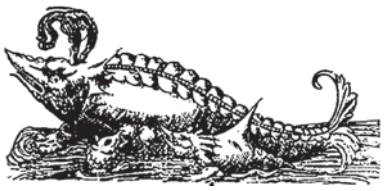
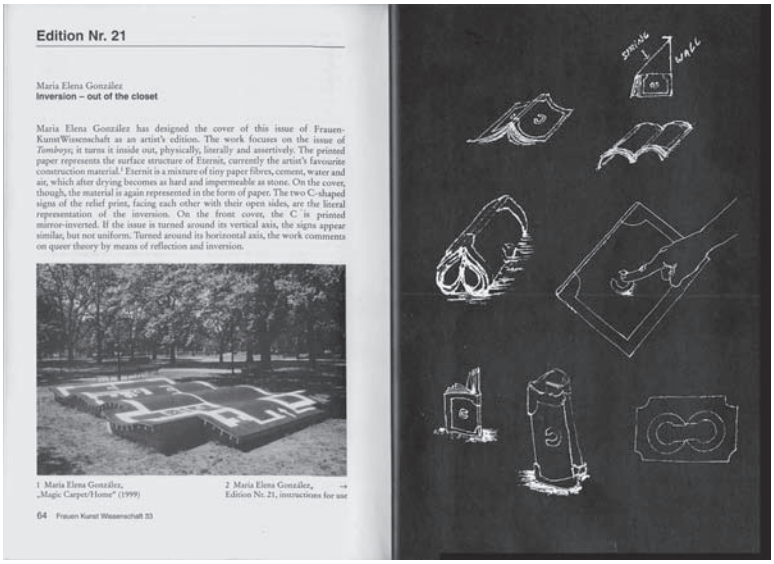




Edition Nr. 21

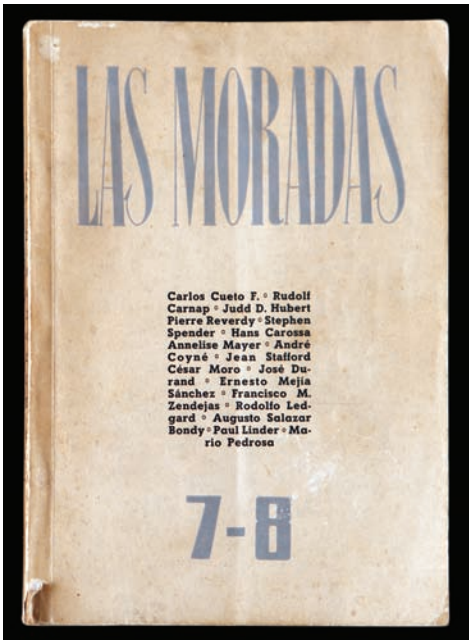
María Elena González
Inversion – out of the closet

María Elena González has designed the cover of this issue of Frauen-KunstWissenschaft as an artist's edition. The work focuses on the issue of *Tomboys*; it turns it inside out, physically, literally and assertively. The printed paper represents the surface structure of Eternit, currently the artist's favourite construction material.[1] Eternit is a mixture of tiny paper fibres, cement, water and air, which after drying becomes as hard and impermeable as stone. On the cover, though, the material is again represented in the form of paper. The two C-shaped signs of the relief print, facing each other with their open sides, are the literal representation of the inversion. On the front cover, the C is printed mirror-inverted. If the issue is turned around its vertical axis, the signs appear similar, but not uniform. Turned around its horizontal axis, the work comments on queer theory by means of reflection and inversion.

1 María Elena González, „Magic Carpet/Home" (1999)

2 María Elena González, Edition Nr. 21, instructions for use →

64 Frauen Kunst Wissenschaft 33



arquitecto

SPES ET FORTUNA VALETE

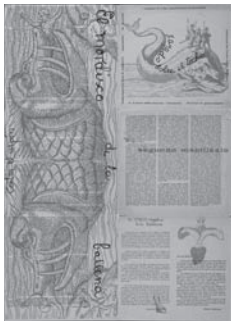
NÚMERO CERO 5
CABORCA

2-3
BILL KELLEY, JR.
Latin American Art Magazine

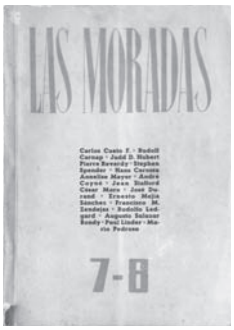
4-5
CRISTIÁN SILVA
Quebrantahuesos

6-7
ELVIS FUENTES
Revista Cero

8-9
GABRIELA RANGEL
Rayado sobre el techo



10-12
JOSE FALCONI
Las Moradas



14-15
MARIO GARCÍA TORRES
Casper

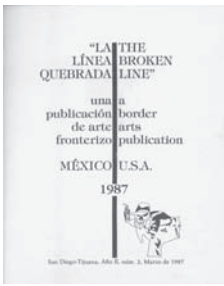
16-17
RITA GONZALEZ
Número Cero CABORCA

18-20
C. ONDINE CHAVOYA
Detroit Artists Monthly

22-23
TERE ROMO
Metamorfosis

24-25
TOBIAS OSTRANDER
Arquitecto

26-27
VICTOR ZAMUDIO TAYLOR
La Línea Quebreda



28-29
ARTURO ERNESTO ROMO-SANTILLANO
Filth Saints/ Manifestos/Ballons

30-31
TOMÁS YBARRA- FRAUSTO
Artes Visuales

SOBRE *LATIN AMERICAN ART MAGAZINE*

BILL KELLEY, JR.

En otra época y justo después de que el terremoto Northridge en el '93 arruinara mi *campus*, terminé la licenciatura en historia del arte con una pequeña y ambiciosa tesis sobre el pintor español barroco Alonso Cano. Después de esto saldría a Nuevo Mexico a continuar con un posgrado y a estudiar de manera humilde el arte colonial de los Andes y regresaría a Los Ángeles, algo más sensato, para entonces hacer un doctorado sobre arte contemporáneo de Latinoamérica. Hoy en día, esa trayectoria me parece totalmente normal. No lo puedo imaginar de otra manera.

Latin American Art Magazine (*Revista de arte Latinoamericana*) se publicó por primera vez en 1989 en Scottsdale, Arizona. En 1994 quebró (sin conexión alguna al terremoto, estoy seguro). Recuerdo una publicación hermosamente impresa—fotografías grandes y bellas, impresión de alta calidad, papel y trabajo gráfico bueno.

