una cultura que aparenta ser externa a Estados Unidos, irrumpe en museos y galerías. Con esta pieza, *Asco* muestra la fuerza de los agentes externos por encima de las autoridades que dicen qué es arte y qué no; de quién expone en los museos y galerías y quién no.



²⁷⁸El arte-objeto, eleva a la dignidad de arte a los objetos simples y cotidianos como prueba de que el arte es, sobre todo, una actitud mental que reside en el espectador y que, mediante la representación de estos objetos en una sala de exposiciones, se aprecian las calidades estéticas y no las utilitarias. Al sacar un objeto del contexto que le es habitual y en el que se realiza una función práctica, sin que este sea basura y a su vez se le sitúa en una dimensión en la que al no existir nada utilitario todo puede ser estético. Lo que determina el valor estético ya no es un procedimiento técnico, sino un acto mental, una actitud distinta ante la realidad. MARCHAN, S., *Del arte objetual al arte concepto*, 1990.

Imagen 69. Asco, *Spray Paint LACMA, (vista alternativa)*, 1972, Harry Gamboa, 1972,
Cortesía del artista

Spray Paint, en dos visiones polarizadas, podría ser interpretado como las firmas de los autores de la más grande pieza de arte chicano antes vista o bien, como un acto vandálico hecho por un trío de artistas chicanos del grafiti. Cuando LACMA lavó las firmas de *Asco*, simultáneamente, lavó las firmas de lo que pudo haber sido la primera más voluminosa obra de arte chicano que jamás haya existido.²⁷⁹ *Spray paint* es el primer acercamiento del colectivo a una estética politizada conceptual, distante de la promovida por el movimiento chicano.

Esta pieza se puede analizar en dos partes, la primera con las firmas de los hombres del colectivo en donde se desconfigura la institución blanca-hegemónica del museo apropiándose de él, y la segunda parte, la parte conceptual que incorpora Patssi Valdez al incorporar su cuerpo como firma. Este registro que vemos en la imagen 70, se ha convertido en una de las fotografías más conocidas del colectivo, a pesar de que existe la fotografía sólo con las firmas tomada por Harry Gamboa (imagen 69). Eso nos hace cuestionarnos en la fuerza que brinda el cuerpo del artista al estar presente en el registro. El nombre de Patssi no está escrito con aerosol, es su cuerpo el que funge como firma, la firma de Patssi es performativa y de igual manera que el resto de las firmas masculinas, la firma performativa de Patssi también forma parte de la composición del registro, que con el cuerpo de Patssi se convierte en una nueva pieza. Una nueva pieza en la que sutilmente, ella toma la decisión, sin consultarla con el resto del grupo. Por otro lado, su presencia ha sido leída también como un elemento que adorna, como un reconocimiento a su papel como musa y no como autora. Además, nos hace cuestionarnos en la importancia que cumple el registro de la pieza para su futuro análisis, apreciación o fetichización.

²⁷⁹NORIEGA, *Your Art Disgusts Me: Early Asco*, P. 45.



Imagen 70. Patssi Valdez posando con las firmas realizadas durante la madrugada por Willie Herrón, Gronk y Harry Gamboa. *Asco*, *Spray Paint LACMA*, Gamboa, Jr., 1972, Chicano Studies Research Center ,UCLA.

Como el único museo de arte en Los Ángeles, LACMA era una autoridad y verdugo en la escena del arte, era común que, si algún artista iba en busca de exhibir su trabajo ahí, fuera rechazado, a no ser que perteneciera o fuera reconocido por alguna prestigiosa galería angelina. *Spray Paint* contribuyó a que los creadores de Los Ángeles establecieran términos estéticos para el desarrollo de la vida artística de la ciudad. *Asco* desafió al museo de arte más grande de la región dejando expuestos la exclusión y las prácticas discriminatorias que albergaba esa institución. Con excepción de *Spray Paint*, el colectivo giró su mirada hacia la calle, del mundo del arte encerrado en los museos a las calles y a la comunidad comprometida con la protesta social.

Reflexiones.

Las dos décadas en las que el colectivo *Asco* estuvo activo, en donde la calle y espacios públicos fueron los escenarios para poder desarrollar una estética particular que no se había visto antes dentro de la comunidad artística chicana, *Asco* demostró de manera vanguardista que la ironía, la exageración, y el glamour también pueden ser activistas y reclamar por los derechos de la comunidad chicana. En un momento en el que el movimiento chicano centró y difundió su discurso a través del estatuto pictórico de gran formato como el mural, *Asco* exploró a través de la estética camp y rascuache la experiencia sensible chicana en donde además dejó atrás los soportes tradicionales como la pintura mural, la escultura para construir metarrelatos de lo que es el arte y de lo que es ser una persona joven chicana y gay en Los Ángeles.

Podemos decir entonces que, la obra del colectivo *Asco*, se entiende a partir de sus gestos contra institucionales y por fuera de las lógicas identitarias chicanas, una crítica directa a los imaginarios e idealizaciones chicanos más arraigadas. Así mismo, recupera la experiencia singular de la juventud migrante y chicana para señalar la manera en que sus experiencias se encuentran atravesadas por injusticias raciales, de clase y género. La afinidad de *Asco* con las prácticas del arte conceptual y performático de sus tiempos muestra un estilo que busca romper con la tradición pictórica del muralismo mexicano.

El *rascuachismo* y el *Camp* son dos estéticas que han sido incorporadas en la obra del grupo artístico *Asco*. El *rascuachismo* se refiere a un estilo de arte que valora la simplicidad y la improvisación, y que a menudo utiliza materiales de bajo costo o reciclados. Como ya se mencionaba, es una corriente artística que se originó en los barrios marginados de Los Ángeles en los años 70 y se caracteriza por la utilización de objetos cotidianos y materiales de bajo costo para crear obras de arte. Esta estética rústica y anti-comercial se utiliza para representar la vida cotidiana y la realidad social en la que viven los artistas. En la obra de *Asco*, la presencia estética del *rascuachismo* es evidente en su utilización de objetos cotidianos y materiales de bajo costo, como papel de aluminio, latas de spray, y retazos de tela, para crear sus obras. La intención de *Asco* era mostrar la vida cotidiana en el barrio y retratar la cultura chicana y su realidad social.

Se podría afirmar que el *rascuachismo* es una forma de resistencia contra el arte comercial y la cultura dominante, y la presencia estética del rascuachismo en la obra de Asco es un reflejo de esta resistencia. Asco buscaba mostrar la belleza en la vida cotidiana y subvertir las expectativas de lo que se considera arte.

Por su parte, el *Camp* es un estilo que se caracteriza por una sensibilidad exagerada y una ironía teatral. La presencia de estas estéticas en la obra de Asco sugiere una crítica a la sociedad de consumo y a las normas estéticas dominantes. *Asco* abrazó una estética provocativa y experimental en su arte y performance. La presencia del *Camp* en su obra se hace evidente en su uso de la parodia, la ironía y la subversión de los valores y estereotipos culturales y de género. En este capítulo se reflexionó que El *Camp* es una estética que valora lo que es considerado como *kitsch* o mal gusto y lo eleva a un estatus artístico. La obra de *Asco* se basa en esta idea, creando una visión crítica y satírica de la cultura popular y el arte convencional. En sus performances se ridiculizaba las expectativas sociales y las normas estéticas utilizando elementos como maquillaje exagerado, accesorios extravagantes y provocativos, y acciones simbólicas que desafían las normas culturales. La presencia estética del *Camp* en la obra de *Asco* es fundamental para entender su propósito de subversión y crítica social. A través de su uso de la ironía y la parodia, *Asco* busca cuestionar y desafiar las normas y estereotipos culturales, creando una visión única y provocativa de la sociedad y el arte.

El archivo de *Asco* lo leemos entonces no como un archivo de arte, sino como un archivo de potencialidades culturales en el contexto de una política represiva migratoria. No es un archivo de obras de arte en sí, sino un archivo de reacciones y potencializaciones micropolíticas sobre la situación de falta de acceso a la ciudadanía de los sujetos políticos chicanos. La obra de *Asco*, leída como archivo nos permite leer el desempeño, nos permite historiar no solo la poética del colectivo sino también los sucesos, las tensiones y los procesos políticos culturales de la situación ciudadana del sujeto político chicano. *Asco* es un archivo de cultura chicana, más que un conjunto de obras de arte y nos permite narrar los retos y disyuntivas de la cultura chicana de los años 60 y 70.

Si tuviéramos que nombrar o señalar los problemas a los que la obra de *Asco* sería la falta de democratización de la mirada de los círculos de arte chicanos y anglosajones en Los Ángeles,

ya que constantemente se juzgó que las conjeturas de *Asco* eran demasiado chicanas para los museos y círculos blancos, y por otro lado la comunidad chicana leía las conjeturas de la obra de *Asco* muy academizadas blancas, y difíciles de entender.

La obra de *Asco* trabaja con el estatuto material, discursivo y sensible de la experiencia, apuestan por lo fenomenológico, su obra no se limita a la experiencia de la mirada, sino que produce un conjunto de experiencias, tomaron de vanguardias como el dadaísmo en donde los artistas pensaban más allá de la estética de su objeto, piensan en la percepción de la audiencias. Su obra genera experiencias y sirve de archivo receptor de vivencias, su discurso busca entender, dar sentido sobre los entramados cotidianos de experiencia que vive el sujeto político chicano. Además de buscar actualizar los debates por la configuración de la identidad del sujeto político chicano surgidos del movimiento chicano.

Son artistas de gran capacidad plástica, muralistas, pintores, montajistas, fotografía, video, sin embargo, como vimos a lo largo del capítulo, no les interesa explorar la convención moderna del objeto artístico. Su atención no está en repetir la convención del objeto moderno de la academia de artes. Para *Asco*, la técnica artística es un medio, no el destino de sus obras, usan estos medios como recursos para el momento en que el proyecto de creación necesite materializarse de manera plástica específica. Priorizan la idea sobre la materialización, y es que los recursos plásticos de la modernidad ya no son el destino; el sello de *Asco* no es el grabado, hacer mural, etc., pero eso no quiere decir que no hicieran uso de estos recursos, el proceso les indica cual es el soporte material más eficaz para el tipo de idea a desarrollar. Y es que el destino manifiesto de la obra de *Asco* ya no es el museo, su obra no fue creada para cubos blancos. Son artistas intermediales, no producen en una especificidad técnica, producen poéticas vanguardistas de la experiencia chicana en Los Ángeles California.

Capítulo V. Vida, poesía, y sensibilidad urbana: Los Ascós²⁸⁰

El común denominador entre estos cuatro artistas era la habilidad para ridiculizar y parodiar problemas sociales, o incluso a ellos mismos. Encontraron en la burla la unidad para colaborar en varios proyectos artísticos, sin embargo, el trabajo de *Asco* estaba comprometido con crear cambios reales, en hacer un llamado a la acción fuera de los límites de las políticas del arte y del tiempo. “Estábamos cansados de los estereotipos, siempre se trataba del bandido mexicano o de la imagen del mexicano flojo. Nada de eso correspondía a ninguna imagen con lo que hayamos crecido. Otras personas del Movimiento chicano y las artes presentaban un look apegado a lo prehispánico. Y eso no era del todo real. Así que nosotros creamos imágenes pensadas en incomodar a las personas, imágenes que no encajaran con lo que la gente estaba buscando identificarse.”²⁸¹

Los cuatro miembros originales de *Asco* se conocieron mientras asistieron a la preparatoria *Garfield* a finales de los sesenta, formaron parte de un exclusivo grupo que se le conoció como los *Jetters*, el cual se distinguió porque sus miembros vestían e imponían moda, con estilizados estilos, llenos de glamour al estilo inglés. Además, socialmente conscientes y políticamente activos.²⁸² Los *Jetters* son la antítesis de los *cholos*, los chicanos pandilleros que reclamaban su territorio y lo delimitaban a través de firmas, amedrentamiento y grafitis. Ambos grupos,

²⁸⁰ Realizar la investigación de la poética y sensibilidad de *Asco*, estaría incompleto si no se señalan los orígenes familiares y acercamientos más tempranos al arte. Por ello consideré relevante compartir con el lector una parte de mi tesis de maestría, en donde se aborda dicho tema. PONCE, “Colectivo Asco: Una Exploración Alternativa Del Arte En El Movimiento Chicano En Los Ángeles”.

²⁸¹ We were very much against stereotypes...It was always a Mexican bandit or a lazy Mexican image. None of that correlated to anything that we'd grow up with. Other People in the Chicano Movement and the arts were presenting this militant look. And that too was not true to reality or to what surreality was about. So we created images that tended to upset everybody because they didn't match anything that People were looking for. GAMBOA HARRY JR., en VARGAS, *Harry Gamboa and Asco: The emergence and development of a chicano art group, 1971-1987*, 1988, pp.77-78.

²⁸² Gronk, en VARGAS, *Harry Gamboa and Asco: The emergence and development of a chicano art group, 1971-1987*, 1988, p.76.

diferentes entre sí, tenían algo en común, ambos estaban apartados de la vida urbana de Los Ángeles. Sin embargo, formaron parte de una generación consciente y activa en la cual la información corría rápido gracias a los medios de comunicación, influyó también que fuera la primera generación con acceso a la televisión.

La relación de Harry Gamboa Jr. con los *Jetters* permaneció de manera periférica, ya que él se encontraba más interesado en confrontar las políticas que habían hundido el sistema de educación en el este de Los Ángeles. También jugó un papel crucial como líder durante las protestas estudiantiles de 1968. Por otro lado, Gronk se había creado una fama por sus atrevidos y glamurosos atuendos y por haber sido uno de los pocos chicanos que se negó a unirse a los marines a pesar de haber sido llamado. Su estilo extravagante y su carácter excéntrico acentuaron su desafío público a la autoridad. La contribución de Patssi Valdez al colectivo, fue su capacidad para cambiar de apariencia constantemente, a través de extravagantes peinados y maquillaje; diseños hechos a mano y confeccionados por ella misma. Para el tiempo que *Asco* comenzó a colaborar, Willie Herrón ya estaba activamente envuelto en el movimiento muralista de Los Ángeles. Sus inigualables técnicas y habilidades con la pintura le ayudaron a articular sus ideas sobre la experiencia chicana en el barrio y poderla plasmar sobre la pared.

Para poder entender la obra y la colaboración con *Asco*, es necesario echar un vistazo a lo que fue crecer en el Este de Los Ángeles durante los años 50 's, 60' sy 70 's. Los Ángeles es una ciudad muy extendida, es una especie de varias ciudades superpuestas, podemos comprobar este hecho observando que hay más de 70 km entre cada uno de sus puntos periféricos; El servicio de transporte público es amplio, pero insuficiente, ya que no alcanza para cubrir toda la extensión. Por esta razón, es difícil encontrar un habitante de Los Ángeles que no tenga automóvil. Para vivir en esta ciudad reinada por los *freeways*, es imprescindible contar con un vehículo para comunicarse con los otros puntos de la urbe.

