

LOS ÁNGELES

En permanente fractura con la modernidad, pero levantada sobre un sustrato étnico muy poderoso, la megalópolis californiana ofrece múltiples lecturas que van desde la cartografía a la intervención artística, del arte chicano al urbanismo. He aquí la radiografía de la telaraña.

Cartografiar otro L. A.: el arte chicano en el este de Los Ángeles

Por Pilar Tompkins Rivas

“En Europa, todos los caminos llevan a Roma, en el sur de California, todas las autopistas llevan al este de Los Ángeles”.

Las políticas de renovación urbana tras la Segunda Guerra Mundial en Los Ángeles transformaron la geografía de la ciudad mediante la construcción de una red de autopistas. Estas autopistas se alzaron sobre las comunidades étnicas de clase obrera y su desarrollo fue de la mano de la desaparición de los barrios históricos, poblados de minorías humildes a las que se pretendía desalojar. Y aunque estas estructuras se construyeron en nombre del progreso, aislaron a grandes sectores de población y agudizaron aún más el carácter descentralizado de la ciudad.

El plan que subyacía a la construcción de las autopistas no dio origen a un sentido colectivo de pertenencia, sino más bien a la experiencia individual de un tiempo perdido y una historia olvidada. Desde este punto de vista, las autopistas no contribuyeron a hacer de Los Ángeles una ciudad más accesible, sino a ocultar algo más: la comunidad del este de Los Ángeles que vivía y vive en las *zonas no desarrolladas*, a través de las cuales la ciudad erigió

sus estructuras de transporte. “La construcción de un sistema de autopistas unificado”, según señala el historiador cultural Eric Avila, “representó el mayor proyecto de obra pública en la historia de Los Ángeles”¹. Pero fue un proyecto urbano al servicio de los intereses privados del desarrollo inmobiliario por el que habían abogado organizaciones nacionales como el Urban Land Institute, y creó una infraestructura que organizaba a las comunidades racialmente segregadas y proporcionaba a los obreros de la periferia una *visión corregida* que ocultaba el impacto devastador de la renovación urbanística en las poblaciones mexicanas, chicanas y afroamericanas². Pero la visión no corregida de fondo era muy distinta, tal como se señalaba en el *Eastside Sun* en 1957, coincidiendo con el anuncio de la construcción de la autopista número 5 en el barrio de Boyle Heights: “La pregunta es cómo impedir que las autopistas sigan masacrando nuestra ciudad”³. El artista Harry Gamboa Jr. captó en un relato titulado *A Rival Departure* la sensación de los chicanos, para los cuales las autopistas no eran una vía para atravesar la ciudad sino más bien el lugar de una comunidad fracturada o descuartizada “donde la oscuridad es el camino más rápido a casa”⁴.

El arte chicano en Los Ángeles emergió en el seno de esta oscuridad, alentado por el deseo de reclamar un espacio público tras la fractura de las comunidades y la limitada movilidad en el núcleo urbano. Los artistas chicanos forjaron un sentido de pertenencia a través de obras que proporcionaron una *cartografía cognitiva* de Los Ángeles. Más que producir una representación literal de las calles y las autopistas, los artistas cartografiaron la cultura, la historia y las relaciones sociales ocultas de la ciudad. Este sentido de pertenencia no estaba concebido para conseguir que la gente se moviera en un espacio cartográfico, sino para desplazarse desde las barreras sociales hasta la educación, la participación ciudadana, la igualdad de oportunidades y la movilidad social.

El esfuerzo por concebir otra ciudad de Los Ángeles, que pudiera dar cuenta de toda su población, constituiría un elemento central del movimiento chicano por los derechos civiles de finales

de la década de 1960 y la de 1970, que aunó las demandas de igualdad social y de visibilidad social. La expresión artística no se desarrolló como una práctica autónoma, sino como parte integral de una política cultural emergente. En la década de 1970 las principales formas visuales que emergieron —murales, pósteres y fotografías— fueron aquellas susceptibles de llegar al mayor número de personas, y constituyeron la piedra angular de la construcción de la comunidad a través del arte. Los artistas no trabajaron solo individualmente, sino en colaboración, reclamando los espacios sociales mediante la conversión de edificios abandonados en centros de arte comunitarios, a través de la pintura mural en paredes y el establecimiento de programas educativos en los parques, las calles y las aulas. El resultado fue una experiencia chicana colectiva y compartida.