Hoy se lee como muchas otras revistas enfocadas sobre el arte regional, en particular el que están impulsadas por un mercado—muchos anuncios de galerías y tours culturales. Pero a lo largo de 17 números la revista también hizo algo que nadie estaba haciendo en ese momento. Dentro de la misma publicación, podrías encontrar fotografía del Perú de principios del siglo XX, o del saqueo del sitio Moche en Sipán y, claro, los textos obligatorios sobre los maestros modernos, pero también encontrarías ensayos sobre artistas jóvenes latinos y chicanos . Entrevistas con la fotógrafa Laura Aguilar y textos sobre el pintor Carlos Almaráz colocados justo al lado de las páginas sobre las colecciones de muebles del siglo XVIII de México colonial.

Por muchos problemas que se puedan encontrar con esta última frase, yo encuentro beneficios. Uno es que en aquel entonces, a principios de los años noventa, nadie en los medios internacionales del arte estaba hablando de los artistas latinos. Las guerras culturales en Estados Unidos llamaron la atención hacia algunas figuras claves (y viceversa), pero en su mayoría, poca gente fuera de Estados Unidos había escuchado hablar de los chicanos, ni mucho menos sabía que hacían arte que valdría la pena publicar.

Mientras escribo esto, me pregunto por qué la revista escogió organizarse de esa manera. En aquel entonces,

ON *LATIN AMERICAN ART MAGAZINE*

BILL KELLEY, JR.

Back in the day, just after the '93 Northridge earthquake had devastated my campus, I finished up my degree in art history with an ambitious little thesis on the Spanish Baroque painter Alonso Cano. I would later leave for grad school in New Mexico for more humbling studies in colonial art of the Andes and return to LA, a bit more level headed, to pursue my PhD in contemporary art of Latin America. That trajectory seems like the most normal thing to me today. I can't imagine it any other way.

The *Latin American Art Magazine* was first published in 1989 in Scottsdale, Arizona. In 1994 it went out of business (no relation to the earthquake, I'm sure). I remember a nicely printed publication—large beautiful photographs, quality printing, good paper and graphic work.

Today it reads like many other journals that focus on regional art, namely that they are market-driven—lots of gallery and cultural tour advertising. But in its 17 issues the journal also did something no one else was doing at the time. Within the same publication you could find early 20th century photography from Peru, or the looting of the Moche site in Sipán, and, of course, the compulsory texts on modern masters, but you would also find essays on young Latino and Chicano artists. Interviews with the photographer Laura Aguilar and texts on the painter Carlos Almaraz were set next to pages on 18th century furniture collections from colonial Mexico.

For as many problems as one could find with that last sentence I can find benefits. For one, back in the early '90s no one in the international art media was talking about Latino artists. The culture wars in the states brought a few key figures to our attention (and vice versa), but for the most part, few outside the states had even heard of Chicanos, much less knew they made art worth publishing.

As I write this I wonder why the magazine chose to organize things that way. Back then, making similar comparisons in an academic setting would have meant putting your career in serious risk. Was it ideological or practical? Maybe they figured collectors weren't reading *October* so they wouldn't mind. I can't say for sure why they did it, but it didn't feel essentialist in the least. The artist interviews, in particular,

formular semejantes comparaciones en un contexto académico habría significado arriesgar seriamente tu carrera. ¿Fue ideológico o práctico? Quizá pensaban que los coleccionistas no estaban leyendo *October* así que no les importaría. No puedo decir con seguridad por qué fue que lo hicieron, pero no me pareció esencialista en lo mínimo. Las entrevistas con artistas, en particular, fueron honestas e inteligentes. Sentí un esfuerzo por inclusividad y como latino en Los Ángeles buscando exactamente eso, agradecí ese esfuerzo.

Bill Kelley Jr. es maestro, escritor independiente, curador y crítico de arte basado en Los Ángeles. Bill estudia el doctorado en teoría contemporánea y crítica en la Universidad de California, San Diego. Sus proyectos más recientes incluyen *Proyecto Cívico: Diálogos y Interrogantes* para el CECUT, México y *Laboratorio de Arte y Espacio Social* para el Museo del Banco Central, Ecuador.

were honest and intelligent. I sensed the inclusiveness in what they were trying to do, and as a Latino in Los Angeles looking for just that, I appreciated the effort.

Bill Kelley Jr. is an educator, independent writer, curator, and critic based in Los Angeles. Bill is pursuing his PhD in contemporary theory and criticism at UC San Diego. His most recent projects include *Proyecto Cívico: Diálogos y Interrogantes* for CECUT, Mexico and *Laboratorio de Arte y Espacio Social* for Museo del Banco Central, Ecuador.

SOBRE *QUEBRANTAHUESOS*

CRISTIÁN SILVA

El *Quebrantahuesos* fue un proyecto poético/objetual colectivo emprendido a principios de 1952, en Santiago de Chile, por Jorge Berti, Roberto Humeres, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, Luis Oyarzún, Nicanor Parra y Jorge Sanhueza. Exhibido periódicamente en una pequeña vitrina pública ubicada en pleno centro de la ciudad, se trató de un diario mural elaborado a partir del recorte y recombinación de fragmentos de texto encontrados en periódicos chilenos de la época.

Aprendí de la existencia del *Quebrantahuesos* en 1990 — de manera muy diferida, aunque oportuna — a través de la reproducción de algunos de sus ejemplares y del riguroso análisis aparecido al respecto en la revista *Manuscritos*. Esta publicación, que sólo alcanzó a sacar un único número, irrumpió en la escena subterránea universitaria chilena en 1974 (en los inicios de la dictadura de Augusto Pinochet), y se convertiría con los años en uno de los paradigmas de la resistencia intelectual de esa época.

El *Quebrantahuesos*, filtrado por medio de sofisticadas operaciones de disección, deconstrucción y reformulación teórica por parte de la revista *Manuscritos*, significó para toda una generación de artistas visuales chilenos un referente ineludible y determinante, fundamentalmente en lo que respecta a la fragmentación del relato y a la aplicación del humor tragicómico/postsurrealista en la contingencia sociopolítica — herramientas tan propias de las prácticas artísticas en la periferia.

Cristián Silva, Santiago de Chile, 1969. Artista.

ON *QUEBRANTAHUESOS*

CRISTIÁN SILVA

Quebrantahuesos was a collective object-poem project initially undertaken early in 1952 in Santiago de Chile by Jorge Berti, Roberto Humeres, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, Luis Oyarzún, Nicanor Parra and Jorge Sanhueza. It was exhibited in the window of a small public storefront located right downtown, and consisted of a daily news mural fashioned from clippings and recombinings of text fragments found in Chilean newspapers of the time.

I first learned of the existence of *Quebrantahuesos* in 1990 — quite belatedly, though at an opportune moment — through the reproduction of a few works accompanied by rigorous analysis that originally appeared in the journal *Manuscritos*. This publication, which was able to put out only one single issue, exploded onto the Chilean underground university scene in 1974 (at the beginning of Augusto Pinochet's dictatorship), and over the years would become one of the paradigms of intellectual resistance of that era.