La autopista 710 *Long Beach*, es conocida como una vialidad norte-sur que conecta el este de la ciudad con Long Beach, sin embargo también es un elemento recurrente en la historia oral de los habitantes del Este de Los Ángeles, pues esta arteria significó la fragmentación de varios vecindarios que fueron construidos a principios de los años cincuenta, en donde Willie Herrón se crió atendiendo una licorería que pertenecía a sus abuelos y, desafortunadamente cayó en

bancarrota como muchos otros negocios del área, a consecuencia de la construcción de dicha vialidad. Los padres de Willie se divorciaron cuando él tenía 8 años, así que pasó una gran parte de su infancia viviendo con sus abuelos mientras su madre trabajaba en el centro de la ciudad en una tienda de rosquillas. Después de ahorrar un poco de dinero, Willie y su madre se mudaron al condado de Maravilla en donde Willie cursó su educación básica en la escuela primaria *Balverde Park*. Sin embargo, después de una etapa económicamente difícil, Willie decidió irse a vivir con su tío, un militar que podía ofrecerle una estabilidad económica. Así pasó varios meses viajando con él, de estado en estado en diferentes escuelas. El talento de Willie comenzó a ser reconocido en 1962 cuando ganó su primer premio como artista en el estado de Kentucky, hecho que lo hizo sentir motivado para seguir trabajando en sus primeros proyectos artísticos “y fue ese hecho el que me impulsó en hacer lo que a mí realmente me gustaba y tener algo que me hiciera seguir adelante. Tuve apoyo de personas que yo ni conocía”.²⁸³ El deseo inicial de comenzar a hacer arte vino de la necesidad de “querer comunicar mis sentimientos, de no tener con quien hacerlo.”²⁸⁴ Viajar por el país por más de un año en el automóvil de su tío George le dio a Willie la inspiración para llenar su libertad de bocetos con paisajes, animales y situaciones cotidianas que vivió durante su viaje; caminar sobre terrenos cubiertos por la nieve, o conducir por la noche bajo tormentas torrenciales o bellos horizontes “creo que ésto me convirtió en una persona muy sensible respecto a la naturaleza, creo que ésta me llenaba de una manera inexplicable”.²⁸⁵ Los paisajes se imponían ante los ojos de Willie, y él sentía la necesidad de documentarlos de manera natural.

Willie buscaba plasmar la naturaleza y sus inmensos paisajes, por tal razón, encontró en la pintura mural el soporte que funcionó mejor para lo que buscaba realizar, ya que ésta se

²⁸³ Entrevista a WILLIE HERRÓN por Jeffrey Rangel para Archives of American Art. “And that kind of really propelled me into making me feel really like I had something that I should follow through with. And I got a lot of support from people I didn't know.” <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-willie-herron-12847>, [Consultado el 18 de junio de 2016].

²⁸⁴ Entrevista a WILLIE HERRÓN por Jeffrey Rangel,” I think it was a desire and a need to communicate but not having anyone to communicate to”. <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-willie-herron-12847>, [Consultado el 18 de junio de 2016].

²⁸⁵ I Really became, I think, very, very sensitive to nature. And I think that really fulfilled me in a way that I really couldn't explain.

caracteriza por su gran formato de presentación. “Estando ahí, todo es enorme, es decir, no puedes mirar en una sola dirección. Ese era mi instinto natural, crear arte enorme, piezas gigantes así que trabajé lo más gigantemente posible. Y actualmente aún sigo queriendo crear trabajos en gran formato.”²⁸⁶

Willie fue criado por su abuelo, originario de Chihuahua y por su abuela, una india americana del norte de California, su infancia la pasó hablando español. Una vez que entró a la escuela primaria perfeccionó su inglés, sin embargo, entró en confusión durante sus clases, pues dentro de los programas escolares no vio reflejados a los actores de la historia de México y Los Ángeles que tanto mencionaban sus abuelos en sus anécdotas. “Tuve esta especie de confusión respecto a la educación que recibí, porque en la escuela, no se usaba el lenguaje con el que yo había sido criado, tampoco recuerdo haber aprendido algo sobre los hechos históricos más importantes de la historia de México que escuchaba hablar a mis abuelos y mucho menos llegué a escuchar sobre la relevancia de los *Zoot suit* en Los Ángeles.”²⁸⁷

Herrón es conocido por ser uno de los mejores muralistas del país, este pintor autodidacta, sin duda dejó una huella en el *muralismo* de la década de los 70's y 80's, de acuerdo a la crítica “los murales de Herrón, son de los más sofisticados que se pintaron durante la década de los 70's en el Este de Los Ángeles.”²⁸⁸ Ganó fama internacional, cuando uno de sus trabajos fue seleccionado para ser expuesto en la gira French Levi Strauss de 1977, en donde su obra pudo

²⁸⁶ WILLIE HERRÓN, JEFFREY RANGEL, “And being so that nature is so huge. I mean, you can't even look one way! Everything is huge. That was my natural instinct, to create huge art, to create huge pieces. And to me, I still could create bigger works. The opportunity doesn't come along to do anything any bigger. So I've worked as big as I've had the opportunity to work, basically “<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-willie-herrn-12847>”

²⁸⁷WILLIE HERRÓN, JEFFREY RANGEL,” So I had this sort of a state of confusion with education because I didn't - I wasn't picking any of that up in school. I wasn't picking up the language I was used to growing up, and I wasn't picking up any of the history that I remember growing up and my grand- parents talking to me about things that happened in Mexico. Things that were happening in East L.A. My uncles were all involved in the *Zoot suit* period. My grandparents talked to me about the whole *Zoot suit* period”.

²⁸⁸ Willie Herrón, Jeffrey Rangel,” So I had this sort of a state of confusion with education because I didn't - I wasn't picking any of that up in school. I wasn't picking up the language I was used to growing up, and I wasn't picking up any of the history that I remember growing up and my grand- parents talking to me about things that happened in Mexico. Things that were happening in East L.A. My uncles were all involved in the *Zoot suit* period. My grandparents talked to me about the whole *Zoot suit* period”.

ser vista en once países. Además, en 1979, Herrón se aventuró en el ámbito musical, formando una de las primeras bandas de punk chicano, *Los Illegals*. El discurso de esta banda estaba encaminado a denunciar las injusticias ejercidas sobre los inmigrantes mexicanos que estaban de manera ilegal en Estados Unidos. Esta agrupación se dio a conocer tocando en las inauguraciones de galerías, exposiciones de arte chicano y museos. Los artistas chicanos y la escena *punk* angelina colaboraron de manera conjunta para realizar eventos en los que ambos pudieran darse a conocer. Una cuestión poco trabajada es la influencia que tuvieron artistas chicanos, en especial *Asco*, en el impulso de la escena punk de los 70 's en Los Ángeles.²⁸⁹



Imagen 71. Willie Herrón, Harry Gamboa Jr., *the Gronk Papers*, caja 8 folder 9, Chicano Research Center, UCLA.

²⁸⁹ BURNHAM, *The Corrections Issue*, p.54.



Imagen: 72. Willie Herrón, *La Doliente Hidalgo*, 1976, fotografía por Margarita Ponce, 2017.



Imagen 73. Willie Herrón, *The Wall that Cracks Open*, fotografía por Margarita Ponce, 2017.

Patssi Valdez, la modelo principal y musa de muchas de las intervenciones artísticas de Asco, llamada también cola de la cometa,²⁹⁰ nació en 1951 y se crió en una familia de clase

²⁹⁰ Harry Gamboa Jr., en VARGAS, *Harry Gamboa and Asco: The emergence and development of a chicano art group, 1971-1987*, 1988, p.88.

trabajadora en el este de *la gran naranja*. En 1970 se graduó de la escuela preparatoria *Garfield High School*, donde conoció a los miembros del colectivo *Asco*, posteriormente estudió artes en *Otis Art Institute* y se graduó en 1985. Una vez que *Asco* se separó, Patssi siguió haciendo *performance* y se interesó por desarrollar un aspecto en su vida artística que había dejado de lado al comenzar a trabajar con *Asco* en la pintura. Patssi señala en una entrevista que “Antes de conocer a los hombres con los que trabajé en *Asco*, tenía grandes ideas para ser una pintora. Pero después trabajé con Willie y Gronk y parecía que la pintura se les daba de manera natural y sin esfuerzo, mientras a mí me costaba mucho trabajo. No era buena con los colores, no podía mezclar colores adecuadamente, solía decir que yo hacía pinturas de barro, porque era el único color que lograba mezclar. Es por eso que decidí enfocarme en el *performance*, la instalación y este tipo de medios artísticos en vez de la pintura.”²⁹¹

Comparado con la habilidad en la pintura que tenían Gronk y Willie, Patssi se sentía en desventaja y con pocas cualidades para enfocarse en ese ámbito. Sin embargo, una vez graduada de la universidad estaba necesitada de dinero y surgió la oportunidad de dar clases de arte para niños en Plaza de la Raza. Patssi recuerda que “me pidieron dar clases de pintura y dije que sí, ya - necesitaba el trabajo, después entré en pánico y fui a la biblioteca para buscar acerca de técnica en mezcla de colores primarios- y durante esa faceta como maestra de pintura, fui aprendiendo acerca de la teoría del color.”²⁹²

Durante el tiempo que trabajó con *Asco*, Patssi Valdez comenta que siempre se sintió como parte igual del grupo, ninguno de los miembros masculinos le hicieron sentir como si sus ideas

²⁹¹ Entrevista a PATSSI VALDEZ, “Before I met the men that I worked with in *Asco*, I had grand ideas about being a great painter. But then I worked around Willie [Herrón] and Gronk and they seemed to paint so effortlessly while I had to struggle. I was not a good colorist at all, I couldn’t mix color properly — I always say that I made mud paintings. So that’s why I worked in installation, *performance*, and all these other médiums.” CHAFIN, http://www.huffingtonpost.com/entry/patssi-valdez-asco_b_1865533, [Consultado el 16 de junio de 2016].

²⁹² Entrevista, PATSSI VALDEZ “They asked me if I would teach painting, so of course I said yes — I needed the job — then I panicked and went to the library looking up assignments, how to mix primary colors — and along the way I taught myself color theory.” CHAFIN, http://www.huffingtonpost.com/entry/patssi-valdez-asco_b_1865533.

o su persona no importaran en el colectivo. Sin embargo mirando hacia atrás, admite que era difícil ser mujer durante ese periodo, en muchos sentidos ella se sintió reprimida y censurada.

Desde muy temprana edad, mostró interés en la moda, pero debido a la situación económica de sus padres, nunca logró financiarse un vestido o accesorio que le gustara. Por tal razón ella confeccionaba y diseñaba su propia ropa, utilizando materiales que encontraba en su casa o en la calle, ropa reciclada, o retazos de tela. Valdez creó excepcionales piezas que durante su colaboración con *Asco* se convirtieron en sellos característicos de la artista. Sus influencias vienen de la industria del teatro y de la moda; desde que era adolescente pasaba horas viendo revistas de moda y luego intentaba recrear esos *looks* frente a la cámara. Experimentaba y al mismo tiempo se divertía creando nuevos estilos y adoptando distintos personajes, disfrutar, redescubrir y reinterpretar la moda no debería ser limitado a aquellos que tienen privilegios financieros.²⁹³ Por otro lado, Patssi señala que nunca se sintió identificada con la representación de la mexicana en los medios de comunicación, ya que solamente la mostraban en contextos de pobreza, laborando, o bien, como la típica chola o pandillera. Parece ser que el juego con la moda y sus teatrales *performances* con *Asco* fueron una búsqueda por crear una visión diversa de los mexicanos. Estas percepciones negativas de la cultura chicana formaron en Patssi y *Asco* una perspectiva que reflejaría en sus colaboraciones artísticas.

La inusual y camaleónica presencia artística de Valdez en sus numerosas manifestaciones a través del maquillaje, moda y peinado, captaron la atención de varios reconocidos artistas, entre los cuales se encuentra Andy Warhol. En 1985, Andy publicó una fotografía de Patssi ocupando toda una página de su revista *Interview Magazine*. A pesar de haber vivido reprimida por no ser una buena pintora, actualmente Patssi vive de su obra pictórica y de la impartición de talleres sobre moda y papel. Al terminar la vida activa de *Asco* como colectivo, inició el reconocimiento individual, en 1987 se aventuró en nuevos ámbitos, explorando nuevas opciones como la serigrafía.

²⁹³ Entrevista a PATSSI VALDEZ, por JEFFREY RANGEL, Smithsonian, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-patssi-valdez-13543>, [Consultado 27 de agosto del 2017].

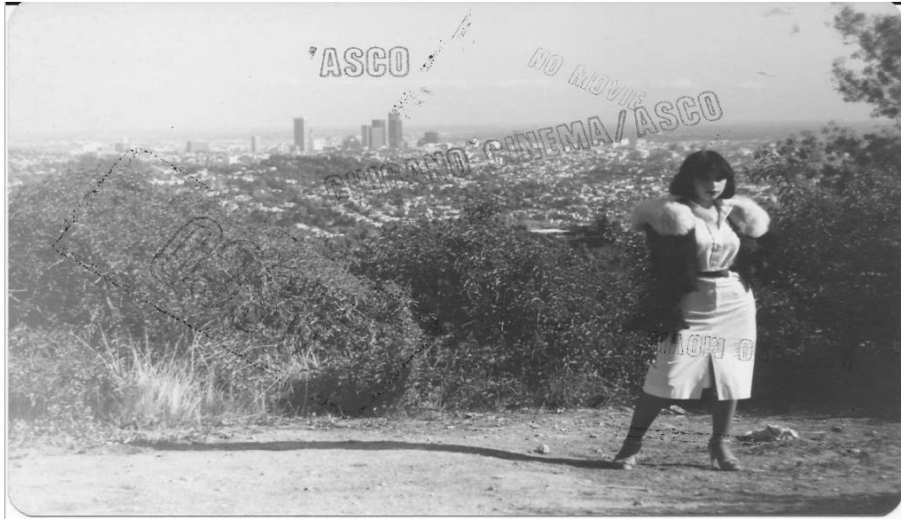


Imagen 74. Patssi Valdez, fotografia por: Harry Gamboa Jr., the Gronk Papers, caja 2 folder 10, Chicano Research Center, UCLA.



Imagen 75. Gronk, Patssi Valdez, Harry Gamboa Jr., fotografia por: Harry Gamboa Jr., the Gronk Papers, caja 2 folder 10, Chicano Research Center, UCLA.



Imagen 76. Patssi Valdez, fotografía por:
Harry Gamboa Jr., the Gronk Papers,
caja 2 folder 10, Chicano Research
Center, UCLA.



Imagen 77.. Patssi Valdez, fotografía
por: Harry Gamboa Jr., Chicano Research
Center, UCLA, 1980.



Imagen 78. Patssi Valdez, fotografía por: Harry Gamboa Jr., Chicano Research Center, UCLA, 1983.

Las razones por las cuales Harry Gamboa Jr. se convirtió en artista, no dista mucho de las de otros artistas chicanos de la época. Un deficiente sistema de educación, violencia policiaca y una constante vigilancia por parte del estado hizo a Gamboa caer en la cuenta de que en comparación con el estado, los chicanos no tenían documentos o prueba alguna de que tal violencia y desigualdad existiera. “Ellos tenían las fotografías y yo no tenía documentos para demostrar nada.”²⁹⁴ Ésto lo llevó a comprometerse con los problemas existentes en los medios y en las calles a través de la fotografía, el *performance* y la ficción. Esto era también una alternativa al realismo contestatario que otros artistas chicanos estaban utilizando para denunciar las problemáticas de su comunidad.