Consideremos, por ejemplo, *The Goetz Map Guide to the Murals of East Los Angeles* (1975). Éste supuso lo que Karen Mary Davalos llama un *cambio estético radical*, que transformó el este de Los Ángeles en un destino cultural, en lugar de limitarse a aceptar o rechazar su estatus impuesto de zona de paso para los obreros de la periferia. Para que este cambio radical fuera posible, *The Goetz Map* hizo que la lógica cultural del imperio (según la cual el centro controla la periferia) se volviera contra la lógica de la renovación urbanística (definida por la huida de los blancos de los centros urbanos): “En Europa todos los caminos llevan a Roma. En el sur de California todas las autopistas llevan al este de Los Ángeles”. En este proceso, *The Goetz Map* abre un espacio donde el desarrollo sostenible —más que una crítica abierta de la renovación urbanística— se convierte en el telón de fondo de la autoafirmación cultural, una afirmación que empieza a redefinir los planes urbanísticos sacando a la luz y señalando sus carencias estructurales. *The Goetz Map* representa un punto entre una amplia variedad de prácticas artísticas organizadas, concebidas para cartografiar una ciudad de Los Ángeles distinta durante la década de 1970. Además, el mapa mismo documenta,



Don Juan / Johnny D. Gonzalez (concepto y diseño), David Botello (diseño y dibujo) y Robert Arenivar (ilustraciones

del relato): *The Goetz Map Guide to the Murals of East Los Angeles*, 1975. Mapa impreso en offset, primera edición.

Colección Early California, Editorial Goetz.

interpreta y comunica un inventario asombroso de actividades artísticas chicanas, especialmente la producción de 300 murales aproximadamente en todo el este de Los Ángeles durante los años anteriores. En este contexto debe considerarse la obra de arte colectiva de Asco. Aunque el grupo había trabajado conjuntamente y de forma análoga con artistas conceptuales reconocidos en Los Ángeles —como John Baldessari, Chris Burden y Bas Jan Ader— el marco en el que surgió es singular. Los orígenes de Asco se remontan a un encuentro fortuito entre la activista chicana Francisca Flores y Harry Gamboa Jr. en el Chicano Moratorium Against the Vietnam War (Moratoria chicana contra la guerra de Vietnam) en 1970 que, con la intervención de la policía, degeneró en disturbios⁵. Flores reclutó a Gamboa para que se involucrase en una publicación chicana que ella editaba, *Regeneración*, cuyo nombre aludía a un diario mexicano anarquista de antes de la revolución. Gamboa, que había sido un miembro activo del movimiento estudiantil y las huelgas de 1968 en el este de Los Ángeles, invitó a tres colegas a incorporarse a *Regeneración*: Gronk, Patsi Valdez y Willie Herrón. Sus colaboraciones en varios números constituyeron la base de la formación final del grupo Asco y dieron forma a su

agudo sentido de las posibilidades de la cultura impresa y del arte visual y textual a medida que el grupo experimentaba socialmente en la vanguardia conceptual⁶.

Asco usaba el vehículo de la *performance* artística para desafiar las restricciones policiales a la movilidad de los chicanos y a las agrupaciones en el este de Los Ángeles, que se impusieron tras las protestas sociales a principios de la década de 1970. Asco organizó diversas acciones públicas guerrilleras, como dos procesiones de Nochebuena a lo largo del carril central de Whittier Boulevard: *Stations of the Cross* (1971), una manifestación antibélica absurdista que terminó en el cuartel de reclutamiento de la Marina de los EE. UU., y *Walking Mural* (1972), en la que los miembros de Asco se disfrazaron de personajes de mural que salían de las paredes y recorrían las calles. La *performance* criticaba y asumía simultáneamente el muralismo como una estrategia para reivindicar el

espacio público, del mismo modo que los murales de Gronk y Herrón incorporaban *graffiti*, medios de masas y técnicas expresionistas en vez de plantear un relato socialmente realista, alegorías políticas o reclamaciones históricas. Aunque las primeras *performances* callejeras de Asco hayan sido hasta

Para los chicanos las autopistas de L. A. no fueron una vía, sino el lugar de una comunidad fracturada

ahora codificadas como objetos de arte a través de la impresión de una selección de fotografías tomadas por Gamboa, es importante señalar que las acciones originales se realizaron con el propósito de hacer frente a las restricciones a la movilidad social y la reunión libre, de modo que produjeron una experiencia inmediata (en los transeúntes) y comunicaron la acción a una mayor audiencia (en parte gracias al trabajo de documentación de Gamboa). Como señala Patsi Valdez a propósito de su propia experiencia: “A causa de nuestro aspecto [de chicanos], en mi barrio los polis debieron de pararme unas veinticinco veces en un solo año. Hasta que llegó un momento en que finalmente usé todas esas cosas que me inquietaban —la policía, la brutalidad, el

CARTA DE...



