



INSTITUTO DE  
INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS  
UMSNH

**UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLAS DE  
HIDALGO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTORICAS**

**COLECTIVO ASCO: UNA EXPLORACIÓN ALTERNATIVA DEL  
ARTE EN EL MOVIMIENTO CHICANO EN LOS ANGELES.**

Tesis para obtener el grado de

**MAESTRA EN HISTORIA**

Que presenta:

**MARGARITA ITZAGERY PONCE MARÍN**

Dirigida por:

**DRA. CARMEN ALICIA DÁVILA MUNGUÍA**

**Morelia Michoacán, Noviembre de 2017**

# Índice

Introducción.....	4
Capítulo I.....	11
Contexto histórico.....	11
1.1 La voz de la Raza: Un acercamiento a la historia del movimiento y arte chicano.....	11
1.1.1 La guerra de Vietnam y el surgimiento del activismo chicano.....	19
1.2 Arte chicano: un arte activista.....	27
1.2.1 El Poster chicano.....	27
1.3 Galería LACE y Asco.....	38
1.4 Las vanguardias del arte Europeas y su influencia en la formación de la estética de Asco.....	45
1.5 <i>Performance art</i> : El cuerpo como método de resistencia y visibilidad.....	48
1.5.1 Entender el performance, ¿Qué es? ¿El performance, la performance, performance artístico, Performance art...?.....	50
1.5.2 Las revoluciones siempre inician con el cuerpo: Antecedentes del performance art en Estados Unidos.....	51
Capítulo II.....	60
Identidades fantasmas y periféricas: Los inicios del Colectivo Asco.....	60
2.1 El colectivo en tiempo y espacio.....	60
2.1.2 The expressway generation.....	64
2.2 Esbozo de la creación del colectivo, el surgimiento de la elite del barrio.....	67
2.2.1. Primeras obras: Del arte objeto al arte activista.....	71
Capítulo III.....	100
La eternidad de lo efímero: Murales, <i>Murales andantes</i> , <i>instantáneos</i> y <i>No Movies</i> ...	100
3.1 La eternidad de lo efímero: Obra performática de Asco.....	100
3.1.2 Walking mural/Murales andante.....	106
3.1.3 Instant Mural/ Mural instantáneo.....	111
3.1.4 First Supper After a Major Riot/Primera cena después de un gran disturbio.....	113
3.2 Ironizando la realidad: <i>No Movies</i> . .....	114
3.3.2 No Movies.....	126
Conclusiones.....	136
Glosario.....	139
Bibliografía.....	140

## **RESUMEN**

Esta tesis consiste en un estudio del colectivo artístico chicano del este de Los Angeles California, llamado Asco. La cual fue realizada principalmente a través de entrevistas, consulta de fuentes primarias ubicadas en archivos universitarios, archivos personales de los miembros del colectivo y otros artistas chicanos de los Angeles. Aquí se plantea la relación que guarda el contexto sociopolítico angelino de los años 70's con la producción artística da Asco. De igual manera se ofrece una retrospectiva sobre la creación y desarrollo del colectivo. Y finalmente se analiza la obra performática plasmada especialmente el proyecto *No Movies*. Con su obra, Asco desafió los límites del arte establecido, su distribución, producción y recepción. Sus cuatro miembros fundadores, Harry Gamboa Jr., Patssi Valdez, Gronk y Willie Herron encausaron la producción artística del colectivo hacia el performance art y las intervenciones públicas. Es innegable la contribución artística de Asco para la interpretación del arte y del movimiento chicano, sin embargo hasta apenas hace pocos años, permanecía subestimado y sin el reconocimiento de los círculos de arte estadounidenses.

**Palabras clave: Arte, Chicano, Performance art, Movimiento Chicano, performance, intervenciones públicas.**

## **Abstract**

This thesis analyzes the artistic work of the chicano art collective named Asco. Which was conducted through personal interviews, college archives, personal Asco archives and other chicano artists in Los Angeles. It is claimed the relationship between the historic context during the 70 decade in Los Angeles and the artistic Asco production. It can also be founded a retrospective of the creation and art development of the collective. Therefore and analysis of the performatic production reflected in the No movies project. Formed in the early 1970's by four Chicano artist from east Los Angeles, the Asco collective set out to test the limits of art, its production, distribution, reception and exhibition. Its founding members, Harry Gamboa Jr., Patssi Valdez, Gronk and Willie Herron engaged in public, performance, and conceptual art in a direct response to social and political turbulence during the chicano Movement. The contributions of Asco have remained largely unrecognized in accounts of American art from 1970s.

# Introducción

A finales de la década de 1960, cuatro jóvenes chicanos del este de Los Ángeles, comenzaron a colaborar de manera activa en la vida artística de una ciudad con gran presencia de inmigrantes mexicanos, y quienes eventualmente formaron el primer colectivo de arte chicano que llevó por nombre “Asco”. El desencanto por los tradicionales discursos culturales, y las manifestaciones artísticas estadounidenses, así como el racismo y la discriminación impulsaron a Willie Herron, Harry Gamboa Jr., Patssi Valdez, y Gronk a crear un grupo chicano de performance y arte con el fin de expresar y reivindicar la imagen urbana de los chicanos y denunciar los problemas sociales políticos y educativos que aquejaron a esta comunidad.

El nombre del colectivo fue tomado de la palabra en castellano: náusea y desagrado con impulso de vómito<sup>1</sup>. El nombre surgió por la reacción del público al momento de ver o de enfrentarse a su obra “Uhhlllh asco, así que pensamos: Eso es un buen nombre para el colectivo. Así que lo tomamos”.<sup>2</sup> La creación del colectivo respondió a la turbulenta situación socio-política que se vivía en la frontera con México, así como por los efectos de la guerra de Vietnam. El grupo emergió en una época de Estados Unidos socialmente agitada, en donde se estaban creando diversos movimientos que en un futuro marcarían al país, tales como: El black power (poder negro) el movimiento contracultural de los hippies, así como la segunda ola feminista, por mencionar algunos.

El origen de este activismo artístico se remonta a los años de 1960, en el este de los Ángeles, en donde las escuelas preparatorias estaban teniendo el mayor número de desertión estudiantil de la nación, y por otro lado, el mayor número de bajas que se estaba teniendo en Vietnam eran de soldados chicanos. En marzo de 1968, uno de los integrantes del colectivo, Harry Gamboa encabezó una marcha conformada por miles de estudiantes de las seis escuelas preparatorias en el este de Los Ángeles para protestar contra el racismo y las inadecuadas políticas públicas implementadas para la educación. Las acciones del colectivo se mostraron totalmente en desacuerdo con las posturas estéticas emergentes

---

<sup>1</sup> CHAVOYA, GONZALEZ, *Asco Elite of the Obscure*, p. 38.

<sup>2</sup> CHAVOYA, GONZALEZ, *Asco Elite of the Obscure*, p. 37.

anglosajonas, sin embargo a pesar de que estaban segregados de la escena de arte contemporáneo de Los Ángeles, supieron explotar y explorar los medios de comunicación, usando como herramienta el arte conceptual, la fotografía, el performance y las intervenciones en sitios públicos de Los Ángeles, respondiendo a las políticas y prácticas culturales de un país en el que aunque residían, no parecía incluirlos.

Los integrantes del colectivo Asco “reivindicaron las posibilidades escénicas del muralismo mediante la creación de “*murales instantáneos*” en las paredes y de *murales andantes* en las calles y bulevares del este de Los Ángeles”.<sup>3</sup> Con estos murales, Asco buscó sacar el arte de los museos y virarlos al exterior, hacía la comunidad migrante, pero sobre todo a la comunidad comprometida con la lucha social. Si bien los integrantes del colectivo recibieron una formación profesional apegada al modelo anglosajón, sus intervenciones públicas usaron como herramienta el *Performance Art*<sup>4</sup>, el cual era un recurso que ya estaba siendo utilizado en las grandes ciudades de Estados Unidos y Europa por otros colectivos y artistas contemporáneos, sin embargo el discurso en los *murales instantáneos* y *murales andantes* de Asco contenía elementos de la cultura mexicana, tales como, la muerte, la virgen de Guadalupe, etc.

La relevancia de Asco es que, a través de sus performance y sus *murales instantáneos*, representaron de forma vívida la situación social de los Chicanos. A diferencia de los artistas angelinos, el colectivo no tuvo cabida en las salas y galerías de Los Ángeles, de ahí su necesidad de llevar su acción a las calles, por tanto, el interés estético de hacerlo viviente, de no dejarlo en el arte fijo y utilizar el cuerpo como documento histórico.

---

<sup>3</sup> SULLIVAN, *Arte Latinoamericano En El Siglo Xx/Latin American Art in the Twentieth Century*, p. 317.

<sup>4</sup> El *performance art*, es un tipo de auto-representación en donde el artista se vale de medios múltiples (teatro, pintura, video, etc.) generalmente para trasgredir ciertos cánones socio-político. El núcleo del Performance Art es el artista mismo: su cuerpo, su voz, su memoria. El carácter efímero del *performance* (a menudo no se basa en textos) lo hace difícil de catalogar y documentar, por lo que generalmente queda excluido de los espacios culturales convencionales. En PRIETO, Antonio Stambaugh, “*La actuación de la identidad a través del performance chicano gay*”, en *De el otro lado*, <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/laactu758.pdf> p. 2.[Consultado el 29 de mayo del 2015].

A partir de lo anterior, la presente tesis de investigación tiene como objetivo el análisis formal del colectivo chicano Asco, su activismo artístico realizado en la ciudad de Los Ángeles de 1971 a 1985, en especial los murales instantáneos y murales andantes, que tuvieron como finalidad darle voz y denunciar los problemas que aquejaban a la comunidad chicana del este de Los Ángeles. Se pretende en este trabajo, dilucidar el contexto social y artístico que llevó a los integrantes a conformar el mencionado colectivo, así como realizar un esbozo sobre el diverso trabajo artístico del colectivo Asco.

De esta manera, la hipótesis central del proyecto consiste en que el contexto nacional e internacional influyó de manera directa en la creación y obra de Asco, cada uno de sus integrantes en distinto momento de su vida se vio discriminado o violentado por los estereotipos creados por la sociedad estadounidense y éstos buscaron cambiar la idea que se tenía no solo del arte chicano, también cambiar la imagen estereotipada del Chicano.

El activismo artístico del colectivo Asco, respondió a una laguna existente dentro de las instituciones y círculos de arte de los Angeles, en donde los Chicanos no eran incluidos pues eran señalados prejuiciosamente como sujetos inmersos en pandillas, y no como artistas. Los murales instantáneos y los murales andantes representaron una forma de articular su resistencia a través de formas representacionales como el performance. El objetivo de Asco con esto era también el de sensibilizar a los Chicanos sobre las problemáticas de discriminación, clase y cultura que antes no eran tomadas en cuenta.

Los movimientos de identidad étnica y sexual de la época se basaron principalmente en el poder del performance, es decir de usar el lenguaje y el cuerpo no solo para expresar, sino para construir una identidad con carga política. El trabajo de Asco demuestra que el cuerpo y la sociedad son inseparables y que, de hecho, el entorno imprime significaciones al cuerpo.

La problemática central del análisis del colectivo Asco está enmarcada en las siguientes preguntas. En primer lugar ¿Cuál fue el contexto en el que se formaron los integrantes del colectivo? A partir de este cuestionamiento sería posible plantearse ¿De qué manera influyó el contexto nacional y mundial en la creación del colectivo? Luego entonces de esta última surge otra ¿Tuvieron aceptación y respaldo por parte de la comunidad chicana? La siguiente interrogante sería ¿Crea Asco un estilo propio en torno al arte chicano? Por lo tanto ¿cuál fue la propuesta de Asco al arte chicano ya en boga?

¿Cuáles son los temas o las problemáticas centrales en el arte del colectivo?, ¿Es por lo tanto la obra del colectivo una manera de reivindicar la figura estereotipada que se tenía del arte chicano? Por tanto, ¿Qué elementos diferencian al colectivo de los otros artistas Chicanos de la época? ¿qué papel juega el *performance* dentro del colectivo? y finalmente, ¿de qué manera los murales instantáneos y las *No movies*, transformaron la manera de hacer y percibir el arte Chicano?.

A partir de lo mencionado, se atendieron a los siguientes objetivos particulares:

- Conocer el contexto dónde surge el colectivo Asco
- Analizar de qué manera la situación nacional y local injirió en la creación del colectivo.
- Dilucidar las razones por las cuales el colectivo no obtuvo apoyo de los grupos Chicanos y de la población en general estadounidense la época.
- Indagar sobre la vida artística de Los Ángeles en ese tiempo.
- Conocer el arte chicano previo a la creación del colectivo Asco
- Realizar una breve retrospectiva de la obra de Asco.
- Conocer las motivaciones personales para incursionar en el arte de cada uno de los miembros,
- Analizar las obras realizados por Asco.
- Realizar un análisis de las intervenciones públicas del colectivo (*performance*).
- Proyectar las motivaciones que tuvieron los integrantes en la creación del colectivo.
- Elucidar cómo los *murales instantaneos* y las *No movies* fueron obras que sirvieron al colectivo para mostrarse en contra del estereotipo que se tenía de los artistas Chicanos como herederos del muralismo mexicano.

La metodología consiste en un análisis desde lo general a lo particular, se analizó primero el contexto mundial y el surgimiento del movimiento y arte chicano, posteriormente se hará una breve retrospectiva de la obra de Asco, para finalizar con el análisis de los *performance* (murales instantáneos, andantes y *No movies*) realizados por el colectivo.

La metodología propuesta para el estudio se basó principalmente en la historia social del arte, que permitió explicar la relación entre los productos artísticos y la sociedad en la cual se crean. Además de lo anterior, la historia social del arte posibilitó la explicación de los

murales y de las intervenciones públicas del colectivo, en el contexto histórico para el que fueron creadas, dando mayor importancia al desarrollo de los artistas como integrantes de una sociedad que influye en ellos para la consecución de su obra.

La obra de Asco ha sido continuamente estudiada y reinterpretada desde que el colectivo decidió dejar de trabajar en conjunto en 1987 a la fecha. De los trabajos que existen sobre el colectivo Asco, el más conocido hasta ahora es, *Elite of the obscurence* coordinado por Ondine Chavoya y Rita Gonzalez editado por LACMA (*Los Angeles Country Museum*) en donde se hace un recorrido por la obra del colectivo brindándonos una serie de imágenes que nos ayudaron en el proceso de investigación. Además de haber sido el catálogo de la primera exhibición dedicada exclusivamente al colectivo Asco en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles. Por otro lado encontramos trabajos como el de Cadava Geraldo L., *Asco: Chicano Art as Chicano Politics*, que relaciona al colectivo con las políticas migratorias de los años 60's y 70's en Estados Unidos, este material nos sirvió para contextualizar históricamente a 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 una banda de 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 trabajo 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 records históricos revela un patrón de exclusionismo en la construcción de la vanguardia euro-estadounidense.

Para el análisis del concepto de performance se echó mano de la obra de Diana Taylor y de Marcela Fuentes, *Estudios avanzados del performance*. Este volumen, que reúne textos de 17 autores, traza varias trayectorias en el estudio del performance, no sólo en cuanto a prácticas artísticas sino a los múltiples ámbitos en que se da: política, deporte, religión, actos cívicos, así como la teoría que se elabora a su alrededor. Por lo anterior, los ensayos reunidos en este volumen muestran las muchas dimensiones que todo artista y teórico baraja en su quehacer profesional.

La tesis consta de tres capítulos. El primero se dedica a explicar el contexto histórico en medio del cual se conformó el colectivo, que va desde cómo la guerra de Vietnam fue un factor infalible para el surgimiento del movimiento Chicano, así como la Moratoria Chicana y el surgimiento de distintas formas de expresión artística salidas de este, entre ellas se analiza el poster, el Muralismo, el Neoexpresismo y el Rascuachismo Chicano. Así mismo algunos puntos de similitud entre la lucha encabezada por El Black Power y Brown Power. Posteriormente hacemos un recuento histórico en el activismo de una de las primeras galerías de arte chicano, LACE, y de cómo esta promovió al colectivo. La inspiración de Asco por crear un alternativa al arte chicano vino de las Vanguardias Europeas, por eso fue necesario detenernos a analizar su influencia en la formación estética y en buscar explorar otros métodos como el *performance art*. Al finalizar el se identifican algunos artistas del performance art global que inspiraron esta forma de expresión artística Los Ángeles.

El segundo capítulo se centra en el estudio del colectivo en tiempo y espacio, un análisis espacial de la planeación de Los Ángeles, la generación emanada que se crió entre vías rápidas y autopistas, llamada *expressway generation*. Así como una mirada sintética de la formación estética de cada uno de los miembros de Asco, así como la discusión de sus roles individuales en el grupo y sus primeras obras.

Finalmente el tercer capítulo pretende problematizar la obra performática del colectivo encontrándose: *Las estaciones de La cruz*, *The Walking Mural/Murales andante*, *Instant Mural/ Mural instantáneo* y *First Supper After a Major Riot/Primer refrigerio después de un gran disturbio*. Además el estudio se centra en la invención del colectivo llamada *No Movies* como alternativa al Cinema chicano y a su vez el antecedente de este, el Teatro Campesino de Juan Valdez.

# Capítulo I.

## Contexto histórico

### 1.1 La voz de la Raza: Un acercamiento a la historia del movimiento y arte chicano.

*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...*

*-Rodolfo Corky González am Joaquin.<sup>5</sup>*

La guerra de Vietnam significó para muchos México-estadounidense un fracaso en la búsqueda hacia una mejor vida; enlistarse en el ejército parecía una gran oportunidad para subir un peldaño en la pirámide socioeconómica estadounidense, lamentablemente no sucedió así, el racismo, la discriminación, la falta de oportunidades de empleo y las dificultades para ingresar a una universidad se mantuvieron latentes en la vida cotidiana hasta nuestros días. Una vez que México cedió más de la mitad de su territorio a través del Tratado Guadalupe Hidalgo en 1848, sus pobladores pasaron de ser mexicanos a ser ciudadanos estadounidenses, sin embargo ellos nunca se reconocieron como tal pues se referían a sí mismos como ciudadanos México-estadounidenses o bien Chicanos. Cabe mencionar que, todos los Chicanos son latinos e hispanoparlantes, pero no todos los hispanoparlantes o Latinos son Chicanos. “El término de chicano se comenzó a popularizar

---

<sup>5</sup>“Latin American Studies”, en <http://www.latinamericanstudies.org/latinos/joaquin.htm>  
[Consultado el 8 de enero del 2017]

a con el Movimiento chicano de los años 60's, la palabra tiene su origen en una vocablo Nahuatl mexicano.”<sup>6</sup> Hoy en día, decirse Chicano es levantar la voz y sentirse orgulloso de sus orígenes mexicanos, es también una palabra que significa hermandad, unidad, *carnalismo*. Aunque no todos los pobladores México-estadounidense se hacen llamar Chicanos, otros gustan de ser llamados por el estado en donde viven, californio, tejano, nuevo mexicano etc.

A través de las décadas estos pobladores con un idioma, costumbres y cultura distinta, han tenido problemas para adaptarse y ser aceptados por el resto de la sociedad estadounidense. Una imagen se fue fraguando desde que México era aún una colonia española, gracias a que los Ingleses y Alemanes producían una gran cantidad de panfletos y literatura en donde se narraban las atrocidades cometidas por parte de los conquistadores en nombre del catolicismo en el continente Americano. En comparación con los conquistadores ingleses, los españoles eran asesinos de inocentes, seres ignorantes e intolerantes mientras los otros eran mártires evangelizadores; esto es lo que más tarde se convertiría en lo que conocemos como, la Leyenda Negra. Ahora sabemos que muchas naciones colonialistas actuaron de igual o de manera más cruel que España, sin embargo muchos especialistas en el tema señalan que “la leyenda negra es la responsable del rechazo y odio hacia las personas de origen mexicano especialmente hacia los Chicanos.”<sup>7</sup> Durante la segunda mitad del siglo XIX, muchos hispanos fueron blanco de muestras de racismo, en Texas por ejemplo “la separación entre hispanos y euro-estadounidense se convirtió en una práctica social normal. Cuando triunfó la revolución Texana en su separación con México, los mexicanos eran considerados como personas desconfiables.”<sup>8</sup> “Después de la Guerra

---

<sup>6</sup> The term chicano has been a popular term in use since the Chicano Movement of the 1960s and has its origin in the Nahuatl word for Mexico. TREJO, *Guerrilleros: the Vietnam War and its Detrimental effects on Chicanos*, p. 5.

<sup>7</sup> “Black Legend was partially responsible for the hostile view held towards Hispanics especially Chicanos.” MALTBY, *The Rise and Fall of the Spanish Empire*, pp. 117 118.

<sup>8</sup> “In the state of Texas the separation of Hispanics from other European-Americans became a social custom. When the Texas Revolution had succeeded in separating Texas from Mexico Hispanics were viewed as untrustworthy”, TREJO, *Guerrilleros: the Vietnam War and its Detrimental effects on Chicanos*, p.28.

Civil Estadounidense, la segregación se convirtió en un método de control social, tanto para Afroamericanos como para, México-Estadounidenses, la segregación se extendió hasta las escuelas, iglesias, distritos residenciales, y en la mayoría de sitios públicos tales como, restaurantes, teatros y barberías.”<sup>9</sup>Todavía a mediados del siglo XX era común en pueblos de Texas ver a la población separada en tres secciones, la sección anglosajona, hispana, y la afroamericana. Desafortunadamente estas dos últimas minorías enfrentaron lamentables condiciones de un sistema educativo que para la época ya era anticuado, aunado a las malas condiciones en la que se encontraban las escuelas, y para aquellos estudiantes que se aventuraban a salir de su sección, con frecuencia era segregados por los anglosajones porque pensaban que los hispanos eran sucios<sup>10</sup> y sin educación. Esta situación se alargó hasta 1930, en donde los ciudadanos México-Estadounidenses seguían teniendo prohibida la entrada y convivencia en muchos sitios públicos. En cuestiones laborales, el sueldo de los chicanos estaba muy por debajo que el de los anglosajones, incluso si realizaban exactamente el mismo tipo de trabajo. Esto fue abriendo paso a los oficios separatistas que se mantienen hasta hoy en día, en donde los México-Estadounidenses realizan trabajos de jardinería, cocineros, lavaplatos, mucamas, servicios de limpieza etc.

### **Luchas hermanas: Black power y Brown power en Los Angeles.**

Los chicanos históricos son descendientes de los mexicanos que una vez terminada la intervención estadounidense en territorio mexicano prefirieron quedarse en el territorio al norte de la frontera entre México y Estados Unidos<sup>11</sup>, ya que ahí se encontraban sus propiedades y vida entera y durante años vivieron sin recibir atención del gobierno mexicano o Estadounidense. Cabe aclarar aquí, que no todas las personas con descendencia

---

<sup>9</sup> After the Civil War, segregation developed as a method of group control. For both minority groups, segregation existed in schools, churches, residential districts, and most public places such as restaurants, theaters, and barber shops. De LEÓN Arnoldo, CALVERT Robert, en “Segregation, Texas State Historical Association”, <https://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/pks01> consultado el 29 de Diciembre del 2016.

<sup>10</sup> De LEÓN Arnoldo, CALVERT Robert, en “Segregation, Texas State Historical Association”, en <https://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/pks01> [consultado el 29 de Diciembre del 2016.]

<sup>11</sup>Coy, *Chicano Roots Go Deep*. New York: Dodd, Mead and Company, 1975, p. 14.

mexicana nacidos en Estados Unidos, son chicanos. (La palabra chicano más que una categoría e identidad, también es una afirmación política y se decide ser chicano.) Esta cultura se distinguió o por su gran capacidad para resistir y adaptarse. La experiencia de la anexión, el neocolonialismo interno, la migración el realojamiento forzoso fraguaron variadas estrategias de supervivencia y transformación, creando una cultura migratoria.

El 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*, en donde un joven llamado José Gallardo Díaz, fue encontrado muerto en una reserva ecológica conocida por los locales como *Sleepy Lagoon*<sup>12</sup>, donde las personas de origen mexicano, y afroamericanos utilizaban como zona de recreación, dado que, no les estaba permitido utilizar las albercas publicas. 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*<sup>13</sup>; fueron arrestados y condenados a prisión acusándolos por el asesinato de Díaz.<sup>14</sup> Estos arrestos estuvieron racialmente motivados, específicamente hacia hombres mexicanos y solo exacerbaron las tenciones raciales entre blancos estadounidenses y mexicanos en Los Angeles.

---

<sup>12</sup> PAGAN, Eduardo, *Murder at the Sleepy Lagoon: Zoot Suits, Race, and Riot in Wartime L.A.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003, pp. 12-27.

<sup>13</sup> Traje de pachuco hecho de un pantalón amplio y parecido al que usaban los jóvenes afroamericanos de Harlem.

<sup>14</sup> PAGAN, *Murder at the Sleepy Lagoon: Zoot Suits, Race, and Riot in Wartime L.A.*, p. 10.



Soldado inspeccionando a una pareja de jóvenes *Zoot Suits* en la arena Uline durante un baile de la Orchesta Herman. Ferrell John, 1942, Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA-OWI Collection The original caption read, Washington, D.C. Credit:.,

A menos de un año del asesinato de Díaz, el departamento de policía e 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 Pachuco.<sup>15</sup> El servicio de policía detuvo a cientos de jóvenes angelinos despojándolos de sus trajes y dejándolos semidesnudos por las calles, para después proseguir con la quema de dichos trajes en la estación del condado; el de trajes con tal cantidad de tela, era considerado antipatriótico<sup>16</sup>, ya que el país estaba pasando por un desabasto de telas y materiales por la Segunda Guerra mundial.<sup>17</sup> Estos trajes representaban más que una declaración de moda y estilo; fue una poderosa manera en la que los jóvenes buscaron expresar su identidad, para definirse en una época en donde tenían poca o nula voz en cuestiones sociales o políticas. “Las redadas duraron tres noches y cientos de civiles de origen mexicano, afro, y filipino del Este de los Ángeles y del barrio ahora conocido como Little Tokio fueron arrestados acusándolos de

---

<sup>15</sup> JONES, “*The Government Riots of Los Angeles, June 1943. San Francisco: R and E Research Associates*”, 1973, pp. 20-21.

<sup>16</sup> GRISWOLD, *World War II and Mexican-American Civil Rights*, p. 14.

<sup>17</sup> GRISWOLD, *World War II and Mexican-American Civil Rights*. p. 14.

vagancia y disturbios”.<sup>18</sup> Varios periódicos locales señalaron dichos abusos como consecuencia de la ola de violencia creada por el incremento migratorio hacia las zonas urbanas de Los Ángeles.<sup>19</sup> El juez del caso fue inculpado por el manejo del caso con prejuicios raciales, más adelante el juicio se resolvió exitosamente por falta de pruebas. Los *Zoot Suits* y “El pachuquismo como fenómeno cultural tiene una clara manifestación de resistencia y de expresión del resentimiento de jóvenes ante la segregación y racismo”.<sup>20</sup>

Después de la Segunda Guerra mundial, más de 500,00 afroamericanos migraron a Los Ángeles en búsqueda de mejores oportunidades de vida, sin embargo, muchos de ellos se encontraron con las mismas dificultades que sufrían en los lugares de los que estaban huyendo. La travesía estuvo acompañada por segregación racial en donde fueron apartados en barrios al sur de la ciudad con malos servicios de agua, luz, pésimas condiciones laborales; además escuelas y sitios públicos donde se les prohibía la entrada. Varios de ellos también fueron objetos de agresiones policíacas y por parte de civiles. Estas injusticias crearon la tormenta perfecta para que las protestas irrumpieran finalmente en Agosto de 1965.

Eran las 7 de la noche del 11 de agosto de 1965, cuando Marquette Frye de 21 años y su hermano fueron detenidos por la policía de la autopista, bajo la sospecha de que el conductor estaba ebrio y manejando a exceso de velocidad. Una multitud de curiosos fueron llegando para presenciar el arresto, entre ellos los padres de los jóvenes La señora Marquette y el señor Frye,<sup>21</sup> este último en su afán por detener el arresto fue esposado y subido a la patrulla juntos con sus dos hijos.<sup>22</sup> Llenos de furia e impotencia al haber presenciado el brutal arresto, cientos de ciudadanos del sur de los Ángeles salieron a

---

<sup>18</sup> ÁLVAREZ, “*The Power of the Zoot: Youth Culture and Resistance During World War II*” pp, 19-22.

<sup>20</sup> RODRIGUEZ Mariángela, “*El caso de la identidad chicana y su ciudadanía étnico cultural*”, en: *El cotidiano*, p. 50.

<sup>21</sup> DAWSEY, “*25 years after the Watts Riots: McCone Commission’s Recommendations Have Gone Unheeded*,” en *Los Angeles Times*, [http://articles.latimes.com/1990-07-08/local/me-455\\_1\\_watts-riots](http://articles.latimes.com/1990-07-08/local/me-455_1_watts-riots) [consultado el 25 de Julio del 2017].

<sup>22</sup> DAWSEY, “*Charcoal Phoenix: the Focal Point of Fury During Watts Riots Is Now hub of Hope*”, en *Los Angeles Times*, , [http://articles.latimes.com/1990-07-21/local/me-98\\_1\\_focal-point](http://articles.latimes.com/1990-07-21/local/me-98_1_focal-point). [consultado el 25 de Julio del 2017].

marchar y tomar las calles exigiendo justicia y un cese a la brutalidad policiaca. La rebelión duró por 5 días y participaron mas de 30,000 personas, de las cuales cerca de 4,000 fueron arrestadas, 1032 lesionadas y 34 fallecidas, 40 millones de dólares en daños a la propiedad privada. Algunos de los involucrados, allanaron tiendas robando objetos y aparatos electrodomésticos que de otra manera no podrían adquirido debido a la mala situación económica que se estaba viviendo. Además algunos otros se involucraron en actos violentos contra la policía y civiles que trataban de resguardar sus negocios.<sup>23</sup> El 15 de agosto, más de 14,000 miembros de la guardia armada llegaron a Los Ángeles como refuerzo para suprimir los actos vandálicos y de violencia. Este despliegue de fuerzas policiacas creó mas violencia, “esta situación me recuerda mucho a cuando pelee con el Viet Cong” en Camboya y el sur de Vietnam, mencionó el jefe de policía William Parker. Con esta ultima redada, murieron 31 civiles, 800 lesionados y cerca de 3000 fueron arrestados. Esta fue la peor revuelta en el país desde la sucedida en Detroit en donde murieron 34 civiles.<sup>24</sup>



Hombre arrestado durante los disturbios de Watts, el 12 de agosto de 1965, Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA-OWI Collection The original caption read, Washington, D.C. Credit:, [reproduction number, e.g., LC-USF35-1329]

<sup>23</sup> ARCHIVES AT USC, Special Collection CAMACHO Natalie, LUFSCHEIN Sue, Watts Riots records, 1965, , University of Southern California, caja número 1 y 2.

<sup>24</sup> “Battlefield in Los Angeles”, *The Illustrated London News*, 21 de Agosto, 1965, p. 11.