²⁹⁴ They had pictures, and I didn't have pictures to prove my point". GAMBOA Harry Jr., Oral history interview with Harry Gamboa Jr, 1999, abril, pp.1-16.



Imagen 79. Harry Gamboa Jr., fotografía por: Harry Gamboa Jr., The Gronk Papers, caja 2 folder 10, Chicano Research Center, UCLA.

Durante los años 70 's Harry se mantenía activo en la vida artística de Los Ángeles, sobre todo en lo que se refiere al arte conceptual y al *performance art*. Así, en 1978, cofundó (*LACE*) *Los Angeles Contemporary Exhibitions*, una influyente galería situada en el centro de *La Gran Naranja*, que tuvo como objetivo fundacional apoyar a los artistas conceptuales y de *performance*. Los guiones escritos por Harry Gamboa Jr. para los *performance* han sido relacionados con los trabajos de las vanguardias Europeas, el futurismo *italiano*, *dadaísmo*, *surrealismo* y en cierto modo, también con la ironía de las obras de teatro de Bertolt Brech.²⁹⁵

Actualmente Harry Gamboa Jr. es catedrático en la Universidad del estado de California en Los Ángeles, dicta materias relacionadas con el arte conceptual, arte e historia del movimiento

²⁹⁵ NORIEGA, *Urban Exile, Collected Writings of Harry Gamboa Jr.*, p.4.

chicano etc. No tiene automóvil, en vez de eso prefiere el transporte público. Durante su juventud fue chofer de autobús y luego chofer privado, más tarde se dio cuenta que había pasado casi la mitad de su vida al volante. En una entrevista con la autora, Harry comenta que, para su cumpleaños número 50 decidió que dejaría de conducir y optaría por usar solamente transporte público. Curiosamente, ese día resultó ser un completo desastre, porque la ciudad estuvo particularmente caótica y al no calcular bien sus tiempos de traslado, pasó todo el día en entre autobuses y metros. Cuando llegó a su casa ya era la una de la mañana y se había perdido el día de su cumpleaños. Este tiempo en autobús lo utiliza para leer, dibujar, escuchar conversaciones, o bien simplemente disfrutar el paisaje por la ventana, “hay veces que observo un lugar que me llama la atención y nunca he estado ahí, simplemente pido la parada y me bajo a recorrerlo.”²⁹⁶ Viajar en transporte público “me mantiene consciente de lo que sucede con la sociedad, de quien está sobreviviendo en Los Ángeles y quién no.”²⁹⁷ Durante su época con *Asco*, también utilizaron este medio para realizar un par de *performances*, entre los cuales se encuentra el Sr. *Tereshkova*, dirigido por Humberto Sandoval. Además, con un grupo de estudiantes y ex estudiantes tiene un grupo llamado *Virtual varité*, en el que colaboran más de 100 miembros. Los ejercicios van desde hacer intervenciones teatrales o *performances* dentro de los vehículos; en palabras de Gamboa, utilizan el transporte público como punto de reunión, además dicta un par de clases de cómo perderse y redescubrir los paisajes urbanos de Los Ángeles.²⁹⁸ Una de las grandes inspiraciones de Gamboa fue el trabajo de Diane Arbus, una de las pocas fotógrafas que se interesó en revelar la complejidad social vivida durante la década de los 60 's y 70' s en los barrios populares y vulnerados por la violencia y las drogas.²⁹⁹ Fue principalmente conocida por sus retratos de sujetos anónimos, personas ordinarias de la ciudad de Nueva York en parques o en las calles, además de interesarse por nudistas y travestis.¹⁵¹

²⁹⁶ Gamboa Harry Jr., Entrevista MARGARITA PONCE, 20 de julio, 2017, Los Ángeles, California.

²⁹⁷ Gamboa Harry Jr., Entrevista MARGARITA PONCE, 20 de julio, 2017, Los Ángeles, California.

²⁹⁸ Gamboa Harry Jr., Entrevista MARGARITA PONCE, 20 de julio, 2017, Los Ángeles, California.

²⁹⁹ ARBUS, MARVIN, ARBUS, *Magazine work*, Nueva York, 1984, p.152. <https://aper-ture.org/shop/diane-arbus-magazine-work-book>, [Consultado el 20 de octubre del 2017].

Otra de sus inspiraciones vino también de los diarios sensacionalistas con portadas violentas como el *National Enquirer* y *El Alarma* de la Ciudad de México.



Imagen 80. Harry Gamboa Jr., fotografía por: Harry Gamboa Jr., the Gronk Papers, caja 2 folder 10, Chicano Research Center, UCLA.

Crecer en el Este de Los Ángeles viendo como la brutalidad policiaca y la pobreza formaban parte del día a día, llevaron a Gronk a convertirse en un niño autodidacta, el cual a edad muy temprana se comenzó a interesar por el cine francés y el *cine b*, así como por el teatro moderno. La colaboración de Gronk proveyó a *Asco* de un gran ímpetu, espíritu y creatividad. Gronk nació en 1954 y comenzó a dibujar cuando aún era muy joven. Leía todo lo que tenía a su alrededor, de hecho, en uno de los primeros retratos de la infancia de Gronk, se le puede observar en un jardín con un libro en sus manos. Para Gronk, leer es transportarse a otros mundos y otros tiempos. Encuentra los libros llenos de belleza y como un medio para detonar

su imaginación.³⁰⁰ Como todo niño, también gustaba de los *comics* y dibujos animados. Fue un niño solitario; el padre de Gronk los abandonó a él y su madre cuando él era pequeño, su madre trabajaba toda la tarde, así que Gronk pasaba mucho tiempo solo en casa viendo televisión y dibujando; recuerda que a sus 7 años era común llegar a una casa vacía a preparar su propia cena.³⁰¹ Llenaba libretas completas de dibujos, para él, era más fácil dibujar que entablar conversaciones. Incluso en la actualidad sigue dibujando todos los días, llenando libretas con bocetos y acuarelas para detonar su imaginación.³⁰² Como todo niño, también gustaba de los *comics* y dibujos animados. Fue un niño solitario; el padre de Gronk los abandonó a él y su madre cuando él era pequeño, su madre trabajaba toda la tarde, así que Gronk pasaba mucho tiempo solo en casa viendo televisión y dibujando; recuerda que a sus 7 años era común llegar a una casa vacía a preparar su propia cena.³⁰³ Llenaba libretas completas de dibujos, para él, era más fácil dibujar que entablar conversaciones. Aun hoy en día, Gronk continúa dibujando diariamente, llenando sus libretas con bocetos y acuarelas. A pesar de no considerarse un artista talentoso, Gronk cree que la mejor manera de mejorar es practicando a diario, por lo que todos los días a partir de las 11:00 a.m. se le puede encontrar en una cafetería en el centro de Los Ángeles, disfrutando de su café mientras dibuja como parte de su ritual matutino.

³⁰⁰ Gronk, entrevista por RITA GONZALEZ y FLORES JENNIFER, Los Ángeles, agosto 31, Chicano Research Center, UCLA.

³⁰¹ BENAVIDEZ, *Gronk*, p.14.

³⁰² Gronk, entrevista por RITA GONZALEZ y FLORES JENNIFER, Los Ángeles, agosto 31, Chicano Research Center, UCLA.

³⁰³ BENAVIDEZ, *Gronk*, p.14.



Imagen 81. Gronk durante su *performance* Las estaciones de la Cruz, the Gronk Papers, caja 8 folder 9, Chicano Research Center, UCLA.

Durante su juventud en los años 60 's, descubrió el cine clásico, Jean-Luc Godard, Federico Fellini, Ingmar Bergman y otros se convirtieron en grandes inspiraciones, además sintió una gran admiración por el Cine B de los 50's y 60 's. Fascinado por estas expresiones artísticas, Gronk comenzó a ser un asiduo visitante a la biblioteca *Gage*, cerca del *Boulevard Whittier* en el Este de Los Ángeles. Después de un tiempo, estrechó amistad con la bibliotecaria llamada Margaret, esta relación ayudó a Gronk no solo a aproximarse al mundo de las letras y los protocolos bibliotecarios, además marcó un encuentro formativo en su desarrollo personal. Margaret era una mujer poco convencional a los ojos del resto de la población; usaba overoles, pantalones y camisas de hombre, “las personas decían que se vestía de esa manera porque no podía costear la ropa de mujer, pero yo sabía que solo buscaban excusas para no aceptar que había personas diferentes en nuestra comunidad.”³⁰⁴ Esta bibliotecaria se convirtió en una de las primeras mentoras en la vida del artista, guiándolo en el mar de conocimiento y de la letras, así como motivándolo en su temprana carrera de artista. “Quise ser artista desde muy pequeño.

³⁰⁴ “She dresses like that because she can’t afford women's clothing. Yeah right...They were making an excuse because she was different, yet part of our community”, BENAVIDEZ, *Gronk*, p.15.

³⁰⁵ Debí de haber tenido unos seis años. Siempre disfruté hacer cosas en donde usara mi imaginación y mis manos. Incluso hoy, creo que sigo siendo esa persona que le encanta crear...lo que realmente me sorprendió es que a las personas les gustara lo que yo estaba haciendo.” Más adelante durante su época en la secundaria, pocos adultos alentaron sus esfuerzos por convertirse en artista, sin embargo hubo una profesora que mostró interés, “la primera *beatnik* que yo conocí, su nombre era Patti La Duke y vestía siempre de negro”, en una ocasión, se le acercó para preguntarle por unas máscaras de cerámica con motivos africanos que había realizado en su clase de artes, le pareció curioso que una vez terminadas se las hubiera llevado inmediatamente a casa. Gronk tenía un proyecto que consistía en enterrar esas máscaras por distintos lugares del Este de Los Ángeles, esperando a que algún día, un arqueólogo las encontrara y se preguntara qué son.³⁰⁶

La televisión y los *comics* llenaron esas horas que pasó en soledad, pero además sirvieron de inspiración para formar su identidad como artista. Durante su adolescencia desarrolló una admiración por el cineasta japonés Yasujiro Ozu, la combinación de elegancia y densos personajes influyeron en la formación estética de Gronk.

³⁰⁵ “I was thinking about being an artist at a very early age. I must have been six or so. I always enjoyed making things. I would use my imagination. I would use my hands to create something. Even today, I am able to devote myself to be that maker of things...what really began to surprise me was that People were interested in what I was making.”, Gronk, entrevista de GONZALEZ STERNAD, Chicano Research Center, UCLA.

³⁰⁶Gronk, Rangel, JEFFREY J., Oral History Interview with, Jan. 20–23”, Archives of American Art, Smithsonian Institution, 1997, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-gronk-13586>, [Consultado el 21 de mayo del 2017].

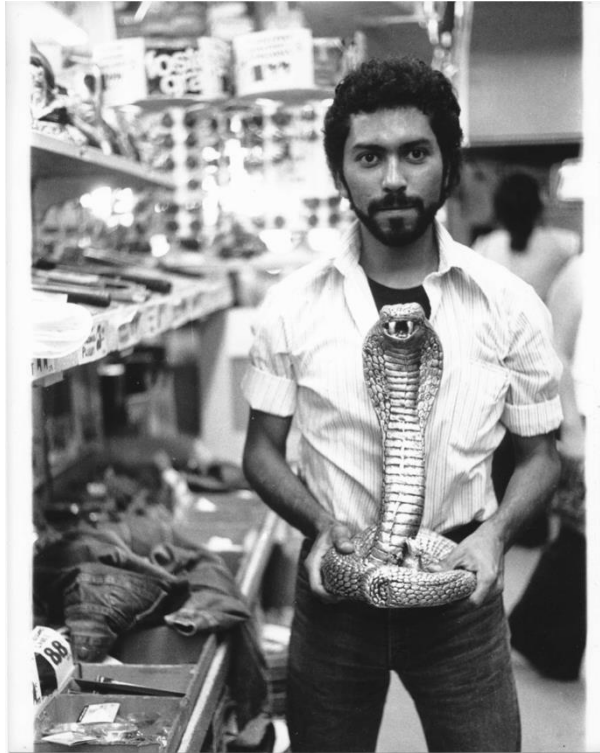


Imagen 82. Gronk con el premio de No movies, Gronk, The Gronk Papers, caja 8 folder 9, 1975. Chicano Research Center.

Por otro lado, una de sus más obvias manifestaciones estéticas, fue la configuración y personificación de su nombre de artista, Gronk. No se sabe con exactitud su nombre de nacimiento, en algún momento adoptó el nombre de Guglio Nicandro Gronk, más tarde lo acortó a solamente a Gronk. Hay varias historias que circulan en torno al origen del sobrenombre Gronk. De acuerdo a su más reciente biografía artística, durante su adolescencia constantemente firmaba sus dibujos con el nombre de Rob o Bob Gronk. En 1968 firmó como Gronk en un mural *performance* que realizó con su gran amigo, el artista del *performance* Cyclona. Al acercarse a los veinte años, firmó incluso con el nombre de Otto Rieser, sin embargo el autor de su biografía de artista, Max Benavidez, afirma que su verdadero nombre es Bob García.³⁰⁷ Cualquiera que haya sido el nombre original, aquí la pregunta que surge es, ¿por qué decidió cambiarlo por Guglio Nicando Gronk? Sería acaso para mostrarse diferente a sus compañeros de escuela con apellidos y nombres comunes mexicanos, o simplemente

³⁰⁷ BENAVIDEZ, *Gronk*, p.17.

estaba en la búsqueda de construir una identidad a través de un nombre el cual encarnaría incluso en la vida diaria. El mismo Gronk creó una entretenida historia de cómo recibió ese curioso sobrenombre. Según menciona, su madre estaba leyendo un artículo sobre los indígenas amazónicos en una revista *National Geography*, cuando entró en labor de parto. Vio la palabra Gronk, que significa volar en el idioma amazónico, y decidió escoger ese nombre para su hijo.

Sin duda, la apariencia extravagante y teatralmente consciente de Gronk durante su adolescencia, constituyó una rebelión estética como respuesta a una hostil realidad. “Caminaba por las calles con playeras de lentejuelas, medias de red y largos calcetines debajo de *jeans* llenos de agujeros y con la imagen de un cachorro cocido. Llevaba además joyas y brillantes como accesorios. “Yo estaba fascinada por el hecho de poder caminar por las calles del este de Los Ángeles sin ser asesinado.”³⁰⁸

³⁰⁸ Valdez Patssi en FRYE LINDA BURNHAM, “*Asco: Camus, Daffy Duck and Devil Girls from East L.A.*” en *Style*, febrero 1987, p.58.



Imágenes 83, 84, 85 y 86. Asco, de la serie *Slasher*, *Ascozilia* y *Capitalismo*, 1975. Caja 8, folder 9, Chicano Reserach Center, UCLA.