Arriba, Magu Luján. Instalación sin título para Los Four: Almaraz/de la Rocha/Luján/Romero, en Los Angeles County Museum of Art, 1974.

En la otra página, David Botello, Tlalocan Commercial Center, 1972. Archivo digital de una acuarela sobre papel (desaparecida).

racismo— para escribir, para exponer la situación”⁷. En el centro de estas acciones de testimonio no se encuentra la imagen sino más bien la idea de escrupulosos artistas que se ocupan de algo que no podían hacer los activistas chicanos⁸. Las fotografías de Elsa Flores captan la dimensión de experiencia de una acción como *Walking Mural*, una idea en acción y un acontecimiento que se abre camino a través del espacio social disputado.

Ello explica que el relato del arte chicano en Los Ángeles refleje la forma en que los artistas navegaron por la ciudad, y que esté indisolublemente unido a la psicogeografía de la planificación urbana. Las mencionadas políticas de renovación urbana dejaron una impronta nefasta en la comunidad chicana. Para oponerse a ella, los artistas asumieron lo que el urbanista James Rojas denomina la *apropiación del entorno*, un espacio social en el ámbito público donde las comunidades se integran a zonas abiertas disponibles, activando la ciudad mediante formas que crean una experiencia comunitaria⁹. En algunos casos, esto se manifestaba en el movimiento mural, que se remontaba a la urbanización del este de Los Ángeles y que se extendió a lo largo de la década de 1970. Lugares como Estrada Courts, Ramona Gardens y Aliso Village, construidos para los obreros durante el *boom* de la guerra y gestionados por la Administración de la Vivienda de la ciudad, terminaron padeciendo el abandono y se convirtieron en zonas de familias enfrentadas y de conflictos entre pandillas. Como John F. Bauman, Roger Biles y Kristin M. Szylyvian señalan, “la renovación urbanística, la

vivienda pública eran servicios despreciados, [...] y degeneraron en una estrategia de almacenamiento de la gente muy pobre”¹⁰. Para denunciar estas condiciones críticas en semejante ambiente, el representante de la comunidad Charles *Cat* Felix promovió un programa de murales en Estrada Courts. Artistas profesionales y aficionados realizaron allí ochenta y dos murales entre 1973 y 1978, a menudo en colaboración con jóvenes vecinos (y a menudo también miembros de pandillas callejeras) de las viviendas de protección y de los alrededores¹¹.

En otras ocasiones la apropiación del entorno se realizaba mediante la reivindicación y reconversión de edificios en instalaciones artísticas en el interior de una comunidad cada vez más fracturada y dispersa. Gracias a los esfuerzos colectivos, los artistas implementaron su propio funcionalismo arquitectónico en los espacios de los que disponían. En el este de Los Ángeles, Goez Art Studios and Gallery se apoderó de un viejo almacén de carne envasada; Mechicano Art Center creó su sede en una antigua lavandería; Self Help Graphics & Art se instaló en un espacio que era propiedad del arzobispado de Los Ángeles; y Plaza de la Raza convirtió la atarazana de Lincoln Park en el centro de un *campus* de artes. Social and Public Art Resource Center (SPARC) se fundó en los márgenes de la zona, en la antigua cárcel Venice. Pero en vez de borrar todas las huellas de la anterior función del edificio, SPARC reconfiguró las celdas convirtiéndolas en galerías e invitando a la comunidad

.....
El sentido de pertenencia se logró desarrollando en los barrios chicanos una estética urbana propia
.....

—incluidos quienes habían estado encarcelados en aquel edificio— a relacionarse con aquel espacio de un modo nuevo mediante la producción de un arte público y colectivo. En otro caso, dos miembros de Asco, Gronk y Harry Gamboa Jr., contribuyeron a establecer Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), cuya primera sede fue un edificio abandonado en la céntrica zona donde se encontraban las tiendas de vestidos de novias en 1978¹².