Este breve repaso por dos revueltas en Los Ángeles, nos hace reflexionar sobre la vida en los barrios de Los Ángeles, las minorías eran obligadas a vivir en lugares alejados de los blancos, en donde la falta de servicios, educación y oportunidades laborales fueron detonantes para que se dieran estos disturbios. Si bien no fueron las únicas, se siguieron repitiendo, pues los actos de racismo y discriminación no han parado hasta la fecha, incluso hasta los años 90's en donde un jurado absolvió a cuatro agentes de policías que aparecían en un video grabado por un aficionado, en donde se puede apreciar la paliza que le están propinando a un hombre afroamericano llamado Rodney King. Este hecho grabado en video, y la indiferencia del jurado desató una vez más la furia de cientos de pobladores de los Ángeles principalmente jóvenes afroamericanos, latinos y asiáticos, en lo que fue presentado por los medios como un disturbio étnico y racial.

Un largo camino de lucha constante se recorrió y no fue hasta 1954, cuando la Suprema Corte declaró inconstitucional la segregación racial en espacios públicos. Mientras tanto, en el Estado de California, los chicanos eran tratados con mayor prejuicio, siendo relegados de escuelas, trabajos y actividades importantes, esto cambió hasta el año de 1947<sup>25</sup>, cuando se aprobó una ley para combatir la segregación en las escuelas contra los estudiantes de origen mexicano.<sup>26</sup> todos estos actos de discriminación y segregación no detuvieron que los jóvenes chicanos se enlistaran en el ejercito voluntariamente para ser mandados a Vietnam.

### **1.1.1 La guerra de Vietnam y el surgimiento del activismo chicano.**

El Chicano libró muchas batallas, por una parte, buscaban encajar y ser aceptado socialmente como cualquier otro ciudadano estadounidense y por otro lado, se trataba de una batalla consigo mismo, en donde buscaba demostrar el orgullo de ser individuos con múltiples orígenes, indígenas, españoles, estadounidense, etc. El deseo por trata de encajar y ser aceptados por la sociedad estadounidense dominante fue un elemento que impulsó a los chicanos a llenar las filas del ejercito, aunado a la lamentable la falta de oportunidades laborales y educativas. Enlistarse en el ejercito era una salida fácil para todo aquel joven chicano que se había resignado a no poder aspirar a un mejor nivel de vida y así poder salir

---

<sup>25</sup>TREJO, *Guerrilleros: the Vietnam War and its Detrimental effects on Chicanos* ,p 29.

<sup>26</sup> Sin autor, en <https://www.archives.gov/education/lessons/desegregation/orange-county.html> [consultado el 30 de diciembre del 2016.]

del *barrio*.

Los jóvenes México- Estadounidenses fueron blancos fáciles del gobierno para enlistarlos en el ejército dadas las malas condiciones de las escuelas públicas en las áreas donde residían familias chicanas, estos fueron asiduamente rechazados en las preparatorias y universidades. Era constante ver reclutadores llegando a las escuelas públicas en busca de cadetes, prometiéndoles seguridad social para sus familias, conocer nuevos países, luchar contra el comunismo y mejorar su estatus económico y social. Lamentablemente, el precio que estos jóvenes pagarían sería muy alto; para la mayoría, sería la muerte, “veinte por ciento de las bajas en Vietnam fueron de soldados Chicanos.”<sup>27</sup> y para los pocos que sobrevivieron, sería problemas mentales y físicos irreversibles.

Las razones morales y económicas pesaron mucho al momento de decidir en enlistarse en el ejército, sin embargo también estaba el deber moral que estos jóvenes chicanos sentían con el país que los vio crecer y que dio sustento a sus padres y ancestros, el patriotismo fue un factor importante que hizo que miles de jóvenes se decidieran a ir a Vietnam, y poder regresar algún día, llenos de medallas que darían honor a sus familias y respeto a sus personas. Es necesario recalcar que, los soldados “México- Estadounidenses fueron el grupo étnico con el mayor número de medallas de honor ganadas en Vietnam, así como en La Segunda Guerra Mundial y en la Guerra de Korea.”<sup>28</sup> Sin embargo, el racismo y la discriminación seguían latentes en la vida del ejército, pues, el excelente rendimiento de los jóvenes chicanos no era suficiente para los generales de las tropas, ya que veían en ellos, personas con menor coeficiente intelectual y menor rendimiento físico. En numerosas ocasiones soldados Chicanos fueron mandados a las misiones más peligrosas. Vemos entonces que, el racismo experimentado por las tropas chicanas en Vietnam era un vivo reflejo de la discriminación que se vivía en Estados Unidos durante ese periodo.

---

<sup>27</sup> Chicanos comprised about six percent of the country’s population during the war and accounted for about twenty percent of the casualties in Vietnam. BACA HERMAN, “The Chicano Moratorium August 29, 1970, Still Remembered After 35 Years,” *La Prensa San Diego*, en [http://laprensa.sandiego.org/archieve/august26\\_05/chicano.htm](http://laprensa.sandiego.org/archieve/august26_05/chicano.htm), [consultado el 27 de diciembre 2016].

<sup>28</sup> “[...]in leading up to the Vietnam War Mexican-Americans could boast that they had earned more Medals of Honor than any other ethnic group during World War.” OROPEZA, *¡Raza Si! ¡Guerra No! Chicano Protest and Patriotism During the VietNam War Era*, p.54.

La Guerra de Vietnam representó un parteaguas para los Chicanos, mientras la población estadounidense respondía a la guerra con patriotismos y servicios militares, los activistas en el Movimiento chicano expandieron su protesta de desigualdad racial y social a retar un sistema injusto que estaba enviando desproporcionalmente jóvenes Chicanos a enfrentarse cara a cara con la muerte en Vietnam. Tal como los Chicanos se vieron a sí mismos como víctimas del sistema Estadounidense, de igual manera estos vieron a los Vietnamitas como víctimas del imperialismo Yanky. Gorodezky señala que, los Chicanos buscaron y encontraron autodeterminación con la Guerra de Vietnam porque así como los Vietnamitas, los Chicanos son “una raza sin patria”.<sup>29</sup>

Vemos entonces que la guerra de Vietnam no solo fue una lucha por tratar de escalar un peldaño en la escala social y aspirar a un mejor salario, también era una lucha por demostrar que los chicanos eran ciudadanos que darían la vida por ser aceptados como cualquier otro ciudadano *blanco*, y formar parte de la historia de Estados Unidos.

### **1.1.2 Moratoria Chicana**

Miles de civiles y soldados México- Estadounidenses comenzaron a impacientarse al ver que la guerra que se estaba librando contra la expansión del Comunismo estaba cobrando muchas vidas y era evidente que esa guerra se estaba perdiendo. Fue así que grandes cantidades de Chicanos, veteranos de guerra, y civiles se unieron en un movimiento anti-guerra al ver que la agonía en Vietnam se estaba tornando muy larga y dejando muchas bajas. Algunas organizaciones relacionadas con el movimiento fueron los *Yippies*<sup>30</sup>, que mas tarde se serían conocidos como El Partido Internacional de la Juventud, La asociación política México-Americana, La organización México-Americana de la Juventud, Los Católicos por la Raza.<sup>31</sup> Todos ellos se unieron no solo para exigir el fin de la Guerra, también una moratoria para dejar de enviar soldados chicanos a Vietnam.

---

<sup>29</sup> GARCIA, “*Chicano art as protest culture*”, en Gorodezky, *The Journal of American History*, p. 1495.

<sup>30</sup> Hippias politizados, en GARCIA Daniel, *PROTESTA Y POLÍTICA: LOS MOVIMIENTOS ANTI-GUERRA EN ESTADOS UNIDOS, 1965-1975*, p. 16.

<sup>31</sup> TREJO, *Guerrilleros: the Vietnam War and its Detrimental effects on Chicanos*, p. 26.

Para el año de 1968, el presidente de Estados Unidos Lyndon B. Johnson, principal impulsor de la intervención en Vietnam, tenía casi medio millón de hombres preparados para luchar en tierras vietnamitas, “muchos de ellos, eran de origen chicano gracias al programa implementado por la administración de Johnson, en la que se buscaba mejorar el futuro de los jóvenes.”<sup>32</sup> Sin embargo, a raíz de la *Ofensiva Tet*, orquestada por el gobierno de Vietnam del norte, muchos chicanos en Estados Unidos comenzaron a ver con desagrado los grandes periodos en el campo de batalla, aunados a la gran cantidad de bajas tanto estadounidenses como Norvietnamitas registrados durante el periodo de guerra. Por otro lado, es importante mencionar que, había también un monto importante de Chicanos que no estaban de acuerdo con las protestas para frenar la intervención en Vietnam, aunque pesaron más los testimonios de los pocos soldados Chicanos soldados que volvían con la moral

los  
suelos



por  
y

aterrorizados por las atrocidades que les había tocado testificar.

Sal Castro, Security Pacific National Bank Collection/Los Angeles Public Library.<sup>33</sup>

La historia de los Chicanos estaba por cambiar, el día 29 de agosto de 1970 se dio la más grande demostración pública de México-Estadounidenses, dicho acontecimiento tuvo

---

<sup>32</sup> Many of these troops were Chicanos because of the program that the Johnson administration had instituted seeking to draft young men from urban areas into the military in order to “improve” their futures, TREJO, *Guerrilleros: the Vietnam War and its Detrimental effects on Chicanos*, p.26.

<sup>33</sup> <https://www.laconservancy.org/issues/chicano-moratorium>

lugar en el tradicional parque del barrio mexicano del Este Los Ángeles, antiguamente llamado Laguna Park, hoy llamado Parque Belverde, para exigir mejores condiciones de vida. 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. Fue organizado por la líder del comité del Movimiento Antiguerra<sup>34</sup> de la Universidad del los Ángeles (UCLA), Rosario Muñoz.<sup>35</sup> Desde su organización se planeó que se tratase de una manifestación política pacífica, que pasara por las principales avenidas del Este de Los Ángeles, y se concluiría con un picnic en Laguna Park, en donde finalmente las familias se unirían para escuchar la consignas, poemas y escritos, acompañados de música tradicional.<sup>36</sup> Sin embargo, unos minutos después de que concluyese la marcha, un grupo de policías llegó al lugar, y exigió a los manifestantes que se retiraran, alegando que estaban causando disturbios en la vía pública. Antes de que la masa de personas tuviera oportunidad de retirarse, los policías comenzaron a lanzar gas y a golpear personas. La situación fue caótica y en el intento por escapar rápidamente, varios manifestantes fueron arrollados por las personas que entraron en pánico. “En una nota de Los Ángeles times se reportaron a mas de 300 manifestantes arrestado, 40 personas lesionadas y tres cayeron muertos. Uno de los muertos fue el periodista Rubén Salazar, un Columnista del Diario Times y director del canal más popular de habla hispana de Los Ángeles, KMEX.”<sup>37</sup>Salazar fue alcanzado por

---

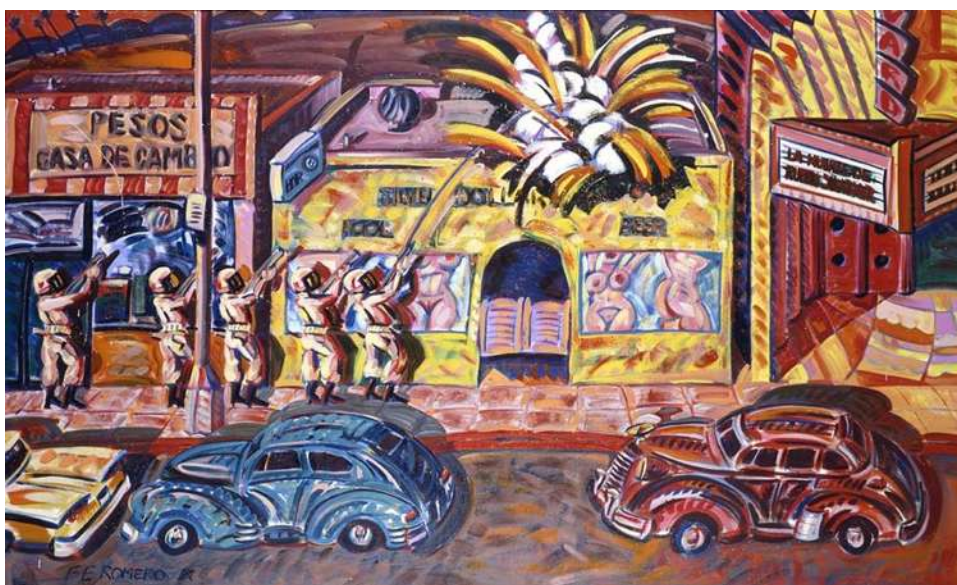
<sup>34</sup> Más tarde este movimiento se convertiría el Chicano Moratorium.

<sup>35</sup> ESCOBAR, “*The Dialectics of Repression: The Los Angeles Police Department and the Chicano Movement, 1968-1971*”, p. 1483.

<sup>36</sup> Sin Autor, “Momentous day in East L.A, Forty years after the Chicano Moratorium, Latino political power is no longer just a dream”, *Los Ángeles Times*, Los Angeles, 2010.en <http://articles.latimes.com/2010/aug/28/opinion/la-ed-0828-chicano-20100828> [ Consultado el 30 de diciembre del 2016.]

<sup>37</sup> The Los Angeles Times reported that by the end of the day pólíce had arrested over one hundred people, forty people were injured, and three lay dead or dying. One of the dead was journalist Rubén Salazar, a columnist fo the Times and News director for Los Angele’s most popular Spanish-lanuaje television station, ESCOBAR, “*The Dialectics of Repression: The Los Angeles Police Department and the Chicano Movement, 1968-1971*”, 1483

un proyectil de gas lanzado por el Sheriff del condado<sup>38</sup> mientras él estaba sentado en un café bebiendo una cerveza. El representante legal de Sheriff alegó que, la policía había recibido un reporte de un hombre armado entrando en la cafetería, así que acudió al llamado. “El Departamento de policía se mantuvo en la postura de que la muerte del periodista Rubén Salazar fue un grave error. Sin embargo varios miembros del movimiento señalan que, la policía asesinó a Salazar por ser un activista que hablaba acerca de las injusticias a los México-Estadounidenses, además de que en la cadena KMEX le había brindado tiempo al aire para hablar del abuso de poder que ejercía la policía de Los Ángeles.”<sup>39</sup> Salazar se convirtió en mártir e icono del movimiento Chicano, a partir de esa fecha, cada 29 de agosto se organizan eventos en su honor.



Frank Romero, *Death of Rubén Salazar*, 1986, Smithsonian American Art Museum, 1986.

---

<sup>38</sup> GAMBOA, “Against the Wall: Remembering the Chicano Moratorium”, en *East of Borneo*, 2010, en <http://www.eastofborneo.org/articles/against-the-wall-remembering-the-chicano-moratorium> [Consultado el 29 de octubre del 2016.]

<sup>39</sup> The Killing of Salazar, the Sheriff’s Department maintained, was a tragic mistake. Many Mexican Americans, however, concluded that police had murdered Salazar because he was an articulate spokesman for the concerns of Los Angeles Mexican American and had given airtime on KMEX. To militant critics police. ESCOBAR, “*The Dialectics of Repression: The Los Angeles Police Department and the Chicano Movement, 1968-1971*”, p. 1487.

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 exigir el retiro de tropas Chicanas de Vietnam. Entre mas fuerte se volvía el movimiento, mas represiva y violenta era la policía, esto hizo que los miembros del movimiento se organizaran para repeler los ataques de intimidación. Lo más importante del conflicto con la policía fue que, hizo ver claramente a los Chicanos que estaban siendo subordinados y que la única manera para vencer era actuar colectivamente, tomando como fuerza su identidad basada en su etnicidad, la fuerza de sus ancestros; los pueblos prehispánicos.

Cabe mencionar que, el futuro miembro de Asco, Harry Gamboa, fue uno de los lideres clave de la organización estudiantil de Preparatoria Garfield en el Este de los Ángeles. En una entrevista, Gamboa comenta que, las condiciones de las preparatorias en esas zonas estaban en situaciones deplorables, “la preparatoria Garfield encabezaba la lista a nivel nacional, de escuelas con mayor numero de deserción escolar; con un 59% de estudiantes sin terminar los cursos. En general, las escuelas en el Este de Los Ángeles tenían exceso de matriculados, coexistiendo entre la segregación y el racismo institucional y ocasionalmente violento”.<sup>40</sup> El rol de Gamboa fue el de documentar el progreso de las protestas en distintos periódicos y gacetas estudiantiles. Su presencia constante en juntas y mítines políticos hizo que ganara cierta notoriedad como líder de la comunidad Chicana en el Este de Los Ángeles. El diario estudiantil *Chicano Student News*, publicó una fotografía en donde aparece Harry Gamboa con el aspirante a la presidencia Robert F. Kennedy, esto aumentó su popularidad como líder y al mismo tiempo lo puso como blanco de espionaje y

---

<sup>40</sup> “Garfield boasted the highest drop-out rate in the nation, with 59 percent of the students failing to complete the curriculum. East L.A. schools...were overcrowded, segregated, institutionally racist and occasionally violent. Gamboa Harry, “*Reflections on One school in East L.A.*”, en *L.A Weekly*, pp. 6-12

monitorio por parte de algunas instituciones gubernamentales como el FBI.<sup>41</sup>

El surgimiento del movimiento chicano reflejó las demandas sociales de un sector social 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 como que habían vivido callados y bajo las sombras, ejemplo de ello, gays, mujeres y los afroamericanos. El momento de los Chicanos había llegado, una nueva era estaba llegando para demostrar que nada había cambiado desde los años 40's, cuando se dio la revuelta de los Zoot suit. Una nueva trinchera se abriría durante la década de los 70's, en la que se presenciaría el renacimiento cultural Chicano.

---

<sup>41</sup> VARGAS, *Harry Gamboa and Asco; The emergence and Development of a Chicano Art Group, 1971-1987*, pp., 23-24.

## 1.2 Arte chicano: un arte activista

Con el surgimiento de un movimiento por los derechos civiles de los Chicanos, el trabajo de muchos artistas se unió para hacer eco a las demandas e injusticias vividas. Para estos artistas, el activismo se fundió con su obra artística y más adelante se volvieron elementos tan cercanos en la producción que, difícilmente podríamos distinguir un elemento del otro. Encontramos cuatro elementos dentro de las tendencias del Arte Chicano, entre ellos se encuentran el poster, el arte Mural, el Neo Expresionismo, y el Rasquachismo, en este apartado nos encargaremos de analizar brevemente cada uno de ellos y su impacto dentro del arte Chicano.

### 1.2.1 El Poster chicano

“La historia del poster en el movimiento chicano se puede dividir en dos periodos: de 1968 a 1975 y de 1975 hasta el presente, (1984).”<sup>42</sup> Las características de los posters hechos en el primer periodo están orientadas hacia lo no comercial, es decir las necesidades colectivas mas que individuales eran el propósito del poster, el artista era fuertemente influenciado por el colectivo o grupo al que pertenecía. El segundo periodo fue testigo del cambio en la dinámica de los grupos chicanos, es crucial en este periodo la percepción del chicano dentro del rol de los Estados Unidos. Una percepción que se fue transformando hasta bifurcarse en dos caminos, uno, el de hacer un poster cercano a los problemas del chicano y lo latinoamericano en general, el segundo camino fue de corte mas comercial, en donde el artista si buscaba dar un mensaje de protesta, pero al mismo tiempo ya era reconocido y sus obras ya eran valuadas y coleccionadas en los círculos de arte.

Varios artistas chicanos entre los que se incluye Rupert Garcia<sup>43</sup> y Malaquías

---

<sup>42</sup> The history of Chicano poster, can be divides into two periods: from 1968 to 1975; and from 1975 to the present, GOLDMAN Shifra M. “*Fifteen Years of Chicano Posters*”p. 50

<sup>43</sup> “Es un artista nacido en French Camp, California, estudió pintura en la Universidad del Estado en San Francisco, en donde fue influenciado por el fotorealismo. Uno de los principales artistas en el Movimiento Chicano en el área de la Bahía durante los años 60’s y a principios de los 70’s. García participó en la formación de numerosos grupos en la Costa Oeste, impulsando algunos talleres y colectivos, incluyendo Galería La Raza y El taller de Posters en San Francisco, este ultimo fue obligado a cerrar durante la Guerra de Vietnam.”

Montoya<sup>44</sup>, repuntaron el movimiento chicano con las ilustraciones políticas plasmadas en sus posters, los cuales fueron utilizados de manera constante durante las protestas, “ellos fueron de los primeros artistas en usar imágenes de este chicanismo en su trabajo como manifestación de resistencia cultural a ser asimilados.”<sup>45</sup> Al mismo tiempo crearon una estética de la resistencia, protesta y confrontación, sus obras representan no solamente un esfuerzo creativo individual también un esfuerzo colectivo de los barrios chicanos que los vieron nacer, de igual manera, expresan una necesidad de seguir perteneciendo a sus barrios, a su gente y a sus raíces históricas. El poster, en este sentido funge como un vínculo material de comunicación entre el movimiento y la comunidad. Así mismo, la importancia de resaltar la identidad chicana y la de su barrio pesó más para los artistas de posters, que ser reconocidos en los círculos de arte o ser exitosos como artistas.

---

Rupert García, born in French Camp, California, studied painting and received numerous student honors from Stockton Junior College and San Francisco State University, where he was influenced by photorealism. One of the leading artists in the Chicano movement in the Bay area of the late-1960s and early 1970s, García participated in the formation of several seminal West Coast civil rights movement-oriented workshops and collectives, including Galería de la Raza and the San Francisco Poster Workshop, which had been forced off the San Francisco State University campus during the Vietnam War. Sin Autor, en “Rupert García”, <http://www.thechicanocollection.net/artists/rg/index.html> [Consultado el 30 de Diciembre del 2016]

<sup>44</sup> Nacido en 1938 durante la Gran Depresión, Montoya se crio en la tercera generación de una familia Nuevo Mexicana que perdió la habilidad de subsistir en su pequeño rancho familiar y posteriormente se mudó a Albuquerque. Para 1941 la familia Montoya. Durante su estancia en la universidad de Berkley, Montoya se dio a conocer como artista activista, apoyando a The United Farm Workers y a Third World Liberation Front. También cofundó el colectivo artístico Mexican American Liberation Art Front (MALAF). Desde los años 70's, Montoya, combinó su rol como profesor en la Universidad con el compromiso hacia la comunidad a través de talleres de arte. NORIEGA Chon, en MALAQUIAS MONTOYA, TEREZITA ROMO, Los Ángeles, UCLA Chicano Studies Reserch Center press, 2011, p 9.

<sup>45</sup> GORODEZKY Sylvia, *Arte chicano como cultura de protesta*, p. 38



Malaquias Montoya, *Vietnam Aztlán: Fuera*, 1973.<sup>46</sup>



Rupert Garcia, *El grito rebelde*, 1975.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> GOLDMAN, *Fifteen Years of Chicano Posters*, p. 55.

<sup>47</sup> GOLDMAN, *Fifteen Years of Chicano Posters*, p. 54.

Los primeros artistas Chicanos, se inspiraron del Muralismo mexicano para desarrollar prácticas colectivas y militantes como parte de la protesta contra los problemas sociales y económicos. Este movimiento artístico tuvo una gran influencia en el desarrollo del arte chicano en los Estados Unidos, personajes como Diego Rivera y José Clemente Orozco y Siqueiros eran considerados como héroes, especialmente por sus obras relacionadas a la lucha contra el capitalismo y el imperialismo. Otra táctica de expresión fue consistía en celebrar públicamente el orgullo por su herencia prehispánica, surgiendo un nacionalismo chicano que, politizó el orgullo étnico y racial de los México-estadounidenses. En sus inicios, el arte chicano reflejaba la opresión que recibían por parte de la población y el gobierno estadounidense. En efecto, era difícil fusionar el pasado de la cultura latina con el de una cultura anglosajona, ciertamente estas dos culturas chocaban entre sí por sus diferencias abismales, sin embargo los artistas chicanos a través de los murales, posters, graffitis y expresiones como los *low-ride cars*, comenzaron a fusionarse con la cultura anglosajona. Tal como afirma Sylvia Gorodezky, el arte chicano está cercanamente relacionado no solo al muralismo, sino también a corrientes artísticas universales, tales como “el neo-expresionismo, el nuevo regionalismo, arte folk o naif, arte confrontación, neo-surrealismo, minimalismo, abstraccionismo, hasta nueva imagen.”<sup>48</sup> La asimilación de estas corrientes artísticas en las obras chicanas vinculan de manera directa al artista, el espectador y a la obra en un mensaje de oposición a la cultura hegemónica norteamericana. “Es un arte de confrontación y conciencia étnica,”<sup>49</sup> ya que confronta dialécticamente y fusiona las dimensiones subjetivas y objetivas de la vida diaria de los artistas y espectadores, desarrollando su sensibilidad, su sentido de crítica, su independencia como clase trabajadora y oprimida, la cual reside en el arte visceral no intelectual que se encuentra en las calles, no en lugares como los museos o galerías de arte.

Sin embargo, el arte chicano comenzó a evolucionar a partir de los 80's,<sup>50</sup> esto se pudo observar en la carga crítica contenida en sus obras, además que se buscaba que estas

---

<sup>48</sup> GORODEZKY Sylvia, *Arte chicano como cultura de protesta*, p. 71

<sup>49</sup> GORODEZKY Sylvia, *Arte chicano como cultura de protesta*, p.29.

<sup>50</sup> Chicano art has been experiencing a post Chicano momento since 1980's. TATUM, *Encyclopedia of Latino Culture: From Calaveras to Quinceaneras*, p. 229.

expresaran una forma más cultural y política de ver el mundo, exaltando la importancia de las colectividades. Entre sus representantes más destacados se encuentra, el escultor pop Luis Jiménez<sup>51</sup>, Carlos Almaraz<sup>52</sup> y John Valadez<sup>53</sup>, sus obras abrazan un tipo de interacción compleja que define al arte Post chicano y lo ligan firmemente al postmodernismo, negándose a ser estereotipados. Como bien menciona el muralista chicano Luis Tapia, "yo creo en la tradición, yo soy la tradición, pero tradición no es copiar, lo que yo hago para preservar mi herencia, es renovarla, regándola como si fuera una planta en crecimiento."<sup>54</sup> Silvia Gorodezky señala que, las tradiciones indígenas, dios y el humanismo no son paradójicos para los artistas chicanos en la cultura estadounidense. En vez de eso, ella argumenta que, la paradoja central recae si en hacer arte vendible o arte de protesta.<sup>55</sup> Varios artistas se unieron al movimiento y lograron un impacto enorme para educar al

---

<sup>51</sup> Es una de las figuras más importantes en el arte Contemporáneo chicano como pintor y escultor. Nacido en Texas en 1940 de ambos padres migrantes de México. Su obra y ha sido expuesta en los museos más prestigiosos de Estados Unidos, TATUM Charles M, *Encyclopedia of Latino Culture: From Calaveras to Quinceaneras*, p. 201

<sup>52</sup> Carlos Almaraz fue un artista México-estadounidense, perteneciente y miembro fundador del colectivo Chicano *Los Four*. Almaráz él y su familia emigraron desde la Ciudad de México cuando él aun era pequeño

<sup>53</sup> John Valadez, artista chicano nacido en Los Ángeles California, actualmente es considerado el artista más significativo que ha desarrollado el lenguaje pictórico realista. En sus pinturas y murales ha documentado la experiencia Chicana de vivir en Los Ángeles. Sus obras definen la iconografía de la identidad Chicana en los años 70's y 80's. Su estilo e inspiración realista deriva de la fotografía urbana realizada por él mismo en el centro del Los Ángeles y sus alrededores. Valadez comenzó como muralista, en donde buscaba representar las fronteras invisibles que separaban a la cultura anglosajona de lo México-estadounidense y lo latinoamericano. Su virtuosismo con la brocha y colores brillantes son características que le permitieron captar con perspicacia la vida urbana de los Chicanos en Los Angeles. Durante los años 70's y principios de los 80's, Valdez participó de manera activa en un par de performances e intervenciones públicas con el colectivo Asco.

<sup>54</sup> BEARDSLEY y LIVINGSTON, *Hispanic Art in the United States*, Abbeville Press, p. 46.

<sup>55</sup> Gorodezky frames chicano art within the traditions of Indianism, God, and humanism. She believes that these themes are not paradoxical for chicano artists in United States culture. Instead, she argues that artist's central paradox lies in whether to make salable art or protest art. GARCIA Richard A., chicano art as protest culture, GORODEZKY, "The Journal of American History", California State, p. 1495.

pueblo chicano sobre sus derechos y obligaciones como ciudadanos estadounidenses, ayudando a formar un sector activamente político.

### **1.2.2 Muralismo chicano: la pared como medio de comunicación.**

El arte se convirtió en un medio para unir y dar voz a la comunidad, para los años 60's el muralismo se había convertido en la forma artística de protesta más popular, además de ser el medio por el cual se concretaría la ideología chicana. El muralismo chicano llegó a las calles, logrando tener una aceptación de la comunidad, además de que logró sustituir al grafiti que se había popularizado desde la década de los 30's<sup>56</sup> en las calles de los Ángeles. Así, jóvenes artistas que se habían criado entre protestas, pobreza y pandillas, muchos de ellos sin tener instrucción alguna sobre las artes, lograron crear más de 82 murales <sup>57</sup>entre 1973 y 1978.

El hecho de que los murales estuvieran pensados para ser elaborados y expuestos en las calles, hacían que los artistas se involucraran en la vida diaria de la comunidad. Logrando una participación integral de los residentes en los procesos creativos o bien de gestión de espacios para llevar a cabo un mural. Es probable que el muralismo chicano, mas que otra forma de arte de la época sea una construcción del contexto en donde fue creado, es decir que no son solo los elementos visuales, también la carga social que representan. Los murales en muchas maneras trascendieron las intenciones de los artistas, gracias a la comunidad tomaron vida por sí mismos.