Estos cuatro jóvenes crecieron en un sistema educacional que estimulaba a los jóvenes chicanos a capacitarse como técnicos, mecánicos, trabajadores de la construcción u obreros porque así era más fácil mantenerlos controlados e incitar a que se unieran al ejército. Una deficiente calidad en la educación, además de un ambiente hostil; rivalidades entre pandillas y barrios, impulsaron la creación de un movimiento híbrido de las artes en la Preparatoria *Garfield*: un movimiento expresivo y fuerte. Harry, Patssi Valdez, Willie y Gronk no dejaron que su trabajo artístico fuera mermado por violencia policial y los aspectos negativos a su alrededor, por el contrario, usaron estos aspectos negativos para proyectarlos en el *performance* y en su obra. *Asco* usó las periferias, calles, bulevares, barrios limítrofes y sitios marginales para montar *performances*, e instalaciones de arte. Los Ángeles fue el escenario que usaron para descentralizar esta práctica y al mismo tiempo, sacar el arte de los museos para ser llevado a las calles. Esta alienación de los espacios tradicionales no fue casualidad, usaron

una ciudad frontera para participar en el mundo del arte, un espacio donde cotidianamente habían sido doblemente marginalizados por las políticas de arte de la ciudad en general, ya fuera por su etnicidad o por el barrio al que pertenecían.



Imagen 87. Asco, *Pseudoturquoisiers* (fotonovela), 1975 fotografía por: Harry Gamboa Jr., UCLA Chicano Studies Research Center.

Tras una década de experimentación artística, en donde *Asco* propuso una alternativa a la definición y ejercicio de arte chicano; el colectivo decidió dejar de colaborar entre sí, y cada uno seguir su camino por separado. Así fue como en 1987, Harry, Willie, Patsy y Gronk, tomaron distintas direcciones para cada uno desarrollar sus proyectos artísticos personales que fueron ideando durante la vida del colectivo

Harry continuó trabajando en el proyecto *No Movies*³⁰⁹, invitando a diferentes artistas a

³⁰⁹ El concepto de la serie vino al final de la década de los 70 's, un proyecto que surgió de la colaboración de Harry Gamboa Jr. y Gronk, en donde se usó mayoritariamente una cámara de 5mm. Se hacía referencia a películas que nunca fueron grabadas, sesiones de fotos de moda, o promocionales de bandas de rock ficticias, o bien, escenas de crimen y peleas familiares del vecindario, en PONCE, “Colectivo Asco: Una Exploración Alternativa Del Arte En El Movimiento Chicano En Los Ángeles”, p. 126.

colaborar. A principios del 2000, inició con el proyecto *Fotonovelas*, en donde hacía referencia a sus trabajos de principios de los 80 's cuando experimentaba con secuencias de imágenes en donde bailarines posaban en posiciones extremadamente raras. La necesidad de hacer este proyecto surgió en un principio por el gusto que Harry tenía hacia los cómics, y de la admiración hacia el dramatismo de las fotonovelas existentes en Latinoamérica y Europa.

La figura de Gronk aún sigue siendo un misterio, la crítica y la historiografía sólo han reconocido una pequeña parte del iceberg que es la gran obra de este artista. Usualmente se le reconoce por ser cofundador del colectivo *Asco*, sin embargo, hay muchas otras aristas que aún no han sido exploradas; por su cualidad híbrida, Gronk habla distintas lenguas visuales, entre ellas está la pintura, el dibujo, artes gráficas, arte mural, fotografía, diseño de escenarios, cerámica, y performance (video, callejero y escenario). Aunque Gronk es relacionado más inmediatamente con *Asco*, en su carrera también ha tenido colaboradores significativos, antes, durante y después de *Asco*. Entre ellos encontramos a Roberto Meza “*Cyclona*” Legorreta (performance), Jerry Dreva (arte correo), The Kronos Quartet (música y pintura acción), Peter Sellars (diseño de escenarios).

Patssi Valdez, la modelo principal y musa de muchas de las intervenciones artísticas de *Asco*, llamada también cola de la cometa.³¹⁰ Después de la separación de *Asco*, Patssi siguió haciendo *performance* y se interesó por desarrollar un aspecto en su vida artística que había dejado de lado al comenzar a trabajar con *Asco*: la pintura.³¹¹ Patssi señala en una entrevista, “Antes de conocer a los hombres con los que trabajé en *Asco*, tenía grandes ideas para ser una pintora. Pero después trabajé con Willie y Gronk y parecía que la pintura se les daba de manera natural y sin esfuerzo, mientras a mí me costaba mucho trabajo. No era buena con los colores, no podía mezclar colores adecuadamente, solía decir que yo hacía pinturas de barro, porque era el único color que lograba mezclar. Es por eso que decidí enfocarme en el *performance*, la instalación y este tipo de medios artísticos en vez de la pintura.”³¹² Empero de haber vivido contenida por

³¹⁰ HARRY GAMBOA JR., en VARGAS ZANETA KOSIBA, *Harry Gamboa and Asco: The emergence and development of a Chicano art group, 1971-1987*, p.88.

³¹¹ PONCE, *Colectivo Asco: una exploración alternativa del arte en el movimiento chicano en Los Ángeles*, p. 87.

³¹² Entrevista a PATSSI VALDEZ, “Before I met the men that I worked with in Asco, I had grand ideas about being a great painter. But then I worked around Willie [Herrón] and Gronk and they seemed to paint so effortlessly while

no ser una buena pintora, actualmente Patssi vive de su obra pictórica, y de la impartición de talleres sobre moda en papel, ejemplo de ello es el llamado *Paper Fashion*, llevado a cabo en el Museo Universitario de Arte contemporáneo de la UNAM, en 2015. Al terminar la vida activa de *Asco* como colectivo, inició el reconocimiento individual, en 1987 se aventuró en nuevos ámbitos, explorando nuevas opciones como la serigrafía.³¹³

Willie continuó con su carrera como muralista y con su banda de punk *Los Illegals* fundada en 1979, misma que en actualidad sigue presentándose en diversos festivales, eventos artísticos y activistas, así como en bares de la ciudad de Los Ángeles y del estado de California. Desde sus inicios, *Los Illegals* exploraron el discurso de los trabajadores indocumentados a través de la música. Junto al activista Jesús Helo, en el bajo, los hermanos guitarristas Manuel y Tony Valdez, y Bill Reyes en la batería, las canciones de la banda se enfocaron en temas referentes a la migración, pobreza, violencia entre bandas y diferencias culturales, todos estos como problemas que los residentes y minorías raciales, del este de Los Ángeles tenían que confrontar diariamente. Además de tocar en esta banda, Willie es invitado constantemente para restaurar murales de artistas chicanos.

El legado de *Asco* va más allá de sus obras, radica también en la interpretación que dotaron a la comunidad sobre la experiencia chicana. La estética de su discurso estuvo relacionada a las condiciones sociales, económicas, políticas y educativas del este de Los Ángeles. *Asco* jugó un papel importante en el desarrollo del arte chicano.³¹⁴

La herencia artística de *Asco* actualmente se observa en el legado de artistas chicanos enfocados en hacer proyectos de arte activista en espacios públicos, el ejemplo más cercano es Sandra de la Loza, una artista radicada en Los Ángeles California, cuyo trabajo gira en torno a cuestionar la representación de poder dentro de los escenarios políticos, sociales y culturales.

I had to struggle. I was not a good colorist at all, I couldn't mix color properly — I always say that I made mud paintings. So that's why I worked in installation, *performance*, and all these other médiums.” CHAFIN, http://www.huffingtonpost.com/entry/patssi-valdez-asco_b_1865533, [Consultado el 16 de junio de 2016].

³¹³ PONCE, “Colectivo Asco: Una Exploración Alternativa Del Arte En El Movimiento Chicano En Los Ángeles”, p. 89.

³¹⁴ Ponce, “Colectivo Asco: Una Exploración Alternativa Del Arte En El Movimiento Chicano En Los Ángeles”, p. 137.

Uno de sus más recientes proyectos lleva por nombre *The Pocho Research Society of Erased and Invisible History*, una apuesta interdisciplinaria en donde combina la historia y el *performance*,³¹⁵ esto a través de la convivencia con barrios y comunidades vulnerables de Los Ángeles, dando voz a historias invisibles, haciéndolas visibles a través de instalaciones multimediáticas, video, fotografía e intervenciones públicas. En otro de sus proyectos *Mural Remix* expuesto en el reconocido museo de arte *Getty* de los Ángeles, Sandra toma un rol de archivista performativa, para poder expandir el conocimiento de los murales chicanos de los años 70 's. De manera similar a *Asco*, Sandra de la Loza usa la historia como medio para hacer visible el proceso en donde las narrativas dominantes son creadas.

Otra de las artistas que se mantuvieron cercanas al colectivo antes y después de su ruptura fue Diane Gamboa³¹⁶, maestra en artes visuales por la universidad de Otis. Todo su trabajo ha girado en torno a la zona del este de Los Ángeles, involucrándose incluso en programas educativos para niños, proyectos de arte para jóvenes sin hogar y durante los años 80 's, fotodocumentó la naciente escena punk angelina. Su trabajo es coleccionado por distintos museos y resguardado para investigación en la Universidad del Estado de California en Santa Bárbara.³¹⁷

Como artista chicana y feminista, la obra de Bárbara Carrasco busca plasmar las cosas que le suceden a su alrededor y le apasionan. La mayoría de sus piezas son alusivas a las injusticias sociales, mientras hace una crítica a la sociedad contemporánea, las instituciones dominantes, problemas relacionados a los roles de género e identidad de género.³¹⁸ Además de escultura, instalación y pintura, Carrasco también trabajó el arte mural; su trabajo más reconocido es el

³¹⁵ DE LA LOZA Sandra, *The Pocho Research Society of Erased and Invisible History*, 2011.

³¹⁶ Guide to the Diane Gamboa Art Documentation Collection (CEMA 150), UCSB California Ethnic and Multicultural Archives of the Department of Special Collections, Santa Barbara California, <http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8dn46s3/> [Consultado el 2 de abril del 2018.]

³¹⁷ Guide to the Diane Gamboa Art Documentation Collection (CEMA 150), UCSB California Ethnic and Multicultural Archives of the Department of Special Collections, Santa Barbara California, <http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8dn46s3/>. [Consultado el 2 de abril del 2018.]

³¹⁸ CARRASCO Barbara, por JEFFREY RANGEL, Smithsonian, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-barbara-carrasco-5447> [Consultado el 4 de marzo del 2018]

de *L.A History, a Mexican perspective*. Dicho mural consta de cincuenta y un escenas que se despliegan de la cabellera de una mujer, las cuales muestran la historia de los Ángeles desde sus primeros asentamientos hasta los años 80 's. Estuvo expuesto dieciséis días en la estación de *Union Station* de Los Ángeles, luego fue censurado por la Agencia Comunitaria de Reurbanización de Los Ángeles,³¹⁹ exigiendo que Carrasco quitara las piezas que incluían escenas con pasajes de las revueltas de *Los Zoot Suit*, el encarcelamiento de japoestadounidenses durante la Segunda Guerra Mundial, y el pasaje de la censura que se hizo del mural de David Alfaro Siqueiros, *América Tropical* en 1932.³²⁰

La relevancia de la obra de estas artistas radica en el propósito por hacer que sus vidas personales hablaran por esas minorías, que durante mucho tiempo habían sido silenciadas en la sociedad californiana de los años 80 y 90, refleja un compromiso con la justicia social desde la perspectiva feminista. Algo que *Asco* logró en los años 60 y 70 con el movimiento chicano.

³¹⁹ Los Angeles's Community Redevelopment Agency (CRA).

³²⁰ CARRASCO Barbara, por JEFFREY RANGEL, Smithsonian, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-barbara-carrasco-5447> [Consultado el 4 de marzo del 2018]

Conclusiones finales.

Se comenzó este trabajo de tesis sosteniendo que el contexto histórico de la década de los años sesenta es cuando la comunidad chicana comienza a cuestionarse por los derechos civiles y por la construcción del sujeto político chicano. Se logró identificar el surgimiento del movimiento chicano encabezado por estudiantes, artistas, organizaciones civiles y campesinas y su efecto en la configuración de la ciudadanía chicana, y la lucha por los derechos civiles. Teniendo como primer antecedente al personaje de Reyes Tijerina con su movimiento de “Los sin Tierra”, su irrupción al congreso y la acción tan radical de secuestrar a funcionarios públicos para lograr la sustitución de tierras robadas durante la primera mitad del siglo XX. Como se pudo observar California y en especial Los Ángeles fueron espacios en donde la polarización social y económica se vivieron de manera exacerbada, situación que llevó a que el género punk tomara fuerza. El papel de las bandas de punk chicano y espacios como el *Vex*, fue trascendental pues lograron cohesionar la escena musical con la escena artística plástica, y al mismo tiempo ser una plataforma para visibilizar las problemáticas sociales como la violencia y la discriminación hacia la comunidad chicana. El caso de Alicia Armendariz, Alice Bag, nos sirve como fuente para comprender el escenario socio-político en el que las mujeres chicanas vivieron durante los años 60; un momento histórico en el que el machismo no era cuestionando, ni por el mismo movimiento chicano.

Por otra parte, este trabajo permitió identificar los conflictos raciales contenidos después de décadas de proyectos inmobiliarios y planeación urbana que terminaron dejando fuera del proyecto neoliberal a las comunidades más vulnerables y resultaron en el pasaje conocido como Los disturbios de Los Ángeles o revueltas de Rodney King. Gracias a la revisión de fuentes hemerográficas se logró visualizar cómo este conflicto expuso las divisiones raciales y de clase en Los Ángeles. En ese sentido las divisiones entre inmigrantes mexicanos, latinos, coreanos, y residentes chicanos y afroestadounidenses se exacerbaban antes del conflicto, pero una vez liberado el video de la golpiza de Rodney King la conciencia social y racial aumentó y se abrió el diálogo entre grupos de personas que antes del conflicto no tenían interacción entre sí. Este pasaje fue un pretexto para que estos grupos expusieron su frustración y enojo

con el gobierno y la policía por no proporcionar las condiciones adecuadas de seguridad y desarrollo.

En este contexto el papel que jugaron los músicos de rock, rap y hip-hop para tener una aproximación al conflicto desde otras perspectivas fue crucial, puesto que durante muchos años la historia de este conflicto se construyó a través de documentos oficiales gubernamentales y material hemerográfico. Los cuales, en la mayoría de sus crónicas culparon a las minorías, sin detenerse a analizar los problemas estructurales de los orígenes de las Revueltas. Músicos como *N.W.A*, *Tupac*, *Ice Cube* sirvieron como una ventana para comprender la violenta realidad en la que la población del Este y Centro-Sur de Los Ángeles se estaban desarrollando gracias a la falta de oportunidades, crisis inmobiliaria y brutalidad policiaca.

En el transcurso de la investigación se logró identificar que Frank Romero, Carlos Almaraz, Beto de La Rocha, Judith Hernández y Gilbert “Magú” Luján, conocidos colectivamente como *Los Four*, podrían ser considerados como los fundadores de la escuela de pintura mural del Este de Los Ángeles. Retrataron lo diverso de la experiencia chicana en Los Ángeles, por un lado, sus obras suponen la imposibilidad de pretender delimitar a un único y homogeneizante modo las maneras en que la comunidad chicana vive su ciudad y, por otro lado, nos interpela a repensar el riesgo que tal delimitación pueda llegar a dejar fuera las diferentes condiciones que *Los Four* atravesaron a partir de otras condiciones sociales, económicas y políticas. En la obra de *Los Four*, por más diversa que parezca entre sí, lo local asociado a lo chicano resulta significativo en el hecho de que permite a otras minorías reflexionar sobre cómo se constituye su identidad entremezclados con otros grupos culturales.