Quebrantahuesos, filtered through the sophisticated operations of dissection, deconstruction and theoretical reformulation performed by the journal *Manuscritos*, signified for an entire generation of Chilean visual artists an unavoidable and determining referent, principally in relation to the fragmentation of narratives and the tragicomic/postsurrealist humor that was applied to socio-political contingency — extremely apt tools for artistic practices enacted on the periphery.

Cristián Silva, Santiago de Chile, 1969. Artist.

¿PARA QUÉ SIRVE UNA REVISTA CONDENADA?

ELVIS FUENTES SOBRE
MARÍA ELENA GONZÁLEZ

¿De qué sirve una revista que está condenada a morir después de solo seis números? ¿No es esto una paradoja? Cuando me subscribo a una publicación periódica espero recibirla cada cierto tiempo; confío en su regularidad; espero con interés la próxima entrega para explorar qué nuevos asuntos me propone; me pregunto si en medio de la crisis será capaz de sobrevivir a fuerza de hacerse indispensable. ¿No es acaso el carácter de periodicidad lo que distingue la revista de otras publicaciones? Pues con *Revista Cero* pareciera que "periódico" quiere decir otra cosa: que tiene los días contados.

Más que los días *Revista Cero* tiene contados su alcance y su significado. Esto se debe a que desde su concepción lleva la marca de lo forzado. Como cierta producción artística promovida en eventos puntuales, descansa en el aquí y ahora conveniente sin importar lo que deja como huella cultural o artística. Aunque las contribuciones sean extraordinarias—y de seguro algunas lo serán—aparecen en un espacio de corta visión.

Habrá quien cuestione mi opinión aduciendo que muchas revistas ni siquiera alcanzan su segundo número. Es cierto, pero no se trata de cantidad sino de calidad; se trata de la aventura editorial que implica publicar periódicamente atendiendo no sólo a lo que los autores quieren decir, sino a lo que su público espera y exige desde el otro lado del canal. Por eso Cero tendrá cero "Cartas de los lectores" sugiriendo nuevos cursos; cero subscriptores reales, pues su público ha sido definido de antemano: un selecto grupo de artistas, coleccionistas y promotores de arte. Los miembros de una cofradía cuya relación incestuosa convierte al arte en algo culturalmente prescindible para la sociedad actual.

Pero *Cero* no está sola en el patíbulo. Le acompaña el cartel de la Trienal, otro proyecto en serie lanzado con esperanza de vida similar. Este cartel ya no es el grito en la pared; es apenas un envío por correo al mismo grupo selecto y va mayoritariamente a morir en una oficina o depósito de museo. Es un cartel de colección; social, comunicativa y políticamente disfuncional. Cartel de oficina, niño bitongo de papel.

WHAT GOOD IS A DOOMED MAGAZINE?

ELVIS FUENTES ON
MARÍA ELENA GONZÁLEZ

What good is a magazine doomed to death after just six issues? Isn't that a paradox? When I subscribe to a periodical, I expect to receive it at regular intervals; I trust in its regularity; I anticipate with interest the next delivery so I can explore the new ideas the publication proposes; I wonder if in the midst of crisis it will be able to survive by making itself indispensable. Is it not a characteristic periodicity that distinguishes the magazine from other publications? Well, with *Revista Cero*, it might seem that "periodical" intends to express something else: that its days are numbered.

More than its days, the scope and meaning of *Revista Cero* are numbered. This is due to the fact that from the time of its conception, it has borne the mark of something forced. As with certain artistic products promoted at occasional events, it languishes in a convenient here and now without paying much mind to what it leaves behind as a cultural or artistic imprint. Though the contributions to the magazine may be extraordinary—and some certainly will be—they appear in a space with only limited vision.

There will be those who question my opinion, noting that many magazines don't even reach their second issue. That is true, but the issue at hand is not quantity, but quality; the issue is the editorial venture that publication of a periodical entails, attending not just to what authors want to say, but also to what the audience expects and demands from the other side of the divide. That's why *Cero* will have zero "Letters from Readers" suggesting new lines of inquiry; zero real subscribers, since its audience has been defined in advance: a select group of artists, collectors and art promoters. The members of a fraternity whose incestuous relationship causes art to become culturally expendable for current society.

But *Cero* is not alone on the gallows. It's kept company by the Triennial poster, another serial project launched with a similar life expectancy. This poster no longer functions as radical writing on the wall; at best it's a mass mailing sent out to the same select group, and for the most part goes to die in some office or museum storage space. It's a poster to

Me hacía estas preguntas cuando visité el taller de una artista y tuve la suerte que encontré allí una posible respuesta. Invitada a colaborar en una revista cuyo número se dedicaba a la transgresión de géneros, María Elena González propuso explorar qué otra cosa se podría hacer con la revista aparte de hojearla en una sala de espera o colocarla en un estante. En sus dibujos mostró algunas variantes de usos afines a su obra escultórica. He sabido que con el primer cartel algunos artistas han creado dibujos, collages e incluso cajitas para almacenar objetos. González sugiere cosas que se podrían hacer con *Cero*. Les invito a que experimenten con más usos posibles y envíen sus descubrimientos a la Trienal (aplasticas@icp.gobierno.pr). Tal vez en el próximo número, como otra revista cualquiera, *Cero* empiece a contar con los lectores.

Elvis Fuentes Desde 2006 ha sido curador en El Museo del Barrio en Nueva York. Hizo la curaduría para el proyecto especial *Félix González-Torres: Early Impressions* para el trienal de San Juan Poly/Graphic, 2004.

be collected—socially, communicatively and politically dysfunctional. An office poster, a spoiled child born of paper.

I was wondering about these questions when I went to visit an artist's studio and had the good fortune to come across a possible response. Invited to contribute to a magazine with an issue dedicated to gender transgression, María Elena González proposed to explore what else might be done with the magazine itself, aside from paging through it in a waiting room or placing it on a magazine rack. In her drawings, she illustrated a number of alternative possible uses, related to her sculptural work. I've been aware that with the first poster, some artists have made drawings, collages and even little boxes for storing objects. González suggests things that might be done with *Cero*. I invite you all to experiment with further possible uses, and to send your discoveries to the Triennial (aplasticas@icp.gobierno.pr). Perhaps in the next issue, like any other magazine, *Cero* will begin to take readership into account.

Elvis Fuentes is Curator at El Museo del Barrio, New York, since 2006. He curated the special project, *Felix Gonzalez-Torres: Early Impressions*, for the San Juan Poly/Graphic Triennial, 2004.