Los temas de los murales eran variados, iban desde temas religiosos a temas políticos, estos siempre respondieron al espacio y a la realidad que se estaba viviendo, pero siempre buscando transformar los espacios en lugares mas agradables. El muralista y encargado de la logística en el movimiento muralista de Los Angeles, Charles "Cat" Felix, explica que, hay mucha tensión entre las familias viviendo tan juntas, siempre con problemas y disgustos todo el tiempo. No, tu no necesitas estar discutiendo todo el tiempo. Porque en el

---

<sup>56</sup>BOJÓRQUEZ, "Los Angeles 'Cholo' Style Graffiti Art", Junio 2010, <http://www.graffitiverite.com/cb-cholowriting.htm>. [consultado el 11 de enero del 2017]

<sup>57</sup> DE LA LOZA Sandra, *La raza Cósmica An Investigation into the Space of Chicana/o Muralism, Los Angeles*, p. 65.

fondo creemos que esa es nuestra naturaleza. Nosotros no queremos más problemas, nosotros queremos serenidad, nada mas que naturaleza.”<sup>58</sup>

La intención de usar un mural para comunicar un mensaje, es ya una forma de lenguaje, ya que permite al artista intervenir un espacio en donde pueden existir tensiones sociales, haciendo de este un lugar de confluencia. Los murales visualmente ocupan y embellecen lugares que habían sido olvidados ; quedando aislados, ocultos, o bien que pasaron desapercibidos entre toneladas de asfalto. “Los muralistas activan la pared, un espacio muerto, un umbral físico que separa lo interno de lo externo.”<sup>59</sup>

Los años 70’s también estuvieron marcados por la psicodelia y esta impregnó a una generación que estaba en busca de experimentar con drogas, música, arte y la sexualidad. Esta psicodelia también alcanzo el discurso visual de los artistas chicanos, ejemplo de ello el mural de Norma Montoya, titulado Inocencia, en donde observamos un escenario con una luna naranja siendo atravesada por un rayo que gotea, además de un sol con rayos que llegan hasta una montaña. Montoya, mezcla estos elementos con una figura central, la cual es una niña con ropas tradicionales indígenas y piel morena. Estos murales reflejan un proceso de ruptura de una nueva generación de artistas que vivieron el espacio de una manera distinta a la que lo experimentaron sus padres. “Un gran proceso de disolución comenzaba. En un nivel, el muralismo literalmente desestabiliza el materialismo del concreto del espacio con pintura. Pero en otro nivel, los murales producidos durante esta época deben ser vistos como manifestaciones visuales de transformación consiente, un desmantelamiento radical de los valores de la cultura dominante, de ambas México y Estadounidense, en donde mitos del pasado, retratos, y creencias se funden y transmutan.”<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> There’s so much tension with families so close together, that man, you’ve got hassles and stuff all the time. No you don’t need all the hassles and all that. Yeah, because inside we call it nature row. We didn’t want no political trips and what- not. We just wanted it nice and serene. Nothing but nature. SANCHEZ , “*Mi casa no es su casa*”, en SANDRA de la Loza, *La raza Cósmica. An Investigation into the Space of Chicana/o Muralism*”, p. 66

<sup>59</sup> Muralists activate the wall, a dead space, a physical threshold that separates the internal from the external. DE LA LOZA, *La raza Cósmica An Investigation into the Space of Chicana/o Muralism*, p. 66

<sup>60</sup> A radical process of dissolution began. On one level, muralism literally destabilizes the “concrete



Norma Montoya, *Innocence*, 1973.<sup>61</sup>

El mural marcó un cambio en la forma de representar al imaginario colectivo chicano. Un claro ejemplo, son los primeros murales de Willie Herron, realizados a principios de los años 70's, en donde el artista usa aerosol para bocetar retratos, e integra el grafiti, (una herramienta usada por los chicanos desde la década de los 30) y la técnica muralismo. En la obra de Herron convergen por primera vez, dos elementos fundamentales en el arte chicano, y lo llevó a un nivel estético que funge como “umbral entre la pared y el espacio, grafiti y mural, gesto y forma. Este registra el esfuerzo para nombrar, moldear y definir una subjetividad colectiva”<sup>62</sup>

---

materialism” of space with paint. But on another level, murals produced during this era should be seen as visual manifestations of a transforming consciousness, a radical dismantling of dominant cultural values, both American and Mexican, in which past myths, self- images, and beliefs melt down and transmute. DE LA LOZA, *La raza Cósmica An Investigation into the Space of Chicana/o Muralism*, p. 70.

<sup>61</sup> <http://www.grconnect.com/murals/html/r09img2121.html>

<sup>62</sup>liminal space between wall and canvas, grafiti and mural, gesture and form. They record an effort to name, shape, and define a collective subjectivity. DE LA LOZA, *La raza Cósmica An Investigation into the Space of Chicana/o Muralism*, p. 70.



Willie Herron, *Wall at city Terrace with graffiti and portraits in aerosol*, 1971.<sup>63</sup>

Durante los años 70's existieron varios proyectos para rescatar edificios que habían sido grafitados casi en su totalidad, dando una imagen de abandono. En este sentido, el rescate de edificios fue un esfuerzo por mejorar la imagen de los barrios que habían sido tomados por las pandillas, y al mismo tiempo una invitación a los jóvenes para alejarse de la vida delictiva. Estos murales que tardaban días, semanas e incluso meses en realizarse, no solo activaban la cultura de los muros y del edificio en sí, también creaban situaciones para encuentros sociales; jóvenes, ancianos y otros residentes se detenían frente al mural para compartir sus comentarios, críticas e historias. No se puede negar la riqueza cultural y artística que representan los murales chicanos, estos se convirtieron también en sitios en donde nuevas relaciones sociales emergieron, un sitio de encuentros, acuerdos y de reconciliaciones con los espacios.

### 1.2.3 Neo expresionismo.

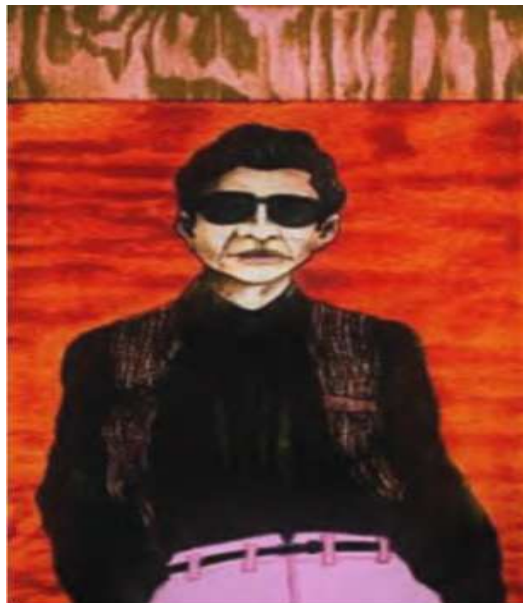
A mediados de la década de los 70's, artistas chicanos del sur de California redefinieron una tendencia artística que ya estaba en boga en Nueva York y otras partes de mundo: el neo-

---

<sup>63</sup>DE LA LOZA, *La raza Cósmica An Investigation into the Space of Chicana/o Muralism*, p. 73.

expresionismo. Así “surge un episodio artístico con la segunda generación de expresionistas abstractos chicanos que culmina con el final del arte post-moderno.”<sup>64</sup>

Uno ejemplo es la obra de César Martínez, un artista chicano que reside en San Antonio Texas. Su trabajo está inspirado en la cotidianidad del barrio, esto lo logra a través de retratos de personajes ficticios basados en la vida real de los barrios chicanos. “Esta imagen ejemplifica la actitud del pachuco: frio callado en la superficie, un bravucón tratando de proyectar machismo; no es una imagen agradable pero si es extraordinariamente fuerte en su contenido.”<sup>65</sup>



Cesar Martinez: *Bato con Sunglasses*

Durante el segundo encuentro de pintores chicanos en 1988, el artista Felipe Reyes calificó la obra de los artistas chicanos neo expresionistas como obras sinceras que nos dejan “ver el verdadero mundo como la realidad misma y, al mismo tiempo, verlo como un ensayo a través del cual nos podemos ver interiormente. De esta manera, el artista puede ver sus sueños que habitan en el mundo interior y su ambiente que reside en el mundo exterior. Usando de referencia el expresionismo estos artistas, buscaron redefinir su identidad y proyectar lo que es ser Chicano en Estados Unidos y estar expuesto a estereotipos laborales,

---

<sup>64</sup>GORODEZKY, *Arte chicano como cultura de protesta*, P. 83.

<sup>65</sup>GORODEZKY, *Arte chicano como cultura de protesta*, P. 87

académicos, y situaciones cotidianas en general, además de proyectar su anhelos y aspiraciones personales.

#### **1.2.4Arte folk: Rasquachismo**

Si bien el arte chicano tiene sus bases en 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 México-Estadounidense, Tomas Ybarra Fraso, el rasquachismo codifica la producción chicana, incluyendo, el teatro, la literatura y artes visuales. De acuerdo al autor, podemos encontrar este peculiar estilo de arte en todos los barrios chicanos, esto va desde los altares a los santos y a la virgen de Guadalupe, Los low ride, o incluso en la manera en que las personas deciden decorar sus jardines. El rasquachismo es hacer lo que puedas con lo que tengas, 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”<sup>66</sup>

Si bien el arte Chicano en sus inicios en los años 70's y posteriormente fue caracterizado por su dualidad única. Una perspectiva bicultural que a finales de los años 80's captó el artista fronterizo, Guillermo Gómez Peña “Es usualmente bicultural, bilingüe y biconceptual...Los artistas son capaces de ir y regresar y formarse en medio de dos distintos paisajes de símbolos, valores, estructuras y estilos”.<sup>67</sup> Esta experiencia bicultural-fronteriza, y la habilidad para moverse entre lo Anglo y lo Chicano contribuye a la complejidad del arte producido por los Chicanos. Estos artistas, buscaron alcanzar el reconocimiento del arte Chicano más allá de los confines del barrio donde serian capaces de aumentar su impacto en el público y mejorar su

---

<sup>66</sup> YBARRA- Fraso Tomas entrevista, “RASQUACHISMO” LATINOPIA AR TOMÁS YBARRA-FRAUSTO, en, <https://vimeo.com/27727487> [consultado el 10 de enero del 2017]

<sup>67</sup> GOMÉZ Peña, “A new Artistic Continent”, en *High performance* 9, 1986, p. 28.

Si bien, el arte chicano alzó la voz y dio visibilidad a la situación por la que estaban pasando los ciudadanos México- Estadounidenses, también motivó a la juventud chicana a salir de los círculos delictivos y a buscar un lugar en la sociedad fuera de los roles estereotípicos previamente asignados por la sociedad norteamericana. El arte permitió a los miembros de la comunidad a cruzar los límites sociales y políticos, usando el mural, el poster y otros objetos como medio para enviar mensajes y comunicarse no solo con el barrio, también con la sociedad angelina. Los elementos dentro del arte chicano que anteriormente se revisaron muestran una gran diversidad en la técnica y forma de expresar el sentir de la comunidad chicana. Todos estos elementos tuvieron un gran impacto y arrastre por su gran contenido crítico, caracterizado por su individualidad proyectada desde una comunidad que durante mucho tiempo había sido invisibilidad. “Nosotros artistas y activistas creamos una identidad visual y artística de quienes somos, americanos con herencia mexicana, >>Chicano<< este es nuestro nuevo nombre.”<sup>68</sup>

Describiré el rol crucial que jugó una LACE, una galería en Los Ángeles que surgió como una necesidad de apoyar a los artistas Chicanos, incluido Asco. Una vez creada, esta se convirtió en un espacio de difusión y apoyo de la escena artística chicana de los años 70’s.

### **1.3 Galería LACE y Asco**

En 1970 el Fondo Nacional para las Artes (National Endowment for the Arts, NEA) comenzó a ofrecer apoyo y asistencia a artistas emergentes. Esto correspondió a un pendiente que dejó la agenda del presidente Johnson, heredado por la administración del presidente Nixon. Los gobiernos de las ciudades alrededor de los Angeles iniciaron a reconocer a los artistas como trabajadores, y como muestra de apoyo crearon fundaciones que se encargarían impulsar proyectos artísticos. Y así por más de una década este fondo se

---

<sup>68</sup> We artista and activists created an artistic visual identity of who we were, American with Mexican heritage, “Chicano” was our new name. BOJÓRQUEZ, en *chicano Art Inside/Outside the Master’s House: Cultural Politics and the Cara exhibition*, en GASPAN de Alba Alicia, Universidad de Texas, 2003, s.p.

dedicó a dar apoyos financieros a distintos proyectos artístico comunitarios en San Francisco, como en Los Angeles, en donde se desarrollaron proyectos de murales comunitarios en donde varios muralistas Chicanos participaron activamente. Sin embargo la recesión económica de 1970, terminó con la beneficencia del gobierno y su rol activo en el financiamiento y apoyo de artistas emergentes. Mas adelante sin el apoyo gubernamental surgió un nuevo programa para subsidiar artistas independientes locales llamado por sus siglas CETA en inglés.(Comprehensive employment Training Act, Acta de entrenamiento para la comprensión del trabajador.)<sup>69</sup> Un grupo de artistas pertenecientes a este programa incluyendo artistas Chicanos fundaron la galería LACE. Esta galería jugó un papel crucial en el rol de expandir la exhibición de obras Chicanas a otros públicos. La gestión de la galería LACE comenzó a funcionar en noviembre de 1977,<sup>70</sup> ubicada al sur de la calle Broadway en el centro del Los Angeles, precisamente en una zona donde los barrios de artistas comenzaban a formarse gracias al bajo precio de las rentas y los servicios en edificios aparentemente olvidados y sin mantenimiento, llamaron la atención de cientos de artistas. Además de ser una zona ubicada a unos cuantas cuadras del centro del Los Angeles, *Art District* como actualmente se le conoce es una zona que se ha desarrollado gracias a la llegada de artistas y galeristas.

Los artistas fundadores de LACE comenzaron con un local casi en ruinas, pequeño y con poco potencial para galería de arte. En una entrevista la artista Vicoria Delgadillo señala que, una tarea diaria era realizar trabajos de reparación y mantenimiento<sup>71</sup>, a pesar de ser un espacio pequeño carecía de muchos aspectos “todos los días trabajábamos en las paredes, pisos, ventanas, tallando y limpiando”.<sup>72</sup>A pesar de las restricciones que el condado puso para su apertura, la galería LACE abrió oficialmente sus puertas un 9 de enero de 1978. Esto gracias a la colaboración integral de varios artistas que se repartían el trabajo, mientras unos curaban la exposición, otros se encargaban de invitar a nuevos colaboradores, otros

---

<sup>69</sup>GAMBOA , *Harry Gamboa and Asco: the emergence and development of a chicano art Group,1971-1987*, p. 103.

<sup>70</sup> NORIEGA, *L.A Xicano*, p. 192.

<sup>71</sup> DELGADILLO Victoria, entrevista Margarita Ponce.

<sup>72</sup> GAMBOA, *The emergence and Development of a chicano Art Group*, p. 101.

más montaban las obras, y los demás se encargaban del diseño y publicidad de propaganda e invitaciones.<sup>73</sup>

El carácter controversial y experimental de las obras expuestas en LACE pronto comenzaron a llamar la atención de los círculos de arte del sur de California. Harry Gamboa y Gronk fueron los primeros del colectivo en relacionarse con la galería. De manera preliminar, Gronk curó *Dreva/Gronk y 1968-1978*, una exhibición que fue inaugurada el 9 de Marzo de 1978, en donde Gronk exhibió de manera cronológica el trabajo que él y el artista Jerry Dreva<sup>74</sup> crearon durante una década a través de una relación epistolar. “Esta exhibición contaba con un centenar de cartas intervenidas por *collague*, acrílico o acuarelas. La obra consiste en sobres, cartas, dibujos, fotografías, grabados, postales etc.”<sup>75</sup> Todas estas cartas-objeto además, documentaron la relación sentimental que estos dos artistas chicanos mantuvieron y que por primera vez estaría siendo presentada al público. “La propuesta principal de esta exhibición es dar un detalle cronológico de cómo, cuando, dónde y por qué Gronk y Dreva crearon y mantuvieron un romance a través de los años a través del servicio postal.”<sup>76</sup> Antes de la exhibición, Jerry Dreva ya era un artista conocido gracias a su arte-correo, y también gozaba de reconocimiento gracias a sus trabajos con posters. Dreva y Gronk publicitaron el evento a través de la distribución de posters, pines y cartas. En la parte inferior del cartel oficial de la exhibición hay dos hombres enmascarados peleando y en la parte superior, podemos observar un fragmento de una carta que Dreva le envió a Gronk en 1974, en donde le explica sus planes a diez años.

---

<sup>73</sup> Delgadillo, entrevista Margarita Ponce.

<sup>74</sup> Artista conceptual perteneciente al colectivo de arte Le Petit Bonbons, un grupo de pintores, poetas y artistas del performance. El colectivo fue creado en 1971 y compuesto por Dreva, Robert Lambert, y Chuck Betz.. Además de su trabajo artístico, Dreva fue representante en El Frente de Liberación Gay en la Convención constitucional por la Revolución de Las Personas

<sup>75</sup> 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.

<sup>76</sup> The primary purpose of this exhibition is to give a detailed chronological account of the who, what, When, where, and why Gronk and Dreva created and maintained an affair throughout the years and throughout the postal system. GRONK/GREVA, “Proposal for 68/78 Ten year love affair exhibition”, en *The Dreva/Gronk exhibition at LACE*



Dreva/Gronk, *The Gronk papers*, caja 2, foder 3, Chicano Research center, UCLA.





Asco photographs and No movies, *The Gronk papers*, caja 2, foder 9, Chicano Research center, UCLA.

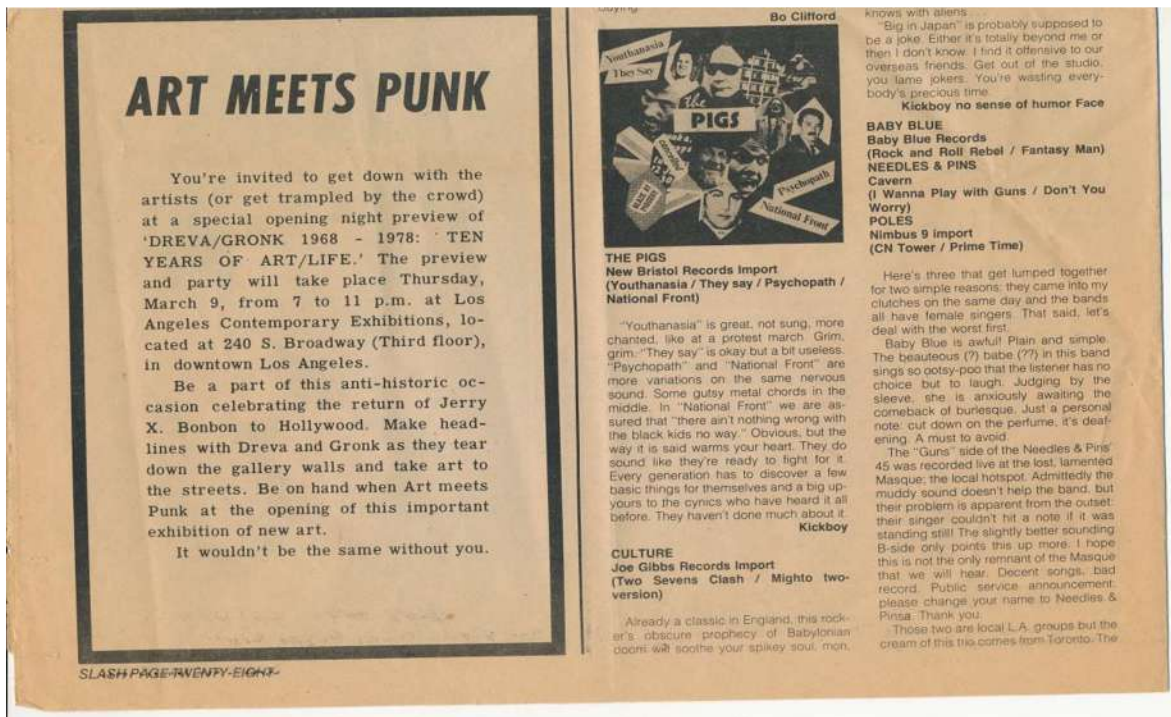
La exhibición fue un éxito arrasador, nunca antes en la historia de la galería habían asistido tantas personas “la galería quedó completamente devastada con al ayuda de 20 barriles de cerveza, y 20 galones de vino.”<sup>77</sup> Harry Gamboa recuerda que, la policía del condado llegó debido a que recibieron quejas de los vecinos que había maniqués volando desde las ventanas. “Gronk explicó a los oficiales que lo que estaba sucediendo en realidad se trataba de un *performance* artístico y no de una vulgar fiesta”.<sup>78</sup> Los oficiales evacuaron a todos los asistentes y clausuraron la galería. Este incidente, curiosamente ayudó a establecer a LACE como una galería alternativa en donde lo inesperado siempre estaba por ocurrir. Después de la exitosa exhibición Dreva/Gronk vino “The Miss Gallery Peageant-Señorita Galería de arte”, una exposición en donde el discurso giraba irónicamente en torno a la figura obsoleta de las galerías, “había personas usando letreros, representando a conocidas

<sup>77</sup> GAMBOA, en Kosiba Vargas, *Harry Gamboa and Asco: the emergence and development of a chicano art Group, 1971-1987*, p. 104.

<sup>78</sup> GAMBOA, en Kosiba Vargas, *Harry Gamboa and Asco: the emergence and development of a chicano art Group, 1971-1987*, p. 104.

galerías los Los Ángeles como, LAICA, ARCO y Otis, en donde todas competían en un certamen por el título de Señorita Galería 1978”.

79



Anuncio para la exhibición *Dreva/Gronk 1968-1978: Ten years of Art/Life, The Gronk papers*, , caja 1, folder 3, Chicano Research center. UCLA.

Después de las dos célebres muestras de Gronk, vino la exposición “No movies” de Asco, la primera exhibición en LACE que presentaban como colectivo. La propuesta entregada a LACE, describe la idea detrás de la exhibición “el objetivo principal es confrontar y confundir a la audiencia a través de arrojar respuestas previas a preguntas aun no planteadas y resolver la confusión prescribiendo formas alternativas de percepción.”<sup>80</sup> La invitación al evento es una fotografía de la No Movie *Strangers in the night*, en donde aparecen Patssi Valdez, Robert Gil montes y Teddy Sandoval.

<sup>79</sup> GRONK, en *Gronk*, Benavidez Max, p. 57..

<sup>80</sup> The primary purpose is to confront the audience with solutions to previously unasked questions and to resolver the resultant confusion by prescribing alternate modes of perception. GAMBOA Harry, “*Proposal for No Movie Exhibition*”, L.A.C.E. Gallery, Colección especial Stanford University, Harry Gamboa Papers, caja numero 2, folder 4.



Gronk, *Cinearte* 76, 1976. Collage en blanco y negro, en Revista Chismearte 1, no. 1, 1976, Chicano Research center, UCLA.

El rol de Asco durante los primeros años de la galería LACE, fue crucial tanto para la promoción de la galería, como para Asco, pues fue la primera vez que su obra fue exhibida en un espacio que le ayudó a expandir oportunidades e innovar con sus obras venideras. Las primeras dos exhibiciones de Gronk y Dreva esencialmente pusieron a LACE en el mapa del ojo público. Cientos de personas acudieron desde distintas partes de Los Angeles. Fue la primera vez que se representaba un fenómeno en donde las personas atravesaron la ciudad para ir a un show de arte, lo del norte hacia el sur. “Este fue solo el comienzo de lo que sería la dinámica y espíritu de Asco.”<sup>81</sup>

A partir de 1979 la relación simbólica que existía entre artistas Chicanos y LACE quedaría bien cimentada, ya que de este año en adelante se presentarían distintas exhibiciones que

<sup>81</sup> NORIEGA, *L.A Xicano*, p. 98- 201.

involucraron distintos artistas contemporáneos chicanos y mexicano. Entre ellos se encuentran Luis Carlos Bernal, Lourdes Grobet y Harry Gamboa. Esta relación estaría especialmente marcada por la exposición “*Testimonios de Latinomeric*a, se trató de un intercambio cultural de obras entre el estudio *Latino Photography de Estados Unidos*, y el *Frente Cultural de los Trabajadores de Felipe Ehrenberg*.”<sup>82</sup>

Finalmente en 1985, LACE lanzó una ambiciosa propuesta de exhibición, en donde se mostraran las obras realizadas en colaboración con artistas alrededor de Estados Unidos, estos artistas incluían los trabajos de Asco. Durante la apertura, los cuatro miembros del colectivo fueron acompañados por dos asiduos colaboradores, la hermana de Harry Gamboa, Diana Gamboa, Daniel Martínez, Marisela del Norte los cuales se encargaron de presentar las obras, leer poesía y al final de la noche llevaron a cabo un *performance* para toda la audiencia. El *performance* fue una conmemoración simbólica de los 10 años que habían estado trabajando juntos como colectivo y una muestra de agradecimiento a los artistas que recurrentemente colaboraban con ellos.<sup>83</sup>

La relevancia de LACE dentro de la trayectoria de Asco es que, fue uno de los primeros espacios en donde pudieron mostrar su obra además de que la galería nunca buscó censurar el trabajo y obras de Asco, por el contrario lo apoyó en su totalidad. Esta galería sirvió como plataforma de difusión para una gran cantidad de artistas que hoy en día se presentan en los grandes museos de los Angeles, como el el caso del renombrado artista Daniel Martínez, que recurrentemente presenta su obra en instituciones como Getty Museum y El museo del Condado de Los Ángeles (LACMA).

#### **1.4 Las vanguardias del arte Europeas y su influencia en la formación de la estética de Asco.**

---

<sup>82</sup> NORIEGA, *L.A Xicano*, p.. 205.

<sup>83</sup> GAMBOA, entrevista Margarita Ponce.

La manera extraordinaria en que Asco se aproximó al arte fue muy distinto al de otros artistas y colectivos Chicanos de la época. Su estética evolucionó y maduró al grado de convertirse en los protagonistas de un movimiento alternativo del arte Chicano. Desde sus inicios, Asco comenzó incorporando ideas de movimientos artísticos europeos anteriores a ellos. Acogieron con creatividad cualidades de otras corrientes del arte sobre todo europeas, entre ellas el *Futurismo Italiano*, *Dadaísmo* y *Surrealismo* proveyeron al colectivo de interesantes paralelismo y una posibilidad de expandir su rango de creatividad sin necesariamente aferrarse a las formas y lenguaje de las corrientes del arte Chicano.

El futurismo Italiano surge en la ciudad de Milán Italia a principios del siglo XX, como una bandera de protesta contra la estética de la pintura académica y los regionalismos que durante mucho tiempo habían permeado en las tendencias de arte. Este movimiento busco que el arte lograra verse relacionado con cuestiones sociales y también levantar la voz por la situación política.<sup>84</sup> Se alude al Futurismo Italiano cuando se habla de arquitectura, pintura, literatura y cine, este último es de donde Asco tomó la mayor inspiración y lo uso como alternativa para sublimar la decadencia cultural que se encontraba en los Angeles. Filippo Marinetti, creador de esta corriente italiana buscó en un inicio hacer una critica de cómo los avances en la tecnología habían alterado las percepciones de los artistas y de la población en general. Mientras Marinetti desde su estudio logró influenciar a varias generaciones que en un futuro se convertirían en las vanguardias europeas, Asco desde su realidad angelina, buscó interpretar las consecuencias de la vida urbana y de los efectos de la tecnología en la cultura de Los Ángeles.

Como ya se ha mencionado, la ideología del colectivo no estaba guiada por las formas e ideas tradicionales del movimiento o del arte Chicano. En vez de eso, la filosofía del colectivo se asemeja más a al teatro cabaret de variedad de Marinetti, ya que ambos integran el nihilismo, erotismo, el sin sentido, la confrontación social y la violencia, así como descentralización del arte de la ciudad y de las instituciones de arte. Esta tendencia, veremos que se convertirá en la escancia de Asco. Por su parte Marinetti reconocería que el descontento social combinado con una conciencia social nacionalista en Italia daría como

---

<sup>84</sup> Rubin William, *Dada, Surrealism, and their heritage*, *Museum of modern art*, p, 46.

resultado en el Cabaret Voltaire, predecesor del Dadismo. El Cabaret Voltarie de Hugo Ball, podría decirse que es el progenitor del Dada, el Cabaret fue fundado en 1916 como una burla de “los ideales de la cultura y del arte”<sup>85</sup>, Hugo Ball escribió en su diario que algo que lo impulsó a crear el Cabaret era la indiferencia de las personas hacia el *otro*, “la gente actúa como nada sucediera, como si toda esta carnicería civilizada fuera un triunfo.”<sup>86</sup>

Por otro lado, es con el dadaísmo en Berlín con el que encontramos paralelismos más evidentes con Asco. Tal como los dadaístas en Berlín que se fiaron de los medios de comunicación masiva para suministrar la mayor cantidad de material visual para sus obras con fotomontaje, Asco se fiaba también de los medios de comunicación masiva para obtener material creativo. Mientras los dadaístas se oponían política e ideológicamente contra el arte abstracto y los expresionistas. Asco se oponía a integrar estéticamente elementos del arte convencional estadounidense, pronunciándose como anti expresionistas. El colectivo estaba atraído por utilizar la figura humana en una época en la que el arte figurativo había caído desfavorecidamente. No solo era Asco emergiendo como una fuerza opositora al Arte Chicano, también estaban desarrollando una tradición alternativa sin basarse en las tendencias estadounidenses. En esta búsqueda por un medio a través del arte, en la que pudieran mostrar su descontento por el Arte Chicano y por la manera en que encasillaba y reforzaba estereotipos, Asco se reflejó en la obra de André Breton y su búsqueda por lo absurdo viviente en la sociedad Angelina. Y así como el dadaísmo representó la alienación presente en la sociedad moderna europea, y el modernismo se convirtió muy pronto en Surrealismo. La aparición de André Breton en el festival de Salle Gaveo con un revolver atado a su sien, podría decirse que es equivalente a la alegoría de la violencia de Los Ángeles que hace Asco en sus obras. De muchas maneras, la aproximación del colectivo a la experiencia urbana de los Chicanos es muy similar a la que Breton se aproximó a la locura europea.

La sexualidad presente en la obra de Asco es innegable. Las fantasías sado-masoquistas presentes en el surrealismo estuvieron influenciadas en las obras el Marques de

---

<sup>85</sup> BALL, *La huída del tiempo (un diario)*, p. 107.

<sup>86</sup> BALL, *La huída del tiempo (un diario)*, p. 110.

Sade, el cual en su momento conectó la política con el sexo para crear visiones de actos inaceptables por la sociedad<sup>87</sup>; este modelo fue emulado por los Surrealistas. La violencia sexual contra la mujer ejercida en el arte por estos ocurre de manera distinta con Asco, en donde la mujer no es victimizada, en el caso de Asco, la mujer es más un símbolo erótico de poder. Adrian Henri, un renombrado historiador del arte enmarca la diferencia que delinea al Dadaísmo y al Surrealismo y esta misma podría ser intercambiada para describir las inclinaciones estéticas de Asco. “ El Dada se distinguió por la negación , ‘por destruir para construir de nuevo sobre las ruinas’ su nombre atrajo inmediatamente la atención ya que abarcó todas las actividades vanguardistas o provocativas. Por otro lado, el Surrealismo, se plantó por un sistema definitivo, una estética del orden del desorden... fue una metódica explotación de recursos de la conciencia, incluyó también un compromiso con la imaginación y con los ‘sueños andantes.’”<sup>88</sup>

La naturaleza innovadora y experimental de Asco y el cambio que buscó introducir en el arte Chicano, se asemeja de muchas formas a las tendencias de arte europeo. Estas vanguardias europeas han tenido un largo y duradero efecto en el mundo del arte mundial. Paralelamente podríamos dibujar la producción artística de Asco entre las practicas del Futurismo, Dadaísmo, y Surrealismo. Tal como el surrealismo, Asco también perdió su ímpetu . Tras casi una década colaborando juntos, poco a poco dejaron de trabajar para poner más esfuerzo en sus proyectos artísticos personales. Sin embargo durante los años que estuvo activo, logró la incorporación de técnicas propias del performance, transformando para siempre la concepción del Arte Chicano

## **1.5 Performance art: El cuerpo como método de resistencia y visibilidad**

---

<sup>87</sup> BALL, *La huída del tiempo (un diario)*, p. 123.