La construcción del concepto de identidad, es el concepto politizado que ha articulado la construcción del sujeto político chicano. Una relación entre identidad y ciudadanía que es sinérgica y convergente que deja ver la emergencia del estado de bienestar desde Lyndon B. Johnson hasta el primer proyecto de estado neoliberal del presidente Ronald Reagan, en esas décadas (1963-1989), surge una tendencia por el reconocimiento del sujeto político chicano acompañado claro, también del sujeto político negro afroestadounidense.

Como se ha revisado a lo largo de estos capítulos, los sujetos político chicano, negro, latinx comienza a surgir en los años 60 y a construir su propia política identitaria. La noción de chicano es una noción que se va enriqueciendo y reescribiendo la historia de qué tipo de identidad y ciudadanía se está construyendo. Ejemplo de ello son los pachucos, y cholos.

Términos que van resemantizando esa política, y van entendiendo y reclamando junto con la política de los derechos humanos la política del reconocimiento del trabajador, los derechos civiles etc. Y al mismo tiempo van construyendo una re simbolización de estos términos. Este nuevo reconocimiento fuera de la caja es también aceptarse como sujeto político chicano, significa asumir una significación, un régimen simbólico y además la pertenencia a un régimen cultural que es muy fuerte y acaparante, porque este se desarrolla en dinámicas y contextos sumamente anglosajones, como la ciudad de Los Ángeles, que es una ciudad que en su imaginario político es una ciudad blanqueada. Un imaginario blanco que olvida incluso que la palabra Los Ángeles está enunciada en español y la pronuncian como “Los Anyeleus”, y eso es relevante en la historia cultural de esta ciudad que a lo largo de los años ha sido neoliberalizada, con una tradición racista y clasista y que, de hecho, borra la palabra Los Ángeles como una palabra castellana, y sigue operando como una neutralización y lo hablan como si no estuvieran refiriéndose a una presencia de vidas, biografías, historias y territorios que se hicieron en Estados Unidos de América a través de operaciones de racialización, saqueos de tierras, desplazamientos poblacionales y una explotación petrolera muy sistemática. La gran paradoja del sujeto político chicano es que se le reconozcan sus derechos. Ya no es el hijo de migrantes, ya es ciudadano que lleva varias generaciones en esa tierra, pero las condiciones de existencia de esa ciudadanía siguen siendo sumamente precarizadas y estigmatizadas por condiciones raciales. Lo que implica que su circunstancia socioeconómica en un territorio profundamente neoliberalizado lo torne hacia el trabajador de los servicios, hacia el trabajador fabril, agrícola, el trabajo doméstico etc.

Y es justo ahí en el pensamiento chicano que ha habido una discusión muy fuerte y constante sobre lo que es la identidad chicana que abandona la nostalgia de haber sido mexicanos o de haber participado de los legados culturales de México, y empieza a reconocer que ese territorio “la tierra de la libertad”, es un territorio profundamente colonizado, pero que a la vez es Aztlán, ciudadanía mixtas, sujetos políticos mucho más complejos que el sujeto político blanqueado estadounidense.

Desde las movilizaciones por la guerra de Vietnam hasta las revueltas en los barrios negros del centro de la ciudad de Los Ángeles de los años 90, se nos va dejando ver que ser chicano es ser un sujeto político muy diverso y mixto, y que, a su vez ha encontrado en el tercer sector neoliberalizado, una estabilidad económica, y a su vez que poco a poco, generación tras

generación tras haber ganado el reconocimiento ciudadano, ya pueden comenzar a exigir derechos laborales, educativos y esta primera generación en donde se insertaron, *Alice Bag*, el punk chicano, *Asco* y *Los Four*. Es una generación que por primera vez logra llegar al nivel universitario.

Esto lo reconoce Mary Luois Pratt como zona de contacto “se refiere al espacio de los encuentros coloniales en el que individuos separados por geografía e historia entran en contacto entre sí y establecen relaciones de poder asimétricas y permanentes, en las que generalmente prevalecen la coerción, la desigualdad y el conflicto” en estos espacios, los chicanos habitan dos subjetividades simultáneamente en completa desincronización, dos cosmogonías operando en dos ejercicios de lenguaje, dos sentidos de vida, dos sentidos de mundo, dos sentidos de ver las cosas, dos sentidos de comportamiento cultural. Esta primera generación chicana, experimenta esta zona de contacto, es decir, son personas racializadas, son personas que vienen de clases medias-bajas, que han logrado alcanzar ciertos derechos, son personas que han logrado tener cierto poder adquisitivo y vienen de un imaginario de simbolización mexicano con el mito de Aztlán nostálgico asociado al muralismo mexicano, asociado también al taller de gráfica popular etc., pero entran en contacto con la formación de las escuelas de arte gobernado principalmente por personas blancas, en donde nociones como grabado, arte abstracto, gráfica, arte conceptual, y performance operan dentro de la cátedra educativa. *Asco* y *Los Four* habitan una zona de contacto están en un momento de tensión en donde son plenamente ciudadanos, pero no del todo en el mismo imaginario social blanco y, además, en donde tienen que entender qué es ser artista y cuál es su rol profesional, es decir, exponer en galerías, en museos, etc., y al mismo tiempo están asociados a un imaginario de simbolización y dinámicas sociales muy diferentes al de sus compañeros de universidad blancos anglosajones. Esa zona de contacto en donde se desarrolla el dinamismo de la obra de *Asco* y la experimentación pictórica de *Los Four*; mientras *Asco* está asumiendo ese aparato, la cinematografía, el performance, el grafiti, mezclando y jugando con la idea de graffiti con el mural, la escultura con el resto del paisaje urbano, y además aprovechando al mismo tiempo el imaginario de la contracultura, como el punk. Ellos se mezclan y se mestizan de unas formas muy complejas, a diferencia de *Los Four* entran en una paradoja muy interesante, trabajan desde el estatuto de la pintura y el mural, desde el entender la técnica pictórica y llevarla al territorio de la crónica y de la visibilización de la experiencia cotidiana del sujeto político

chicano. Sin embargo, hay un cambio en el ejercicio del color que hace referencia al pop, *Los Four* vieron y aprendieron del pop, el manejo del color, la forma, el plano compositivo, encuadres tradicionales, mezclado con el planteamiento de usos y costumbres en un estatuto de pintura que ya es de la década de los 70. Con las pinturas de *Los Four*, esos grandes lienzos en grandes formatos están presente el estatuto del mural. Este estatuto mural es asociado a la representación política, pero ellos pintan paredes en relación a otros sujetos políticos organizados como lo son la United Farm Workers³²¹, organizaciones estudiantiles, barriales, trabajan la simbolización del sujeto político. Hay una zona de contacto, hay una historia de la teoría chicana que ha construido la noción de identidad en el contexto del desarrollo del Estado de Bienestar, hasta el neoliberalismo de Reagan. Anzaldúa y otros teóricos chicanos, analizan esta noción de identidad desde la experiencia propia, y por otro lado estas zonas de contacto es un territorio biográfico para el sujeto chicano, y aquí hay una negociación de sentidos, una negociación de lo que puede ser leído desde lo blanco-anglosajón como folk, y que para el sujeto chicano constituye arte, bellas artes, y esa negociación de sentidos se ve plasmada en el uso del lienzo. Es decir que estas imágenes no solo hacen el ejercicio de la crónica, de contar la historia chicana, también hacen el ejercicio de configuración visual, de una lucha de construcción del plano político pictórico chicano.

Actualmente la adquisición de piezas de *Asco* y *Los Four* para grandes museos como el LACMA³²², Museo del condado de Los Ángeles, y el MOLA, Museo de arte Latinoamericano, instituciones de arte y galerías nos habla de las negociaciones de sentido de la construcción patrimonial de la ciudad de Los Ángeles con respecto a qué es el arte o cual es el arte angelino, americano y latinoamericano.

La existencia del Mola,³²³ un museo donde no hay desmaterialización del objeto artístico, es decir no hay performance no hay arte conceptual. Es un museo que tiene entre su colección, artesanía, pintura mural, escultura etc., el estatuto pictórico y estatuto artesanal, escultórico es muy claro dentro de sus políticas de colección. Dicha institución, con esa capacidad de adquisición y con la responsabilidad de contar la historia de la comunidad chicana, situado en

³²¹ Sindicato de Trabajadores del Campo.

³²² <https://www.lacma.org/>

³²³ <https://molaa.org/>

Long Beach- un área que en su mayoría es méxicoestadounidense y chicana-; entonces, ¿qué nos dice que ese museo se encuentre ahí? como el arte chicano se institucionalizó en este gran museo, pero que deja fuera otras miradas del arte chicano.

Lo chicano se institucionaliza, las comunidades chicanas logran una capacidad adquisitiva (el *Centro-Museo Cheech Marin* por dar un ejemplo³²⁴), estas comunidades comienzan a producir sus propios discursos, y empiezan a agenciarse sus propias instituciones, a participar de la institución académica y política y eso aparece a través de signos, y símbolos como los museos dedicados a la historia chicana, las galerías y centros de investigación chicane³²⁵. Vemos entonces que el término chicano ya no es algo despectivo, ese tipo de semánticas comienzan a aparecer en el multiculturalismo de la década de los 90. Y en dicha década hay un giro semántico en donde el sujeto político chicano ya no es aquel jardinero, o la mucama o niñera. Empieza a verse otro tipo de dramas, otro tipo de historias, otro tipo de horizontes en las dinámicas chicanas.

Asco y *Los Four*, nos muestran la tensión de ese reconocimiento político, en las que existieron estrategias políticas, sociales y también plásticas. *Asco* forma parte clave de una discusión historiográfica que surge en el contexto de los Ángeles, esta consiste en una revisión de la condición del arte Latinoamericano y Latino en el contexto de California. El reconocimiento público de las prácticas artísticas chicanas y latinas ha sido reciente, esto a penas a finales de los años 60, cuando la Universidad del Condado de California UCLA, se vuelca hacia un reconocimiento de la identidad cultural chicana y se generan una serie de institutos de investigación como lo es el *Chicano Research Center*. Y ahí aparecen una serie de discusiones sobre las representaciones acerca de qué son las prácticas culturales chicanas que de una manera responde al trabajo que se ha revisado en capítulos anteriores como lo es la obra de *Los Four* y de *Asco*.

Asco fue la oportunidad para muchos artistas y curadores chicanos para demandar su contemporaneidad, fue un reconocimiento de que en los propios años en los que se estaba

³²⁴Inaugurado en junio del 2022 <https://riversideartmuseum.org/visit/the-cheech-marin-center-for-chicano-art-culture/>

³²⁵ como el Centro de estudios e investigaciones chicanas en UCLA fundado en 1969. <https://www.chicano.ucla.edu/about>

construyendo este metarrelato de que el arte chicano y las prácticas culturales chicanas trabajaban en pro de un reconocimiento de la identidad, y que por lo tanto, eran nostálgicas de su pasado en la memoria y tradición mexicana y además, reactivaron sistemas estéticos que estaban fincados en la historia artística mexicana como lo es el muralismo, la gráfica popular mexicana etc. En este contexto, *Asco* se convierte en un colectivo que se presentan y se vindican a sí mismos como chicanos, pero que trabajan procesos de experimentación estética muy cercanos a de Daniel Buren, Chris Burden y otros artistas que operan en el contexto angelino. *Asco* fue una manera de reconocer una paridad en términos de proyectos de experimentación estética sin anular y cancelar la vindicación de orden político e identitario que el movimiento chicano demandaba en dicho momento.

En este trabajo de revisión, se podría señalar que el arte chicano se redujo a la gráfica popular, al muralismo, al teatro popular, y arte activista muy vinculado al movimiento chicano y las vindicaciones obreras y campesinas a una ciudadanía de segundo orden. Encontramos a este grupo de artistas profundamente cosmopolitas, haciendo performance, cine con *super 8*, trabajando desde el cuerpo, haciendo instalaciones todo conjugado desde la propuesta del mural a hacer imágenes cinematográficas. *Asco* ha sido ese territorio de replantear la interpretación de lo que es lo chicano.

La participación de *Asco* dentro del movimiento chicano es participar en una fuerza que es enorme, incluso más grande que ellos mismos, es una vindicación de orden político que tiene que ver con la construcción del sujeto político chicano, la conformación de una ciudadanía mixta, una ciudadanía migrante frente al contexto de la construcción del reconocimiento de quién es el ciudadano en los Estados Unidos de América. Esa tensión va hacer que el trabajo estético de *Asco* sea mucho más grande que ellos mismos porque nos deja ver todas esas tensiones con unas prácticas estéticas muy sofisticadas.

Es relevante para la investigación señalar como la cartografía de *Asco*, es decir, su imaginario político opera del Centro Sur de Los Ángeles hasta el Este de los Ángeles. Dentro de las cartografías blanco-hegemónicas el centro-sur del centro, y el este de Los Ángeles no aparecen, ni fueron reconocidos de orden político en los mismos años que operó *Asco*. Las redes de los movimientos políticos también fueron articulado cierto tipo contexto de disputa, en ese sentido, el movimiento chicano le ha dado mucho y ha ganado con las reivindicaciones del movimiento afroestadounidense, el proyecto gentrificados del sur de Los Ángeles que

expulsaba por igual tanto a afroestadounidenses como chicanos, y aquí vimos como la red de los movimientos sociales pueden potencializar estéticas.

Chon Noriega señala que “desde la década de 1990, *Asco* ha influido y proporcionado un punto de referencia para una nueva generación de artistas y grupos de artistas cuyo trabajo explora temas similares dentro del espacio público, entre los artistas angelinos de la época que Noriega cita se encuentran: Sandra de la Loza con su ensayo visual performático *The Pocho Research Society Field Guide to Erased and Invisible Histories*³²⁶ y Rubén Ochoa. Los cuales al igual que *Asco* hacen énfasis en aspectos conceptuales que se diferencian de prácticas artísticas tradicionales como el muralismo. Es difícil imaginar el mundo del arte sin el abanico de experimentación artística que le imprimió *Asco* al arte chicano. Llenó la escena de dinamismo, fuerza y visibilidad. Muchas de las tácticas conceptuales y visuales siguieron operando en las prácticas de otros artistas en los años 90, el sarcasmo, el ingenio de incorporación de materiales, la incomodidad del espectador y la provocación del público continúan siendo maneras de resistir ante el inquisidor ojo del buen gusto de las instituciones y el mercado del arte.

³²⁶ DE LA LOZA, *The Pocho Research Society Field Guide to L.A. Monuments and Murals of Erased and Invisible Histories*.