'EL GRAN MAGMA' *RAYADO SOBRE EL TECHO*

GABRIELA RANGEL

Al comienzo de los años 80, hallé una copia muy gastada del primer *Rayado sobre el techo* (1961), un panfleto revista publicado en Caracas por el grupo neo-dada *El techo de la Ballena*, el cual despertó mi interés por los choques entre el arte y la política. *El techo de la ballena* fue la facción de izquierda desprendida de *Sardio*, una revista bimensual de corta duración editada por un cenáculo de escritores e intelectuales de notorio talento, quienes formaron parte de la resistencia al dictador desarrollista Marcos Pérez Jiménez.

El Rayado sobre el techo proponía de manera conceptual y visualmento aquello que Angel Rama identificó como las tácticas terroristas del grupo. El primer ejemplar del *Rayado* era un gran pliego sin numeración que ostentaba un explosivo manifiesto titulado *El gran magma*, en el cual se presentaba el programa poético del grupo, concebido para atacar (y destruir) el conformismo que caracterizó el paisaje cultural venezolano de la primera mitad de los años sesenta . Dicho texto, escrito bajo la técnica de *cadáver exquisito* por los artistas plásticos y escritores Carlos Contramaestre, Gonzalo Castellanos, Caupolicán Ovalles, Juan Calzadilla, Salvador Garmendia, and Edmundo Aray, fue apenas el tíbio inicio que anunciaría las acciones abrasivas que más adelante llevara a cabo el grupo contra el status quo artístico local. Quizá la más eficaz de ellas haya sido el *Homenaje a la necrofilia*, en la cual Contramestre exhibió un conjunto de obras de arte hechas con cadáveres y restos de animales que fue forzado a sacar de la galería por la policía y el departamento de salud pública. Daniel González, un extraordinario fotógrafo a la espera de una reconsideración histórica crítica, aplicó recursos imaginativos al diseño del panfleto equiparables al tono experimental del lenguaje. Gonzaléz, quien había traducido a Allen Ginsberg y otros poetas beat, dió una poderosa consistencia gráfica al *Rayado* y otras publicaciones producidas por *El techo de la ballena* como *Asfalto-infierno*.

El gran magma publicado en el primer *Rayado* estaba plagado de metáforas surrealistas tales como erupciones volcánicas, aire corrupto, putrefacción, etc, las cuales para Rama expresaban el clima de represión militar e intolerencia contra la izquierda radical que caracterizó a

'THE GREAT MAGMA' *RAYADO SOBRE EL TECHO*

GABRIELA RANGEL

At the beginning of the eighties, I found a torn copy of the first *Rayado sobre el techo* (1961), a sporadic magazine-pamphlet published in Caracas by the neo-dada group *El techo de la ballena* (*the Roof of the Whale*), which aroused my interest in the clashes between art and politics. *El techo de la ballena* was the left-wing faction of *Sardio*, a short-lived bi-monthly periodical edited by a coterie of remarkable writers and intellectuals who were part of the resistance against the developmentalist dictator Marcos Pérez Jiménez.

Rayado sobre el techo proposed conceptually and visually what Angel Rama identified as the group's "terrorist" tactics. The first issue of the *Rayado* was an unpaged, oversized sheet that featured an explosive manifesto titled *El gran magma* (*The Great Magma*) presenting the poetic foundations of *El techo de la ballena*'s program conceived to attack (and to destroy) the prevalent conformism that characterized the cultural landscape of Venezuela in the first half of the 1960s. The text, written with a *cadavre exquis* technique by artists and writers that include Carlos Contramaestre, Gonzalo Castellanos, Caupolicán Ovalles, Juan Calzadilla, Salvador Garmendia, and Edmundo Aray, was a tepid introduction to the abrasive actions that later on were undertaken by the group against the local art establishment. Perhaps the most effective of those was the *Homage to Necrophilia*, in which Contramaestre exhibited a number of artworks made of carcasses and animal remains that he was forced to remove from the gallery by the police and the department of public health. Daniel González, an outstanding photographer who awaits reconsideration, used inventive resources in the magazine's design paired to the experimental tone of the language. González, who also translated Allen Ginsberg and other beat poets, provided a powerful graphic consistency for the *Rayado* and many other publications edited by *El techo de la ballena* such as *Asfalto-infierno*.

Rayado's *Gran Magma* was plagued by Surrealist metaphors such as volcanic eruptions, corrupted air, putrefaction, etc. that for Rama conveyed the climate of military repression and intolerance that took place against the radical left in

Venezuela durante los años 60. La revista reflejaba el deseo contradictorio de *El techo de la ballena* de crear una revolución que partiendo del arte se proyectaría en el tejido socio politico para cambiar la realidad, emancipada de cualquier control ideológico o aparato burocrático.

Gabriela Rangel es Directora de Artes Visuales en the Americas Society en Nueva York, donde hizo la curaduría de las exposiciones *Beyond Geography*, *Jump Cuts: Venezuelan Contemporary Arts* y *The Video Trans Americas* series con Juan Downey.

Venezuela during the 1960s. The magazine reflected *El techo de la ballena*'s contradictory desire to create a revolution embedded in the arts but projected to the social political fabric to change the reality but, more importantly, emancipated from any ideological control or bureaucratic apparatus.

Gabriela Rangel is the Director of Visual Arts at the Americas Society in New York City where she has curated the exhibitions *Beyond Geography*, *Jump Cuts: Venezuelan Contemporary Arts* and *The Video Trans Americas* series with Juan Downey.

LAS MORADAS 1947-1949

JOSE FALCONI

De las revistas míticas jamás se puede sacar el polvo. Sencillamente no se pueden limpiar porque siempre están impecables. Raramente, el polvo que atraen o que traen puesto está exhibido sobre sus portadas e inevitablemente acaba contribuyendo a la eminencia de sus pátinas, a la intensificación de nuestra devoción a ellas.

De alguna manera, están bien colocadas en la más privilegiada de todas las zonas de amortiguamiento históricas —una que está libre no solamente de toda crítica sino también de todo posible error— donde hasta la más mínima imperfección puede, y debe, ser entendida como otra capa más de su diseño inmaculado. La adoración totémica así funciona: extiende y asegura un estatus exenta de toda crítica, una inmunidad permanente al tiempo. Ciertamente, el producto secundario más común de cualquier reverencia resuelta conferida a los objetos es, previsiblemente, el velarse bajo una neblina densa de sobre-interpretación caritativa.

Aún si no es una paradoja ontológica imposible de resolver sino una falla historiográfica común que produce esta condición tan peculiar, es siempre desconcertante y humillador medir cómo esta magia discreta sigue intacta en ciertas revistas de regiones como Latinoamérica (piensen nada más en *Sur*, *Amauta*, *Orígenes*, *Vuelta*) que supuestamente haya trascendido hace mucho tiempo la dictadura cultural de los letrados.