<sup>88</sup> Dada stood for chance, for negation, to destroy in order to build on the ruins; its name was a loose catch-all Word to cover almost any avantgarde or provocative activity. Surrealism. Surrealims, on the other hand, stood for a definite system, an esthetic, and order of disorder...it was a amethodical exploitation of the resources of the uncunscious, it involved a commitment to the imagination and to the ‘walking dream’. HENRI, *Total Art: Enviroment, Happenings and Performance*, p. 21.

“Necesitamos una historia que no guarde en ningún sentido del término; necesitamos una historia que haga performance”.

-JANE BLOCKER, *Where is Ana Mendieta: Identity, Performativity, and Exile*.

Las intervenciones artísticas de Asco amalgamaron técnicas del muralismo chicano, con el performance, esto dotó al colectivo de un sello particular dentro del círculo artístico de Los Ángeles de la década de los 70's, cuestionando y problematizando las instituciones artísticas y por otro lado, el discurso de identidad chicana.

Actualmente, hablar de *performance* engloba varias categorías de estudio, temporalidades, y contextos, convirtiéndose en un fenómeno/suceso, o concepto. Tratar de definir al *performance* es una tarea que se ha venido realizando por los estudiosos desde hace varias décadas y desde distintas disciplinas, tales como la curaduría, la crítica de arte y desde la misma academia, en especial, por los historiadores del arte.

En este punto de la investigación es necesario mencionar que es necesario sumergirse en un análisis del concepto de *performance artístico*. Por tal motivo, este capítulo estará enfocado a vincular este concepto, con el de *Cuerpo* y poder comprender así, qué son las *No Movies* y los *Walking Murals* ya que valiéndose de este método disidente, hicieron visible la identidad chicana de igual manera marginada. En el primer apartado se analizarán las distintas aristas del origen del *performance* artístico o *performance art*, en el segundo apartado se localizarán sus antecedentes y repercusiones en el mundo del arte haciendo mención de corrientes artísticas, artistas y colectivos. Cabe mencionar que, este análisis estará delimitado al territorio de Estados Unidos y Europa, puesto que es necesario orientar nuestra mirada al territorio donde se produce la obra de nuestro objeto de estudio y del territorio que toma su influencia, el *performance* es geopolítico puesto que alcanza cuestiones de identidad y de espacio. Posteriormente en el tercer apartado, se pasará al análisis de *No movies*, y finalmente en el tercer apartado se utilizará como modelo de estudio a los *Walking Murals*, para analizar cómo la acción efímera en donde se usa el cuerpo como herramienta, puede ser utilizado como documento y generador de conocimiento histórico.

### 1.5.1 Entender el performance, ¿Qué es? ¿El performance, la performance, performance artístico, Performance art...?

Al teclear la palabra *performance* en el buscador, nos arroja un sinnúmero de definiciones que no necesariamente están relacionadas con el lenguaje del arte. En el ámbito de la mercadotecnia, por ejemplo, la palabra está relacionada con automóviles, aparatos electrodomésticos, productos milagro, anticonceptivos etc., que presumen su performance. Es entonces, una palabra tomada prestada de la lengua inglesa, que no pertenece exclusivamente al campo del arte y de la academia y que tiene varios significados. Sin embargo, en “Latinoamérica, donde el término no tiene equivalente en español y en portugués, *performance* tradicionalmente se ha usado en las artes, especialmente para referirse al “arte del performance” o “arte acción. Traducido de manera simple, pero ambigua a la vez como el *performance* o la performance- travestismo que nos invita a pensar acerca del sexo o el género del performance-, el término está empezando a ser usado para hablar de dramas sociales y prácticas corporales.”<sup>89</sup> La lingüista Lucia Golluscio, en su texto de la *etnografía que habla*, entiende *performance* como “ejecución o actuación.”<sup>90</sup> Muchos estudiosos señalan que, *performance* se refiere al arte en vivo, una ejecución efímera llevada a cabo en espacios públicos, surgida en los años sesenta y setenta con el fin de “romper los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales de arte.”<sup>91</sup>

Como se venía comentando líneas arriba, *performance* no es una palabra con significado estable, actualmente no ha sido universalmente aceptada para referirse al arte en vivo o *live art* como se le conoce en Inglaterra. Es también común encontrar en textos de pioneros del análisis de performance, términos como, “arte-no objetual”, “arte-acción”, o “happening”. Para el caso de Latinoamérica el concepto utilizado era el de arte acción.

Por otro lado, Antonio Prieto Stambaugh, master en Estudios de Performance, sostiene que “el *performance* o el arte acción tiene como principal soporte el cuerpo del

---

<sup>89</sup> TAYLOR Diana, *Estudios Avanzados de Performance*, p. 7

<sup>90</sup> GOLLUSCIO, , *Etnografía que habla, Textos funcionales*, p. 15

<sup>91</sup> TAYLOR Diana, *Estudios Avanzados de Performance*, p.. 8

artista,(...) esta disciplina es el ámbito por excelencia para desarrollar una corporalidad política que dé cuenta de las violencias padecidas por distintos sujetos.”<sup>92</sup> Las décadas de los sesenta y setentas estuvieron marcadas por la revolución cultural, llenos de cambios, sociales, políticos y económicos, mismos que se influyeron en el surgimiento del performance como una forma de arte con una bandera antiinstitucional. En esta nueva forma de protesta, el artista solo se necesitaba a sí mismo, a su cuerpo, su voz, para expresar su sentir frente a un público que muchas veces era incluido de manera inesperada o involuntaria. El *performance*, como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo.

Por tales motivos, la observación del cuerpo se convierte en uno de los principales objetivos al analizar el performance, puesto que en él recaen y residen las relaciones de poder, y es éste el instrumento para comunicar, el cuerpo actúa como el lenguaje, el cuerpo como documento de los cambios sociales.

Para fines de esta investigación, cabe mencionar que, se hará uso del concepto de *performance art*, dado que éste, visto también como acto político, visibiliza al chicano disidente frente a las instituciones hegemónicas de arte y frente a la sociedad anglosajona.

### **1.5.2 Las revoluciones siempre inician con el cuerpo: Antecedentes del performance art en Estados Unidos.**

El *performance* ha adquirido una gran fuerza dentro de los círculos de arte contemporáneo “su potencial ha sido abordado a partir de observar en él una postura política incluso más allá de la esfera del arte, esto recae en la intención del *performance* por problematizar el cuerpo.”<sup>93</sup> Sin embargo, como se mencionó anteriormente, es difícil encapsularlo en un solo concepto y embarcarse por buscar una genealogía; dónde y cuáles son sus orígenes, fechas, lugares, cómo, cuando y por qué, puesto que posee una gran cantidad de significados de acuerdo al lugar donde es ejecutado y es aquí donde reside la riqueza de su estudio. “Como bien señala *Rebeca Scheneider*, siempre hay que hablar en plural al

---

<sup>92</sup> PRIETO, *Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano*, p. 607.

<sup>93</sup> PADILLA, *Creaciones corporales políticas*, p. 7.

referirse a las historias del surgimiento del *performance* art para no fetichizar la noción de orígenes, prácticas específicas y autoría.”<sup>94</sup>

El objetivo a tratar consiste en hacer una revisión de los artistas colectivos de arte en Estados Unidos y Europa que usaban el *performance* como práctica de visibilización ya sea de identidad, sexual etc. Para comprender la obra de Asco es necesario voltear nuestra mirada hacia los artistas de *performance* contemporáneos y anteriores que, de manera directa o indirecta influyeron y sirvieron de inspiración en la obra de Asco.

Si tuviéramos que rastrear una raíz lejana podríamos decir que, el *performance* del siglo veinte tiene una de sus raíces en las primeras vanguardias

tales como el Futurismo italiano<sup>95</sup>, el Surrealismo<sup>96</sup> y el Dadaísmo, teniendo de esta última especial influencia ya que el Dada buscó fusionar el “Arte” y la vida cotidiana, sus antecedentes vanguardistas guardan una necesidad de contacto con la realidad, esto con la intención de transformarla.

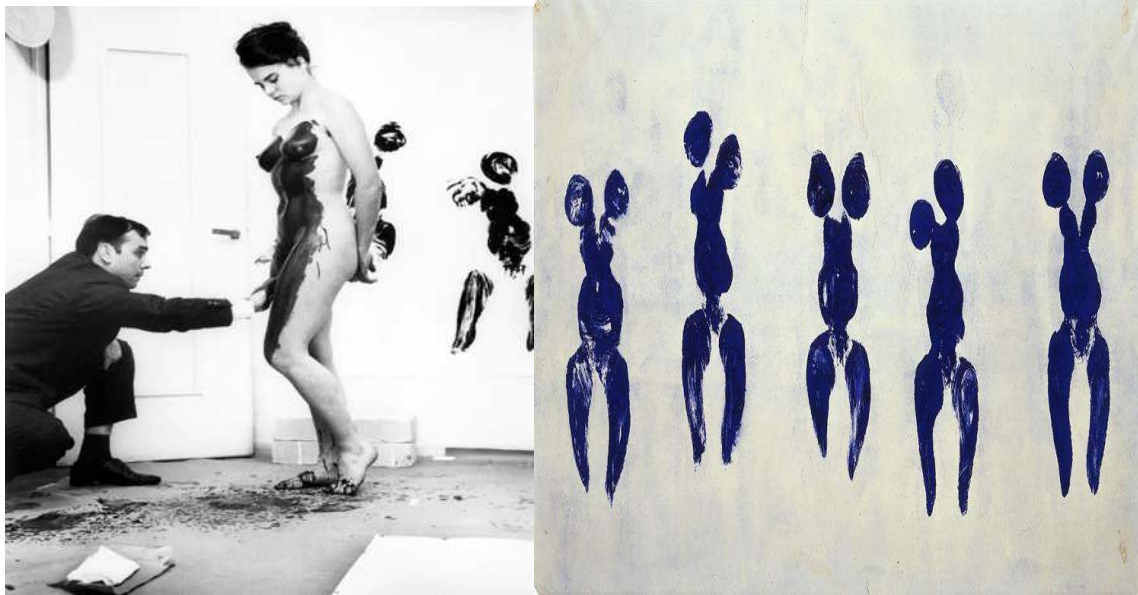
---

<sup>94</sup> SCHENEIDER REBECA, “Solo Solo Solo”, en Taylor Diana, *Estudios Avanzados de Performance*, p. 10.

<sup>95</sup> Dentro del contexto de la primera guerra mundial los artistas italianos lucharon contra la decadencia cultural de Italia, en ese momento el arte estaba siendo relegado después de cuatro siglos de protagonismo. Este movimiento surge en la ciudad de Milán, una de las ciudades con mayor desarrollo económico y cultural del país. El futurismo buscó romper con todo el pasado italiano, sobre todo con el academicismo en la pintura y las artes, un movimiento comprometido con el activismo político y social. Una de las características de esta corriente es que critica las corrientes de arte anteriores como el Neoimpresionismo, el Cubismo y el Simbolismo. Su creador “Filippo Tommaso Marinetti, definió como >>estética de la violencia y de la sangre<< [...] la ideología que impregnó al movimiento provocó su rechazo dentro de la historia del arte. Un grupo que huía, para su presentación pública y puesta en escena, de oscuros libros y catálogos especializados para manifestarse en la prensa y para lanzarse a la conquista de la gente.” TORRENT, *Cien años de Futurismo*, p. 27.

<sup>96</sup> Uno de los movimientos artísticos más prominentes e influyentes del siglo XX, su mayor representante es André Breton que dio inicio al movimiento con su Manifiesto Surrealista. El surrealismo se podría ubicar temporalmente entre los años de 1920 y 1930, teniendo su fin después de la segunda guerra mundial, sin embargo la muerte de André en 1966, marcó para muchos el fin del Surrealismo. Y para otros artistas, el surrealismo sigue vivo en el trabajo de artistas contemporáneos. Esta corriente artística se inspiró del trabajo de Sigmund Freud, pues la obra de los surrealistas era expresada tomando pasajes oníricos. También respondió a las atrocidades de la primera Guerra Mundial explorando la imaginación y el poder de la mente humana. BRAHAMAN, KENNAN, *Alcaine Kathy, Surrealist Art in NOMA’s Collection*, p. 5.

Más adelante el neo-dadaísmo se hizo visible con la presencia de Yves Klein, un artista nacido en Francia en 1928, el cual irrumpió en los círculos de arte, pues realizó su obra pictórica a partir del uso del cuerpo. La obra mas controversial, y con la cual saltó a la fama, fue *La Gran Antropometría azul* en donde las mujeres eran utilizadas como pinceles para pintar sobre lienzos gigantes.<sup>97</sup>



Yves Klein, La gran Antropometría Azul 1962.

Algo similar sucedió con Jackson Pollock en la década de los 50's, el cual gracias a un proceso único, enfatizó el acto creación más que el resultado final. Esto a través de la utilización del cuerpo como mediador entre la idea y el acto.

Durante las décadas de los 60's y 70's, el *performance* adquirió una gran notoriedad como forma de manifestación subversiva.

---

<sup>97</sup> MC EVILLEY, T. *Yves Klein: Messenger of the Age of Space*, p, 61



El artista en su estudio, Martha Holmes/TimePix

Unos años más tarde y en diferente territorio, ubicamos a Marina Abramovic, una artista que comenzó su obra en los años sesenta, pero que no alcanzó el reconocimiento y la fama hasta los años noventa.<sup>98</sup> De acuerdo a Marina, *performance art*, puede ser danza, música o teatro así que no existe una definición precisa. En general, “*performance art* se concentra en la construcción física y mental del artista, y en el tiempo y espacio preciso que el artista está llevando a cabo el performance.”<sup>99</sup> En este contexto, los artistas comenzaron a perder interés en los objetos para crear arte, y se concentraron primariamente en sus propios cuerpos como herramienta de expresión. Abramovic es la “Capilla Sixtina”<sup>100</sup> del *performance art*, la autoproclamada “abuela del performance”. Haciendo una revisión en las numerosas obras escritas acerca de esta controversial artista, es común leer frases en las que se destaca la crudeza de sus intervenciones, en ellas explora el dolor físico, sometiendo a su cuerpo a situaciones extremas de dolor que pretenden llevar al espectador a una experimentación sensorial, una elevación del espíritu poner a prueba su respuesta o pasividad ante el dolor. Su obra giran en torno al amor, la guerra, el odio y gran parte de ella se dio a conocer gracias al registro en video y fotografía.

---

<sup>98</sup> WIXON ALEX, *Marina Abramovic: Methods for Establishing Performance Art in the Gallery and Museum System*, p. 1.

<sup>99</sup> In general, performance art concentrates on the artist's mental and physical construction and the specific time and space in which they perform. Abramović Marina, “Marina Abramović on Performance Art,” in *Marina Abramović: The Artist is Present*, p. 211.

<sup>100</sup> IGLESIA GRACIA, *Marina Abramovic, vida y muerte de la mujer-arte*, p. 71.



Rhythm 0, Naples, 1974.

En este mismo contexto de Europa de la posguerra surge el *Accionismo Vienés* teniendo como principales representantes a Herman Nisch, Günter Brus y Otto Mühl, los cuales criticaron los cánones tradicionales del arte, la moral, la política y economía surgida de la Segunda Guerra Mundial. Herman Nitsch, un artista austriaco nacido en 1938, que precisamente en Marzo del 2015 fue censurado en el Museo Jumex de la Ciudad de México, pues su obra fue fuertemente criticada por su alto contenido de violencia, sacrificio de animales y rituales sangrientos. Nitsch hace uso de la sangre de manera terapéutica colectiva, y no para hacer una exaltación burda de la violencia en si, relaciona la sangre con el nacimiento, un pasaje visceral, alegre, que es bello y feo estéticamente al mismo tiempo, “una especie de ritual colectivo que ayude a liberar emociones y traumas de manera colectiva.”<sup>101</sup> Luego tenemos a Otto Mühl que, a través de una experimentación corpórea buscaba incomodar al espectador haciendo uso de secreciones humanas, tales como sangre orina y sudor. Esto con el fin de cuestionar el papel del cuerpo en el mundo del arte. De manera similar, las intervenciones publicas de Günter Brus incomodaban al espectador por medio de masturbaciones publicas, con la intención de revivir en él la experiencia estética, de vivir el arte cada uno desde su perspectiva. Cabe mencionar que, durante mucho tiempo estos artistas fueron perseguidos por el gobierno austriaco hasta que finalmente encontraron refugio en Alemania, país que actualmente resguarda sus obras.

---

<sup>101</sup> PADILLA MIRELES, ANDREA ITZEL, CREACIONES CORPORALES POLÍTICAS, P. 11.



Hermann Nitsch, The Orgies Mysteries Theatre fotografia de Luci Lux



Otto Muehl, Piss action, 1969, [www.theartstory.org](http://www.theartstory.org)



Brus Günter, Selbstbemalung, 1964. Fotografia de Ludwig Hoffenreich

Del otro lado del globo, en la costa este de Estados Unidos, encontramos el caso de Fluxus, conformado por célebres personajes de varias partes del mundo como Dick

Higgins, Joseph Beuys, John Cage, Yoko Ono, Nam June Paik, George Maciunas, Allan Kaprow y Wolf Vostell entre otros. “Fluxus no es un episodio en la historia ni un movimiento artístico; es una manera de hacer las cosas, una tradición y una forma de vivir y morir [...] Fluxus es más valioso como idea y como posible factor de cambios social que como comunidad o colección de objetos.”<sup>102</sup> En palabras de Dick Higgins, “Fluxus fue un laboratorio. Doce ideas caracterizan el programa de investigación de este laboratorio: Globalismo, Unidad del arte y la vida, intermedia, experimentalismo, azar, carácter lúdico, simplicidad, implicación, ejemplaridad, especificidad, presencia en el tiempo y musicalidad.”<sup>103</sup> Situados en los años 60’s en la ciudad de Nueva York sus obras son consideradas un punto de partida en la transdisciplinariedad en el arte contemporáneo, y un gran avance en romper las barreras que separaban el arte y la vida cotidiana. Fluxus inició una crítica a las formas tradicionales de arte y al llamado “culto objeto, autoproclamándose por un *antiarte*.

La relevancia de Fluxus radica en su esfuerzo por buscar nuevos medios y posibilidades para crear arte.<sup>104</sup> “Fluxus supone la creación de modelos y paradigmas”<sup>105</sup> buscando con eso, criticar a las instituciones hegemónicas del arte usando un discurso irónico en vez de una confrontación directa, tal como lo hacían los *accionistas vieneses*. La esencia de Fluxus es el cambio, la transformación, los cambios sustanciales en la sociedad, y crear nuevos paradigmas para comprender el arte.

En cuanto a su perspectiva global, Fluxus procede de una tradición global, si bien se le prestó poca atención mediática debido a su sentimiento y tono antinacionalista. Sus representantes venían de varias partes del mundo, Europa, Asia, Estados Unidos, por la

---

<sup>102</sup> FRIEDMAN, SMITH, SAWCHYN, *Cuaderno de ejercicios. Eventos, acciones y performances*, p. 11.

<sup>103</sup> FRIEDMAN, SMITH, SAWCHYN, *Cuaderno de ejercicios. Eventos, acciones y performances*, p. 12.

<sup>104</sup> FRIEDMAN, SMITH, SAWCHYN, *Cuaderno de ejercicios. Eventos, acciones y performances*, p. 19.

<sup>105</sup> FRIEDMAN, SMITH, SAWCHYN, *Cuaderno de ejercicios. Eventos, acciones y performances*, p. 12.

tanto no se prestaban a promover concepciones nacionalistas.<sup>106</sup> “El globalismo es elemental para Fluxus. Adopta la idea de que vivimos en un solo mundo en el que las fronteras de los Estados políticos no corresponden con las naturales ni las culturales [...] Higgins se refería a que Fluxus no tiene ningún interés en la nacionalidad de las personas o en las ideas. Sin embargo, el nacionalismo puede ser una clase de competencia entre las países” esto orilla a los países a entrar en guerras nacionalistas en una lucha por expandir el territorio.



Fluxus, Galleria Cívica de Arte Moderna, 1967.



Yoko Ono, Fluxus, Cut Piece, 1964, Fotografía por Minoru Niizuma, Lenono Archive, New York.

---

<sup>106</sup> FRIEDMAN, SMITH, SAWCHYN, *Cuaderno de ejercicios. Eventos, acciones y performances*, p. 28.

Delimitando mas nuestro margen de análisis es pertinente mencionar a Cris Burden, artista pionero del *performance* en Los Ángeles California. Burden se lanzó a la fama en 1971 luego de haber realizado su intervención llamado *Five Day Locker Piece* en donde el artista se encerró por 5 días en un casillero de la Universidad de California con apenas unas botellas de agua y otras mas para hacer sus necesidades. En ese mismo año realizó su segundo *performance* “shoot”, en donde le pide a un amigo le dispare a propósito en el brazo. Esto desató controversias, a lo que el afirmó “ Todo el mundo evita ser disparado. ¿ Y si yo sólo lo hago a propósito?”<sup>107</sup>Esto con el fin de denunciar el uso legal de armas en los Estados Unidos, la postura de éste frente a la Guerra de Vietnam y también con el fin de llevar al limite el cuerpo a través del dolor, evidenciando la normalización del uso de la violencia en las sociedades contemporáneas.



Chris Burden, Shoot, fotografía por Chris Burden Studio, cortesía Th estudio Gagosian Gallery. Los angeles,1971

Los artistas anteriormente mencionados si bien con diferencias abismales entre ellos, fueron pioneros en la utilización del cuerpo como instrumento y lenguaje para crear arte, y al mismo tiempo sirven de antecedentes para comprender el *performance* en Estados Unidos. Son solo algunos ejemplos de cómo el cuerpo es usado para hacer visible alguna postura o critica social o política, y de igual manera ponen en relieve la relación del cuerpo con el espacio. Es claro que, el *performance art*, es geopolítico, pues es interpretado de distinta manera en cada territorio y tiempo en donde es llevado a cabo la acción.

---

<sup>107</sup>CHIRS BURDEN, *Shoot*, <https://youtu.be/26R9KFdt5aY> , 1971. [Revisado el 29 de noviembre del 2016.]

## Capítulo II

# Identidades fantasmas y periféricas: Los inicios del Colectivo Asco

### 2.1 El colectivo en tiempo y espacio

#### - 2.1.1 The big orange (Los Angeles)<sup>108</sup>

“Sometimes I feel  
Like I don't have a partner  
Sometimes I feel  
Like my only friend  
Is the city I live in  
The city of angels  
Lonely as I am  
Together we cry”

-Under the bridge, Red Hot Chilli Peppers.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Los Ángeles es la población que tiene el mayor número de habitantes, solo por debajo de Nueva York. Es también una ciudad con varios apodos, entre ellos se encuentra “La gran Naranja”, ya que se caracteriza por su cálido clima y su resplandeciente sol, además de que a principios del siglo XX, la ciudad se caracterizó por contener en su paisaje, abundantes cantidades de árboles de naranjas. “*The big orange*”, fue una manera de competir con el apoyo neoyorquino de “*La gran manzana*”. CLIFFORD, *The big Orange*, p. 34.

<sup>109</sup> “Paseábamos por las calles de la ciudad buscando donde comprar drogas. Era verano y hacía mucho calor, así que yo podía estar despierto varios días seguidos hasta que encontrábamos quien nos la vendiera. Fuimos a un puente que estaba en la ciudad en el medio de Los Ángeles, bajo la autopista.” Entrevista a Anthony Kiedis, miembro de los Red Hot Chilli Peppers, en donde explica el significado de esta canción, para Anthony, como para muchas otras personas inmersas en las drogas, conseguir heroína debajo de los puentes o de los *Freeways* era un práctica común. <https://www.youtube.com/watch?v=vUxbfVgyxe8> [consultado el 12 de mayo de 2016.]

Los Ángeles (LA) es la capital cinematográfica del mundo, muchos de los apodos de esta ciudad van relacionados con la industria cinematográfica: Hollywood, La ciudad de los ángeles perdidos, La ciudad de los ángeles, la Gran Naranja, y así muchos más.

Sin embargo otros ámbitos artísticos fuera de lo relacionado con el arte cinematográfico fueron relegados durante mucho tiempo, probablemente debido a que la escena artística se desarrolló con más fuerza en la costa este, en la ciudad de Nueva York, acaparando las miradas internacionales durante el siglo XX. LA, una ciudad constituida por un escenario diverso, desde los fisicoculturistas que pasean por Venice beach, sus características autopistas o *freeways*, kilómetros de bares en Sunset Strip, o los kilómetros de estrellas en el asfalto del Paseo de la Fama de Hollywood (Hollywood Walk of Fame) en Hollywood Boulevard. Una ciudad llena de barrios periféricos que tuvo en su momento, un crecimiento descontrolado, y tiene no solo con hermosas playas, centros comerciales y calles repletas con tiendas de diseñador, también cuenta con bucólicos escenarios si se clava la mirada más allá del letrero de Hollywood. La ciudad de los Ángeles es un lugar con identidades distintas, lo cual nos permite crear múltiples reacciones e interpretaciones a tal impacto estético.

La ciudad alterego de Hollywood, se ha caracterizado por la exclusión social, pues los proyectos alternativos y comunitarios que se generaron en los sesenta y setenta del siglo xx para el desarrollo y a favor de una política de integración racial con beneficios tangibles, no tomaron fuerza dentro de la población y terminaron por ser suprimidos. Esta exclusión social, se remonta a principios del siglo XX, para el año de 1915, LA ya contaba con casi un millón de habitantes, una floreciente industria del petróleo, y un río artificial traído de las montañas, además de un puerto financiado por la federación, en sus calles y avenidas se construían varios rascacielos. Los Ángeles fue una creación del capitalismo inmobiliario y un producto de la especulación.<sup>110</sup>

Un aspecto que contribuyó al desarrollo económico de los bolsillos de banqueros y magnates del transporte es que, en LA no estaban permitidos los sindicatos de trabajadores, cuando se intentó realizar una huelga de ferrocarrileros se declaró ilegal, esto significó un atractivo para empresarios e inversionistas, que llegaron a LA sabiendo que obtendrían

---

<sup>110</sup> DAVIS, *City of Quartz, excavating the Future in Los Angeles*, p. 18

grandes ganancias con mano de obra barata. Así, la llegada masiva de un gran número de mexicanos a LA durante la década de los veinte, respondió al momento álgido de industrialización de la ciudad, pues ésta era promovida como el paraíso de la clase trabajadora, sin embargo la oferta laboral no resultaba tan atractiva para los migrantes de origen europeo dado que, en comparación con el resto del país, la ciudad de Los Ángeles mantenía un salario por debajo de la mínima nacional, además de una mala reputación, relacionada a numerosos conflictos laborales. Con el paso del tiempo, los migrantes mexicanos fueron los mejores en adaptarse a los procesos de industrialización y contribuyeron a la creación de una comunidad étnica en una de las ciudades con mayor crecimiento demográfico.

Los Ángeles crecía y se consolidaba como una metrópoli. Mientras el Este de los ángeles ganaba la fama de tener a la comunidad más grande de mexicanos de la costa oeste. También se caracterizó por tener un mercado inmobiliario económico, gracias a esto, y paulatinamente se fue conformando un barrio para mexicanos, donde la exclusión y la discriminación no tenían cabida; Estos pobladores, fueron disuadidos por los agentes de bienes raíces para establecerse del otro lado del río de Los Ángeles, naciendo así el Este de los Ángeles. Sus residentes fundaron algunos periódicos bilingües (español- inglés) demostrando así, su interés por cohesionar a la comunidad hispanoparlante, pero también apuntado hacia la educación para mejorar sus condiciones de vida. “Un gran número de migrantes mexicanos que se establecieron en LA a finales del siglo XIX y a principios del XX, se referían a sí mismos como Mexicanos. Los periódicos del sur de California escritos en inglés, también usaban el término mexicano para referirse a la población, sin importar que hubieran nacido en México o bien, en EU de padres mexicanos. Los expertos en el tema, usaron este término hasta los años posteriores a la depresión estadounidense.”<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> “The majority of the emigrants from Mexico who settled in Los Angeles during the late nineteenth and early twentieth centuries referred to themselves as Mexicanos. Southern California English language newspapers and journals used the term Mexican in referring to this population, whether the person was born in Mexico or in United States of Mexican parents. Scholars did not begin to use the term Mexican American to describe this group until the post Depression years.” ROMO, *East Los Angeles: History of a Barrio*, p. IX.



The Visual Enviroments del Este de los Ángeles ( Los Angeles: Barrio Planers, 1973),  
*Barrio Planers, Inc.* <http://www.barrioplanners.com>

Décadas de menguadas inversiones en la construcción de casas para la clase trabajadora e infraestructura urbana, combinado con el subsidio de los especuladores, además de numerosos permisos comerciales que fueron brindados a la clase alta con bajísimos cobros de impuestos, significaron con el tiempo, una erosión que fue mermando la calidad de vida de la clase media en el Este de LA. Esta ciudad es más que una engañosa tarjeta postal, es necesario mirar la ciudad como vertedero del sueño estadounidense, con sus conflictos raciales, enfrentamientos policiales, pandillas y discriminación, elementos que nos ayudarán a analizar la ciudad desde su interior.

Los Ángeles fue sin duda una ciudad llena de cambios durante los años setenta, el movimiento chicano trajo consigo un nuevo sentimiento identitario y de empoderamiento. La sociedad convencional estadounidense de pronto comenzó a notar la escena del arte chicano. Esta ciudad con tantos matices, vio nacer a cuatro jóvenes que llevarían ésta expresión a sus límites, rompiendo los estereotipos, portando como bandera la denuncia y reivindicación de la comunidad chicana del este de LA. Sus obras se convirtieron en un ejemplo para toda una generación, este talentoso y ecléctico grupo hizo uso de los lugares marginados de la ciudad para como medio de protesta, apoderándose de espacios periféricos y alejados para iluminar oscuros callejones con murales y performances, Asco buscó sacar el arte de los museos para volcarlo a las calles. “En los bordes deshilachados de la imaginación de Baudelaire, entrevemos otro modernismo potencial: la protesta revolucionaria que transforma una multitud de soledades urbanas en un pueblo, y reclama las calles de la ciudad para la vida humana.”<sup>112</sup>

En la California de post-guerra, el este de LA se convirtió en un espacio que fue alcanzado y atravesado por autopistas y grandes muros que separarían a los barrios ricos de los marginados. En este contexto, los miembros de Asco, Patssi Valdez, Willie Herron, Harry Gamboa y Gronk tomaron las calles y desarrollaron su particular estilo artístico a la par de la urbanización de la ciudad. “Asco, con su estilo híbrido único, creó una vanguardia artística, urbana, y binacional en un ambiente hostil y peligroso”.<sup>113</sup>

### **2.1.2 The expressway generation**

Los miembros del colectivo crecieron en una generación activa, que estaba al pendiente de cómo las políticas públicas y la planeación urbana podían crear nuevas formas de segregación y disparidad social, a esta generación se le conoció como “Expressway

---

<sup>112</sup> BAUDELAIRE, BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, p.166.