Los artistas más ambiciosos no solo reclamaban los edificios sino que reivindicaban su papel de urbanistas. Los miembros de Goez, en particular, promovieron planes de desarrollo cultural y comercial en el este de Los Ángeles. Se basaban en la experiencia de sus viajes por Europa y México, y aspiraban a un renacimiento del barrio que incluyera la construcción de sus propios monumentos y centros comerciales inspirados en las formas y en las estructuras mesoamericanas. Apenas podemos imaginar cómo esta visión alternativa del este de Los Ángeles, llena de etnocéntricos edificios evangelistas y de señales basadas en la arquitectura precolonial, pudo transformar la psicología del entorno. El afianzamiento de un sentido de pertenencia, en un momento en que se impedía física, económica o mentalmente a las personas moverse cómodamente por la ciudad, se logró integrando la geografía de los barrios chicanos y desarrollando en ellos una estética urbana propia (una estética cuyo propósito era crear una ventana a la belleza y la posibilidad de nuevos horizontes en el futuro).

Estéticamente, el trabajo realizado en la época sacó partido de las experiencias de los artistas en el *barrio*, pero su orientación era asimismo global y a menudo experimental desde el punto de vista formal, pues exploró espacios ignotos en el territorio de las tradiciones mexicanas, chicanas y del modernismo americano. Los artistas chicanos de la década de 1970, completamente comprometidos con la historia del arte, se opusieron a un relato estético en particular. Como explicaba en 1971 Gilbert Magu Luján, miembro del colectivo de artistas *Los Four*: “Basta con observar el *barrio* para ver que los elementos entre los que elegir son tan ilimitados como los que ofrece cualquier cultura”¹³. La creación de un espacio entre la función social y la estética dio a los artistas chicanos la fuerza para entrar y salir de los estilos artísticos históricos en función de las necesidades de los proyectos o las propuestas en desarrollo, y mantenerse al mismo tiempo en una trayectoria que ilustrara el movimiento en el seno de los cánones del arte contemporáneo.

Las influencias y ejemplos son múltiples, y a lo largo del tiempo se han ido entrelazando como si se distanciaban del desarrollo lineal de otros movimientos de posguerra, aunque siguieran inherentemente unidas al mismo (a veces ilustrando sus estrategias, otras ofreciendo réplicas para mostrar sus puntos débiles). Se adaptaron viejas estrategias a nuevos propósitos al mismo tiempo que se desafiaban los principios históricos de los que se los excluía, a menudo moviéndose con habilidad a través de los enfoques neoclásicos, del realismo social mexicano, de los principios del neodadaísmo y de la estética del *graffiti*. Se combinaron enfoques tradicionales del dibujo y la pintura con formas y estilos del siglo XX, como el arte abstracto, el *collage*, el ensamblaje y, más tarde, el videoarte y otros nuevos medios de comunicación.

La práctica artística de Asco, por ejemplo, se movía libremente entre los mencionados géneros (que recordaban al *dadá* y al *fluxus*), y un buen ejemplo de ello son *No Movies* y el intercambio de mails



entre Gronk y el artista Jerry Dreva¹⁴. En su primera obra de *collage* a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970, Carlos Almaraz creó un delicado conjunto de símbolos con claras reminiscencias del poema de André Breton y los cadáveres exquisitos, y así como, antes de 1975, en sus blocs de dibujo es notable la incorporación de texto o el uso del mismo de un modo muy similar al de la poesía concreta¹⁵. Asimismo, en los últimos dibujos de Gronk resuenan los *cadáveres exquisitos* de los surrealistas. También resulta interesante comparar las instalaciones de Luján con las de algunos contemporáneos en Los Ángeles que adoptaron el ensamblaje en su época.

Mientras Kienholz creaba entornos que mostraban los fracasos y los espacios oscuros del periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial en Nor-

teamérica —como hizo en buen número de obras icónicas, por ejemplo *The Portable War Memorial* (1968) y *Roxys* (1960-1961) que señalaban un lugar y una época específicas—, Luján emprendía un relato para abordar los constructos culturales a través de los objetos cotidianos en sus obras expuestas en la exposición de *Los Four* en LACMA, en 1974, proclamando una experiencia estilizada de la década de 1979 en Los Ángeles chicano, con la mitad frontal de un coche, la Virgen de Guadalupe y textos en el argot regional pintados con *espray de graffiti*.