Si son solamente un resto de nuestra modernidad incompleta —Latinoamérica como proyecto editorial incompleto— ¿cómo es que las revistas todavía tienen tanta influencia después de la supuesta toma del poder tecnocrática a finales de los noventa? O más bien, para personalizar esta pregunta (y por último aceptar uno de los actos más irresponsables que recuerdo haber cometido en el nombre de un oficio borroso): ¿qué me hizo gastar la mayor parte de mi escaso salario, una tarde hace más de quince años en Lima, en un sólo número de *Las moradas*, la revista mítica de los cuarenta dirigida por el poeta legendario Emilio Adolfo Westphalen?

Aunque la compra fuera sin duda un acto imprudente —gastar una pequeña fortuna sobre un fajo delgado de papel amarillento y crudo en medio de la más tremenda crisis económica en un país devastado por una feroz guerra civil interna— de alguna manera, sentí que no tuve otra opción

LAS MORADAS 1947-1949

JOSE FALCONI

Mythical journals can never be dusted off. And they simply can't be cleaned because they are always impeccable. Strangely enough, whatever dust they collect or wear they exhibit on their covers inevitably ends up contributing to the illustriousness of their patinas, to the deepening of our devotion to them.

Somehow, they sit pretty in the most privileged of all historical buffer zones —one free not only of criticism but of all possible error—where even the slightest imperfection can, and should be, understood as yet another layer of their pristine design. Totemic worship works that way: it extends and assures a status exempt from criticism, a perennial immunity to time. Indeed, the most common byproduct of any unflinching reverence bestowed on objects is, predictably, their shrouding under a dense fog of charitable over-interpretation.

But even if it is not an unsolvable ontological paradox but a common historiographic glitch that produces this most peculiar of conditions, it is always disconcerting and humbling to gauge how this discreet magic is still intact in certain journals within a region (think of *Sur*, *Amauta*, *Orígenes*, *Vuelta*) that has supposedly long transcended the cultural dictatorship of the letrados.

If it is just a remainder of our incomplete modernity—Latin America as an incomplete editorial project—how come they still have sway after the alleged technocratic takeover of the late nineties? Or rather, to make this inquiry personal (and to come to terms with one of the most irresponsible of acts I remember committing in the name of my vocation): what made me spend most of my meager salary, one afternoon over fifteen years ago in Lima, on a sole issue of *Las Moradas*, the fabled 1940s journal directed by the legendary poet Emilio Adolfo Westphalen?

Though the purchase was undoubtedly a reckless act—to spend a small fortune on a slim shaft of yellowy, rugged paper in midst of the most formidable economic crisis, in a country ravaged by a fierce internal civil war—somehow I felt that I had no choice but to acquire it. Soon, a new realm of necessity was in place, in which everything about the volume and its circumstances of acquisition fit perfectly well. Things, clearly, couldn't have been any other way.

que adquirirla. Pronto, un nuevo reino de necesidad se asentó, en el cual todo lo que tenía que ver con el volumen, mi vida y las circunstancias de adquisición encajó perfectamente bien. Estaba destinado a ocurrir. Evidentemente, las cosas no hubieran podido suceder de otra manera. Así, incluso el notable deterioro material del volumen ahora fue un beneficio. Un ejemplo por excelencia: los dos pequeños hoyos desaliñados, hechos por polillas, que recorrían el volumen entero e interrumpían la armonía coreografiada de la fuente estilizada del título, efectivamente acabaron siendo la más precisa de las maneras de explicar de qué se trataba el proyecto de *Las moradas*: un rigor poético delicado atravesado por el azar. Si *Las moradas*, en primera instancia, fue una expresión de una de las mentes poéticas más conmovedoras de nuestro hemisferio, los contenidos seguían el orden estricto impuesto por un caos lúcido y creativo.

Parece ser que ninguna disciplina ni temática fue ajena a la sensibilidad inteligente de Emilio Adolfo, surrealista tardío y callado creador de silencios memorables. Por esta razón, las dos revistas que dirigió durante su vida—primero *Las moradas* y luego *Amaru*, entre 1967 y 1971— son quizá los ejemplos más paradigmáticos de un proyecto editorial en el cual la acumulación y recopilación de materiales supuestamente contradictorios y fuera de su lugar podían de alguna manera convivir el uno con el otro sin perder su agudeza. Si cuesta trabajo ver cómo textos de Wolfgang Paalen sobre la dialéctica, de Paul Linder sobre arquitectura modernista, y Karl Jaspers sobre el destino de los intelectuales alemanes después de la guerra podrían formar una unidad apenas editorialmente coherente en el primer número—como fue el caso—es hasta más difícil ver cómo funcionaba en la realidad, dado el hecho de que también incluía a textos escritos por César Moro, Fernando de Szyzslo, Martín Adán y Roberto Bazin. Pero funcionó, con fluidez. La sobriedad elegante destilada en sus páginas se podría crear de todos estos fragmentos impares precisamente porque jamás se buscó una armonía general.

La yuxtaposición menospreciante de los textos no resultó en su domesticación en forma de "pastiche," ni en una homogenización de tipo "kitsch." Lejos de eso, cada uno de los ocho números de Las moradas (siete en realidad; el último un número doble conteniendo los números 7 y 8) rigurosamente exhibe la misma doctrina frágil de un intento abierto y disipado de articular un increíble sentido de maravilla en relación al mundo. En las manos de Emilio Adolfo, alentando a su silencio limpio, la neblina surrealista volvió un método de investigación agudo, una cuadrícula tenue para la precaria organización del mundo y sus alrededores sin indicio alguno de melancolía.

Thus, even the visible material deterioration of the volume was now an asset. Case in point: the two small, untidy moth holes, which cut across the whole volume and disrupted the choreographed harmony of the stylized title font, were actually found to be the most precise of ways of staging what the project of *Las Moradas* was all about: delicate poetic rigor pierced by chance. If *Las Moradas*, first and foremost, was an expression of one of the most compelling poetic minds of our hemisphere, its contents followed the tight order imposed with lucid, creative chaos.

A belated surrealist and quiet crafter of memorable silences, it seems that no discipline or topic was foreign to Emilio Adolfo's intelligent sensibility. For such reason, the two journals he directed during his lifetime—*Las Moradas* first, and later *Amaru* between 1967-1971—are perhaps the most paradigmatic examples of an editorial project in which the accumulation and gathering of seemingly contradictory, out of place materials were somehow able to coexist beside one another without losing their edge. If it is difficult to see how texts by Wolfang Paalen on dialectics, Paul Linder on modernist architecture, and Karl Jaspers on the fate of German intellectuals after the war could conform to any minimally coherent editorial unit for its first issue—as was the case—it is even harder to see how it actually worked, given the fact that it also included writings by Cesar Moro, Fernando de Szyzslo, Martín Adán, and Robert Bazin. But it did, seamlessly. The elegant soberness that distills from its pages could be crafted out of all these uneven pieces precisely because there was no overarching harmony ever sought out.