<sup>113</sup> Asco was singular in its use of hybridity, creating an urban-binational avant-garde art in a hostile and even dangerous environment”. SANTILLANO, *Asco, in Phantom Sighting: Art after chicano Movement*, p.45.

generation”<sup>114</sup>. En este sentido, las autopistas fungieron a manera de cordón alrededor de los barrios chicanos, marcando los límites de movilidad de muchos de sus residentes. Estas demarcaciones externas impuestas por las autopistas, reprodujeron una formación racial del espacio como un efecto integral que tuvo el desarrollo urbano de LA durante los años setenta. “Esto no es casual: de hecho, durante la mayor parte de nuestro siglo, los espacios urbanos han sido sistemáticamente diseñados y organizados para asegurar que las colisiones y enfrentamientos no tengan lugar en ellos. El signo distintivo del urbanismo del siglo XIX fue el bulevar, un medio para reunir materiales y fuerzas humanas, el sello del urbanismo del siglo XX ha sido la autopista, y medios para separarlos. En esto vemos una dialéctica extraña, en que una forma de modernismo se activa y se agota tratando de aniquilar a la otra, todo en nombre del modernismo.”<sup>115</sup> Por otro lado Kevin Lynch, afirma que, “Los bordes de un barrio parecen desempeñar una función secundaria: pueden poner límites a un barrio y pueden reforzar su identidad. Los bordes pueden aumentar la tendencia de los barrios a fragmentar la ciudad, desorganizándola”<sup>116</sup>.

La relación de los habitantes con el paisaje urbano, se fragmentó a consecuencia del nuevo diseño de las ciudad; las autopistas y los grandes puentes expulsaron los transeúntes de las calles, imponiéndose con fuerza el automóvil, trayendo como consecuencia la fragmentación física de las clases sociales “La planificación y la arquitectura modernistas crearon una visión modernizada: un mundo espacial y socialmente segmentado: aquí la gente, allá los pobres; entre medias, allí viviendas; aquí los ricos, allá los pobres; entre medias, barreras de césped y hormigón, donde una vez más las aureolas pudieran comenzar a envolver las cabezas.”<sup>117</sup> Las autopistas menguaron esa relación que los habitantes mantenían con el espacio urbano, de manera que la manera más cómoda de comunicarse con el espacio o de ir de un lado a otro era a través del automóvil; no pasó mucho tiempo en

---

<sup>114</sup> “Expressway generation”, en VILLA, Barrio-Logos: Space and Place in Urban chicano Literature and Culture.

<sup>115</sup> BAUDELAIRE, BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* p. 165.

<sup>116</sup> LYNCH, *La imagen de la ciudad*, p. 88.

<sup>117</sup> BAUDELAIRE, BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* p. 168.

notarse la ausencia de las personas caminando por las calles, Jane Jacobs argumenta espléndidamente, “primero, que los espacios urbanos creados por el modernismo eran físicamente limpios y ordenados, pero estaban social y espiritualmente muertos; segundo, que eran solamente los vestigios de la congestión, el ruido y la disonancia general del siglo XIX los que mantenían viva la vida urbana contemporánea; tercero, que el antiguo <<caos en movimiento>> urbano era, de hecho, un orden humano maravillosamente rico y complejo, inadvertido por el modernismo sólo porque sus paradigmas de orden eran mecánicos, reducidos y superficiales; y, finalmente que lo que todavía pasaba por modernismo en 1960 podría ser algo evanescente y ya obsoleto”<sup>118</sup>.



Geografía de “The expressway generation”, Este de los Ángeles. Cortesía de United States Geological Survey. <https://www.usgs.gov>.

---

<sup>118</sup> JACOBS JANE, en BAUDELAIRE, BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. 171.



Intersecciones de autopistas del Este de los Ángeles, 1962, Cortesía del departamento de Transporte de California. <http://www.dot.ca.gov>

## **2.2 Esbozo de la creación del colectivo, el surgimiento de la elite del barrio**

A finales de los años sesenta, los miembros de Asco, comenzaron a colaborar en distintos proyectos de arte y eventualmente conformaron de manera formal, un colectivo que sería el primero en el que su totalidad de miembros fueran chicanos. El nombre de Asco, “surgió por las reacciones de las personas hacia nosotros personalmente, hacia nuestro trabajo artístico el cual abarcaba temas con violencia y depresión. Todos pensaban que Asco, era el nombre del colectivo, así que decidimos adoptarlo”.<sup>119</sup> En numerosas ocasiones, los miembros de Asco, Harry Gamboa, Patssi Valdez, Willie Herron y Gronk, han descrito de manera particular cómo surge el nombre del colectivo, de acuerdo a las reacciones que cada uno pudo observar durante sus intervenciones en espacios públicos y galerías. Patssi Valdez, recuerda que el nombre Asco proviene de una de sus primeras exhibiciones como colectivo, en donde la reacción que ellos mismos tuvieron sobre la forma en que montaron y expusieron las obras fue de repulsión, de asco y de rechazo. Por otro lado Willie Herron

---

<sup>119</sup> GAMBOA, EN CHAVOYA Y GONZALEZ, *Asco Elite of the obscurence*, p. 41, 42.

menciona en una entrevista<sup>120</sup>, que fue su idea nombrar Asco a esa exhibición, la cual contenía las peores obras del colectivo, aún en ese entonces sin nombre. Una vez terminada la mencionada exposición, que llevó por nombre Asco también decidieron que sería buena idea adoptar ese nombre, ya que muchos de los asistentes pensaron que Asco era el nombre del colectivo.

A finales de los años sesenta, las escuelas públicas del este de LA tuvieron el más alto índice de deserción a nivel nacional, el sistema educativo parecía ser más un obstáculo que un medio para el desarrollo de la juventud chicana. En primer lugar el sistema educativo nacional proporcionaba educación en español a estudiantes hijos de migrantes, esto en gran medida no ayudaba a la integración de niños y jóvenes a la sociedad norteamericana, por el contrario, incitaban actos discriminatorios y racistas. Willie Herrón hace referencia a esto en una entrevista “Durante mi educación básica, recibí clases en español, pero eso me hacía sentir excluido porque la mayoría de los textos e instrucciones estaban en inglés, así que tomé la decisión de aprender inglés como un medio de defensa y más adelante poder usarlo como arma”.<sup>121</sup> Por otro lado, Patssi recuerda un pasaje como estudiante de preparatoria, en donde los maestros hacían declaraciones y comentarios discriminatorios “>>a ver, a todos los mexicanitos que tengo en mi clase, más vale que lo hagan bien en esta clase, porque algún día, van a cocinar y a limpiar para alguien mas<<, Y yo pensaba, esta mujer debe estar loca, yo no voy a cocinar o limpiar para nadie”.<sup>122</sup>

Harry, Patssi, Willie y Gronk se conocieron en las instalaciones de la preparatoria Garfield del Este de Los Ángeles a finales de los años sesenta. Mientras estaban estudiando, estos artistas emergentes experimentaron y compartieron el sentimiento de aversión por las

---

<sup>120</sup> HERRÓN, <https://www.youtube.com/watch?v=fSQSekn7lhg>[consultado el 15 de mayo del 2016]

<sup>121</sup>Entrevista, GAMBOA HARRY, <https://www.youtube.com/watch?v=fSQSekn7lhg> [consultado el 15 de mayo del 2016]

<sup>122</sup> VALDEZ PATSSI, <https://www.youtube.com/watch?v=fSQSekn7lhg>[consultado el 16 de mayo del 2016] “I had this homemaking class, and the teacher used to make the most ridiculous statements in class. She would say, “well you little Mexicans, you better do well in this class for one day you’ll all be cooking and cleaning for other people. And I used to think: What! This lady is nuts! I’m not going to cook for anybody!

situaciones a su alrededor, el cual trasladarían y proyectarían en su trabajo artístico. En marzo de 1968, uno de los integrantes del colectivo, Harry Gamboa encabezó una marcha conformada por miles de estudiantes de las seis escuelas preparatorias en el este de Los Ángeles para protestar contra el racismo y las inadecuadas políticas públicas implementadas para la educación. Además de que, en marzo de 1968, se habían registrado diez mil bajas del ejército estadounidense en Vietnam, las cuales habían pertenecido a la preparatoria Garfield. Esta preparatoria había servido como campo de entrenamiento para la protesta social. Harry menciona en una entrevista que, “ el ambiente era muy violento, tan violento que era casi un teatro absurdo, llegué a ver cómo la policía entraba al campus y golpeaban estudiantes.”<sup>123</sup>

Las protestas que se llevaron a cabo entre 1969 y 1971 fueron un momento clave para la Moratoria Chicana<sup>124</sup>, y que terminó con la muerte de Rubén Salazar, un prestigiado fotoperiodista, originario de Chihuahua, que falleció por un proyectil de gas lacrimógeno que le pegó en el rostro mientras cubría los disturbios derivados de una marcha en contra de la guerra de Vietnam. Una fotografía tomada por Victor Alemán (Just Before the Gunfire, 1971) nos muestra el momento justo antes del enfrentamiento entre los manifestantes y los policías. Después de escapar de ese tiroteo, Harry Gamboa se prometió a sí mismo buscar

---

<sup>123</sup> “The environment there was so violent that it was almost like absurdist theatre... I had seen instances where the police came on campus and beat the shit out of kids”, en 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. P. 111.

<sup>124</sup> “La Moratoria Chicana fue planeada por grupos activistas chicanos como una marcha de protesta contra la Guerra de Vietnam. Varias organizaciones estudiantiles mediante movimiento Poder chicano decidieron unirse para levantar la voz y mostrar su preocupación por el alto porcentaje de bajas de México-estadounidense durante la guerra” [...]though the chicano Power Movement da como unaaatics: Hispanic Amercians andts relatevelyns, created though the chicano Power Movement. The chicano Moratorium was planned as a Los Angeles rally against the Vietnam War by chicano activist groups. Various student organizations, created through the chicano Power Movement, decided to join together to protest the war and voice concern over its relatively high percentage of Mexican- American casualties.” SCHULTZ, *Encyclopedia of Minorities in American Politics: Hispanic Americans and Native American.*“

“un método alternativo para confrontar a las políticas públicas”<sup>125</sup>, un método de intervención que posteriormente trabajaría con Asco. Unos meses después Gamboa adquirió su primer cámara fotográfica con ayuda financiera de un programa Escolar (EOP)<sup>126</sup> y de manera autodidacta aprendió a usarla. Posteriormente en 1971 recibió la invitación para unirse al equipo editorial de la revista *Regeneración* en donde se conectaría con colaboradores afiliados a grupos como el Movimiento por los Derechos civiles de los gays y el Frente de liberación Gay.



Victor Aleman, *Just Before the Gunfire*, 1971.

---

<sup>125</sup> GAMBOA, Harry, “*Against the Wall: Remembering the Chicano Moratorium*”, [Consultado, 5 julio del 2016], <http://www.eastofborneo.org/articles/against-the-wall-remembering-the-chicano-moratorium>

<sup>126</sup> EOP, es un programa ofrecido por servicios escolares; provee ayuda financiera a potenciales estudiantes de la Universidad del Estado de California que aún se encuentran estudiando la preparatoria, pero que no cuentan con recursos económicos suficientes para solventar su educación. <https://www.csub.edu/aac/eop.html>, [consultado el 20 de junio del 2017]

### 2.2.1. Primeras obras: Del arte objeto al arte activista.

Antes de comenzar este apartado, cabe mencionar que las obras que analizaremos a continuación son las primeras de Asco, sin embargo éstas no se tratan de sus performance, quisimos comenzar con su trabajo editorial, posteriormente mural y finalmente con algunas intervenciones públicas, y de esta manera observar la evolución en la obra del colectivo, además de que las obras de *performance* las analizaremos en el capítulo 3.

El colectivo se hizo oficial a partir de la invitación que Harry Gamboa 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,<sup>127</sup> usando como modelo la publicación de los hermanos Flores Magón. Cabe mencionar que Francisca reclutó a Harry Gamboa 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 pesar del sarcasmo de sus publicaciones, Asco estaba sumamente comprometido con el movimiento.<sup>128</sup> En su primera publicación en colaboración con Asco tenemos “otro día, otro asesinato”<sup>129</sup> en donde Gamboa denuncia la excesiva brutalidad policiaca, haciendo uso de la idea de colonialismo interno<sup>130</sup> para explicar el racismo como una

---

<sup>127</sup> Feminista, chicana, Francisca Flores<sup>127</sup>, una activista que luchó por los derechos de los chicanos.

<sup>128</sup> NORIEGA, *Your Art Disgusts Me: Early Asco*, P. 114.

<sup>129</sup> GAMBOA Harry Jr. “*Another Day, Another Murder*”, P. 14-16.

<sup>130</sup> 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 caracterizan 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

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 a actuar y hacer algo en contra del gobierno.<sup>131</sup>



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

---

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 pertenece a una cultura distinta y habla 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. MARX, Carlos, en GONZALEZ CASANOVA PABLO, *Colonialismo interno (Una redefinición)*, UNAM, México, 2003, p. 3.

<sup>131</sup> GAMBOA Harry Jr. “Another Day, Another Murder”, P. 14-16.



virgen de Guadalupe, o temas relacionados con las drogas como la marihuana, y problemas territoriales. En un trabajo realizado recientemente por Max Benavidez sobre el integrante de Asco Gronk, él menciona que “anteriormente todo el trabajo que yo había visto y todas las imágenes producidas por artistas Chicanos, eran ajenas a mí, yo nunca había estado en prisión. Yo no sentía afinidad por la marihuana o el uso de drogas. La virgen de Guadalupe era una leyenda interesante, pero nuestra señora de Fátima era más cautivante para mí.”<sup>133</sup>

Una tarde del año de 1972, después de que Gamboa tuviera una pequeña reunión con el entonces director del museo del condado de Los Angeles (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 del Museo del Condado de Los Ángeles (LACMA), a la mañana siguiente, Harry Gamboa 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. En una entrevista hecha por el historiador del arte Mario Ontiveiros en 1997 a Patssi Valdez, 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.”<sup>134</sup> 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

---

<sup>133</sup> “Previously all the work I had seen and all the images produced by “chicano Artists”, were foreign to me. I had never been in prisión. I felt no kinship to humor about marijuana or drug use. La Virgen de Guadalupe was a an interesting legend bur our Lady af Fatima was more compelling” en BENAVIDEZ, Gronk, p. 35.

<sup>134</sup> 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, bur at the same timel 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.

en uno de los sectores más caucásicos de la ciudad; llevando por nombre Sray Paint. El proyecto, surgió a partir de los constantes rechazos por parte de las autoridades del museo por montar una exhibición con artistas chicanos, el director rechazó la idea, afirmando que los Chicanos solo saben hacer grafiti, y no obras de arte.

Firmando las paredes del museo, Asco colapsó de manera simbólica el abismo que había entre el grafiti y el arte conceptual uniéndolos en una sola voz. Basaron la obra en los prejuicios y en la exclusión reconfigurando al museo en sí, en arte objeto.<sup>135</sup> 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 no. Asco sabía que el museo usaría su autoridad para interpretar el Spray Paint, 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 trio 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.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> El 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 .

<sup>136</sup> NORIEGA, *Your Art Disgusts Me: Early Asco*, P. 45.



Asco, Spary 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 prestigiada 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. Los orígenes de Asco fueron activistas, más que académicos.

La preparatoria Garfield sirvió como un espacio de entrenamiento en la protesta social, y es de esta escuela de donde posteriormente veremos salir un gran número de artistas visuales y del performance, incluidos Asco, el grupo Cyclona, Humberto Sandoval, Los lobos, por mencionar los más relevantes. Un año después de que miles de estudiantes salieran a protestar a las calles, Gronk escribe Caca-Roaches Have No Friends, un proyecto

que buscó intervenir Balverde Park con performances, el proyecto es estelarizado por Patssi Valdez, Cyclona, y Mundo Meza. En esta intervención, los dos últimos 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. Entre 1969 y 1971 este controversial artista colaboró en cuatro ocasiones más con Asco.



Cyclona on the left during, Caca- Roaches Have No Friends, 1969

La muerte del periodista Rubén Salazar durante la marcha de la Moratoria Chicana, inspiró la creación del mural “Black and White” pintado por Willie Herrón y Gronk en 1973, se trata de una obra monocromática, la cual echando mano de la fotografía y del realismo, retrató la brutalidad policiaca que se vivía en el barrio, la discriminación y segregación social, además del rechazo de la comunidad chicana hacia la Guerra de Vietnam. Asimismo fungió como vertedero visual de historias locales, en donde varios relatos de brutalidad eran contados por las voces del barrio a través de los diversos cuadros. Las intervenciones callejeras través de Los Angeles fueron parcialmente documentadas en fotografías en blanco y negro por Harry Gamboa, quien en 1972, señaló que decidió comenzar a documentar las intervenciones publicas de Asco para poder volver a presentarlo en otros lugares de la ciudad, y así alcanzar a otros sectores de la población.<sup>137</sup> Por otro

<sup>137</sup> GAMBOA HARRY, Videotaped interview (uploaded 30 August 2010), Del Zamora Actor Reel Part

lado, algunos otros de sus *performance* fueron producidos en espacios cerrados, planeados para ser desarrollados solamente frente a una cámara.



Black and White Mural 1973 /Muralists, 1979. From left: Willie Herron III and Gronk. Photograph courtesy of Harry Gamboa Jr.

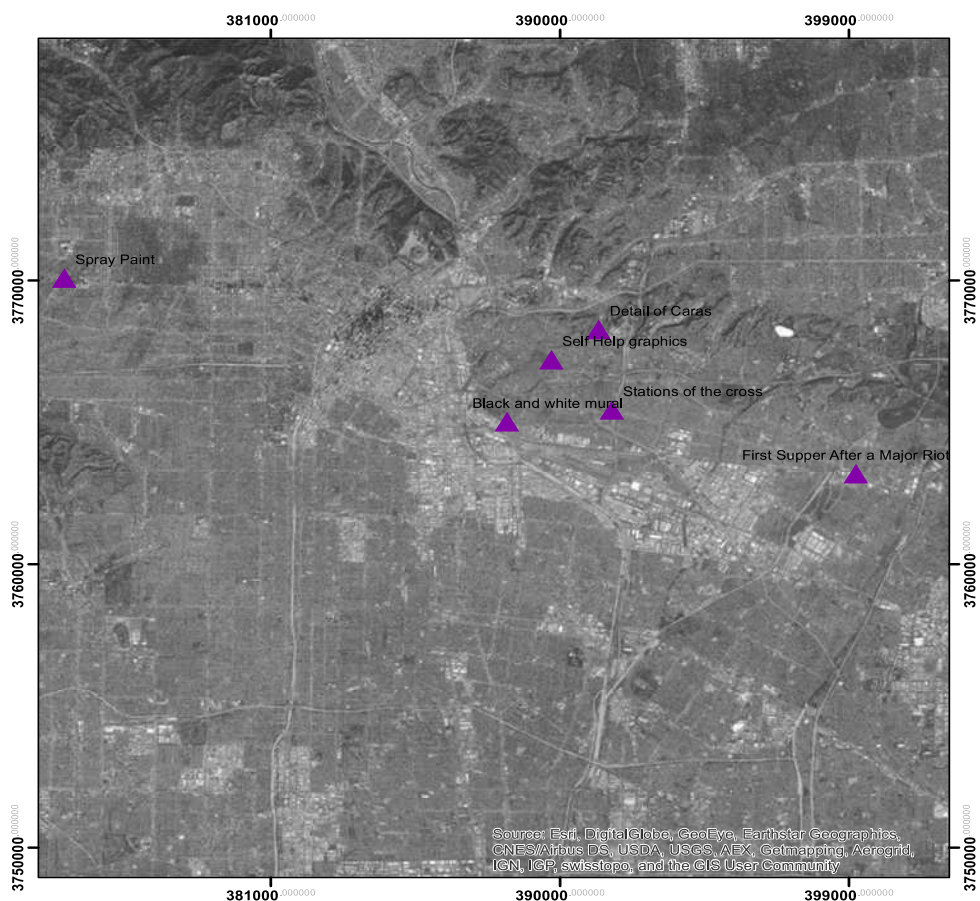
En el mapa que vemos a continuación, se localizan las primeras obras del colectivo Asco, incluyendo sus primeros *performance* a principios de los 70's. Es importante mencionar que, para la época los vecindarios habían sido divididos en barrios por nacionalidades, esto como consecuencia por las autopistas construidas durante esos años. Ir de un barrio a otros era difícil si no se contaba con un automóvil, además de que era común recibir muestras de amedrentamiento por parte de la policía o por algún vecino del barrio.

El trabajo de Asco es relevante no sólo por su valor estético y por su carga activista, también por la apropiación de espacios fuera del Este de los Ángeles, lugar donde habitaban la mayoría de ciudadanos de origen mexicano. Asco buscó un diálogo con otros barrios y otro público a través de sus murales y *performance*, y proyectar un mensaje de resistencia civil pero al mismo de tiempo de unión entre todos los ciudadanos de los Ángeles, sin importar su origen.

---

39, 2010, <http://www.youtube.com/watch?v=u2ieloWvz3c>, [consultada el 23 de mayo del 2017.]

# Primeras obras del Colectivo Asco.

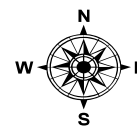


## Simbología

▲ Murales

0 1.75 3.5 7 Kilometers

Coordinate System: WGS 1984 UTM Zone 11N  
 Projection: Transverse Mercator  
 Datum: WGS 1984  
 False Easting: 500,000.0000  
 False Northing: 0.0000  
 Central Meridian: -117.0000  
 Scale Factor: 0.9996  
 Latitude Of Origin: 0.0000  
 Units: Meter



Autor: Lic. Margarita Itzagery Ponce Marin  
 Edición: Junio 2016.  
 Escala gráfica.

### 2.2.2 Los Ascós

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 consientes y políticamente activos.<sup>138</sup> 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, diferentes entre sí, tenían algo en común, ambos estaban alienados de la vida urbana de Los Ángeles. Sin embargo formaron parte de una generación consciente y activa en donde la información corría más rápido gracias a los medios, influyó también que fueran la primera generación con acceso a la televisión.

La relación de Harry Gamboa con los *Jetters* permaneció de manera periférica, ya que él se encontraba más interesado en confrontar las políticas que tenían 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 Herron 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.

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.”<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> GRONK, en VARGAS ZANETA KOSIBA, *Harry Gamboa and Asco: The emergence and development of a chicano art group, 1971-1987*, p. 76.

<sup>139</sup> 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, en VARGAS ZANETA KOSIBA, *Harry Gamboa and Asco: The emergence and development of a chicano art group, 1971-1987*, Universidad de Michigan, 1988, p pp. 77-78.

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 Angeles durante los años 50's, 60's y 70's. Los Ángeles es una ciudad muy extendida, es una especie de varias ciudades susperpuestas, podemos comprobar este hecho observando que, hay mas de 70km 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 LA que no tenga automóvil. Para vivir en esta ciudad reinada por los *freeways*, es imprescindible contar con un vehículo para comunicare 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 con Long Beach, sin embargo también es un elemento recurrente en la historia oral de los habitantes del este de LA, pues esta arteria significó la fragmentación de varios vecindarios que fueron construidos a principios de los años cincuenta, en donde Willie Herrón se crio 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, el 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 mi realmente me gustaba y tener algo que me hiciera seguir adelante. Tuve apoyo de personas que yo ni conocía.”<sup>140</sup> El deseo inicial de comenzar a hacer arte vino de la necesidad de “querer comunicar mis sentimientos, pero no tener con quien hacerlo.”<sup>141</sup> 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, bellos horizontes “creo que esto me convirtió en una persona muy sensible respecto a la naturaleza, creo que ésta me llenaba

---

<sup>140</sup> Entrevista a WILLIE HERRON 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-herrn-12847>

[CONSULTADO EL 18 DE JUNIO DE 2016]

<sup>141</sup> Entrevista a WILLIE HERRON 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-herrn-12847>

[CONSULTADO EL 18 DE JUNIO DE 2016]

de una manera inexplicable”.<sup>142</sup> Los paisajes se imponían ante los ojos de Willie, y él sentía la necesidad de documentarlos de manera natural.

La pintura mural se caracteriza por su gran formato de presentación, y éste soporte es el que funcionó mejor para lo que Willie buscaba plasmar, la naturaleza y sus inmensos paisajes. “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 gigantescamente posible. Y actualmente aún quiero seguir queriendo crear trabajos en gran formato.”<sup>143</sup>

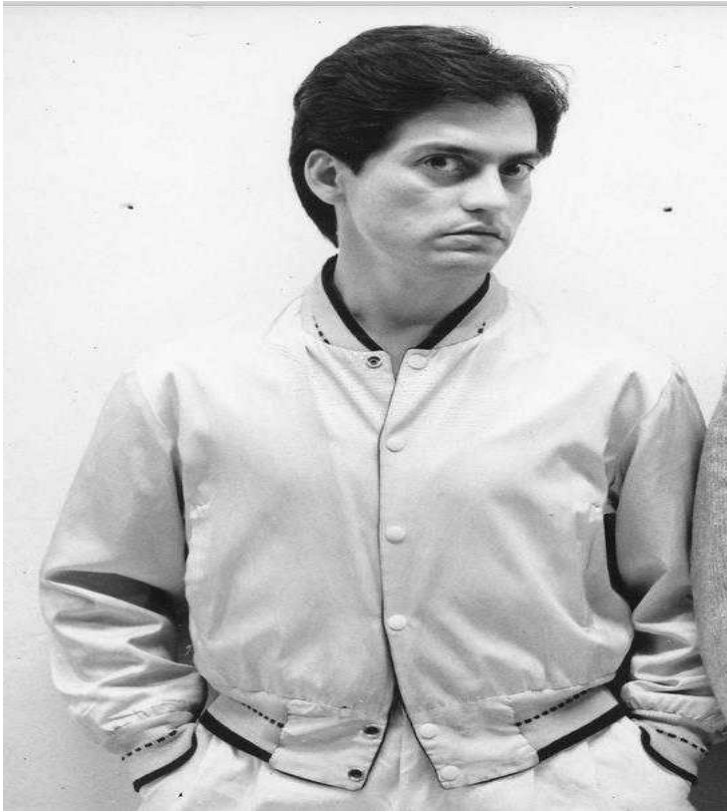
Willie fue criado por su abuelo, originario de Chihuahua y por su abuela, una india americana del norte de California, su infancia la pasó hablando español. Una vez que entró a la escuela primaria perfeccionó su inglés, sin embargo entró en confusión durante sus clases, pues dentro de los programas escolares no vio reflejados a los actores de la historia de México y LA 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 LA.”<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> 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.

<sup>143</sup> WILLIE HERRON, 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>”

<sup>144</sup>WILLIE HERRON, 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 grandparents 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” .



Willie Herron, Harry Gamboa, *the Gronk Papers*, caja 8 folder 9, Chicano Research Center, UCLA

Herron 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 Herron, son uno de los más sofisticados que se pintaron durante la década de los 70's en el Este de Los Ángeles."<sup>145</sup> Ganó fama internacional, cuando uno de sus trabajos fue seleccionado para ser expuesto en la gira Frenc Levi Straus de 1977, en donde su obra pudo ser vista en once países. Además en 1979, Herron se aventuró en el ámbito musical, formando una de las primeras banda de punk Chicano, *Los Ilegals*. 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. Si bien, 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.

---

<sup>145</sup> BURNHAM, *The Corrections Issue*, en *High Performance* p. 54.



Willie Herron, The Wall that cracks open, Fotografia por Margarita Ponce, 2017.



Willie Herron, La Doliente Hidalgo, 1976, Fotografia 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.<sup>146</sup> Nació en 1951, se crio en una familia de clase trabajadora en el Este de La Gran Naranja. Se graduó en 1970 de la escuela preparatoria Garfield High School, donde conoció a los miembros del colectivo Asco, posteriormente estudio 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 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.”<sup>147</sup> 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 si, 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.”<sup>148</sup>

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 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

---

<sup>146</sup> HARRY GAMBOA, en VARGAS ZANETA KOSIBA, *Harry Gamboa and Asco: The emergence and development of a chicano art group, 1971-1987*, p. 88.

<sup>147</sup> 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](http://www.huffingtonpost.com/entry/patssi-valdez-asco_b_1865533), [CONSULTADO EL 16 DE JUNIO DE 2016]

<sup>148</sup> 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](http://www.huffingtonpost.com/entry/patssi-valdez-asco_b_1865533),

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.<sup>149</sup> 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 diversa visión de los mexicanos. Estas percepciones negativas de la cultura chicana formaron en Patssi y Asco una perspectiva que reflejarían 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 paginad de su revista Interview Magazine. A pesar de haber vivido reprimida por no ser una buena pintora, actualmente Patssi vive su obra pictórica y dando un par 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 ámbitos como la serigrafía.



Patssi Valdez, Harry Gamboa Jr, the Gronk Papers, caja 2 folder 10, Chicano Research Center, UCLA.

---

<sup>149</sup> 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]



Gronk, Patsi Valdez, Harry Gamboa Jr, Harry Gamboa Jr, the Gronk Papers, caja 2 folder 10, Chicano Research Center, UCLA.



Patsi Valdez, Harry Gamboa Jr, the Gronk Papers, caja 2 folder 10, Chicano Research Center, UCLA.



Patssi Valdez, Harry Gamboa Jr., Chicano Research Center, UCLA, 1980.



Patssi Valdez, Harry Gamboa Jr, Chicano Research Center, UCLA, 1983.

Las razones por las cuales Harry Gamboa se convirtieron en artista no dista mucho de las de otros artistas chicanos de la época; Un deficiente sistema de educación, violencia y policiaca, una constante vigilancia por parte del Estado hizo a Gamboa caer en la cuenta de que, en comparación con el Estado, los chicanos nos tenían documentos o prueba alguna de que tal violencia y desigualdad existiera “ellos tenían las fotografías, y yo no tenía fotografías para demostrar nada<sup>150</sup>” llevándolo a comprometerse con los problemas existentes en los medios y en las calles a través de la fotografía , el *performance* y la ficción. Este era también una alternativa al realismo contestatario que otros artistas chicanos estaban utilizando para denunciar las problemáticas de la comunidad chicana.



Harry Gamboa Jr., 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 Angeles, sobre todo en lo que se refiere al arte conceptual y al *performance* art. Así, en 1978, cofundó Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), una influyente galería situada en el centro de Los ángeles que tuvo como objetivo fundacional apoyar a los artistas conceptuales y de *performance*. El guion de los *performance* escritos por Harry Gamboa han sido relacionados con los trabajos de las vanguardias Europeas, el Futurismo Italiani, Dadaísmo,

---

<sup>150</sup> The had pictures, and I didn't have pictures to prove my pont". GAMBOA Harry, Oral history interview with Harry Gamboa Jr, 1999, Abril, 1-16.