Fuentes de consulta

Bibliografía

- ACUÑA, Rodolfo, *Anything But Mexican: chicanos in contemporary Los Angeles*, Verso, San Francisco California, 1995.
- ABLEMAN, N, BLUE Lie, *Dreams: Korean Americans and the Los Angeles Riots*, Harvard University Press, Cambridge, 1995.
- AFARY, Kamran, *Performance and Activism: Grassroots Discourse After the Los Angeles Rebellion of 1992*. Lanham: Lexington Books, 2009.
- AGUILAR John, FRAUSTO, Ybarra, GOLDMAN Shifra, “Rascuachismo. Chicano Aesthetics.” Edited by Smithsonian Institution, Archives of American Art. Washington, D.C, 1989.
- AGUILAR, Karin, *The State of Asian America: Activism and Resistance in the 1990s*, Race and Resistance Series. Boston, MA: South End Press, 1994.
- ALMARAIZ, Carlos, *Notes on an Aesthetic Alternative*. Los Angeles: Mechicano Art Center exhibition invitation with manifesto, 1973.
- ALVARADO, J, “Backyard brats and Eastside Punks: A history of East LA’s Punk scene”, *en Aztlan: A journal of Chicano Studies*, numero 37, volumen 2, pp. 157-180.
- ALVARADO, Leticia. *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production*, Duke University, 2018.
- ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands: The New Mestiza = La Frontera*. 1st ed. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.

- AREVALO, Mateus “Everything you’ve ever heard and nothing you’ve ever heard: Reconstruction, New-nuyorican Punk activists” en *Centro journal, The City University of New York, Estados Unidos*, 2004, número 16, pp. 248-270.
- BAG Alice, *Violence Girl: East L.A. Rage to Hollywood Stage, a Chicana Punk Story*, Los Angeles, California, Feral House, 2011.
- BAILEY, Benjamin, “Communicative Behavior and Conflict between African- American Customers and Korean Immigrant Retailers in Los Angeles.” *Discourse and Society* 11, no.1, January 2000, pp.86-108.
- BALDASSARE, Mark, *The Los Angeles Riots: Lessons for the Urban Future*. Urban Policy Challenges. Boulder, Colo, Westview Press, 1994.
- BAN, Hyun, ADAMS R.C, “LA Times Coverage of Korean Americans before and after the 1992 Riots,” *Newspaper Research Journal* 18, no. ¾, Summer/Fall 1997, pp. 64-78.
- BATE, David. “Orgy of Looking: The Construction of the L.A. Rebellion in the British Press.” *Afterimage* 22.3, 1994, pp. 7-9.
- BEIRAS, Adriano, CANTERA Leonor M, CASASANTA Ana, “La construcción de una metodología feminista cualitativa de enfoque narrativo-crítico”, en *Psicoperspectivas*, vol.16 no.2, jul. 2017, Valparaíso, pp. 44-65.
- BENAVIDEZ Max, *Gronk*, Los Angeles, Chicano Research Studies UCLA, 2007
- BENNETT, Jill, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Cultural Memory in the Present. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2005.
- BERNARD, Michael F. “The Rodney King Verdict, the “New York Times”, and the “Normalization” of the Los Angeles Riots: Or, What Antifoundationalism Can’t Do.” *Cultural Critique* 27, Spring 1994, pp. 61-87.
- BHABHA, Homi. “Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation”, en, *1993 Biennial Exhibition.*, Elizabeth SUSSMAN, Thelma GOLDEN, John G. HANHARDT, Lisa PHILLIPS, New York, Whitney Museum of American Art in association with Harry N.

Abrades, Inc, 1993, pp. 62-73

- BLACK, Charlene, “Fifty Years of Chicana Feminist Art.” *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 45 (2020).
- BLACK, Charlene “Judithe Hernández, Aztlán’s First Cover Artist Fifty Years of Chicana Feminist Art.” *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 45, no. 1, 2020, pp. 1-19.
- BLACK, Villaseñor, Charlene, “Fifty Years of Chicana Feminist Art.” *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 45 ,2020, pp.1-19.
- BUTLER, Judith, SPIVAK Gayatri, *Who Sings the Nation-State?: Language, Politics, Belonging*. Oxford; New York, Seagull Books, 2007.
- CACHEUX Elena, “Feminismo chicano: raíces, pensamiento político e identidad de las mujeres”, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, en *Reencuentro*, núm 37, agosto, 2003, México pp.43-53.
- CAHAN, Susan, Kocur Zoya, *Contemporary Art and Multicultural Education*, New York: New Museum of Contemporary Art, Routledge, 1996.
- CHECA-ARTASUM Martin M., CASTRO RODRIGUEZ Pilar, “Notas Para Conceptualizar La Gráfica Popular Mexicana.” *Gazeta de Antropología* 46, México, 2008, pp. 1-14.
- CANNON, Lou, *Official Negligence: How Rodney King and the Riots Changed Los Angeles and the LAPD*. 1st ed, New York: Times Books, 1997.
- CANNON Terry, *All the power to the people. The story of the Black Panther Party, San Francisco, People Press, 1970*.
- CASTELLS, Manuel, *The Power of Identity*. Information Age. Vol. 2. Malden, MA: Blackwell, 1997.
- CHAVOYA, Ondine., GONZALEZ Rita, *Elite of the Obscure*, Hatje Cantz, LACMA, William College, Los Ángeles, California., 2011.
- CHANG, Edward T, LEONG Russell, *Los Angeles Struggles Toward Multiethnic Community: Asian American, African American, & Latino Perspectives*, Seattle

Washington, University of Washington Press, University of Washington Press, 1994.

- CHENG, Anne Anlin, *The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation and Hidden Grief*. Race and American Culture, Oxford England, New York, Oxford University Press, 2001.
- CHOI Caruso, H.Y, "Art as a Political Act: Expression of Cultural Identity, Self- identity and Gender in the Work of Two Korean/Korean American Women Artists." En Ed.D. diss., Columbia University, 2004.
- COTERA, Marta, "Our Feminist Heritage", en *Chicana feminist thought*, Nueva York, 2014.
- CURTIS Erin M, LA TORRE, Hough Jessica, ARELLANO Gustavo, *Murales Rebeldes! L.A. Chicana/Chicano Murals Under Siege*, Los Ángeles, California Historical Society 2017.
- CRESSWELL, Tim, "New cultural geography - an unfinished project", en *Cultural Geographies*, London, Department of Geography, University of London, 2010 pp. 169-174.
- DAVIS, W, "The untold story of the LA riot, en U. S", en *News & World Report*, número 114, pp. 34-47.
- DANTO, C Arthur, *Después Del Fin Del Arte. El Arte Contemporáneo y El Linde de La Historia*, Nueva York, University of Columbia, 1995.
- WITHMAN, David, "The untold story of the LA riot", en *U. S. News & World Report*, número 114, 23 Mayo 1993, Los Ángeles, pp. 34-47
- DE LA LOZA, Sandra, *The Pocho Research Society Field Guide to L.A. Monuments and Murals of Erased and Invisible Histories*. Los Ángeles, California, 2011.
- ESCOBAR, Edward J. "The Dialectics of Repression: The Los Angeles Police Department and the Chicano Movement, 1968-1971", en *The Journal of American History*, Department of History, The University of Houston.

- EXPÓSITO, Marcelo, VIDAL Ana, VINDEL Jaime, *Perder La Forma Humana. Una Imagen Sísmica de Los Años Ochenta En América Latina*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Red de Conceptualismos del Sur, 2012.
- GAMBOA, Harry, *Urban Exile: Collected Writings of Harry Gamboa Jr.*, Edited by Noriega Chon, University of Minnesota Press, 1998.
- GAMBOA, Harry. Jr. “Another Day, Another Murder,” En *Regenación 2.1*, 1971, 14–16.
- GHENT URBAN STUDIES TEAM, *The Urban Condition: Space, Community, and Self in the Contemporary Metropolis*, Rotterdam, 010 Publishers, 1999.
- GARCIA, Alma, *Chicana feminist thought*, Nueva York, 2014.
- GARZA Agustin, “L.A. punk history is a serious subject”, en *Los Angeles Times*, 24 de mayo del 2008.
- Clement GREENBERG, “La Pintura Moderna” en Felix Fanes, *La Pintura Moderna y otros ensayos*, ed. Siruela, Madrid, 2006, pp.23-111.
- GOLDBERG, David Theo, *Racist Culture: Philosophy and the Politics of Meaning*. Cambridge, Mass, Blackwell, 1993.
- GOLDAMAN, Shifra, *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago, 1994.
- GOODING WILLIAMS, Robert, *Reading Rodney Kingreading Urban Uprising*, New York, Routledge, 1993.
- GOODING WILLIAMS, *Reading Rodney Kingreading Urban Uprising*, New York, Routledge, 1993.
- GONZALEZ Casanova, Pablo. “COLONIALISMO INTERNO (UNA REDEFINICIÓN) PABLO GONZÁLEZ CASANOVA”, *Conceptos y Fenómenos Fundamentales de Nuestro Tiempo.*, 2003.
- GUZMÁN, Kristen, *Self Help Graphics & Art Art in the Heart of East Los Angeles*, Edited

by Colin Gunckel, Los Angeles, 2005.

- HALL, Stuart, “Culture, Media, Language” en *Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, London, Birmingham, West Midlands, Hutchinson, Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1980.
- HALL, Stuart and Open University. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Culture, Media and Identities. London, Thousand Oaks, California, Sage, 1997.
- HAYES, Bautista, David, HAYES Bautista Maria, SCHINK, Werner, “Latinos and the 1992 Los Angeles Riots: A Behavioral Sciences Perspective”, en *Hispanic Journal of Behavioral Sciences*, UCLA, Los Angeles, Vol. 15, Noviembre, 1993, pp. 427-448.
- HAZEN, Don, *Inside the L.A. Riots: What really Happened, and Why it Will Happen again : Essays and Articles*, New York, Institute for Alternative Journalism, 1992.
- HEBDIGE, D, *Subculture: The meaning of style*, London, Routledge 1979.
- HERNANDEZ, Deborah, FERNÁNDEZ D, L'HOESTE Héctor, Zolov, Eric, *Rockin' Las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*, University of Pittsburgh, Pittsburgh, 2004.
- HERNÁNDEZ, Judithe. “A View of Chicano Art by an Artist-in-Progress.” *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, no 33 .2008, pp. 223–34.
- HUNT, Darnell M, *Screening the Los Angeles "Riots": Race, Seeing, and Resistance*, Cambridge Cultural Social Studies, Cambridge England, New York, Cambridge University Press, 1997.
- JENSEN Richard y HAMMERBACK John, *No revolutions without poets: The rhetoric of Rodolfo “Corky” González*, California State University Los Ángeles y Universidad de Nuevo México, Albuquerque, pp., 75-87.

- JENSEN Richard y HAMMERBACK John, *No revolutions without poets: The rhetoric of Rodolfo “Corky” González*, California State University Los Ángeles y Universidad de Nuevo México, Albuquerque, pp., 75-87.
- JONES, Amelia, ‘Traitor Prophets’: Asco’s Arts as a Politics of the In-Between.” en *Asco. Elite of the Obscure*, Ondine. CHAVOYA, Rita. GONZALEZ, Los Ángeles, California, Los Angeles County Museum, 2011, pp. 108–51.
- KRAUSS, Rosalind. “La Escultura En El Campo Expandido .” *October*, 1979, pp. 59–74.
- LIPPARD, Lucy, *Seis Años: La Desmaterialización Del Objeto Artístico de 1966 a 1972*, Edited by University California Press, Madrid, 1973.
- LOI, Marta, *Cuerpo y Cultura Visual En La Deconstrucción de Los Roles de Género*, Universitat de Barcelona, 2007.
- LOPEZ III, Fred A, “Reflections on the Chicano Movement” en *Latin American Perspectives* 19, no. 4, 1992, pp. 124-149.
- NORIEGA, *Urban Exile, Collected Writings of Harry Gamboa Jr.*, Chicano Research Center, UCLA, 1998.
- NORIEGA, Chon., ROMO, Terezita ,TOMKINS Rivas, Pilar, *L.A. Xicano*, Los Angeles, UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2011.
- NORIEGA Chon, *Your Art Disgusts Me: Early Asco*, The University of Chicago Press son behalf of Central Saint Martins College of Art and Design, University of Arts London, 2008.
- NUSSBAUM, Daniel. “Bad Air Days”, en *Los Angeles Times*, 19 de julio, 1998.
- MARTINEZ Theresa, “Popular culture as oppositional culture: rap as a resistance,” en *Sociological Perspectives*, Vol. 40, No 2., University of Utah, 1997, p. 276.
- MCMILLIAN, P., “Riot Aftermath: Getting Back to Business; Video Captures Police Retreat at Outbreak of Violence; Crime: Amateurs Tapes Show Dramatic Scenes of Looting, Arson Near Intersection where Truck Driver was Assaulted,” en *Los Angeles*

Times, 5 May, 1992, A4.

- MCPHAIL, Clark, "Civil Disorder Participation: A Critical Explanation of Recent Research", en *American Sociological Review*, Volumen 36, No. 4, pp. 1058-1073.
- MCPHAIL, Clark, "Civil Disorder Participation: A Critical Explanation of Recent Research", en *American Sociological Review*, Volumen 36, No. 4, pp. 1058-1073.
- MEYER John R., "The United Farm Workers", en *Journal of Current social Issues*, Vol. 10, No. 4, 1972, pp. 16-25.
- MILLER, Abraham H, "The Los Angeles riots: A study in crisis paralysis", en *Journal of Contingencies and crisis management*, Volumen 9, Num 4, 2001, pp. 190-218.
- MURPHET, Julian, *Literature and Race in Los Angeles*, Cultural Margins, Cambridge, U.K, New York, Cambridge University Press, 2001.
- MYDANS, Seth, "23 Dead After 2nd Day of Los Angeles Riots." *New York Times*, Mayo 1, 1992, 1.
- OBREGÓN, Eduardo, *Murder at the Sleepy Lagoon: Zoot Suits, Race, and Riot in Wartime L.A.*, North Carolina: The University of North Carolina Press, 2003.
- OH, Angela E., "An Issue of Time and Place: The Truth Behind Korean Americans Connection to the 1992 Los Angeles Riots", en *Harvard journal of asian american policy review*, volume 19, 2010, pp, 39-48.
- OLABUÉNAGA, J. I, *Metodología de la investigación cualitativa*, Bilbao, España, Univ. Deusto, 2009.
- PALLAN Habell M, *Soy punkera, y que?: Sexuality, translocality, and Punk in Los Angeles and beyond*, Nueva York, 2005.
- PÉREZ, Rafael, *Mestizaje: Critical Uses of Race in Chicano Culture*, Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 2006.
- PETERSILIA, J, ABRAHAMSE, A, "The Los Angeles Riot of Spring, 1992: A Profile of Those Arrested", en *Los Angeles Riots: Lessons for the Urban Future*, Westview Press, Boulder, pp. 135-149.
-
- PINDER, Kymberly N, *Race-Ing Art History: Critical Readings in Race and Art History*,

New York, Routledge, 2002.