The disparaging juxtaposition of texts did not result in their taming as "pastiche," or in a "kitsch" homogenization of sorts. Far from that, each one of the eight issues of *Las Moradas* (seven really; the last one a double number containing issues 7 and 8) rigorously displays the same fragile doctrine of an open-ended, scattered attempt to overcome an amazing sense of wonder about the world. In the hands of Emilio Adolfo, fueling his clean silence, the surrealist fog became a sharp method of inquiry, a tenuous grid to precariously organize the world and its surroundings without a trace of melancholia.

It is, indeed, the same slight sense of defiance that guides Westphalen's poetry that also, glaringly, drives *Las Moradas*' endeavor; both activities remit to the same attitude. This, not surprising for those who know that artistic impulses are among the most defiant ways of learning about the world. And this was especially evident in the case of Emilio Adolfo, for whom writing poetry—that is, to attempt to order the chaos we live immersed in with words—belonged to the same cognitive exercise that fueled all his editorial projects.

Es, de hecho, el mismo leve sentido de desafío que guía la poesía de Westphalen que también, manifiestamente, alimenta la aventura de *Las moradas*; ambas actividades remiten a la misma actitud. Eso no es gran sorpresa para los que saben que los impulsos artísticos están entre las maneras más desafiantes de aprender acerca del mundo. Y esto fue particularmente evidente en el caso de Emilio Adolfo, por quien el acto de escribir poesía — el intento de ordenar el caos en el cual vivimos inmersos mediante palabras precisas en la caligrafía más metódica — pertenecía al mismo ejercicio cognitivo que alentó todos sus proyectos editoriales. Afortunadamente, en mi irresponsabilidad, el número que adquirí en Lima fue quizá el más desafiante de la colección, en su intento de hacer el esfuerzo de entender el mundo sin hacerlo coherente, dejándolo ser el caos que es. Si sus páginas — conteniendo los primeros ensayos escritos por Rudolf Carnap y Mario Pedrosa que jamás encontré — de alguna manera marcaron la más importante tensión intelectual que sigo enfrentando y batallando, el volumen continúa mostrando a sus lectores que la falta evidente de consistencia ontológica que nos rodea no es razón suficiente para dejar de insistir en una investigación epistemológica adicional. Todo eso para decir, creo, que no hay nada mal en seguir sintiéndose estupefacto: que somos, de hecho, sabios al seguir adorando la medida de hermosura contenida en este desafío.

Jose Luis Falconi (Lima, 1973) es el Art Forum Fellow and Curator en el David Rockefeller Center for Latin American Studies en Harvard University. Últimamente editó el libro *Portraits of an Invisible Country: The Photographs of Jorge Mario Múnera* (DRCLAS/HUP, 2009).

Luckily, in my irresponsibility, the issue I acquired in Lima was perhaps the most defiant of all in the collection in its attempt at trying to understand the world without making it coherent, allowing it to be the mess it is. If for me its pages contained the first essays by Rudolf Carnap and Mario Pedrosa which I ever came across — and which somehow marked the most important intellectual tension I continue to straddle and struggle with — the volume continues to show to its readers that the glaring lack of ontological consistency we are surrounded with is not sufficient reason for *not* insisting on any further epistemological inquiry. Indeed, there is nothing wrong in feeling dumbfounded; we are actually wise to revere the measure of beauty contained in this defiance.

Jose Luis Falconi (Lima, 1973) is the Art Forum Fellow and Curator at the David Rockefeller Center for Latin American Studies at Harvard University. He has recently edited the volume *Portraits of an Invisible Country: The Photographs of Jorge Mario Múnera* (DRCLAS/HUP, 2009).

SOBRE *CASPER*

MARIO GARCÍA TORRES

Es frustrante pensar que cuando se trata de tener cierta inventiva, tal vez la mejor de las opciones sea predeterminar un final antes de empezar. Probablemente ese fue uno de los más importantes tinos que los editores de *Casper*, la revista, tuvieron al establecer la publicación. Quizás también, sea esa misma condición la que ha hecho que la mayoría de las iniciativas de esa época en la Ciudad de México — en donde *Casper* fue producida — hayan dejado de tener esa capacidad de impacto y penetración. En cuestiones de arte contemporáeno, durante los mismos años (…) existían en el país — léase esa misma ciudad, y si dejáramos cualquier tipo de formalidades, un muy reducido grupo de gente — algunas otras publicaciones, algunas de ellas mucho más formales. Sin embargo, el hecho de que *Casper* se entendiera más como un gesto de compartir una conversación privada que como un medio de comunicación con pretensiones a tener cierto impacto critico, hacia del fanzine algo sumamente atractivo.

A pregunta expresa del editor en cuanto a mencionar un *journal* en la ciudad de México que hubiera impactado de alguna manera mi pensamiento, no tuve duda en mencionar esa publicación impresa en papel bond, entregada la mayoría de las veces en un sobre manila y que tenia un titulo en el que sus letras cambiaban de orden en cada entrega (Algunos de los encabezados de portada fueron: *Sperca*, *Percas*). *Casper* no fue propiamente un *journal*, pero poseía la fórmula para hacer una publicación que tuviera impacto. Los contenidos de *Casper* eran mas bien irregulares, y se conformaban por colaboraciones personales de los involucrados. Algunas veces se incluían textos inéditos pero la mayoría de las entradas eran textos e imágenes encontradas, de primer y segundo grado, nacionales y extranjeros, algunas con cierto gusto intelectual pero también otras de muy bajo perfil.

Aunque fuera editada por un grupo de artistas (Gabriel Kuri, Daniel Guzmán, Damián Ortega y Luis Felipe Ortega) el fanzine no pretendía necesariamente ser un revista de arte; cuando mucho una revista cultural, aunque circulara, de mano en mano, a través de la comunidad dedicada a ello. Uno de las secciones establecidas que me parecían mas interesantes era la columna de toros y deportes. Parecía atractivo no solo porque estuviera un tanto fuera de lugar (hay quien todavía se pregunta si lidiar toros es un arte) sino porque también alimentaba esa cómica retórica literaria que sólo se permite en ese tipo de reseñas.