Surrealismo y en cierto modo también con la ironía de las obras de teatro de Bertolt Brech.<sup>151</sup>

Actualmente Harry Gamboa es catedrático en la Universidad del Estado de California en Los Angeles, dicta materias relacionado con el arte conceptual, arte e historia del movimiento chicanos etc.

No usa transporte publico, 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 numero 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, para cuando llegó a su casa ya era la una de la mañana y se había perdido el día de su cumpleaños. Este tiempo en el 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.”<sup>152</sup> Viajar en transporte publico “me mantiene consiente de lo que sucede con la sociedad, de quien está sobreviviendo en Los Ángeles y quien no.”<sup>153</sup> Durante su época con Asco, también utilizaron este medio para realizar un par de performances, entre los cuales se encuentra Sr. Tereshkova, dirigido por Humberto Sandoval. Además con 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, 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.<sup>154</sup> 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.<sup>155</sup> Fue principalmente conocida por sus retratos de sujetos anónimos, personas ordinarias de la ciudad de Nueva York en parques, las calles, además de interesarse por nudistas y travestis.<sup>156</sup> 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.

---

<sup>151</sup> Noriega, *Urban Exile, Collected Writings of Harry Gamboa Jr*, p. 4.

<sup>152</sup> GAMBOA HARRY, Entrevista MARGARITA PONCE, 20 de julio, 2017, Los Ángeles California.

<sup>153</sup> GAMBOA HARRY, Entrevista MARGARITA PONCE, 20 de julio, 2017, Los Ángeles California.

<sup>154</sup> GAMBOA HARRY, Entrevista MARGARITA PONCE, 20 de julio, 2017, Los Ángeles California.

<sup>155</sup> ARBUS DOON, MARVIN ISRAEL, ARBUS DIANE, *Magazine work*, Nueva York, 1984, p. 153, <https://aperture.org/shop/diane-arbus-magazine-work-book/> [Consultado el 20 de octubre del 2017]

<sup>156</sup> ARBUS DOON, MARVIN ISRAEL, ARBUS DIANE, *Magazine work*, Nueva York, 1984, p.152. [https://aperture.org/shop/diane-arbus-magazine-work-book](https://aperture.org/shop/diane-arbus-magazine-work-book/) [Consultado el 20 de octubre del 2017]

Harry Gamboa Si tuviéramos que definir el papel de cada uno de los miembros del colectivo, el de Harry Gamboa sería el del Historiador. Sin su trabajo no podríamos tener acceso a la gran cantidad de información que existe de Asco en archivos, desde las fotografías, escritos, videos entre otros objetos. El papel de Harry Gamboa, fue el de hacer que el *performance* de Asco permaneciera más allá de lo efímero, y así como los muralistas de la época, Gamboa cree firmemente que su obra debe permanecer en lo público.



Harry Gamboa Jr., Harry Gamboa Jr, the Gronk Papers, caja 2 folder 10, Chicano Research Center, UCLA.

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.<sup>157</sup> 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 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

---

<sup>157</sup> GRONK, entrevista por RITA GONZALEZ Y FLORES JENNIFER, Los Angeles, Agosto 31, chicano Research Center, UCLA.

vacía a preparar su propia cena.<sup>158</sup> 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. Gronk nunca se consideró ni se considera un buen dibujante, sin embargo considera que la mejor manera de serlo es dibujando todos los días, así que cada día de 11:00am a 12:00 se le puede encontrar en una cafetería del centro de Los Ángeles, tomando café y dibujando como ritual para comenzar su día.



Gonk, Gronk durante su *performance* Las estaciones de la Cruz, Gronk en *performance* como una palomita de maíz., the Gronk Papers, caja 8 folder 9, Chicano Research Center, UCLA.

---

<sup>158</sup> BENAVIDEZ, *Gronk*, p. 14.

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 en 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."<sup>159</sup> Esta bibliotecaria, se convirtió en una de las primeras mentoras en la vida del artista, guiándolo en el mar de conocimiento y la letras así como motivándolo en su temprana carrera de artista. "Quise ser artista desde muy pequeño. <sup>160</sup>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 mascararas 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 mascararas por distintos lugares del Este de Los Angeles, esperando a que algún día, un arqueólogo las encontrara y se preguntara qué son.<sup>161</sup>

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.

---

<sup>159</sup> "She dresses like that because she can't afford woman's clothing. Yeah righth...They were making an excuse because she was different, yet part of our community", GRONK, en BENAVIDEZ Max, *Gronk*, p. 15.

<sup>160</sup> "I was thinking about being an artista 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, in the same way, 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.

<sup>161</sup> 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 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 Gronk Nicandro, 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 Garcia.<sup>162</sup> 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 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 Geographic*, 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 consiente 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 pudiera andar caminando por las calles de el Este de Los Ángeles sin ser asesinado.”<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> BENAVIDEZ, *Gronk*, p. 17.

<sup>163</sup> VALDEZ PATSSI en FRYE LINDA BURNHAM, “*Asco: Camus, Daffy Duck and Devil Girls from East L.A.*” en *Style*, Febrero 1987, p.58.





Asco, de la serie Slasher, Ascozilia y Capitalismo, 1975. Caja 8, folder 9, Chicano Reserach center, UCLA.



Harry Gamboa, Gronk, Willie Herron, fotografía por Harry Gamboa, Chicano Research Center, UCLA, the Gronk pappers, caja 2, folder 9.

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 ejercito. 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 uso 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 llevada 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, o ya fuera por su etnicidad o por el barrio al que pertenecían.



Asco, Pseudoturquoisiers (fotonovela), 1975 Photographie couleur par Harry Gamboa, Jr. Courtesy Harry Gamboa, Jr. et UCLA Chicano Studies Research Center

## Capítulo III

### La eternidad de lo efímero: Murales, *Murales andantes, instantáneos y No Movies*

#### 3.1 La eternidad de lo efímero: Obra performática de Asco.

ASCO (NAUSEA): 1. a feeling of sickness at the stomach, with an impulse

to vomit

2. disgust; loathing 3. Gronk, Valdez, Gamboa, Herron 4. Collaborations 1972 thru 1976.

(GAMBOA AND GRONK, 1976)

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 atender 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, por considerarlos antipatrióticos 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 estas fueran aprovechadas en los uniformes de los soldados Estadounidenses.<sup>164</sup>

Estos son solo algunos ejemplos para tener una visión panorámica del espacio real e histórico en donde Asco posteriormente realizaría varias de sus apariciones públicas. La Whittier sigue siendo un lugar concurrido por familias y personas que van todos los días a sus trabajos. Utilizar este espacio fue crucial dentro de la historia de Asco. Una calle llena de personas de origen mexicano, acostumbradas a observar expresiones artísticas propias de la cultura mexicana tradicional, Asco no encontró aprobación ni reconocimiento por parte de sus vecinos del Este de Los Ángeles, al contrario se topó con rechazo y extrañeza, una alienación dentro de un espacio que ya se encontraba alienado del resto de Los Angeles.



Whittier Boulevard, fotografía por MARGARITA PONCE, 2017,

Si bien, algo que caracterizó a Asco, fueron las reacciones de la audiencia en sus primeras exhibiciones y posteriormente en sus intervenciones públicas, fue la manera de explotar todos los elementos a su alrededor para realizar sus intervenciones, su principal herramienta visual, eran sus propios cuerpos, con ello sus posturas, lenguaje visual, moda,

---

<sup>164</sup> PAGAN, *Murder at the Sleepy Lagoon: Zoot Suits*, p. 15.

maquillaje, expresiones faciales y actitud irreverente. Sus meticulosamente bien planeados performances callejeros son una mezcla entre melodramas, comedias cargadas de sarcasmo e ironía; esa fue la manera con la que enunciaban sus experiencias con el racismo, la discriminación en los medios de comunicación, e instituciones de los Ángeles. Las intervenciones callejeras a través de Los Ángeles fueron parcialmente documentadas en fotografías en blanco y negro por Harry Gamboa, con el objetivo de crear el mito de Asco, y dejar un record de las intervenciones. En 1972, Harry señaló que, decidió comenzar a documentar las piezas de Asco para poder volver a presentarlo en otros lugares de la ciudad, y así alcanzar a otros sectores de la población.<sup>165</sup> Por otro lado, algunos otros de sus *performance* fueron producidos en espacios cerrados, planeados para ser desarrollados solamente frente a una cámara. Ejemplo de esto tenemos el *performance Stations of the Cross, Walking mural* y la serie *No Movies*, los cuales desarrollaremos en este capítulo.

### **3.1.1 Stations of the Cross/Las estaciones de la Cruz (performance)**

La situación que se vivía día a día en los barrios chicanos estaba cargada de violencia, pandillas, drogas, discriminación entre otras. Ésta intervención llamada *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. Por un lado, *Los Murales andantes* eran presentaciones públicas de estampas religiosas o festividades mexicanas arraigadas en la cultura chicana, tales como el Día de los muertos, o la celebración de la Virgen de Guadalupe y por otro cobraban otro significado para cada uno de los miembros del colectivo, un sentido más místico al fungir como manda.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> GAMBOA HARRY, entrevista Del ZAMORA (subida el 30 de Agosto del 2010), Actor Reel Part 39, 2010, <http://www.youtube.com/watch?v=u2ieloWvz3c>, consultada el 23 de mayo del 2017.

<sup>166</sup>Una manda es un juramento o promesa hecha a un santo, Dios, alguna virgen, 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 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 flagelación.

Vivir en el Este de Los Ángeles era enfrentarse a un escenario popular pintoresco pero a la vez un escenario plagado de delincuencia. Una tarde de 1972, un hermano de Willie Herron, el cual 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. A este suceso se sumó la situación que estaban pasando los jóvenes chicanos al estar siendo reclutados para el ejército y ser enviados a pelear a Vietnam. De esta necesidad de sacar todas estas frustraciones y violencia vivida, surgió la primera intervención callejera de Asco, *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 de cuatro metros y medio. Gronk, representando a Poncio Pilatos, vestía una túnica y cargaba consigo una bolsa de maíz palomero. Luego Harry Gamboa, 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, dejaban que las personas reaccionaran o bien se les unieran por unas cuantas cuadras.<sup>167</sup> La última estación del viacrucis a lo largo de Whittier boulevard, se situó frente a un centro de instrucción y reclutación 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 una alusión a la manera en que los sacerdotes bendicen a sus feligreses con agua bendita. Años más tarde Harry Gamboa explicaría en una entrevista que “Al menos por ese día, ningún Chicano se unió a los Marines para ir a Vietnam.”<sup>168</sup> 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.<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> HERRON Willie, entrevista <http://www.youtube.com/watch?v=u2ieloWvz3c>

<sup>168</sup> “So for that particular day, there would be no more Chicanos joining the Marines and going off to Vietnam”, GAMBOA Harry, entrevista, <http://www.youtube.com/watch?v=u2ieloWvz3c>

<sup>169</sup> Gronk, RANGEL, JEFFREY J., Oral History, Jan. 20–23”, Archives of American Art, Smithsonian



*Asco's Stations of the Cross*, **Seymour Rosen**, 1971, Copyright Saving and Preserving Arts and Cultural Environments (SPACES), Los Angeles

---

Institution, 1997, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-gronk-13586>, consultado el 22 de mayo del 2017.



Stations of the cross, Asco, fotografia de Seymour Rosen, 1971.

### 3.1.2 Walking mural/Murales andante

El segundo de ellos fue *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 chicanos para detener el envío de soldados de origen mexicanos a Vietnam, “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.”<sup>170</sup>

Llevando más allá las imágenes que se tenían de los Aztecas y culturas prehispánicas, Asco logro dotar a dichas imágenes de actualidad, con un toque fresco entre glam y punk. Willie Herón con un vestuario inspirado en alguna divinidad prehispánica mexicana, de su cuello se desplegaba una imagen con tres cabezas, una femenina y dos masculinas esto acompañado de una capa de color metálico que arrastraba por el suelo con múltiples cabezas, Herrón señala que estas tres cabezas simbolizaba el triple mestizaje de los chicanos, por un lado la herencia española, por otro la descendencia mexicana 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<sup>171</sup> 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 del árbol”<sup>172</sup> y Patssi llevando unas plataformas llenas de brillo, sosteniendo un ramo de flores, como si fuera una versión gótica glam de la Virgen de Guadalupe”<sup>173</sup>, y Harry Gamboa tomó la decisión de no participar en el *performance*

---

<sup>170</sup> VALDEZ Patssi, entrevista, <http://www.youtube.com/watch?v=u2ieloWvz3c>, [Consultado el 18 de mayo del 2017]

<sup>171</sup> HERRON, *Urban exile*, p. 10.

<sup>172</sup> GRONNK, entrevista, <http://www.youtube.com/watch?v=u2ieloWvz3c>

<sup>173</sup> “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]

puesto que esta vez documentaría la acción, esto con el fin de que la acción no quedara en lo efímero y poderlo mostrar más adelante para otra audiencia y ampliar el impacto de su trabajo. Siguió con este *Mural andante* a lo largo de Whittier Boulevard mientras Harry Gamboa registraba este evento con fotografías. Siguió la misma ruta que el *performance* anterior *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 .

Este *performance* fue una crítica hacia el inadecuado manejo y reclamo del espacio público de los artistas murales. De la misma manera, este *Mural andante* buscó romper con la visión ingenua de lo que tenía que ser arte chicano.



Asco, Walking Mural 1972, fotografía de Harry Gamboa, <https://latino-studies.williams.edu/newsevents/asco-no-movies-nottingham-contemporary/>

Con obras como estas, 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, sin embargo se encontraban informados a cerca de las vanguardias de arte, moda, música, cine y política del momento. En Asco coexistía la contradicción, pues no eran lo suficientemente Chicanos para la comunidad chicana de Los Ángeles y por otro lado, eran muy Chicanos para los círculos dominantes de arte.



Asco, Walking Mural 1972, Fotografía de Harry Gamboa, <https://latino-studies.williams.edu/newsevents/asco-no-movies-nottingham-contemporary/>

Si observamos las fotografías de Asco, veremos que sus vestuarios eran una mezcla de distintos materiales; telas brillantes y coloridas, materiales reciclados, un estilo de pinturas y esculturas móviles. Se distinguieron por lograr atuendos estridentes, glam, pachucos y punks con los materiales que tuvieron a la mano, ya fueran ropas viejas, papel, u otro tipo de objetos que no concebiríamos encontrar como parte del vestuario de un artista. Este eclecticismo creativo de Asco es propia del Rascuachismo<sup>174</sup>, un “sentir chicano”, es decir del ingenio chicano, hacer lo que deseas, con lo que tienes a la mano”, y lograr un buen resultado.

Con relación al Rascuachismo, el colectivo no contaba con una gran cantidad de dinero para financiar sus piezas, tuvieron que tomar artículos u objetos que tenían a la mano para transformarlos y utilizarlos como vestuario o escenografía, con relación a la búsqueda del glamur en los vestuarios y su inspiración en el glamour del cine francés, Patsi Valdez señala en una entrevista realizada por LA Weekly que, desde niña siempre le gustaron cosas que nunca pudo tener. “ Y mi madre solía decir, ‘cuando seas mayor’, y yo pensaba,

---

<sup>174</sup> Rascuachismo puede ser entendido como un tipo de estética y sensibilidad propia de los Chicanos, una estética desvalorizada. Para adentrarse más en el concepto de Rascuachismo ver el ensayo de TOMÁS YBARRA FRAUSTO, SHIFRA M. GOLDMAN Y JOHN I. AGUILAR, *Aesthetics: Rascuachismo, Phoenix, Movimiento Artístico del Río Salado*, 1989.

‘estoy harta de esto, tengo que hacer algo por mi misma, quiero ser alguien. El ambiente a mi alrededor no era el mundo en el que yo vivía, yo vivía en mi cabeza, en una completa fantasía, así que cree mi propio look a través de las referencias que tenía del cine y la moda.<sup>175</sup> Durante mucho tiempo las imágenes que se mostraban de los mexicanos en las campañas publicitarias o en los medios eran solamente de trabajadores o cholos, cayendo en estereotipos, “estaba cansada de los estereotipos de los mexicanos, nunca salíamos glamurosos o bien arreglados, yo miraba la televisión y veía películas y me preguntaba a mí misma, ¿dónde estoy yo, dónde están mis bellas compañeras de clase? ¿Por qué ellas no aparecen ahí?<sup>176</sup>

Hasta ese momento, el muralismo en los Ángeles mantenía una relación muy cercana con el muralismo mexicano, usando elementos tradicionales cercanos a la historia prehispánica, pasajes religiosos; La Virgen de Guadalupe y otros santos, la vida cotidiana en el barrio con todo y sus celebraciones, abusos y complicaciones del día a día, Asco buscó llevar más allá todos estos elementos y sacarlos de los muros, para llevarlos a recorrer las calles, darles movimiento y crear una mayor interacción con el público.

Esta pieza performática de 1972 fue un sacrilegio para las costumbres religiosas mexicanas. También fue una satírica condena a la incorporación

---

<sup>175</sup> “I always liked nice things and I never had them. My mother went, ‘When you get older.’ And I go, ‘I’m sick of it, I gotta make something of myself, I gotta be somebody.’ The environment around me was not the world I lived in, I lived in my head, in a fantasy, so I created my own look, through movies and fashion.” 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]

<sup>176</sup> VALDEZ Patssi, entrevista, Nottingham Contemporary, <https://www.youtube.com/watch?v=iyFViWGU06I&t=1s>, [revisado el 20 de mayo del 2017]



E

The Universe, Day of the Dead, UCLA Chicano Research Center.

### 3.1.3 Instant Mural/ Mural instantáneo

Es innegable el legado del muralismo en el arte chicano y en la obra de Asco. Como se ha observado, durante sus primeras obras públicas, el colectivo experimentó con el concepto de Mural. Cabe mencionar que también estuvieron influenciados por las vanguardias europeas, el cine francés y cine b, por lo que decidieron llevar más allá el concepto del mural. Si bien el mural se caracteriza por contener la memoria de una sociedad y trascender a través del tiempo, además se enfrenta a las inclemencias del clima, y el paso del tiempo, así como al constante hecho de ser vandalizado, o en otro extremo, a la censura, como sucedió con el mural de Siqueiros América Tropical.

*El mural instantáneo* fue ejecutado por Patssi y Humberto Sandoval en 1974, en una de las esquinas más transitadas del boulevard Whittier, a espaldas de una vieja tienda de licores. “Gronk afirma que la obra se trata de la opresión en todas los frentes. Desde East L.A., 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.”<sup>177</sup> Ayudándose de cinta adhesiva, Gronk pegó a Patssi y a Humberto Sandoval a la pared, dejándolos ahí enfrentado sólo con sus cuerpos la calle a los espectadores que pasaban mirando con extrañeza. La propuesta de Gronk se arraigó en tomar el concepto de muralismo chicano tradicional en Los Angeles, y hacer un mural, pero en esta ocasión el protagonista sería el Cuerpo chicano.

Esta obra puede tener varias lecturas, otra de ellas es laterización de la relación entre lo Chicano y el mural. Con esto se quiere decir que, esta relación casi inherente que se manejaba entre estos dos, como si todo aquel Chicano que se aventurara en el mundo del arte, tuviera que hacer murales, arte callejero o grafiti. 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 realizara murales para hacerse visible, con este mural

---

<sup>177</sup> GRONK, en SANTILLANO Diana Marisol, “Asco”, en *Phantom sightings. Art After the Chicano*, p.118



Asco, Instant mural, 1974, fotografía de Harry Gamboa, UCLA.

### 3.1.4 First Supper After a Major Riot/Primera cena después de un gran disturbio

Como se indicó antes, la elección de los espacios para llevar a cabo la acción no eran de manera fortuita, cada espacio guardaba relación con algún suceso de la historia Chicana. Este *performance* llamado *Primera cena después de un gran disturbio*, tuvo lugar en una de las esquinas más importantes del Este de Los Angeles, entre Arizona y el boulevard Whittier. Donde tuvo lugar un violento tiroteo hacia varios chicanos que marchaban en protesta de enviar más soldados a Vietnam. La redada comenzó con la persecución y finalizó con un tiroteo que dejó a varias personas heridas y el deceso del periodista Rubén Salazar.<sup>178</sup>

Escogieron particularmente ese punto porque fue la posición exacta en donde Harry estaba cuando la policía comenzó a disparar.<sup>179</sup>



Asco, First Supper After a Major Riot, 1974, foto por Harry Gamboa, Chicano Research Center.

---

<sup>178</sup> ESCOBAR, "The Dialectics of Repression: The Los Angeles Police Department and the Chicano Movement, 1968-1971", p. 1480.

<sup>179</sup> GAMBOA Jr Harry, "Against the Wall: Remembering the Chicano Moratorium", en *East of Borneo*, 2010, en <http://www.eastofborneo.org/articles/against-the-wall-remembering-the-chicano-moratorium> [Consultado el 20 de Julio del 2017.]

### 3.2 Ironizando la realidad: *No Movies*.

Lights, camera, cultural infraction!...  
As Hollywood continues to shoot Chicanos,  
Chicanos will have to shoot right back.  
-Harry Gamboa Jr. 1978.<sup>180</sup>

De muchas maneras, las acciones performativas de Asco emanaban de este dinamismo social vivido en las calles del Este de Los Ángeles. El dialogo entre la performatividad del colectivo y el espacio se hizo más evidente en la serie llamada *No Movies*.

Con este proyecto, el colectivo buscó desarrollar una contraparte conceptual como crítica al cinema Chicano, “Asco comprendió que la discriminación racial impedía su acceso a la televisión y a la industria cinematográfica, entonces como respuesta, crearon un glamour y éxito paralelo al brillo y éxito de Hollywood”.<sup>181</sup> Este proyecto tomó varias formas, pero siempre con la cámara de Harry Gamboa considerando a incluir: piezas de performance, entrevistas, y engaños mediáticos. “Causa y efecto fueron fracturados, permitiendo que Asco pudiera olvidarse del aparato cinemático, pero seguir pudiendo usar el discurso cinemático (como circulando noticias de boca en boca) para crear un concepto antes que una audiencia global”.<sup>182</sup> Estos elementos posicionaron a Asco en los medios masivos de comunicación, operando como un virus, en donde se insertaba cierto concepto dentro del sistema, sin que este detectara su veracidad.

Para poder comprender esta enunciación, es importante conocer qué es el *Cinema Chicano*, bajo qué circunstancias comenzó a ser producido, qué significó para la lucha del Movimiento chicano y de igual manera, conocer sus antecedentes e inspiración más

---

<sup>180</sup> Gamboa Harry, en NORIEGA Chon, *Shot in America. Television, the State, and the Rise of Chicano Cinema*, s.p.

<sup>181</sup> “Asco understood that racial discrimination limited their access to the American television and film industry and responded by creating and promulgating the illusion of success against a backdrop of Hollywood-style glitter and glamour.” VARGAS, *Harry Gamboa and Asco: The emergence and development of a chicano art group, 1971-1987*, p. 139.

<sup>182</sup> Cause and effect were fractured, allowing Asco to forget the cinematic apparatus but still use cinematic discourse (as circulated by the press and word of mouth) in order to >>Project a concept<< before a global audience. NORIEGA, *Urban Exile, collected writings of Harry Gamboa Jr*, p. 28.

inmediata, como lo fue El teatro Campesino. Cabe aclarar que, Asco no buscó homenajear, ni tomar como referencia a ninguno de estos dos, sin embargo es importante su análisis para lograr una visión panorámica de la evolución del medio artístico californiano, así como de lo que se estaba produciendo en los medios de comunicación y la postura de Asco ante esto. En este apartado nos dedicaremos a analizar brevemente la concepción y desarrollo de dichos fenómenos para poder comprender la crítica de Asco y ver en donde se ubica el proyecto *No Movies*.

### **3.2.1 Chicano Cinema y Teatro Campesino**

A principios de los años 70's, jóvenes cineastas y estudiantes de cine ligados al activismo chicano crearon el *Chicano Cinema* como una manera de reivindicar la imagen del chicano en el cine, ya que esta se encontraba muy lastimada por los estereotipos creados en Hollywood. La finalidad del *Chicano cinema* era introducir imágenes positivas del chicano al cine. Además se buscaba incentivar la participación la comunidad chicana y otras minorías dentro de la industria cinematográfica. Si bien, había chicanos contratados por las grandes corporaciones del cine, pero sólo desempeñando labores generales, limpieza y no necesariamente ocupando puestos importantes dentro de la producción.<sup>183</sup> Esto trajo como consecuencia que dicha industria comenzara a ser blanco de protestas por parte de grupos locales por los derechos civiles Chicanos. Teniendo como antecedente el activismo de NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), en donde gracias a varias protestas se logró una apertura de la industria cinematográfica y se comenzaron a ofertar puestos laborales de mayor peso y responsabilidad a personas negras. De Igual manera la (League of United Latin American Citizens ,the Mexican American Legal Defense and Educational Fund, ASPIRA<sup>184</sup> of América, the National council of La Raza, y otras asociaciones y colectivos exigían consideraciones similares para los Hispanos.<sup>185</sup> La organización de estos grupos tomó por sorpresa a los ejecutivos de la

---

<sup>183</sup> Keller, "*The image of chicano*", en NORIEGA CHON *Chicano cinema*, p. 46.

<sup>184</sup> Asociación no gubernamental creada con la finalidad de empoderar a la comunidad Puertorriqueña y Latinoamericana a través de la educación y liderazgo de la juventud. Opera en más de 10 ciudades de los Estados Unidos. ASPIRA, Mission Statement, <http://aspira.org/book/what-aspiras-mission>, [Consultado el 20 de junio del 2017].

<sup>185</sup> Keller, "*The image of chicano*", en NORIEGA CHON *Chicano cinema*, p. 47.

industria, sin embargo no lo fue para estudiantes de universidad y otros colectivos chicanos, pues esta era una lucha que se había aplazado mucho tiempo y ya había dejado serios daños en la imagen de los latinos y México- estadounidenses.

En este mismo contexto, otros colectivos y se comenzaron a organizar, y para el otoño de 1968 varias ciudades de Estados Unidos se llenaron de protestas en contra de publicistas, canales de televisión, y la industria cinematográfica, acusándolos de difundir una imagen estereotipada de los ciudadanos México-Estadounidenses y otros sectores latinoamericanos. Particularmente los activistas objetaban que dichas imágenes, mostraban al mexicano como “vulgar, estúpido, perezoso, inmoral, y sucio”.<sup>186</sup> Para ilustrar esta situación con una imagen, tenemos el famoso personaje de la televisión estadounidense *Frito-Bandito* que aparecía en los comerciales de la marca *Fritos* de los años 60’s, en donde se le veía hablando inglés con un marcado acento mexicano, portando una vestimenta de revolucionario mexicano, un enorme sombrero, armado con dos pistolas por los lados, bigotes largos como los que caracterizaron a Emiliano Zapata, y acompañado siempre de un burro y un gabán de colores. Dentro del comercial publicitario, *Frito-Bandito* aparecía en las casas de los consumidores para robar sus *Fritos* y en ocasiones usaba sus pistolas para conseguir la tan añorada botana. Dentro de la campaña publicitaria se usaron versos de la canción de cielito Lindo: “*Ay, ay, ay, ay! Oh, I am dee (sic) Frito Bandito. I like Fritos corn chips, I love them, I do. I want Fritos corn chips. I’ll take them, from you.*”<sup>187</sup> Después de las protestas *Frito-Bandito* fue retirado y remplazado con un grupo de vaqueros al estilo del viejo oeste.

Durante 1970, la mirada de las protestas se viró hacia los premios de la academia y Hollywood, en donde se exigía que se dejara de estereotipar al chicano en los medios de comunicación, “Los chicanos ya no soportarán más seguir siendo estereotipados-los días de

---

<sup>186</sup> KAUFMAN, “*Mexamericans Prep boycott despite AMPTP*”, *Daily Variety*, 27 de septiembre, 1968, p. 1-6.

<sup>187</sup> Comercial de FRITO BANDITO, <https://www.youtube.com/watch?v=jfthrIClew>, <https://www.youtube.com/watch?v=s9P-JjbDD6U> [Consultados el 22 de Junio de 2017]

la caricatura de 'bandito' y del mexicano adormilado se han ido. Estamos haciendo demandas a cada institución social y a cada instancia de gobierno.”<sup>188</sup>



En 1969 un grupo de Chicanos liderados por Ricardo Montalbán, organizaron el colectivo NOSOTROS, el cual fue creado para manifestarse en contra de los roles que los actores Hispanos y Chicanos estaban interpretando en el cine y la televisión, además de manifestarse para mejorar las condiciones laborales de dichos actores. El porque del surgimiento de un Cine chicano recae también en la búsqueda de crear una identidad que se alejara de los estereotipos de los medios, un esfuerzo por humanizar la imagen del chicano que tanto había sido lastimada, mostrándolo en todas ocasiones como un personaje de comedia o inmoral. Los cineastas Chicanos estaban comprometidos en nunca más permitir la realización de dichas producciones. “Los cineastas Chicanos están proponiendo utilizar el cine y el video como medios para lograr una descolonización, independencia, avance, concientización, y liberación nacional del pueblo Chicano.”<sup>189</sup>

La década de los 60's fue conocida como la década del *renacimiento chicano*, como ya hemos analizado, en esta se dieron numerosas manifestaciones por los derechos civiles, reconocimiento social, mejoras en la educación y otras peticiones que fueron alcanzadas a

---

<sup>188</sup> “Chicanos no longer will stand to be stereoyped- the days of the 'bandito' and the sleepy Mexican caricature are gone. We are making demands of every institution of society and every agency of goverment.” RENDON ARMANDO, REYES DOMINGO NICK, EN NORIEGA CHON , *Shot in america*, p. 28.