- PREZIOSI, Donald, *The Art of Art History*. Oxford History of Art, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- PORTILLA, León-Miguel, *Culturas En Peligro. Estudios de Cultura Nahuatl*. Ciudad De México: Alianza Editorial Mexicana, 1976.
- QUINN, Michael A., "Relative Deprivation, Wage Differentials and Mexican Migration", *Review of Development Economics*, no. 10, año 1, 2006, pp. 135-153.
- QUINTANILLA, Michael. "Out of the Dark : He Destroyed His Art and Began a 20-Year Journey of Solitude and Soul-Searching. But Now Beto de La Rocha Wants to Create Again." en *Los Angeles Times*, mayo 19, 1995, A6.
- RAMOS, George, WILKINSON, Tracy "Unrest Widens Rifts in Latin Populations." en *Los Angeles Times*, Washington edition, May 8, 1992, 1.
- ROUSE, Roger. "Mexican Migration and the Social Space of Postmodernism." *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 1, no.1, Spring 1991, pp. 8-23.
- SALAK John, *Los Angeles Riots: America's cities in crisis*, Bookfield, Connecticut, 1993.
- SANTILLANO, Marisol. "Asco." In *Phantom Sightings: Art after the Chicano Movement.*, edited by and Chon A. NORIEGA. Rita GONZÁLEZ, Howard N. Fox, Rita GONZÁLEZ., Berkeley, Berkley, California Press., 2008,pp. 115–128.
- SCOTT, Allen John, SOJA, Edward W., *The City: Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century*, Berkeley, Calif, University of California Press, 1996.
- SONG, Min, *Strange Future: Pessimism and the 1992 Los Angeles Riots*, Durham, Duke University Press, 2005.
- SONTAG, Susan. "Notas Sobre Lo 'Camp'" *Contra La Interpretación y Otros Ensayos* 31, 1964, pp. 303–31.
- STAHL, Roger, *Militainment, Inc. War, Media, and Popular Culture*, New York: Routledge, 2010.

- STARK, Oded, YITZHAKI S., "Labour migration as a response to relative deprivation", *Journal of Population Economics*, 1, 1988, pp. 57-70.
- TUCKER C, *To rebuild is not enough: Final report and recommendations of Assembly Special Committee on the Los Angeles Crisis*, Assembly Publications, Sacramento, California, 1992.
- URIAS Robert, "The Tierra Amarilla Grant, Reies Tijerina, and the Courthouse Raid," *en Chicana/o Latina/o Law review*, Los Angeles, University of California, pp. 141-150.
- VAN Wey, "Land Ownership as a Determinant of International and Internal Migration in Mexico and Internal Migration in Thailand", *en International Migration Review*, 2005, pp. 141-172.
- VAN Loon, Joost. "Chronotopes: Of/in the Televisualization of the 1992 Los Angeles Riots", *en Theory, Culture and Society* 14, no. 2, 1997, pp. 89-104.
- WALDMAN, Reyes, *Land of a thousand dances: Chicano Rock'n'Roll from Southern California*, New Mexico, University of New Mexico Press, 1998.
- WILSON, J.Q., "The Closing of the American City; Social Consequences of Racial Discrimination", *en Current*, 17 July, 1988, pp. 34-39.

Entrevistas

- ALMARAIZ, Carlos "Oral History Interview with , 1986 February 6-1987 January 29 | Archives of American Art, Smithsonian Institution." Smithsonian. Accessed March

21, 2021. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-carlos-almaraz-5409#transcript>.

- CARRASCO Barbara, por JEFFREY RANGEL, Smithsonian, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-barbara-carrasco-5447> [Consultado el 4 de marzo del 2018]
- DELGADILLO Victoria por Margarita Ponce, junio 2017, Los Ángeles California.
- GAMBOA Harry Jr., entrevista, *Oral history interview with Harry Gamboa Jr., 1999 abril. 1-16.* <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-harry-gamboa-jr-13552>.
- GAMBOA Harry Jr., por Margarita Ponce, julio 2017,. Los Ángeles, California.
- GRONK, RANGEL, Jeffrey J., Oral History Interview with, Jan. 20–23”, Archives of American Art, Smithsonian Institution, 1997, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-gronk-13586>, [Consultado el 21 de mayo del 2017].
- GRONK, entrevista, 1997, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-gronk-13586>. [Consultado el 2 de junio del 2017]
- Gronk por Margarita Ponce, agosto 2017, Los Ángeles California.
- Gronk, entrevista . Oral history interview with Gronk, 20–23 January 1997. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC.
- HERRÓN Willie, <https://www.youtube.com/watch?v=fSQSekn7Ihg>, [Consultado el 15 de mayo del 2016]
- HERRÓN Willie <https://www.youtube.com/watch?v=fSQSekn7Ihg>, [Consultado el 15 de mayo del 2016]

- HERRÓN Willie, por Jeffrey Rangel para Archives of American Art. 149, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-willie-herrn-12847>, [Consultado el 18 de junio de 2016]
- Kuhn, G, “The only thing I’m drunk on is cock”: entrevista con Lucas en: *Sober living for the revolution: Hardcore Punk, Straight Edge, and radical politics*, Oakland, CA, 2010 pp. 213-217. https://issuu.com/nya./docs/sober_living_for_the_revolution_-_h [consultado el 4 de enero del 2018].
- RANGEL, Jeffrey J., *Oral History Interview with Gronk. 20–23*”, *Archives of American*
- Ponce, Margarita. “Entrevista Willie Herron.” Los Ángeles, California., 2013.
- SLOANE, David, “History of Rebuild LA,” en *Rebuild LA Collection*, History, 2009.
- VALDEZ Patssi, entrevista, Nottingham Contemporary, <https://www.youtube.com/watch?v=iyFViWGU06I&t=1s>, [Consultado el 20 de mayo del 2017]
- VALDEZ PATSSI, entrevista con Patssi Valdez, 1999 May 26-June 2. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-patssi-valdez-13543>, [Consultado el 3 de mayo del 2017]
- VALDEZ Patssi, <https://www.youtube.com/watch?v=fSQSesn7Ihg>, [Consultado [el 16 de mayo del 2016]
- VALDEZ Patssi, <https://www.youtube.com/watch?v=fSQSesn7Ihg>, [Consultado el 16 de mayo del 2016]
- VALDEZ Patssi, por Jane Chafin, Offramp Gallery, Pasadena CA, http://www.huffingtonpost.com/entry/patssi-valdez-asco_b_1865533, [Consultado el 16 de junio de 2016]
- YBARRA-Frausto Tomas entrevista con, *LATINOPIA ART TOMÁS YBARRA-FRAUSTO “RASQUACHISMO”*, *Lantopia*, en <https://vimeo.com/27727487>, [Consultado el 10 de enero del 2017]

- “Oral History Interview with Carlos Almaraz, 1986 February 6-1987 January 29 | Archives of American Art, Smithsonian Institution.” Smithsonian. Accessed March 21, 2021. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-carlos-almaraz-5409#transcript>.

Tesis

- CORDOVA Emma, *Rasquache or Die!: Chican@/Latin@ Punks Presente!*, tesis para obtener el grado de maestría en artes de estudios Chicanas y chicanos, 2015.
- DESPIRITO Isabella, *Chicana Punk Rock in East Los Angeles: Creating a New Transnational Identity*, tesis para obtener el grado de licenciatura, College of Arts and Sciences, Ohio State University, 2017.
- PONCE Margarita, *Colectivo Asco: una exploración alternativa del arte en el movimiento chicano en Los Ángeles*, Tesis de maestría, Instituto de Investigaciones Históricas, 2017.
- FLORES Jez., *Camp as a Weapon: Chicano Identity and Asco's Aesthetics of Resistance*, University of California, Berkeley (University of California, Berkeley, 2020,

Recursos Web.

- Almaraz, Carlos. “Notes on an Aesthetic Alternative.” Los Angeles: Mechicano Art Center exhibition invitation with manifesto, 1973.
 - “Art Collection – AltaMed Foundation.” Accessed May 19, 2021. <https://altamedfoundation.org/bb-art-collection/>.
- Coalición Latina, <https://thelatinocoalition.com/AboutUs> [Consultado el 5 de julio del 2019.]
- BBC, Las verdaderas cifras de los hispanos en EE.UU. y cuanto poder tienen, BBC, Marzo 2016, en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias/>

2016/03/160304_internacional_elecciones_eeuu_2016_cifras_latinos_1f [Consultado el 3 de agosto del 2019]

- Flores Almaraz, Elsa, and Richard Montoya. *Carlos Almaráz: Playing with Fire*, 2019. Comunicado Sobre Exposición Jugar Con Fuego: Pinturas de Carlos Almaráz .” Los Ángeles, California. , August 6, 2017.
- FERNÁNDEZ, Mariana. “Air Bubbles.” *Venti Journal*, 2020. <https://www.venti-journal.com/mariana-fernandez-1>.
- Glicksman, Hal, and Constance Cortez. *Aztlán to Magulandia: The Journey of Chicano Artist Gilbert “Magu” Luján, Exposición, Oct 2017*. Edited by Irvine (UCI) University of California. Irvine, cA: UC Irvine’s University Art Galleries (UAG), 2017. <https://www.arteinformado.com/agenda/f/aztlan-to-magulandia-the-journey-of-chicano-artist-gilbert-magu-lujan-141261>.
- Estimaciones y proyecciones del Departamento de Finanzas de California; estimaciones de la Oficina del Censo de los EE.UU.; censos decenales; Encuesta de la Comunidad Americana, Public Policy Institute of California, Marzo 2017. en: https://www.ppic.org/content/pubs/jtf/JTF_PopulationSpanishJTF.pdf, [Consultado el 3 de agosto del 2019]
- Rodolfo Gonzales Corky, Yo soy Joaquin, en <http://www.latinamericanstudies.org/latinos/joaquin.htm>, [Consultado el 26 de diciembre del 2018].
- Zamora, Del. “Asco, Actor Reel .” Accessed January 30, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=u2ieIoWvz3c&ab_channel=DelZamora.
- South Central Los Ángeles Census, 1980. [Consultado en 22 de julio del 2019], https://dornsife.usc.edu/assets/sites/242/docs/SLA_COCO_Demographics_web.pdf

- South Central Los Ángeles Census, 1990. [Consultado en 27 de julio del 2019], https://dornsife.usc.edu/assets/sites/242/docs/SLA_COCO_Demographics_web.pdf
- LA Riots, Raw footage of Reginald Denny beatings - April 29, 1992, https://www.youtube.com/watch?v=kzuWr0FYe5Y&t=207s&has_verified=1 [Consultado el 20 de julio del 2019]
- L.A. Riots 1992, <https://www.youtube.com/watch?v=5gCHS7CsjsE>, [Consultado el 20 de julio del 2019]
- Transcripción del juicio contra Soon Ja Du por la muerte de Latasha Harlins, <https://caselaw.findlaw.com/ca-court-of-appeal/1769555.html>, [Consultado el 4 de julio del 2019]
- *Shooting of teen Latasha Harlins at Empire Liquor in 1991* https://www.youtube.com/watch?time_continue=25&v=Kiw6Q9-lfXc [Consultado el 20 de abril del 2019].
- Grocery Given Probation in shooting of girl, The New York Times, 17 de noviembre 1991. <https://www.nytimes.com/1991/11/17/us/grocer-given-probation-in-shooting-of-girl.html> [Consultado 5 de mayo del 2019].
- Rodolfo Gonzales Corky, Yo soy Joaquin, en <http://www.latinamericanstudies.org/latinos/joaquin.htm>, [Consultado el 26 de diciembre del 2018].
- Castañeda De La Paz, María, and Michel R Oudijk. “La Conquista y La Colonia En El Códice Azcatitlan.” *Http://Journals.Openedition.Org/Jsa*, no. 98–2 (December 31, 2012): 98–100. <https://doi.org/10.4000/jsa.12322>.
- Glicksman, Hal, and Constance Cortez. *Aztlán to Magulandia: The Journey of Chicano Artist Gilbert “Magu” Luján, Exposición, Oct 2017*. Edited by Irvine (UCI) University of California. Irvine, cA: UC Irvine’s University Art Galleries (UAG), 2017.

<https://www.arteinformatado.com/agenda/f/aztlan-to-magulandia-the-journey-of-chicano-artist-gilbert-magu-lujan-141261>.

- Turner, Kay, Nancy. "Frank Romero's Enchanting Dreamland – Riot Material." *The Museum of Latin American Art, Long Beach*. Accessed February 22, 2021. <https://www.riotmaterial.com/frank-romeros-enchanting-dreamland/>.
- Fotografias Los Four: <https://artandcakela.com/2017/09/26/aztlan-to-magulandia-the-journey-of-chicano-artist-gilbert-magu-lujan/#jp-carousel-20127>
- "Art exhibit 'interrupts' trauma of wartime sex slaves" *The Free Library* 23 July 2007. 11 August 2011 <<http://www.thefreelibrary.com/FEATURE: Art exhibit 'interrupts' trauma of wartime sex slaves.-a0166703398>>.

Archivos

- Chicano Research Center University of California
- Stanford University, Special collections.
- Archives at USC, Special Collection, CAMACHO Natalie, LUFSCHEIN Sue, *Watts Riots records*, 1965, University of Southern California, caja número 1 y 2.
- Chicano Studies Collection UC, Berkeley.
- El teatro Campesino Archives, Organizational History, CEMA 5, 1964-1988, University of Santa Barbara Davidson Library Department of Special Collections, California Ethnic and Multicultural Archives, p.3.
- GAMBOA Harry Jr., “Proposal for No Movie Exhibition”, L.A.C.E. Gallery, Colección especial Stanford University, Harry Gamboa Papers, caja numero 2, folder 4.
- GRONK/GREVA, Proposal for 68/78 Ten year love affair exhibition, en The Dreva/Gronk exhibition at LACE, copia carbón, 1978, Chicano Research Center, The Gronk Papers, caja 4., folder 9.
- *Smithsonian Institution*, 1997, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-gronk-13586>.
- *Latin American Studies*, en <http://www.latinamericanstudies.org/latinos/joaquin.htm> [Consultado el 8 de enero del 2017]
- Finding Aid for the MALCS Papers Volume II Ca. 1980-2005
- Finding Aid for the Comision Femenil de Los Angeles Papers II ca. 1980 – 1990
- Self Help Graphics and Art Archives (CEMA 3), UCSB California Ethnic and Multicultural Archives of the Department of Special Collections, Santa Barbara California.
- Shifra Goldman Papers (CEMA 119), UCSB California Ethnic and Multicultural Archives of the Department of Special Collections, Santa Barbara California.

- Guide to the Diane Gamboa Art Documentation Collection (CEMA 150), UCSB California Ethnic and Multicultural Archives of the Department of Special Collections, Santa Barbara California.

ANEXOS

Poema “Yo soy Joaquín”.

Yo soy Joaquín,
Perdido en un mundo de confusión, Atrapado en el remolino de una
Sociedad gringa,
Confundido por las reglas, Despreciado por las actitudes, Suprimido por manipulaciones,
Y destruido por la sociedad moderna. Mis padres
han perdido la batalla económica y han ganado
la lucha de supervivencia cultural. ¡ Y ahora!
Yo tengo que escoger
Entre la paradoja del
Triunfo del espíritu,
a pesar del hambre física
O
existir en el puño
del neurosis social americano, esterilización del alma
Y un estómago lleno.
Si,
He llegado desde muy lejos a ninguna parte, de mala gana arrastrado por ese
monstruoso
gigante técnico industrial llamado Progreso
y éxito angloamericano. Me miro a mí mismo. Veo a mis hermanos.
Lloro lágrimas de lamentación. Siembro semillas de odio.

Me retiro a la seguridad dentro del Círculo de la vida . . .