ON *CASPER*

MARIO GARCÍA TORRES

It's frustrating to think that when the question at hand has to do with the exercise of a certain inventiveness, perhaps the best option might be to plan out a predetermined end before you begin. This was probably one of the most important elements of common sense exhibited by the editors of the magazine *Casper* when they first founded their publication. Perhaps, as well, it is this same phenomenon that caused the majority of the initiatives from that era in Mexico City — where *Casper* was produced — to have a limited capacity to make an impact, to insert themselves in the culture. As far as contemporary art goes, during the same years (...) there existed in the country — or rather in that very city, and if we were to set aside any formality, in fact, among a very small group of people — other publications, some of which were much more formal. Nonetheless, one of the enormously attractive things about *Casper* is the fact that the 'zine might be understood more as a gesture toward sharing a private conversation than as a larger scale media outlet with pretensions toward having a certain critical impact.

When the editor asked me to mention a particular journal from Mexico City that had in some way impacted my thinking, I did not hesitate in singling out this publication, printed on bond paper and sent out, more often than not, in a manila envelope and with a title whose letters changed order with each delivery of the magazine. (Some of the headings on the cover read: *Sperca*, *Percas*). *Casper* was not properly a journal, but it possessed the right formula to be a publication with an impact. The contents of *Casper* were more than anything irregular, and were made up of personal contributions from the people involved with the project. Sometimes they included previously unpublished texts, but the majority of the contents were found texts and images of one or two degrees of removal, from home and abroad, some with a certain intellectual bent but others, were as well quite lowbrow.

Though it was published by a group of artists (Gabriel Kuri, Daniel Guzmán, Damián Ortega, and Luis Felipe Ortega), this 'zine did not necessarily seek to be an art magazine; at most it was a journal of culture, though it circulated, from one person's hands to another's, among a community of people dedicated to art-making. One of the ongoing sections that seemed most interesting to me was the column about sports and bullfighting. It drew my attention not just

Casper hacia recircular también textos históricos, por algunos tal vez olvidados y que eran para otros un descubrimiento. Era en fin, un espacio real de distribución de intereses múltiples. Una gaceta de un limitado grupo de gente en la cual de tener algo de suerte el lector podía pasar a ser colaborador casi sin pensarlo.

Los sobres manilas que envolvían la publicación asi como sus portadas eran impresas en serigrafía. Imagino que algunos de los ejemplares del corto tiraje de cada uno de los números sobrevivirán a bien hoy en día, aunque esa no fuera la intención de sus editores.

Mario García Torres es artista. Vive en Los Ángeles.

because it was a bit out of place (there are those who still wonder if fighting bulls is an art) but also because it encouraged a type of comic literary rhetoric that was only permissible in that sort of review. *Casper* also recirculated historical texts, some of which had been forgotten by some readers, or were a discovery for others. It was, in short, a real space for the distribution of a multiplicity of interests. A gazette made by a limited group of people, inside of which a reader, with a little luck, might suddenly become a contributor, almost without ever imagining it.

The manila envelopes in which the publication was packaged, like its covers, were silkscreened. I imagine that some copies of the limited edition of each of those issues might just as easily survive today, though that may not have been the intention of the magazine's editors.

Mario García Torres is an artist. He lives in Los Angeles.

NÚMERO CERO CABORCA

RITA GONZALEZ

Sin embargo esa noche caminamos sin detenernos, a toda marcha... mientras el mexicano iba desgranando en un inglés por momentos incomprensible una historia que me costaba entender, una historia de poetas perdidos y de revistas perdidas y de obras sobre cuya existencia nadie conocía una palabra, en medio de un paisaje que acaso fuera el de California o el de Arizona o el de alguna región mexicana limítrofe con esos estados, una región imaginaria o real, pero desleída por el sol y en un tiempo pasado, olvidado o que al menos aquí, en París en la década de los setenta, ya no tenía la menor importancia. Una historia de los extramuros de la civilización, le dije. Y él dijo sí, sí, aparentemente sí, sí, sí. Y yo le dije entonces: ¿así que nunca has oído a los Question Mark? Y él dijo no, no los he oído nunca. Y entonces yo le dije que tenía que escucharlos algún día, que eran muy buenos, pero en realidad dijo eso porque no sabía qué decir.

Roberto Bolaño, Los detectives salvajes

Número Cero CABORCA toma su nombre de la revista evasiva en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño buscada impacientemente por los protagonistas cuasi-ficticios de la novela. En el universo ficticio y apenas velado de Bolaño, dos escritores bohemios, Ulises Lima y Arturo Belano, buscan una poeta modernista mexicana perdida, llamada Cesárea Tinajero, previamente asociada con varios poetas (novelados pero figuras históricas reales) asociados con el movimiento Estridentista. La ficción fracturada de Bolaño está impulsada por personajes en búsqueda de textos perdidos, apenas cogiendo ejemplares decrépitos de escritos obscuros. Al adentrarme en el libro, sus temáticas tenebrosas ocuparon un lugar preponderante en el proceso editorial de *CABORCA* y decidí que yo también quería un compendio voluble de materias impresas perdidas y encontradas.

Pedí a artistas, curadores e historiadores de arte latinos y latinoamericanos que recopilaran desde la memoria una revista importante pero desaparecida que hubiera influido en sus propios estudios o prácticas. Como los personajes de *Los detectives salvajes*, la posesión y preservación del objeto surgió como un hilo común. Hay un espíritu de investigación evocado en el sitio de las revistas abiertas. Los colaboradores de *CABORCA* ejecutaron una autopsia

NÚMERO CERO CABORCA

RITA GONZALEZ

And yet that night we walked nonstop… while in occasionally unintelligible English the Mexican reeled off a story that I had trouble following, a story of lost poets and lost magazines and works no one had ever heard of, in the middle of a landscape that might have been California or Arizona or some Mexican region bordering those states, a real or imaginary place, bleached by the sun and lost in the past, forgotten, or at least no longer of the slightest importance here, in Paris, in the 1970s. A story from the edge of civilization, I said. And he said yes, yes, I guess so, yes. And then I said to him: so you've never heard the Question Marks? And he said no, he'd never heard them. And then I said that he had to hear them someday, because they were very good, but really I only said that because I didn't know what else to say.

Roberto Bolaño, The Savage Detectives
(Translated by Natasha Wimmer)

Número Cero CABORCA borrows its name from the elusive journal in Roberto Bolaño's *The Savage Detectives* restlessly sought after by the novel's quasi-fictional protagonists. In Bolaño's thinly-veiled fictional universe, two bohemian writers, Ulises Lima and Arturo Belano, search for a lost Mexican modernist poet named Cesárea Tinajero, once an associate of several poets (fictionalized, but actual historical figures) associated with the Estridentista movement. Bolaño's fractured fiction is fueled by characters in search of lost texts, grasping on to decrepit copies of obscure writings. As I delved into the book, its shadowy themes loomed large in the editorial process for *CABORCA*, and I decided that I, too, wanted a mercurial compendium of lost and found printed matter.