<sup>189</sup> “Chicano filmmakers are raising important questions about the use of film and videotape for decolonization, Independence, advancemet, concientización, and motional liberation of the chicano people. KELLER, “*The image of chicano*”, en *Chicano cinema*, p. 48.

través de la lucha de la Raza. En este contexto, en 1967 se rodó la primera película de Cinema chicano producida por los Hermanos Valdez, fundadores de *El Teatro Campesino*, quienes adaptaron el épico poema de *Yo Soy Joaquín* de Rodolfo Corky González:

Yo soy Joaquín,  
perdido en un mundo de confusión:  
I am Joaquín, lost in a world of confusion,  
caught up in the whirl of a gringo society,  
confused by the rules, scorned by attitudes,  
suppressed by manipulation, and destroyed by modern society.  
My fathers have lost the economic battle  
and won the struggle of cultural survival.  
And now! I must choose between the paradox of  
victory of the spirit, despite physical hunger,  
or to exist in the grasp of American social neurosis,  
sterilization of the soul and a full stomach.<sup>190</sup>

Una vez iniciada la visibilización de los Chicanos en los medios, estos comenzaron a ser llamados para papeles en Telenovelas, *Talk shows*, y otros programas como como *Canción de la Raza* (Song of the People), una serie de 1968 que, retrataba los típicos problemas de los México-Estadounidenses, así como *Acción Chicano*, *Impacto*, *The siesta is Over*, y *Bienvenidos*. Estas producciones fueron seguidas de documentales que mostraban la experiencia Chicana y su lucha en Estados Unidos, ejemplo de ello es el documental de David García, *Requiem-29*, el cual describe la emboscada que recibieron cientos de chicanos después de la marcha del *Chicano Moratorium*, en donde el periodista Rubén Salazar fue alcanzado por una bala mientras estaba en un café del este de los Ángeles, el documental indaga la sospechosa manera en que se suscitaron los hechos aquella tarde de 1970. Posteriormente están las dos piezas de Jesús Treviño, *América Tropical* de 1971, y *Yo soy Chicano de 1972*<sup>191</sup>, la primera se trata de un documental en donde se reflexiona los motivos y circunstancias sociales y políticas en México y Estados Unidos por las cuales fue borrado la obra pintado por David Alfaro Siqueiros en la Plaza Olvera. En él se ahonda el misticismo, fama y empatía que dicho muralista se hizo en el

---

<sup>190</sup> Fragmento de *I am Joaquín*, CORKY GONZALES, <http://www.latinamericanstudies.org/latinos/joaquin.htm>, [Consultado el 23 de Junio del 2017]

<sup>191</sup> KELLER, "The image of chicano", en *Chicano cinema*, p.49.

pueblo de Los Angeles en especial con los pintores y muralistas. El segundo documental *Yo Soy Chicano*, fue una obra de gran impacto, pues fue la primera en ahondar en el concepto de identidad chicana, buscando llegar al origen de la palabra y de lo que significa ser Chicano, aventurándose desde sus orígenes en la época precolombina hasta el presente, cabe mencionar que esta obra logró una difusión y alcance sin precedentes, pues logró ser transmitida en cadena nacional.<sup>192</sup>

Para 1972, el Cinema chicano había alcanzado cierta popularidad y entró en una fase de realismo en donde los temas de las películas abarcaban situaciones de la vida cotidiana, entrando ahí las practicas cotidianas, así como las vivencias de situacionales e historias personales, tal es el caso de la película *Cinco vidas* del director José Luis Ruiz, grabada en 1972. No pasó mucho tiempo para que a tales temas se le sumaran consignas políticas y pasajes históricos de la lucha Chicana, algunos ejemplos son la obra de Jesús Treviño *La Raza Unida* en donde se abordaba la primera convención del partido político, La Raza Unida en Texas.<sup>193</sup> Otro ejemplo es el de *¡Si se puede!* del director Rick Tejeda, en donde documenta la protesta encabezada por el líder campesino México-estadounidense Cesar Chávez, la cual duró 24 días en un esfuerzo por mejorar las condiciones laborales de los trabajadores del campo.<sup>194</sup> Dentro de sus logros está la creación de derechos laborales, mejora salarial de los trabajadores, acceso a 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 *Wet Line*<sup>195</sup> (línea de mojados) valla humana en la frontera de Arizona y Sonora para evitar la entrada ilegal a través de zonas deshabitadas. Se encuentra también *A la brava* de

---

<sup>192</sup> VALDEZ, "Yo soy Chicano", pp. 4-5

<sup>193</sup> KELLER, "The image of chicano", en *Chicano cinema*, p. 49.

<sup>194</sup> CHAVEZ CESAR, *Statement at the end of his 24 day fast for justice*, Phoenix, Arizona, 1972, p. 379-381.

<http://chavez.cde.ca.gov/ResearchCenter/DocumentDisplayRC.aspx?rpg=/chdocuments/documentdisplay.jsp&doc=6bec47%3Aea792358ca%3A-7ac7&searchhit=yes> [ Consultado el 5 de julio de 2017]

<sup>195</sup> VALDEZ, "Yo soy Chicano", pp. 4-5.

Ricardo Soto en donde retrata la situación que vivían los Chicanos en las prisiones de Estados Unidos, especialmente en la prisión de *La Soledad*.<sup>196</sup> A la par está *A political Reinassance* de Ricardo Soto en donde se examina la emergencia contemporánea política del *Chicano Power*.

Cabe mencionar que, los primeros trabajos del Cinema chicano incluyen adaptaciones de obras del *Teatro Campesino*<sup>197</sup>, como la obra de Jess Peniche *La vida*<sup>198</sup>, un drama adaptado a la pantalla en donde se muestra como una familia de indigentes mexicanos sobreviven en las calles comiendo y recogiendo basura que los turistas estadounidenses dejan a su paso mientras disfrutan sus vacaciones en algún pueblito de Baja California Sur.<sup>199</sup> Entre estas adaptaciones se encuentran también algunos *Actos*<sup>200</sup> de obras como *Los vendidos* y *El corrido escritas por Luis Valdez* de la compañía teatral *La gran carpa de los rasquachis*.<sup>201</sup>

Si bien los trabajos que se mencionaron a lo largo de este apartado se produjeron y fueron escritos y dirigidos por personajes distintos la mayoría de ellos se guiaron por una misma sintonía, colocar a la figura del chicano en un nivel profesional, sacarlo de las sombras de los papeles secundarios y estereotipados que hasta la década de los 60's se había mantenido. Cada uno de los trabajos cinematográficos aquí mencionados abrieron la primera década del Cinema Chicano, en donde una de sus primeras acciones fue funcionar como una extensión al movimiento Chicano; en donde las consignas por los derechos civiles Chicanos y la lucha por la discriminación social y laboral fue llevada a un lenguaje visual, teniendo un mayor alcance y por lo tanto un mayor impacto en la sociedad estadounidense.

### **Teatro campesino**

---

<sup>196</sup> GARCÍA, *México visto por el cine extranjero*, p. 67.

<sup>197</sup> KELLER, "The image of chicano", en *Chicano cinema*, p. 50.

<sup>198</sup> VALDEZ, "Yo soy Chicano", pp. 4-5.

<sup>199</sup> MORA, Carl J, *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-1980*, Berkeley, California, University of California Press, 1982, p. 48-50.

<sup>200</sup> Los Actos fueron pequeños sketches ejecutados por la compañía del teatro campesino,

<sup>201</sup> GARCÍA Rivera Emilio, *México visto por el cine extranjero*, p. 80

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 e injusticias por parte de los empresarios estadounidenses en el campo, además en estas presentaciones se señalaban los estereotipos existentes de los mexicanos. En una entrevista Luis Valdez menciona “nosotros no estamos pensando en términos de arte, nuestro fin es político y poner sobre la mesa ciertos puntos”.<sup>202</sup> Explica que, los *Actos* “están dirigidos para los campesinos, la finalidad es presentarlos en la realidad en que fueron vistos. No es una representación natural como tal; la mayoría del tiempo es una representación simbólica y emblemática de lo que el campesino siente”.<sup>203</sup> La parodia y comedia fue una herramienta que el Teatro Campesino utilizó para hacer visible la desigualdad social experimentada por los migrantes mexicanos en los campos y granjas de Estados Unidos. En los años siguientes los *Actos* de la compañía comenzaron a abarcar otros temas que afectaban a la comunidad chicana, uno de los más importantes la educación; presentaban la manera en que los Chicanos eran rechazados y segregados de las escuelas. Esto trajo consigo que la compañía se comenzara a presentar en lugares distintos al campo, muy pronto estaban teniendo shows en escuelas de barrios chicanos, lo cual atrajo la atención de público distinto. El teatro campesino alcanzó mayor popularidad una vez que comenzó a ser invitado para apoyar las protestas y marchas para los derechos civiles de la comunidad Chicana.

---

<sup>202</sup> “We don’t think in terms of art, but of our political purpose in putting across certain points” (Bagby 78). He went on to explain that the actos”, BAGBY, “*El teatro Campesino: Interview with Luis Valdez*”, p. 78.

<sup>203</sup> “are directed at the farm worker; they’re supposed to represent the reality that he sees. It’s not a naturalistic presentation; most of the time it’s a symbolic, emblematic presentation of what the farm worker feels” BAGBY, “*El teatro Campesino: Interview with Luis Valdez*”, p. 79.



De la galería fotográfica de Luis Valdez.

<http://legacy.earlham.edu/~kiddeka/photogallery.htm>

La compañía fue fundada por Luis Valdez, un joven chicano que formó parte de un grupo de niños que trabajaban en la pisca de uvas del Valle de San Joaquín. Valdez y su familia trabajaron en los campos desde que él tenía seis años. Valdez asistió a la escuela primaria del Valle de San Joaquín y desde una edad temprana mostró gran interés por las expresiones artísticas, comenzado por realizar shows de marionetas para su vecindario y familia. Una vez terminada la preparatorio asistió a la Universidad Estatal de San José donde se graduó con una especialidad en matemáticas e inglés. Después se unió a una compañía teatral de mimos en San Francisco, sin embargo terminó regresando a su lugar de origen para unirse a la huelga encabezada por Cesar Chávez.<sup>204</sup>

El primer periodo de la compañía teatral estuvo compuesto en su mayoría por trabajadores de la pisca de uva, Valdez enfatizaba en la importancia de la cooperación y colaboración para que las obras se llevaran a cabo. Así que era común que los actores tuvieran más de una tarea; además de fungir como actores, la mayoría ayudaba con otras actividades como el vestuario, la iluminación, logística, director técnico, representante, productor etc. En cuanto al vestuario y la escenografía, eran confeccionadas y construidas por ellos mismos, en otras ocasiones improvisaban utilizando letreros colgados de su cuello indicando el personaje que estaban interpretando.<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> El teatro Campesino Archives, Organizational History, CEMA 5, 1964- 1988, University of Santa Barbara Davidson Library Department of Sepcial Collections, California Ethnic and Multicultural Archives, p.3.

<sup>205</sup> El teatro Campesino Archives, Organizational History, CEMA 5, 1964- 1988, University of Santa Barbara Davidson Library Department of Sepcial Collections, California Ethnic and Multicultural Archives, p.3.



*Acto*, en la fotografía se encuentran Luis Valdez, Felipe Cantu y Agustin Lira miembros del Teatro Campesino, 1967. Tomada de la galería fotografía de Luis Valdez,

<http://legacy.earlham.edu/~kiddeka/photogallery.htm>



Fotografía tomada de <http://legacy.earlham.edu/~kiddeka/photogallery.htm>

Pertenecer a esta compañía de teatro además de ser una actividad recreativa, era una manera para expresar y sacar pesares que los actores llevaran consigo. Cabe mencionar que la mayoría de estos actores eran trabajadores de origen mexicano, criados en familias tradicionales y conservadoras, en donde los hombres como pilares de la casa no tenían permitido momentos de debilidad de carácter, por lo tanto era mal visto que un hombre llorara o expresara sus sentimientos de manera abierta sin ser blanco de burlas y señalamientos. Los dramas eran cortos, por eso Valdez decidió llamarlos Actos en vez de

*sketches*, porque de acuerdo a Valdez, *sketches* era una palabra muy ligera para la densidad del trabajo que se estaba realizando. De acuerdo a Valdez, el propósito del grupo era examinar redefinir el corazón de la población Chicana, despertando su sensibilidad música, ritual, y belleza espiritual. Él ve el teatro como un vehículo para modificar y dar dirección a la sociedad. >>Puedes alejar los problemas de la mente de las personas entreteniéndolos y puedes hacer eso también ayudándolos a ver una nueva perspectiva de la vida.<<<sup>206</sup>

El renacimiento del teatro campesino se dio a mediados de los años 60's con la mudanza de algunos *Actos* de la compañía hacia la pantalla grande. Luis Valdez y el Teatro Campesino "juntos proveyeron al Cinema chicano de una narrativa instantánea. En primera instancia, resolvió algunos problemas de presupuesto y limitaciones de horarios, gracias a que las escenas podían ser grabadas al mismo tiempo por distintas cámaras del estudio y finalmente ser editadas como una sola pieza de video en conjunto. El uso del *Teatro campesino* en la industria cinematográfica fue más que una respuesta económica, fue también una manifestación<sup>207</sup> del *Rascuachismo*.<sup>208</sup>" De acuerdo con Chon Noriega, es importante hacer notar que las adaptaciones de los *Actos* del teatro campesino no fueron "obras de teatro grabadas", en vez de eso, hacían significativos *close ups* y otras técnicas propias del cine para transmitir distintas emociones y diferentes puntos de vista para explotar al máximo a los personajes.

---

<sup>206</sup> Valdez explained that El Teatro's purpose was to examine and re define the heart of the Chicano people: ritual, music, beauty, and spiritual sensitivity. He sees theater as a vehicle "to affect and modify and change and give direction to society. . . You can take people's minds off their problems by entertaining them, but you can also do that by giving them a different perspective," BAGBY, "El teatro Campesino: Interview with Luis Valdez", p. 78.

<sup>207</sup> "Together provided Chicano Cinema with a ready made- narrative form. In the first instance, teatro solved Budget and Schedule limitations, since a piece could be performed before several cameras in a television studio, and them cut together as a video". Noriega, *Chicanos and Film: Representation and Resistance*, p. 138.

<sup>208</sup> Rascuachismo puede ser entendido como un tipo de estética y sensibilidad propia de los Chicanos, una estética desvalorizada. Para adentrarse más en el concepto de Rascuachismo ver el ensayo de YBARRA, GOLDMAN, AGUILAR, *Aesthetics: Rascuachismo*, Phoenix, Movimiento Artístico del Rio Salado, 1989, p. 17.

Más adelante, la compañía se encontró en una dual contradicción al momento de saltar a la fama con producciones como *Zoot Suits* de 1978 y *La Bamba* de 1987, la primera presentada en Broadway, criticada en su momento por haber sido presentada en un lugar que representa lo contrario a los ideales de los orígenes de la compañía, Broadway un espacio donde las grandes producciones tenían presupuestos millonarios y los espectadores generalmente eran de clase alta. Por otro lado, *La Bamba*, producida para la pantalla grande, con un presupuesto millonario en donde el papel del protagonista, Ritchie Valens fue interpretado por Lou Diamond Phillips, un actor filipino-estadounidense lo cual causó gran indignación en el medio teatral y la comunidad Chicana.

En distinto grados, la industria del espectáculo Chicana, tanto cinematográfica como de teatro, supieron mezclar elementos político y culturales de México y Estados Unidos. Por otro lado encontramos una diferencia medular entre el *Cinema chicano* y el teatro campesino; las narrativas y discursos empleados por el primero radican en que fueron producidas pensando en un público que tuviera acceso a la televisión, además, los productores y directores de Cinema chicano trabajaron bajo la fórmula económica de Hollywood y también aprovechando la reciente popularidad del cine Latinoamericano. En este sentido el Cinema Chicano, supo explotar el hibridaje de los medios para alcanzar el éxito.

A lo largo de este apartado vimos que, los orígenes del Cinema chicano radican en la visibilización del chicano ante los medios de comunicación, así como acabar con los estereotipos generados por las campañas publicitarias, analizamos el ejemplo *Fritos* en donde por años utilizaron a Frito Bandito un personaje que se retiró del aire por ser considerado ofensivo para la imagen de los México-Estadounidenses. Mas a delante se unieron más consignas para exigir mejores condiciones laborales en el medio cinematográfico y televisivo, exigiendo la humanización del chicano que durante muchos años se mantuvo oculto tras la comedia y papeles secundarios. Finalmente examinamos el surgimiento del renacimiento chicano cuando se encontraron una misma lucha el Cinema chicano y el Teatro campesino de Luis Valdez uniéndose a la causa por los derechos de los trabajadores del campo en el Valle de San Fernando.

### 3.3.2 No Movies

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 y Gronk, en donde se usó mayoritariamente una cámara de 5mm<sup>209</sup>. 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, peleas familiares del vecindario.

Desarrollaron una contraparte conceptual como crítica al cinema Chicano. Todo esto, realizado a la sombra de las luces de Hollywood, en donde la historia e imagen de toda una comunidad estaba siendo suprimida por los medios de comunicación, el cine y excluida de las instituciones y museos de arte. La fascinación por el cine y las vanguardias europeas moldearon el concepto del proyecto, en una entrevista Gronk refiere al respecto *No Movies* fue un concepto que surgió de la idea de hacer películas sin utilizar películas de celuloide. Y la idea era rechazar el carrete (reel) proyectando la realidad,(real) (este juego de palabras no tiene sentido en español), era crear una imagen que fuera detrás de la otra y así sucesivamente y que pareciera que la imagen fue sacada del carrete...Buscábamos hacer un cine alternativo lejos de la idea de Hollywood(...).”<sup>210</sup>



No Movies, Harry Gamboa Jr, Caja 2, Folder 10, Chicano Research Center, UCLA.

---

<sup>209</sup> GAMBOA, entrevista <https://www.youtube.com/watch?v=hx8Amfc2ivo>.

<sup>210</sup> The No Movie was a concept that we came up with- making movies without the use of celluloid. And the idea was to reject the reel- r-e-e-l—by projecting the real...it was creating an image that looked as if there was a preceding image and an image that were after it, almost like a still that was taken from a film. We wanted to do an alternative cinema. GRONK, por RANGEL Jeffrey. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-gronk-13586>

Con estos elementos, Asco hace uso de la intertextualidad para abrir un dialogo con el espacio, siendo menos lineal, exaltando la importancia de *estar ahí* como artistas chicanos. En estos proyectos se exploraban varios géneros de cine, que iban desde melodramas, fantasía y thrillers de terror, usando lenguajes que nos remontan a narrativas del cine de ciencia ficción, surrealismo o cinema B. Con esto, Asco buscaba proyectar la realidad de la industria cinematográfica pero al mismo tiempo, burlándose y haciendo una crítica de ella. Estas acciones estaban eyectadas hacia las calles, esperando a que los espectadores lo vieran y luego entonces, usando las interpretaciones como juego lo hicieran suyo.

Para realizar estas grabaciones se elegían lugares donde había acaecido algún hecho transcendental para la comunidad chicana, ya fuese una marcha, peleas de bandas o tiroteo policiaco. Usaron estudios de acceso público para grabar y producir sus primeros video trabajados durante los 80's.<sup>211</sup> Más adelante, en 1984, comenzaron a usar el estudio llamado *The Art workshop/ taller de arte fronterizo (BAW/TAF)*, sin embargo para Harry Gamboa cada esquina de Los Angeles era un potencial set de grabación.



*Asco: A La Mode, 1976.*

---

<sup>211</sup> GONZALES, en *Elite of the obscurence*, p. 221.

La policía de los Ángeles fue la primera en ser militarizadas, entonces la mayoría de estas presentaciones públicas fueron hechas en menos de 15 minutos, grabar y darse a la fuga, esto para no meterse en problemas con la policía y los dueños de propiedades privadas, y ser arrestados. La brevedad de las grabaciones también recaía en evitar problemas con pandillas, ya que eran comunes las golpizas a personas vestidas de manera estrafalaria, porque desde la perspectiva de un pandillero no iba con la estética del barrio. En una entrevista para la Universidad de Nottingham, Patssi Valdez comenta, “recuerdo que un día estábamos en una fiesta, Gronk y yo decidimos irnos y momentos después fuimos detenidos por un policía, que inmediatamente comenzó a burlarse de Gronk por llevar una blusa con brillos, un peinado alto, y usar maquillaje. Yo estaba aterrada, mis piernas estaban temblado, vi como ellos lo humillaron, preguntándole cosas tontas y de cómo pudo haber pertenecido al ejército vestido así”<sup>212</sup>, Situaciones como esa son parte de la experiencia de ser México-Estadounidense, y de ser chicano; estar en constante alerta al ver a un policía. Los programas de deportación han estado presentes a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, que durante años estuvieron y siguen dividiendo familias, “recuerdo que durante los 80’s cuando estaba en la escuela de Artes, mi hermano estaba por tener una operación cerebral en un hospital en la ciudad de San Diego, así decidí tomar el autobús para verlo y estar con él, para esto creí que no necesitaría ninguna licencia de manejo dado que iría en autobús. Durante el viaje, un policía nos detuvo y fue directamente a pedirme que le mostrara mi *Greencard*, y pensé yo no tengo una *Greencard*, entonces el policía me preguntó que dónde había nacido, yo le respondí, en Los Ángeles, el policía volvió a insistir con la misma pregunta 3 veces más, entonces me dijo que regresaría en un rato esperando que yo tuviera una historia creíble. El policía regreso y me volvió a realizar la misma pregunta, ¿Dónde naciste? Yo le volví a responder, Los Ángeles. Me bajó del autobús y me preguntó el nombre del hospital en el que había nacido, yo le respondí que no sabía el nombre de ese hospital, dado que había sido demolido un par de años después de mi nacimiento. Después de todo eso, me pidió que regresara al autobús, no podía creer lo

---

<sup>212</sup> VALDEZ Patssi, *No Movie for Asco: Harry Gamboa Jr & Rita González*, [https://www.youtube.com/watch?v=2u7x4t\\_rVZg](https://www.youtube.com/watch?v=2u7x4t_rVZg), revisado el 3 de junio del 2017.

que me había pasado, estaba en shock.”<sup>213</sup> La estrategia de grabar y darse a la fuga, fue entonces parte del concepto del proyecto dadas las condiciones sociales que se estaban viviendo, esto mismo se convirtió en una característica de futuros proyectos del colectivo, grabar o tomar fotografías y salir corriendo para asegurar su integridad física.

Con estos ejemplos se ha buscado señalar que, el peligro era una situación real, y cada uno de los miembros de Asco lo experimentó de diferente manera, esto se buscó reflejar en la pieza llamada *Decoy Gang war Victim*, de 1974 en donde para poder realizarla se tuvieron que adentrar en un vecindario particularmente violento de Los Ángeles, dominado por la delincuencia y pandillas. En medio de la madrugada montaron una falsa escena del crimen, en donde Gronk tomó el papel de hombre asesinado. La escena fue fotografiada por Harry Gamboa y al día siguiente fue enviada a un diario y a varias estaciones de televisión local. Esto con el propósito de evidenciar la desinformación que existía sobre el tema en los medios de comunicación, y además con la intención de mostrar una de las consecuencias de la violencia para así poder evitarla en un futuro. Asimismo el “proyecto fue una respuesta al lenguaje incendiario de los encabezados en dos de los diarios mas importantes de Los Ángeles, los cuales constantemente hacían una descripción de las victimas sumamente detallada cayendo en la morbosidad, enlistando incluso nombres completos, domicilios, lugar de trabajo, el nombre de la pandilla a la que pertenecían, incluso el nombre de familiares esto para mantener los altos índices de violencia y poder seguir vendiendo grandes cantidades de periódicos. El efecto que se buscaba crear con esta obra era el de generar una pausa en el clima de violencia y así, al menos por un día, robarle a los diarios su lista de victimas”.<sup>214</sup>

---

<sup>213</sup> VALDEZ Patssi, *No Movie for Asco: Harry Gamboa Jr & Rita González*, [https://www.youtube.com/watch?v=2u7x4t\\_rVZg](https://www.youtube.com/watch?v=2u7x4t_rVZg), revisado el 3 de junio del 2017.

<sup>214</sup> “The project was a response to the incendiary tabloid-style journalism of the two major Los Angeles newspapers, which often listed the names, addresses, workplaces, and gang affiliations of victims or their family members in an effort to maintain high levels of reciprocal gang violence, thus selling more newspapers. The desired effect of “Decoy Gang War Victim” was to generate a pause in the violence in order to rob the newspapers of their daily list of victims” GAMBOA, entrevista, *Oral history interview with Harry Gamboa, Jr.*, 1999 Apr. 1-16 <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-harry-gamboa-jr-13552>.



*Decoy Gang War Victim*, 1974, Asco, fotografía de Harry Gamboa, Jr, Smithsonian American Art Museum

Una parte crucial de la serie *No Movies* no solo recaía sobre su creación en sí, otra parte importante eran la publicidad que se usó de manera conjunta para dar a conocer la obra; proyecciones en sitios públicos, volantes, carteles, cartas circulando en el correo (mail art)<sup>215</sup>, e incluso estrafalarios eventos como premios inventados en donde se honraba y hacía mención a los colaboradores, a colegas locales y a contribuidores imaginarios de la industria del cine.<sup>216</sup> Este análisis estaría incompleto si no se mencionase la importancia que tuvo la difusión de *No Movies*, en esta recayó la genialidad y reputación que fue adquiriendo Asco. Esta difusión se logró a través de proyecciones que se llevaban a cabo sin dar aviso o pedir permiso a las autoridades del condado en sitios públicos tales como parques, muros de la autopista, en pilares bajo los puentes, estacionamientos para autos y callejones. Al pasar de los años, otros artistas locales chicanos fueron sumándose al proyecto, participando de manera directa como actores, o colaborando con maquillaje,

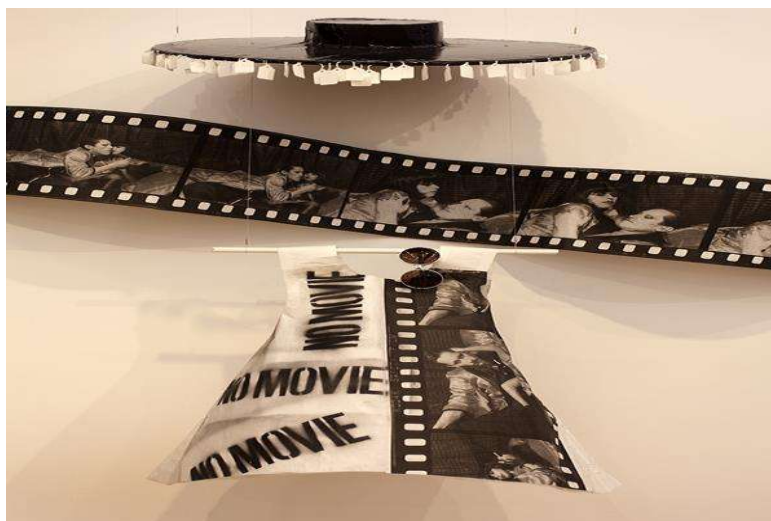
---

<sup>215</sup> NORIEGA Chon, "The Orphans of Modernism", en *Phantom sightings. Art After the Chicano Movement*, University of California Press, Los Angeles County museum of Art, p. 24.

<sup>216</sup> GONZALES Rita, *Elite of the obscurance*, p. 219.

vestuario, rodaje entre otras vicisitudes técnicas. Gracias a la respuesta del medio artístico, Asco inició con una entrega anual de premios, *The No Movie Awards*; Se trató de una parodia crítica a los premios de la Academia celebrados cada año en Hollywood, y para galardonar a los ganadores se diseñó una figurilla de una cobra pintada con aerosol color dorado. Las categorías premiaban al mejor *performance* del año, mejor dirección de arte, edición y sonido, vestuario, entre otras.

Se debe agregar que, esta ficticia entrega de premios tuvo dos funciones para Asco, la primera como obra performática y segunda como plataforma para difundir su obra y la de otros artistas que también permanecían en las sombras de Hollywood.



Asco No Movies exhibition en Nottingham contemporary University,

<http://www.nottinghamcontemporary.org/art/asco>.

Posteriormente se fueron integrando artistas para colaborar en este proyecto, entre ellos estaban las hermanas de Harry Gamboa, Linda y Diane Gamboa, así como Marisela Norte, Daniel J. Martínez, Daniel Villareal, Sean Carrillo, Jerry Dreva, Carlos Almaráz, John Valadez y Victoria Delgadillo, cada uno a su manera contribuyó ya fuese como actores, o maquillaje en el caso de Victoria. Para 1985, Harry escribió el borrador de una obra que posteriormente Gronk desarrollaría con el artista Humberto Sandoval; Estaba enmarcada en el contexto de la primera fase de la epidemia de Sida en los Ángeles, la obra llevó por nombre “*Jetter’s Jinx* en donde un joven fue persuadido a cometer suicidio una vez que su círculo social elitista se dio cuenta que estaba infectado con el virus.”<sup>217</sup> Cuando esta pieza performática fue presentada en la galería *Saxoo-Lee* en 1986, Gamboa que, “este guion había sido reorganizado lanzado al aire y volviéndolo a acomodar de manera aleatoria.”<sup>218</sup> El cambio abrupto al orden del guion en el *performance* fue una de las tantas discusiones aleatorias que causaron descontento dentro del colectivo, pues esto se había convertido en una practica recurrente de Harry Gamboa.

Para mediados de los años ochentas ya se vislumbraba el ocaso de Asco como colectivo. En medio de numerosas colaboraciones con otros artistas y asociaciones de arte, entre ellas las de Harry Gamboa con *Falcon Cable* Televisión en Alhambra California, en donde buscaba expandir la cinematográfica dimensión de la serie *No Movies* experimentado con una nueva serie llamada Fotonovelas.<sup>219</sup> Este con estos últimos proyectos, exploraron el dinamismo de las rupturas amorosas y las familias disfuncionales a través de un discurso

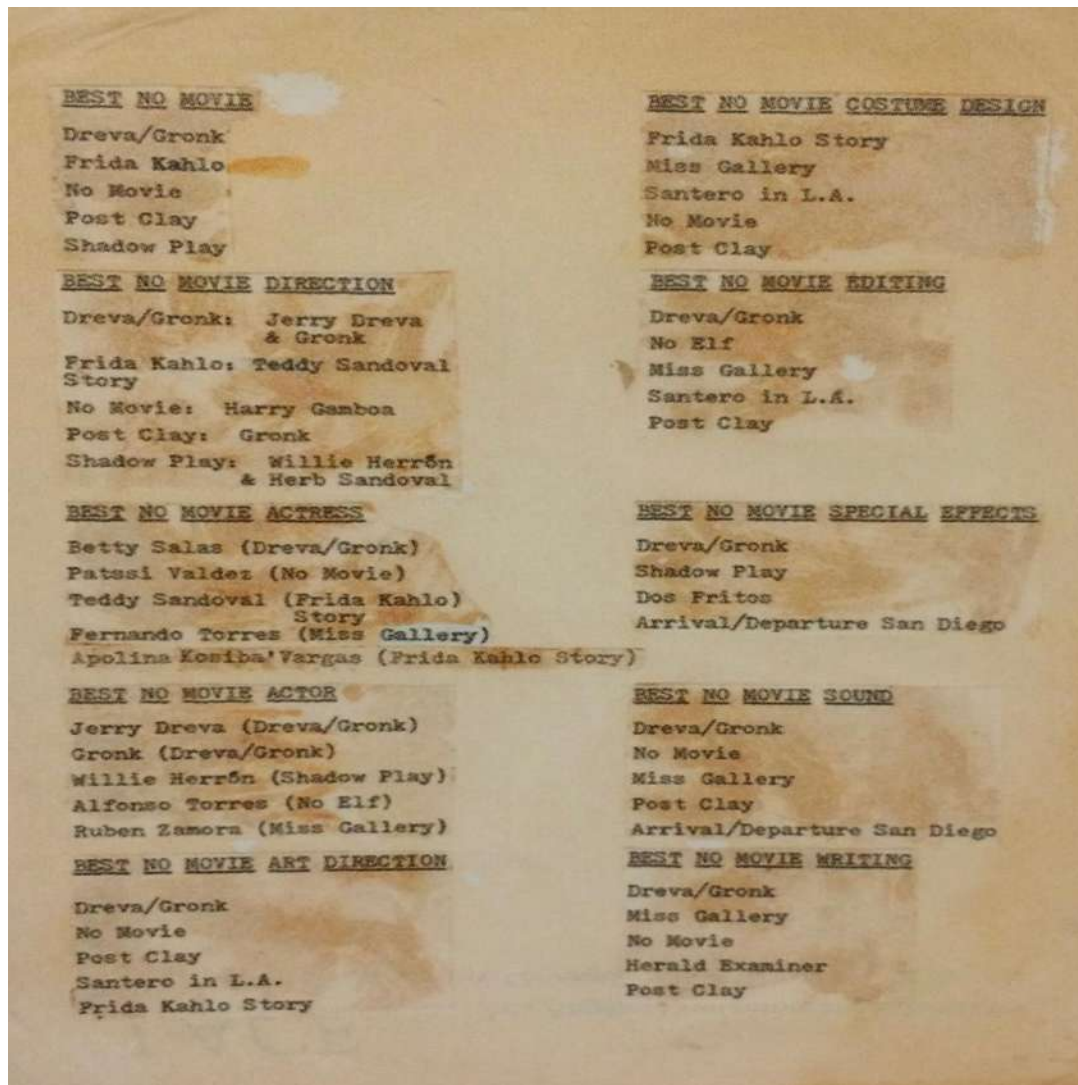
---

<sup>217</sup> BENAVIDEZ, *Gronk*, p. 47.