MI PROPIA RAZA

Yo soy Cuauhtémoc, Orgullosa y Noble

Líder de hombres,

Rey de un imperio,

civilizado más allá de los sueños

del Gachupín Cortez,

1

Quien también es la sangre,

el reflejo de mí mismo.

Yo soy el Príncipe de los Mayas

Yo soy Nezahualcóyotl,

Gran líder del los Chichimecas.

Yo soy la espada y la llama de Cortez

el déspota

Y

Yo soy El Águila y La Serpiente de la civilización azteca.

Yo era el dueño de toda la tierra que se podía ver bajo la corona española,

Y trabajaba mi tierra

y daba mi sudor y sangre india

al amo español

Quien gobernaba con tiranía a hombre y bestia y todo lo que él podía pisotear

Pero . . .

LA TIERRA ERA MÍA . . .

Yo era ambos tirano y esclavo. La iglesia Cristiana tomó su lugar

en el buen nombre de Dios,

para tomar y usar mi virgen fuerza y

Los sacerdotes

Fé confiada,

tantos buenos como malos

tomaron

Pero
dieron la verdad perdurable que español,
indio, mestizo
Todos eran hijos de Dios
Y
de estas palabras surgieron hombres quienes rezaban y peleaban
por
su propio mérito como seres humanos, por
aquel
MOMENTO DORADO
de
LIBERTAD
Y fui parte en sangre y espíritu de aquel
valiente padre aldeano
Hidalgo
que en el año mil ochocientos diez repicó la campana de la independencia y dio el grito
perdurable:
2
"El Grito de Dolores, Que mueran los gachupines y que viva
la Virgen de Guadalupe . . ."
Yo condené al
que era yo.
Yo descomulgué a mi sangre
Lo desterré del púlpito para encabezar
una revolución sangrienta para él y para mí. . .
Yo lo maté.
Su cabeza,
que es la mía y de todos aquellos quienes han pasado por aquí,
La puse en la pared del fuerte
a esperar la Independencia.
¡ Morelos!

¡ Matamoros! ¡ Guerrero!

Todos Compañeros en el acto, se pararon EN FRENTE DE AQUELLA PARED DE
INFAMIA

a sentir el arrancón caliente de plomo
hecho por mis manos.

Morí con ellos . . .

Viví con ellos . . .

Pude ver a mi patria libre. Libre
del dominio español, en
mil ochocientos veinte y uno.

?? Méjico estaba Libre?? Ya no había corona

Pero

permanecían todos sus parásitos

y gobernaban y enseñaban

con el fusil y la llama y el poder místico. Yo trabajaba,

Yo sudaba,

Yo derramaba sangre,

Yo rezaba Y

esperaba silenciosamente que la vida
comenzara de nuevo. Yo luché y morí

por

Don Benito Juarez

Guardián de la Constitución Yo era él

en los caminos empolvados en los campos áridos

3

cuando él protegía sus archivos

como protegía Moisés sus sacramentos.

Él tenía su Méjico en la mano

en

el terreno más desolado

y remoto
el cual era su patria,
Y este Gran
Pequeño Zapoteca
ni lo que cubre una mano
de la tierra de su patria ni a
Reyes ni a Monarcas ni a Presidentes de potencias extranjeras.
Yo soy Joaquín.
Cabalgué con Pancho Villa
rudo y carinoso.
Un tornado a toda fuerza, alimentado e inspirado
por la pasión y el fuego
de toda su gente de la tierra. Yo soy Emiliano Zapata.
"Este terreno Esta tierra
es
no dio
NUESTRA"
Las Aldeas
Las Montañas
Los Arroyos
Son de los Zapatistas.
Nuestra vida O la Tuya
es el único cambio por la blanda tierra morena,
y el maíz.
¡ Todo lo que es nuestra recompensa, Un credo que formò una constitución
para todos los que se atreven a vivir libres!
"Esta tierra es nuestra . . .
Padre, te la devuelvo.
Méjico debe ser libre . . . "
Cabalgué con los revolucionarios
en contra de mí mismo

Yo soy el rural
vulgar y bruto,
Yo soy el indio de la montaña,
superior sobre todo.
Las pisadas tronadoras son mis caballos. El chirrido de las ametralladoras
es la muerte para todo lo que soy: Yaquí

4

Tarahumara Chamula

Zapoteca Mestizo

Espanol

Yo he sido la Revolución Sangrienta, El Vencedor,

El Vencido,

Yo he matado

y me han matado.

Yo soy los déspotas Díaz

y Huerta

y el apóstol de la democracia

Francisco Madero Yo soy

las mujeres fieles

con sus rebozos negros quienes mueren conmigo o viven

según el lugar y el tiempo. Yo soy el

leal, humilde,

Juan Diego,

la Virgen de Guadalupe,

y Tonantzín, la Diosa Azteca.

Cabalgué las montañas de San Joaquín. Cabalgué al este y al norte

hasta las Montañas Rocosas

Y

todos los hombres temían las pistolas

de Joaquín Murrieta.

Maté a esos hombres que se atrevieron a robar mi mina,

que violaron y mataron a

Luego

Yo maté para sobrevivir. Y fui Elfego Baca

mi Amor mi Esposa

viviendo mis nueve vidas plenamente.

Yo fui los hermanos Espinoza

del Valle de San Luis.

Todos

fueron añadidos al número de cabezas que

en el nombre de la civilización

se pusieron a la pared de la independencia. Las cabezas de hombres valientes

que murieron por causa o por principio. Buenos o malos.

5

¡ Hidalgo! ¡ Zapata!

¡ Murrieta! ¡ Espinozas!

son unos pocos. Ellos

se arriesgaron a enfrentar la fuerza de la tiranía

de hombres

que gobiernan

con farsa e hipocresía

Aquí estoy mirando hacia el pasado y ahora veo

el presente

y aún

Yo soy el campesino

Soy el gordo coyote político

Yo,

del mismo nombre,

Joaquín.

En un país que ha borrado

toda mi historia,

sofocado todo mi orgullo.

En un país que ha puesto un peso diferente de indignidad sobre
mi
agobiada espalda
anciana. Inferioridad
es la nueva carga . . .
El Indio ha perdurado y todavía
ha emergido el vencedor,
El Mestizo todavía tiene que superar,
Y al Gachupín solo lo ignoraremos. Me miró
y veo la parte de mí
que renuncia a mi padre y a mi madre
y se disuelve en la mezcla de esta sociedad
para desaparecer en la vergüenza.
A veces
traiciono a mi hermano
y lo reclamo
como mío cuando la sociedad me otorga
autoridad nominal
Yo soy Joaquín,
que se sangra de muchas maneras. Los altares de Moctezuma
Yo manché con sangre roja
en el mismo nombre de la sociedad.

6

Mi espalda de esclavitud indígena
fue desnudada y enrojecida
por los azotes de los patrones
que perderían su sangre tan pura
cuando La Revolución les exigió recompensa
Parados en frente de las paredes de Retribución.
Sangre. . . ha corrido de
mí

en todo campo de batalla
entre
Campesino, Hacendado
Esclavo y Amo y
Revolución.
Yo me tiré de la torre de Chapultepec
al mar de la fama;
La bandera de mi patria
mi sudario;
Con los Niños,
cuyo orgullo y valor
no pudieron entregar
con indignidad
la bandera de su patria
A extranjeros . . . en su tierra. Ahora
me desangro en una celda hedionda del garrote,
o de la pistola,
o de la tiranía.
Me desangro mientras los guantes viciosos del hambre me parten la cara, los ojos,
mientras peleo desde los Barrios hediondos al encanto del cuadrilátero
y las luces de la fama
o el pesar mutilado.
Mi sangre corre pura sobre los cerros helados de las Islas de Alaska,
sobre la playa esparcida de cuerpos
de Normandía, la tierra ajena de la Corea
y ahora Vietnam.
Aquí estoy
ante la corte de la Justicia Culpable
por toda la gloria de mi Raza
a ser sentenciado a la desesperanza. Aquí estoy
Pobre en cuanto a dinero Arrogante de orgullo

7

Valiente de Machismo Rico en valor

y

Rico en espíritu y en la fé.

Mis rodillas están costradas de lodo.

Mis manos llenas de callos por el azadón, Yo he hecho al gringo rico
pero todavía

La Igualdad es solamente una palabra,

El Tratado de Hidalgo se ha quebrantado y es solamente otra promesa traicionera.

Mi tierra está perdida y robada,

Mi cultura la han violado,

Alargo

la fila de la puerta de la asistencia social y lleno las cárceles con crimen.

Estos son pues las recompensas

que esta sociedad tiene Para los hijos de Jefes

y Reyes

y Revolucionarios sangrientos. Quienes

dieron a gente extranjera

todas sus habilidades e ingeniosidad

para prepararles el camino con su Inteligencia y Sangre a aquellas hordas de Extranjeros
hambrientos

por el Oro. Quienes

cambiaron nuestro idioma

y plagiaron nuestros hechos

en hechos de valor suyos.

Despreciaron nuestro modo de vivir y tomaron lo que podían usar.

Nuestro Arte,

Nuestra Literatura,

Nuestra música ignoraron

y así dejaron las cosas de valor verdadero

y arrebataron su propia destrucción con su Gula y Avaricia.

Ignoraron aquella fuente purificadora de naturaleza y hermandad
La cual es Joaquín.

El arte de nuestros grandes señores Diego Rivera
Siqueiros

Orozco es sólo otro acto de revolución para
la salvación de la raza humana.

8

La Música del Mariachi, el corazón y el alma
de la gente de la tierra,
la vida del niño
y la alegría del amor.

Los corridos relatan los cuentos de la vida y de la muerte,
de la tradición,

Las Leyendas viejas y nuevas, de la alegría
de la pasión y del pesar de la gente . . . que soy yo.

Yo estoy en los ojos de la mujer,
amparada bajo su robozo negro

ojos hondos y dolorosos,

Que llevan la pena de hijos enterrados desde hace mucho tiempo o agonizando

Muertos

sobre el campo de batalla o alambre de púas
de la lucha social.

Su rosario lo reza y lo toca sin cesar
como la familia que trabaja un surco de betabel

y da vuelta y trabaja

y trabaja

No hay fin.

Sus ojos un espejo de todo cariño

y todo el amor por mí,

Y yo soy ella Y ella es yo.

Juntos enfrentamos la vida con pena, coraje, alegría, fé y

sueños dorados.

Lloro lágrimas de angustia

cuando veo a mis hijos desaparecer

tras el velo de mediocridad

para jamás mirar hacia atrás para acordarse de mí. Yo soy Joaquin.

Tengo que pelear

y ganar esta lucha por mis hijos, y ellos necesitan saber de mí Quien soy Yo.

Parte de la sangre que corre profundamente en mí No pudo ser vencida por los Moros.

Los derroté después de quinientos años,

y yo perduré.

9

La sangre que es mía

ha obrado continuamente quinientos años bajo el talón de los europeos

lujuriosos

¡ Todavía sigo aquí!

He perdurado en las montañas escarpadas de nuestro país

He sobrevivido los trabajos y la esclavitud

de los campos.

Yo he existido

en los barrios de la ciudad,

en los suburbios de la intolerancia, en las minas del esnobismo social, en las prisiones del desánimo,

en la porquería de la explotación

y

en el calor feroz del odio racial.

Y ahora suena la trompeta,

La música de la gente anima la

Revolución,

Como un gigante dormido lentamente

alza la cabeza al sonido de

Patulladas
Voces clamorosas
Tonadas del Mariachi Explosiones ardientes de tequila
El aroma de chile verde y
Los dulces ojos morenos de la esperanza de una
vida mejor.
Y en todos los campos fértiles,
los llanos áridos,
las aldeas de las montañas, las ciudades contaminadas
Comenzamos a movernos. ¡ La Raza!
¡ Mejicano!
¡ Espanol! I
¡ Latino!
¡ Hispano!
¡ Chicano!
o lo que me llame yo mismo,
Tengo la misma apariencia, Tengo los mismos sentimientos, Yo lloro
y
Canto igual
Yo soy la masa de mi gente y me niego a ser absorbido.
10
Yo soy Joaquín
Los retos son muchos pero mi espíritu es fuerte
Mi fé inquebrantable
Mi sangre pura
Yo soy el Príncipe Azteca y el Cristo Cristiano
¡ YO PERDURARÉ! ¡ YO PERDURARÉ!
-Rodolfo “Corky” Gonzalez³²⁷

³²⁷ en <http://www.latinamericanstudies.org/latinos/joaquin.htm>, [Consultado el 26 de diciembre del 2018].

Notes on an aesthetic Alternative. Carlos Almaraz, 1973.

Propongo un arte que no sea propiedad privada, un arte que haga conscientes a otros artistas de su real deber como seres humanos. Propongo un arte que no sea solo una inspiración y una educación, sino también una forma de arte agresiva y hostil hacia los estándares burgueses actuales. No creo en la "calidad" porque es solo un dispositivo monstruoso por el cual aquellos que pueden pagar la "calidad" gobiernan a los que no pueden. La "calidad" beneficia a los coleccionistas y museos, no a los artistas. Esclaviza a los artistas. Me gustaría ver la "calidad" reemplazada por la cantidad, de una manera verdaderamente dialéctica. Esto devaluará el objeto de arte y hará obsoletas las obras maestras; por lo tanto, no habrá nada realmente único en el arte y, con suerte, no habrá historia del arte tal como la conocemos actualmente. Para los chicanos y todas las personas de clase trabajadora, el arte debe ser más que una simple cuestión de identidad cultural. ¡Debe ser destructivo! (Mejor aquí que en la calle.) El grito debe ser escuchado en todo el mundo. Debe ser fuerte y con mucha fuerza. El enemigo no es el gabacho, más bien es su *Bankamericard*, sus piscinas, su arte, y sus guerras que esclavizan el mundo. Pero se le está acabando su *fuel* y como dice la canción, la cucaracha ya no puede caminar porque no tiene marihuana que fumar. Nosotros, los chicanos, vivimos en el estómago del monstruo y aquí les vamos a dar mucho gas para que cuando echen su pedo se les rompa su fundillo. ¿Qué no? Yo antes creía que los intelectuales lo tenían todo bajo control, y que los obreros y los campesinos estaban sucios, pero ahora empiezo a ver. Sepan, trabajadores y campesinos, que en realidad son los intelectuales burgueses los que están sucios. A ellos no les gusta nuestro camino y lo hacen parecer andrajoso, pero es realmente su camino, su sistema el que está irremediabilmente errado. Nos han esclavizado con la televisión, el idioma inglés, el lenguaje y sus tarjetas de crédito que nosotros continuamente seguimos apoyando. ¡BASTA! ¡Que se vayan a la chingada! El movimiento es nuestra única esperanza, el movimiento está en las fábricas, está en los campos y en nuestros hogares. El artista tiene que ser parte del movimiento, tiene que hacer arte que sea barato, que sea simple, que esté vivo, y que sea relevante. Un arte para la gente que no entiende de arte, un arte que no necesite estudios. Hagamos arte que no sea solamente para nosotros mismos, no solo para los museos, no

solamente para la posteridad, sino para nuestras familias, por el bien de nuestras familias. Hagamos arte que tenga consecuencias, que sea molesto y que eventualmente nos lleve a la revolución.

Carlos Almaráz.