En el este de Los Ángeles de la década de 1970, los artistas participaron en una labor colectiva y ambiciosa de reconfiguración del paisaje urbano a través de la fotografía, las artes gráficas, los murales y los planos arquitectónicos a gran escala, así como

a través de la escultura, la pintura, el dibujo, las instalaciones y las *performances*. Pero no solo crearon este sentido de pertenencia reclamando el espacio público y redefiniendo el territorio social a través de la creación de obras de arte.

A pesar de las lecturas hegemónicas del arte chicano, deberíamos considerar la forma, en parte, como un producto de la función, y su *ethos* como una respuesta al entorno. ❖

Adaptado por **Pilar Tompkins Rivas** a partir del ensayo *Chicano Art in the City of Dreams: A History in Nine Movements* de Chon A. Noriega y Pilar Tompkins Rivas.

1 Eric Avila, *Popular Culture in the Age of White Flight: Fear and Fantasy in Suburban Los Angeles*, Berkeley: University of California Press, 2006, p. 199.

2 *Ibid.*, p. 213.

3 *Ibid.*, pp. 210-211.

4 Harry Gamboa Jr., "A Rival Departure" (1982) en *Urban Exile: Collected Writings of Harry Gamboa Jr.*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, p. 403.

5 Arnold C. Vento, *Mestizo: The History, Culture, and Politics of the Mexican and the Chicano: The Emerging Mestizo-Americans*, Lanham, MD: University Press of America, 1998, p. 289.

6 Chon A. Noriega, "Your Art Disgusts Me": Early Asco, 1971-1975", *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, otoño-invierno de 2008, n.º 19, pp. 109-121.

7 Citado en Linda Frye Burnham, "Asco: Camus, Daffy Duck, and Devil Girls from East L.A.", *L.A. Style*, 13-19 de agosto de 1982, p. 58.

8 Patssi Valdez también describe sus primeros

encuentros con Gronk en términos de identidad de género no normativa y de un movimiento a través del espacio social: "Gronk andaba por ahí con camisetas de lentejuelas, con mallas gruesas bajo los tejanos completamente agujereados y el pelo lleno de nudos. Llevaba cosidos en los pantalones perritos, piedras y joyas. Me fascinaba el hecho de que pudiera andar por las calles sin que lo asesinaran". *Ibid.*, p. 58.

9 James Thomas Rojas, "The Enacted Environment: The Creation of 'Place' by Mexicans and Mexican Americans in East Los Angeles", tesis de máster, Massachusetts Institute of Technology, 1991.

10 John F. Bauman, Roger Biles y Kristin M. Szylvian, *From Tenements to the Taylor Homes: In Search of an Urban Housing Policy in Twentieth-Century America*, Pensilvania: The Pennsylvania State University Press, 2000, p. 140.

11 Marcos Sanchez-Tranquilino, "Space, Power and Youth Culture: Mexican American Graffiti and Chicano Murals in East Los Angeles, 1972-1978", en: Brenda

Jo Bright y Liza Bakewell (eds.), *Looking High and Low: Art and Cultural Identity*, Tucson: University of Arizona Press, 1995, pp. 55-88.

12 Claudine Isé, "Considering the Art World Alternatives: LACE and Community Formation in Los Angeles" en David E. James (ed.), *The Sons and Daughters of Los: Culture and Community in L.A.*, Filadelfia: Temple University Press, 2003, pp. 88-89. Los otros miembros fundadores de LACE fueron Bill Fisher, Robert Gil de Montes, Richard Hyland, Joe Janusz, Marilyn Kemppanien, Sarah Parker, Ron Reeder, Alexandra Sauer, Barry Scharf, David Scharf y Nancy Youdelman.

13 Gilbert Sánchez Luján, "El Arte del Chicano: The Spirit of Excellence", *Con Safos*, 1971, n.º 7, p. 11.

14 Véase Max Benavidez, *Gronk, A Ver: Revisioning Art History*, vol. 1, Los Ángeles: UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2007.

15 Patrick Ela señala el abandono del lenguaje en los blocs de dibujo de Almaraz aproximadamente a partir de 1975 en *Advancing Toward the Light*, p. 31.