<sup>218</sup> “ Script was rearranged as thoug all of the pages had been tosed into the air and put back together again at random.”Gamboa Harry, Memorandym to Barbara Carrasco, Diane Gamboa, Juan Garza, Daniel j. Martinez, Glugio Gronk Nicandro, Humberto Sandoval, John Valadez.1987, colección del autor, en VARGAS, *Harry Gamboa and Asco; The emergence and Development of a chicano Art Group, 1971-1987*, p. 127.

<sup>219</sup> GAMBOA Harry Jr, “*Video Art, Chicano Cinema and Media Art Series*”, vol. 2 DVD, UCLA Chicano Research Studies Center Press, 2004.

absurdo *performance* estilo Bertolt Brecht.”<sup>220</sup>



Nominaciones para los premios *No Movies* de 1978. UCLA, Chicano Research Center.

<sup>220</sup> These Works explored the dynamics of disintegrating romance and dysfunctional families through and absurdis, Brechtian performance style. NORIEGA A. Chon, “Talking Heads, Body Politic: the Plural Self of Chicano Experimental Video”, p. 215.

Cabe señalar que estas últimas producciones individuales de Gronk y Harry coincidieron con la gradual separación del colectivo. Para mediados de los años ochentas el colectivo ya gozaba de cierto prestigio dentro de los círculos de arte angelinos, a la par de esto, sus miembros desarrollaban sus proyectos de arte personales. Contando con el reconocimiento y la legitimidad académica cada uno gestionaba sus obras de manera individual, y poco a poco se fueron introduciendo en el negocio de las galerías y el reconocimiento de los museos. Irónicamente un ejemplo de ello es la exposición de Gronk en el museo del condado de Los Ángeles LACMA de 1993. Convirtiéndose así en el primer artista chicano en tener una exposición individual en dicho museo.



Chicano Cinema, Asco, fotografía por Harry Gamboa, UCLA Chicano Research Center.

Asco como colectivo llegó a su fin en 1987 después de una serie de presentaciones públicas no tan célebres, “¿Cómo nos separamos?, ese es probablemente el punto de vista de una persona(...)” señala Gronk en una entrevista para los archivos del museo Smithsonian, “creo que tal vez ese día Harry ya lo había decidido así, fue en 1987. Hicimos un *performance* en LACE (Los Angeles Contemporary Exhibition) y al parecer el resultado no cumplió las expectativas de Harry, y fue ahí cuando él se fue a casa con la pelota y dijo

que no jugaríamos más.”<sup>221</sup>

Esta serie de producciones que si bien carecieron de presupuesto, son un reflejo no sólo de la evolución de un colectivo sino también de la manera de concebir los espacios y el arte chicano. En relación a la toma de decisiones durante estos proyectos, vimos que los miembros de Asco venían de barrios de clase media baja en donde usaban lo que tenían a la mano para diseñar sus vestuarios, luego entonces salían a las calles y sin pedir permiso grabaron varios de los documentos mas importantes dentro de la historia Chicana, como los proyectos de *Mural instantáneo*, *Las estaciones de la Cruz*, *el proyecto de No Movies*. En sus inicios nunca fueron invitados a exhibir sus obras en ninguna galería o museo así que salir a las calles fue una toma de posición que terminó definiendo e impulsando la carrera de Asco.

De esta manera, *Las estaciones de la cruz*, *Mural andante*, *Mural Instantáneo* y *Primer almuerzo después de un gran disturbio*, fueron reinterpretaciones del tradicional arte chicano, en donde experimentaron con las dimensiones de los espacios, reinterpretaron las imágenes de lo que significa ser Chicano, y al mismo tiempo correr de la policía. Tomaron como eje central el mural. El mural como concepto para ser transformado, pero sin ser sacado de su contexto nato, que es la calle

Es significativa la importancia que tiene el proyecto de *No Movies* en términos visuales y de protesta, pues sacó a relucir la discriminación existente en Hollywood hacia los Chicanos, en términos de acceso a la industria y en representación, buscando re conceptualizar y reinventar la idea del cine Hollywoodense. Jugaron con la noción de artista de cine, también con el glamur y anti glamur, agregándole un toque de teatralidad.

---

<sup>221</sup> I think maybe perhaps Harry has a date on it, which is '87. We did a performance at LACE [Los Angeles Contemporary Exhibitions] and it wasn't quite up to Harry's expectation of what the piece [should be], and that's kind of the point where he just went home with the ball and said we're not going to play anymore." GRONK, entrevista, 1997, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-gronk-13586>. [Consultado el 2 de junio del 2017]

# Conclusiones

Asco buscó una alternativa a la definición del arte Chicano; su estética fue constantemente cuestionada no solo por los círculos de arte angloamericanos, también lo fue por los artistas Chicanos que constantemente criticaban al colectivo para obtener resultados esperados por el resto de la población Chicana y México- Estadounidense.

A finales de los años 60's y principio de los años 70's un distinguido movimiento artístico brotó del renacimiento Chicano, desarrollado en medio de la turbulencia del momento. El arte chicano recorrió un separado pero análogo circuito con el arte dominante. De igual manera es distinguido por estar influenciado de ciertos aspectos de la experiencia México- Estadounidense, así como de la cultura mexicana dando por resultado una estética híbrida y dinámica. Asco jugó un papel importante en el desarrollo del arte Chicano. Cada uno de sus miembros participaron en el movimiento como artistas y activistas. Siguiendo el legado del movimiento Chicano, tomaron los elementos de la protesta y crearon una nueva y más cínica manera de seguir participando en las protestas a través del arte. La producción artística del colectivo reflejó su posición radical en cuanto a las políticas implementadas que en ese momento que desfavorecían a la comunidad chicana, al principio fue una especie de Nacionalismo chicano y, después se tornó en una rebelión anárquica interpretativa del arte Chicano. Siempre cuidadosos de mantener su autonomía, el grupo se reusó a comprometerse con alguna ideología política o filosofía, se mantuvieron en constante moldeamiento estético.

El colectivo uso métodos similares a las vanguardias europeas para lograr un cambio en el paradigma del arte Chicano, y echó mano de distintas corrientes del Futurismo italiano, Dadaísmo y Surrealismo. Asco asimiló estas influencias en sus obras, sin embargo no siempre estando conscientes de donde las habían tomado. La similitud entre estas tres corrientes vanguardias del arte y Asco es que las cuatro se estructuraron de manera que su trabajo propusiera una crítica hacia la sociedad a través de una obra de gran impacto visual. Todos fueron movimientos insurgentes que funcionaron y se estructuraron con un propósito: dejar de un lado los estereotipos y las expectativas de lo que el Arte debería de ser.

La expresión artística de Asco fue guiada por los miembros individuales del grupo al mismo tiempo que comenzaban a crear una ecléctica y espontánea filosofía artística. Se podría afirmar que, el papel de Asco fue de *terroristas culturales*, tanto del arte dominante, como del arte Chicano; constantemente colapsaban o manipulaban las formas del arte hasta explotarlas a su máxima expresión. La rebelión de Asco en contra de las políticas y el mismo arte chicano resultó en la creación de una alternativa sintetizada del arte, una neo vanguardia estética.

Como pudimos observar la dinámica artística del grupo fue muy cambiante dado que cada uno de los miembros tuvo una interpretación diferente de lo que fue la experiencia Chicana. La estética del colectivo estuvo relacionada a a las condiciones sociales, económicas, políticas y educativas del Este de Los Ángeles. El ambiente urbano, y haber crecido en la generación de las autopistas (*Highway generation*), separados intrínsecamente del área metropolitana de Los Ángeles, añadiéndole las malas condiciones en las escuelas, las abarrotadas calles llenas de casas, los altos índices de mortandad en las tropas enviadas a Vietnam, y la brutalidad policiaca ejercida sobre la comunidad Chicana. Asco interiorizo la militarización de la policía de Los Angeles a través del performance.

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 tanto por el arte Anglo estadounidense y la comunidad Chicana. Su trabajo fue una amalgama de temas e imágenes adoptados 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 los artistas comenzaran a cuestionarse el hecho de producir arte confinados en estudios artísticos, alienados de la realidad política y social.

Definiendo una nueva serie de códigos y valores que fueron desarrollados durante sus últimos *performance* e intervenciones artísticas.

Cuatro décadas después, el mismo museo que rechazó al colectivo por pertenecer a un grupo social que “no hacen arte, sino andan en pandillas”, realizó la primera exhibición de Asco, llamada “Elite de lo oscuro, 1972-1987”, una retrospectiva del colectivo organizada por el museo del condado de los Angeles (LACMA) en conjunto con el proyecto Pacific Standard Time<sup>222</sup>, y la Universidad William de artes en Massachusetts, la retrospectiva estuvo de gira en tres lugares distintos; primero en el Museo del condado de Los Angeles en 2011, después en el Museo de Arte de la Universidad William, Massachusetts en 2012 y finalmente en 2013 en el Museo de Arte Universitario de la Universidad Nacional autónoma de México (MUAC). La curaduría estuvo a cargo de de Rita Gonzalez, curadora del departamento de arte contemporáneo de LACMA, y Ondine Chavoya<sup>223</sup> profesor asociado del departamento de estudios Latinos en la Universidad de artes William.

La lectura de Asco es importante para saber que nos proponen. Un video de algún *performance* de Asco por si solo nos puede dar una lectura insuficiente, nos puede mentir. Los performances pueden ser leídos como parte de un montaje, donde de lo que se trata es de situarnos cara a cara con la historia del conflicto vivido durante ese tiempo: el racismo, la exclusión y la discriminación.

Estas imágenes nos hacen pensar la historia no sólo del movimiento Chicano, sino también la historia urbana de Los Ángeles, nos muestran que tanto la ciudad como el arte, se deforman, se deconstruyen y construyen constantemente.

---

<sup>222</sup> Iniciativa del museo Getty en conjunto con otras instituciones de arte del sur de California. Este proyecto se enfoca en crear programas culturales y exhibiciones de arte relacionadas con las comunidades. El primer programa de Pacific Standard Time, Art in L.A. 1945-1980 fue una colaboración cultural sin precedentes de mas de 60 instituciones de arte a lo largo del Sur del California, que se unieron para celebrar el nacimiento de la escena del arte en Los Ángeles. Además es una explotación del arte Latinoamericano en dialogo con la ciudad de Los Ángeles. <http://www.getty.edu/pacificstandardtime/> [Consultado el 20 de Octubre del 2017].

<sup>223</sup> <http://www.lacma.org/about/press/asco-elite-obscure-retrospective-1972-1987>, [Consultado el 20 de Octubre del 2017].

# Glosario

-ASPIRA: Asociación no gubernamental creada con la finalidad de empoderar a la comunidad Puertorriqueña y Latinoamericana a través de la educación y liderazgo de la juventud. Opera en más de 10 ciudades de los Estados Unidos.

-LACMA: Los Angeles County Museum. Museo del condado de Los Ángeles.

*Rasquachismo*: 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 México-Estadounidense, Tomas -Ybarra Fraso, el rasquachismo codifica la producción chicana, incluyendo, el teatro, la literatura y artes visuales. De acuerdo al autor, podemos encontrar este peculiar estilo de arte en todos los barrios chicanos, esto va desde los altares a los santos y a la virgen de Guadalupe, Los low ride, o incluso en la manera en que las personas deciden decorar sus jardines. El rasquachismo es hacer lo que puedas con lo que tengas, 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

# Bibliografía

## Fuentes bibliográficas.

- Ball Hugo, *La huída del tiempo (un diario)*, Acantilado, Barcelona, 2005,
- BARTHES Roland, *Ensayos Críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- BAUDELAIRE Y BERMAN MARSHALL, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XX, 1988.
- BENAVIDEZ Max, *Gronk*, Los Angeles, Chicano Research Studies UCLA, 2007.
- BERMAN Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI editores, 2004.
- BRAHAMAN, Kennan Tracy, *Alcaine, Surrealist Art in NOMA's Collection, New Orleans Museum of Art*, 2000.
- COY, Harold, *Chicano Roots Go Deep*, New York, Dodd, Mead and Company, 1975.
- CHAVOYA Ondine, GONZALES, RITA, *Elite of the obscurence*, Los Ángeles, LACMA ( Los Angeles Country Museum), 2011.
- DAVIS Mike, *City of Quartz, excavating the Future in Los Angeles*, Los Angeles, New ed, 1990.
- FRIEDMAN Ken, SMITH Owen, SAWCHYN Lauren, *Cuaderno de ejercicios. Eventos, acciones y performances*, Tumbona ediciones, 2014.
- GARCIA Daniel, *PROTESTA Y POLÍTICA: LOS MOVIMIENTOS ANTI-GUERRA EN ESTADOS UNIDOS, 1965-1975*, Bogotá, Universidad de los Andes, 1988
- GARCÍA Rivera Emilio, *México visto por el cine extranjero*, México, Patria, 1984.
- GOLLUSCIO A. Lucía , *Etnografía que habla, Textos funcionales*, P.
- GONZALES Rita, CHAVOYA Ondine, *Elite of the obscurence*, Los Ángeles, LACMA ( Los Angeles Country Museum), 2011.

- GONZÁLEZ Casanova Pablo, *Colonialismo interno (Una redefinición)*, México UNAM, , 2003.
- GORODEZKY Sylvia, *Arte chicano como cultura de protesta, México, UNAM, 1993.*
- GRISWOLD de Castillo, Richard, *World War II and Mexican-American Civil Rights*, Austin Texas, Austin: University of Texas Press, 2008.
- GUTIÉRREZ Zaldivar Ignacio, *200 años de arte: El Mural de Siqueiros*, Buenos Aires, Presidencia de la Nación, 2010.
- Henri Adrian, *Total Art: Enviroment, Happenings and Performance*, New York: Oxford University Press, 1974,
- JONES, Solomon James, *The Government Riots of Los Angeles, June 1943*, San Francisco, R and E Research Associates, 1973.
- Kaufman Dave, *Mexamericans Prep boicott despite AMPTP*, Daily Variety, 27 de septiembre, 1968, p. 1-6.
- KELLER d. Gary, “The image of chicano”, Chon NORIEGA, en *Chicano cinema*, p. 47.
- LYNCH Kevin, *La imagen de la ciudad*, The Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge, Massachusetts, 1960.
- MALTBY William S., *The Rise and Fall of the Spanish Empire*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- MARCHAN, S., *Del arte objetual al arte concepto*, Madrid, Akal, 1990.
- MORA, Carl J, *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-1980*, Berkeley, California, University of California Press, 1982, p. 48-50.
- NORIEGA A. Chon, *Chicanos and Film: Representation and Resistance, Los Angeles, Chicano Research Center, UCLA, 1992.*
- NORIEGA A. Chon, *L.A Xicano*, UCLA, Chicano Research Center, 2011.
- Noriega Chon , *Shot in america*, Los Angeles, Chicano Research Center, UCLA, 2000.
- Noriega Chon, “*Betweena Weapon and a Formula*”, en *Chicanos and Film RAMOS Samuel, El Perfil del Hombre y la cultura en México*, México, Planeta Mexicana,2001, p. 39-40
- NORIEGA Chon, en MALAQUIAS MONTOYA, TEREZITA ROMO, Los Ángeles, UCLA Chicano Studies Reserch Center press, 2011,

- OROPEZA Lorena, *¡Raza Si! ¡Guerra No! Chicano Protest and Patriotism During the Viet Nam War Era*, Berkeley, CA, University of California Press, 2005.
- PAGAN, Eduardo, *Murder at the Sleepy Lagoon: Zoot Suits, Race, and Riot in Wartime L.A.* North Carolina, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003.
- ROMO Richard, *East Los Angeles: History of a Barrio*, Austin, University of Texas Press, Austin, 1984.
- Rubin William, *Dada, Surrealism, and their heritage*, Museum of modern art, New Yorkm 1968
- SCHULTZ Jeffrey, *Encyclopedia of Minorities in American Politics: Hispanic Americans and Native American*, Oryx Press, 2000.
- SMITH Clifford Jack, *The big Orange*, Ward Ritchie Press, Los Ángeles, 1976.
- TATUM Charles M, *Encyclopedia of Latino Culture: From Calaveras to Quinceaneras*, Santa Bárbara California, Cultures of the American mosaic, 2014.
- TAYLOR Diana, *Estudios Avanzados de Performance*, Nueva York, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- TORRENT Rosalía, *Cien años de Futurismo*, Universidad Jaume I. Castellò, 2000.
- TREJO Juan Carlos, *Guerrilleros: the Vietnam War and its Detrimental effects on Chicanos*, Kennesaw, Georgia, Kennesaw State University, 2015.
- VILLA, Raul Homero, *Barrio-Logos: Space and Place in Urban Chicano Literature and Culture*, Austin, University of Texas Press, 2000.
- WIXON ALEX, *Marina Abramovic: Methods for Establishing Performance Art in the Gallery and Museum System*, Nueva York, City University of New York 2014.

## Articulos

- ABRAMOVIC, Marina “Marina Abramović on Performance Art,” en Marina Abramović, *The Artist is Present*, Klaus Biesenbach, New York: Museum of Modern Art, 2010.
- ÁLVAREZ, Luis, “*The Power of the Zoot: Youth Culture and Resistance During World War II*” Vol. 24, Los Angeles: University of California Pr, 2008, pp, 19-22.

- AZUELA De la Cueva, Alicia, “*Militancia política y Labor Artística de Siqueiros*”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, N. 35, enero-junio, 2008, pp. 123-124
- BACA Herman, “The Chicano Moratorium August 29, 1970, Still Remembered After 35 Years,” *La Prensa San Diego*, San Diego, 26 de Agosto del 2005, en [http://laprensa.sandiego.org/archieve/august26\\_05/chicano.htm](http://laprensa.sandiego.org/archieve/august26_05/chicano.htm), [consultado el 27 de diciembre 2016]
- BAGBY Beth, “*El teatro Campesino: Interview with Luis Valdez*”, en *Tulane Drama Review*, No.4 , 1967, pp. 73-82.
- BAGBY, Beth, “El teatro Campesino: Intervi with Luis Valdez”, en *Tulane Drama Review* 11.4, 1967, p. 78.
- BEARDSLEY John y LIVINGSTON Jane, “*Hispanic Art in the United States*”, Abbeville Press, New York, 1987.
- BOJÓRQUEZ Carlota, en *Chicano Art Inside/Outside the Master’s House: Cultural Politics and the Cara exhibition*, GASPAR de Alba Alicia, Universidad de Texas, 2003.
- BOJÓRQUEZ Charles “Chaz”, “*Los Angeles ‘Cholo’ Style Graffiti Art*”, 2010, en <http://www.graftiverite.com/cb-cholowriting.htm>. [consultado el 11 de enero del 2017]
- BURNHAM Linda, “*The Corrections Issue, en High Performance*”, No. 12. 1984.
- DE LA LOZA Sandra, “*La raza Cósmica An Investigation into the Space of Chicana/o Muralism*”, Los Angeles, en *L.A Xicano*.
- ESCOBAR Edward, “*The Dialectics of Represion: The Los Angeles Police Department and the Chicano Movement, 1968-1971*”, en *The Journal of American History*, Vol.79, No. 4, 1993.
- GARCIA Richard A., “*Chicano art as protest culture*”, en GORODEZKY Sylvia, *The Journal of American History*, California State University Hayward, California, Vol. 83, No. 4, 1997.
- GOLDMAN Shifra M. “*Fifteen Years of Chicano Posters*”, California, College Art Association, UCLA ,en *Art Journal*, Vol. 44, no. 1, The Poster 1984
- GAMBOA Harry Jr. “*Another Day, Another Murder*”, en *Regeneración* 2.1, 1971, P. 14-16
- GOLDMAN, Shifra M, “*Siqueiros and Three Early Murals in los Angeles*”, en *Art Journal*, Vol. 33, no. 4, College Art Association, 1974, Pp 321-327.
- Gómez Peña, Guillermo, A new Artistic Continent, en High performance 9, 1986.

- IGLESIA Lodares Gracia, “*Marina Abramovic, vida y muerte de la mujer-arte*”, *ACTIVARTE, Revista independiente de arte*, Teorías de las artes, Pedagogía y nuevas tecnologías, 2011.
- JONES, Solomon James, “*The Government Riots of Los Angeles*”, *June 1943*, San Francisco, R and E Research Associates, 1973.
- KAUFMAN Dave, “*Mexamericans Prep boycott despite AMPTP*”, *Daily Variety*, 27 de septiembre, 1968, pp. 1-6.
- LIRA Hernández, Alberto, “*El corrido mexicano: un fenómeno histórico y literario contribuciones desde Coatepec*,” Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, núm. 24, enero-junio, 2013, pp. 29-43.
- MC EVILLEY, “*T. Yves Klein: Messenger of the Age of Space*”, *Artforum* 20, no. 5, January, 1982
- NIETO Rafael, “*Lo que México podría hacer en Ginebra*”, *Excélsior*, Ciudad de México, 19 de enero de 1925, pp. 1-3A.
- NORIEGA CHON A. “*Your Art Disgusts Me: Early Asco*”, en *A Journal of Art, Context, and Equiury* Issue 19 (Autumn/Winter 2008), pp. 109-121
- NORIEGA Chon, “*The Orphans of Modernism*”, en *Phantom sightings. Art After the Chicano Movement*, University of California Press, Los Angeles County museum of Art, 2008.
- NORIEGA A. Chon, “*Talking Heads, Body Politic: the Plural Self of Chicano Experimental Video*”, en *Resolutions: Contemporary Video Practices*, University of Minnesota Press, 1996, p. 215.
- PRIETO, Antonio Stambaugh, “*La actuación de la identidad a través del performance chicano gay*”, en *De el otro lado*, Coloquio internacional , “Encuentro Chicano”, 12 de octubre de 1995. [http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/laactu758.pdf\\_p.2](http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/laactu758.pdf_p.2). [Consultado el 29 de mayo del 2015].
- PRIETO, Antonio Stambaugh, “*Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en le performance mexicano*”, en Diana Taylor y Marcela Fuentes, comp., *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 605 -626
- RODRIGUEZ Mariángela, “*El caso de la identidad chicana y su ciudadanía étnico cultural*, en: *El cotidiano*, vol. 18, núm. 108, julio- agosto, 2001, p. 50.

- SANCHEZ Tranquilino, “*Mi casa no es su casa*”, en “*La raza Cómica. An Investigation into the Space of Chicana/o Muralism*”, SANDRA de la Loza.
- SANTILLANO, “*Asco, in Phantom Sighting: Art after Chicano Movement*”, en *Asco Elite of the obscurence.*, en Chavoya Ondine y Gonzalez Rita,
- Scheneider Rebecca, “SOLO SOLO SOLO”, EN en Diana Taylor y Marcela Fuentes, comp., *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp.215-241.
- The Illustrated London News, Battlefield in Los Angeles, 21 de Agosto, 1965,
- VALDEZ Luis, *Yo soy Chicano*, en *Gambit*, Vol. 9, no 8, Agosto 1972, pp. 4-5
- VALDEZ Patssi, “*Asco: Camus, Daffy Duck and Devil Girls from East L.A.*” en *Style* en Frye Linda Burnham, Febrero 1987.
- YBARRA Frausto Tomás, Goldman Shifra M. y Aguilar John I., *Aesthetics: Rasquachismo*, Phoenix, Movimiento Artístico del Río Salado, 1989.

## Entrevistas

- DELGADILLO Victoria por Margarita Ponce, Junio 2017, Los Ángeles California.
- GAMBOA Harry, 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,, [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=FSQSEKN7IHG](https://www.youtube.com/watch?v=FSQSEKN7IHG) [CONSULTADO EL 15 DE MAYO DEL 2016]
- GAMBOA Harry, *Videotaped interview (subida el 30 de Agosto del 2010), Del ZAMORA Actor Reel Part 39*, 2010, <http://www.youtube.com/watch?v=u2ieIoWvz3c>, [consultada el 23 de mayo del 2017.]
- GAMBOA Harry, por Margarita Ponce, julio 2017,. Los Ángeles California.
- GAMBOA Harry, Oral history interview with Harry Gamboa Jr, 1999, Abril, 1-16.
- 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.
  - 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. <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-willie-herrn-12847> [CONSULTADO EL 18 DE JUNIO DE 2016]
  - RANGEL, Jeffrey J., *Oral History Interview with Gronk. 20–23*”, *Archives of American Art*,
  - 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.
  - VALDEZ Patssi, entrevista, Nottingham Contemporary, <https://www.youtube.com/watch?v=iyFViWGU06I&t=1s>, [revisado 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=FSQSEKN7IHG>[CONSULTADO [EL 16 DE MAYO DEL 2016]
  - VALDEZ Patssi, <HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?v=FSQSEKN7IHG>[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](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]

## Videos

- CHIRS BURDEN, *Shoot*, <https://youtu.be/26R9KFdt5aY> , 1971. [Revisado el 29 de noviembre del 2016.]
- GAMBOA Harry Jr, 1980, *Video Art, Chicano Cinema and Media Art Series*, vol. 2 DVD, UCLA Chicano Research Studies Center Press, 2004
- VALDEZ PATSY, <https://www.youtube.com/watch?v=fSQSekn7Ihg>[consultado el 16 de mayo del 2016]

## Tesis

- ONTIVEIROS Mario, *Rethorizing Activism: The Aesthetics of Social Responsibility in the work of Asco, Group, Material, Gran Fury, and Feliz González- Torres*, Ph. D. Thesis, University of California, Los Angeles, 2005.
- VARGAS Kosiba, S., *Harry Gamboa and Asco; The emergence and Development of a Chicano Art Group, 1971-1987*, University of Michigan, 1988
- PADILLA Mireles, Andrea Itzel, *Creaciones corporales políticas*, Tijuana, El Colegio de La Frontera, 2014.

## Webgrafia

- Chavez Cesar, *Statement at the end of his 24 day fast for justice*, Phoenix, Arizona, 1972, p. 379-381 <http://chavez.cde.ca.gov/ResearchCenter/DocumentDisplayRC.aspx?rpg=/chdocuments/documentdisplay.jsp&doc=6bec47%3Aea792358ca%3A-7ac7&searchhit=yes>
- Comercial de Frito Bandito, <https://www.youtube.com/watch?v=jfthrlClew>, <https://www.youtube.com/watch?v=s9P-JjbDD6U> [Consultados el 22 de Junio de 2017]
- DAWSEY, Darrell, “25 years after the Watts Riots: McCone Commission’s Recommendations Have Gone Unheeded”, en *Los Angeles times*, 8 Julio de 1990. [http://articles.latimes.com/1990-07-08/local/me-455\\_1\\_watts-riots](http://articles.latimes.com/1990-07-08/local/me-455_1_watts-riots) [consultado el 25 de Julio del 2017].
- DAWSEY, Darrell, “Charcoal Phoenix: the Focal Point of Fury During Watts Riots Is Now hub of Hope”, en *Los Angeles Times*, 21 de julio de 1990, [http://articles.latimes.com/1990-07-21/local/me-98\\_1\\_focal-point](http://articles.latimes.com/1990-07-21/local/me-98_1_focal-point). [consultado el 25 de Julio del 2017].
- De LEÓN Arnoldo, CALVERT Robert, ”Segregation, Texas State Historical Association”, en <https://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/pks01> [consultado el 29 de Diciembre del 2016.]
- 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 Jr Harry, “*Against the Wall: Remembering the Chicano Moratorium*”, en *East of Borneo*, 2010, en <http://www.eastofborneo.org/articles/against-the-wall-remembering-the-chicano-moratorium> . [Consultado el 29 de octubre del 2016]
- Gamboa Harry, Reflections on One schoolin East L.A”, en *L.A Weekly*, 1987, pp. 6-12

- GONZALES Corky, I am Joaquín <http://www.latinamericanstudies.org/latinos/joaquin.htm>, [Consultado el 23 de Junio del 2017]
- Getty foundation <http://www.getty.edu/pacificstandardtime/>, [Consultado el 20 de Octubre del 2017].
- HERNÁNDEZ Daniel, “The Art Outlands of East L.A”, <http://www.laweekly.com/news/the-art-outlaws-of-east-la-2149157>
- LACMA, <http://www.lacma.org/about/press/asco-elite-obscure-retrospective-1972-1987>, [Consultado el 20 de Octubre del 2017].
- “No Movie for Asco: Harry Gamboa Jr & Rita González, Nottingham Contemporary, 2013. [https://www.youtube.com/watch?v=2u7x4t\\_rVZg](https://www.youtube.com/watch?v=2u7x4t_rVZg),”-
- WAMBA Graciela, El Problema de la catarsis en la teoría estética de Berlot Breth, Revista de Filosofía y teoría política, en Memoria Académica, Argentina, 1992. Consultado el 24 de julio del 2016. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.1345/pr.1345.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.1345/pr.1345.pdf)
- <http://aspira.org/book/what-aspiras-mission>, [Consultado el 20 de junio del 2017].
- Sin autor, consultado el 30 de diciembre del 2016. <https://www.archives.gov/education/lessons/desegregation/orange-county.html>
- Sin Autor, “Momentous day in East L.A, Forty years after the Chicano Moratorium, Latino political power is no longer just a dream”, *Los Angeles Times*, Los Angeles, 2010.en <http://articles.latimes.com/2010/aug/28/opinion/la-ed-0828-chicano-20100828> [ Consultado el 30 de diciembre del 2016.]
- Sin Autor, en “Rupert Garcia”, <http://www.thechicanocollection.net/artists/rg/index.html> [Consultado el 30 de Diciembre del 2016]

## ARCHIVOS

- Archives at USC, Special Collection, CAMACHO Natalie, LUFSCHEIN Sue, *Watts Riots records*, 1965, University of Southern California, caja número 1 y 2.
- El teatro Campesino Archives, Organizational History, CEMA 5, 1964- 1988, University of Santa Barbara Davidson Library Department of Sepcial Collections, California Ethnic and Multicultural Archives, p.3.
- GAMBOA Harry, “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]