I asked Latino and Latin American artists, curators, and art historians to summon from memory an important but no longer extant journal that had informed their own scholarship or practice. Like the characters in *The Savage Detectives*, the possession and preservation of the object surfaced as a common thread. There is an investigative spirit summoned at the site of the splayed journals. The contributors to *CABORCA* perform an autopsy to reconstruct scenarios and settings so far lost to art history. There are accounts of little magazines with short histories

para reconstruir escenarios y entornos hasta ahora desapercibidos para la historia del arte. Hay relatos de pequeñas revistas con historias cortas como sitios de intercambio; declaraciones estridentes seguidas por réplicas o renuncias; y la generación de movimientos y sitios de fomento interdisciplinario.

CABORCA desafió a sus colaboradores a encontrar modelos y contra-modelos desde los ejemplos históricos de las publicaciones latinas y latinoamericanas de arte. Varios colaboradores escogieron hacer una crítica del mismo modelo que propone *Número Cero CABORCA*, como limitado por y relegado al mundo del arte. Tiendo a creer que las publicaciones literarias y de arte tienen un público limitado pero también sé que las mismas publicaciones pueden moverse y circular de maneras inéditas y renovadoras, a veces alcanzando un público "no designado" (fuera del mundo del arte). Estos encuentros accidentales—y para este número, los intercambios "accidentales" entre latinoamericanos y latinos de Estados Unidos—es fundamental para el alimento del discurso del arte.

Rita Gonzalez es Curadora Asistente en el departamento de Arte Contemporáneo en el Los Angeles County Museum of Art (LACMA).

as sites for exchange; strident proclamations followed by rebuttals or renouncements; and the germinations of movements and sites for interdisciplinary fomentation.

CABORCA challenged its contributors to come up with models and counter-models from historical examples of Latin American and Latino art publications. A number of contributors chose to critique the very model that *Número Cero CABORCA* has proposed as one limited by and relegated to the art world. I tend to think that art and literary publications have a limited audience, but I also know that these same publications can maneuver and circulate in unexpected and refreshing ways, sometimes reaching the "unannointed" (non-art) crowd. These accidental encounters—and for this issue, the "accidental" exchanges between Latin American and U.S. Latinos—is fundamental to the sustenance of art discourse.

Rita Gonzalez is Assistant Curator of Contemporary Art at the Los Angeles County Museum of Art (LACMA).

SOBRE *DETROIT ARTISTS MONTHLY*, Feb. 1987

C. ONDINE CHAVOYA

El *Detroit Artists Monthly*, una revista de arte sin fines de lucro del centro de Estados Unidos, dedicó un número a Ray Johnson; este número tuvo tremenda influencia sobre mis investigaciones y mi trabajo académico. Publicado en febrero de 1978, este número en particular encaja en mi deseo de revelar, registrar y analizar las historias turbias de la participación y confluencia chicanas/latinas en las redes internacionales de vanguardia. La revista incluye una entrevista larga con el venerado "padre del arte de la correspondencia," un modelo de cómo hacer y difundir el arte basado en la comunicación y el intercambio, que Johnson ayudó a iniciar y desarrollar para luego convertirlo en una constelación internacional de artistas comunicándose a través del sistema de correos, produciendo e intercambiando proyectos de arte por correo.

El retrato del artista que aparece en la portada de la revista es un evocador retrato doble o compuesto. En otras palabras, dos artistas en realidad se presentan en la portada. Uno está identificado como Ray Johnson; el otro no está identificado. La identidad de la artista latina retratada se hace manifiestamente indistinguible, opacada como cifra enigmática, aunque estas imágenes conectadas también funcionan como un mise-en-abyme que indica la dinámica de la presencia y la ausencia, la visibilidad y la omisión, el registro y la borradura. Aunque no había estado reconocido antes, el pequeño retrato interno notablemente y sin duda alguna representa a Patssi Valdez, miembro fundador y única mujer participante en los años setenta del grupo Asco, con base en Los Ángeles. Parece ser que la imagen es una No-Movie de Asco, difundida como tarjeta postal fotográfica y mandada a Johnson como un múltiple personalizado a través de las redes de artistas en correspondencia (arte de correo).

En la entrevista, Johnson, con su manera particularmente elíptica de narrativa asociativa, apunta su método para abrir y revisar todas las cartas y paquetes que recibe como ceremonia ritualizada y aventura arqueológica domesticada, en el sentido de que objetos de arte de todo el mundo están entregados a su casa. Johnson comenta que se respalda en esas misivas para formar su "carga de trabajo," utilerías, textos y cualquier otro elemento que se podría usar en con-

ON *DETROIT ARTISTS MONTHLY*, Feb. 1987

C. ONDINE CHAVOYA

The Ray Johnson issue of the *Detroit Artists Monthly*, a not-for-profit arts journal from the Midwestern United States, influenced my research and scholarship tremendously. Published in February 1978, this particular issue compellingly encapsulates my desire to recover, document, and analyze the turbid histories of Chicano/Latino participation and confluence in international avant-garde networks. The magazine includes a lengthy interview with the venerated "father of correspondence art," a model of art making and distribution based on communication and exchange, that Johnson helped initiate and developed into an international constellation of artists communicating with each other through the postal system, producing and exchanging art projects by mail.

The portrait of the artist featured on the magazine cover is an evocative compound or double portrait. In other words, two artists actually appear on the cover. One is identified as Ray Johnson; the other is unidentified. The identity of the female, Latina artist pictured is conspicuously rendered indiscernible, obscured as an enigmatic cipher, and yet these conjoined images also function as a mise-en-abyme indicative of the dynamics of presence and absence, visibility and elision, documentation and erasure. Although previously overlooked, the smaller internal portrait prominently and unmistakably features Patssi Valdez, founding member of the Los Angeles-based artists group Asco and its singular female participant in the 1970s. The image appears to be an Asco No-Movie distributed as a photographic postcard and mailed to Johnson through the correspondence art networks as a personalized multiple (mail art).

In his particularly elliptical mode of associative narrative, Johnson details within the interview his method for opening and reviewing all the letters and packages he receives as a ritual-like ceremony and domesticated archaeological excursion, in that art from all over the world is delivered to his home. Johnson delineates his reliance on such epistles to supply his "workload," props, text, and any other necessary accoutrements that might be used in conjunction with a lecture, performance, opening, or other

junto con una conferencia, performance, inauguración, u otra actividad pública. La descripción de Johnson se aproxima a un conjuro mágico: "Provoco al buzón para que me provea con o lo que yo usaría que está en el correo como tema de mi conferencia." Como preparación para la inauguración que le llevó a Detroit, Johnson se comprometió a ponerse una playera negra y un aro en la oreja. Este último está relacionado a una narrativa compleja inspirada en la declaración de un periodista que dijo que un aro fue el accesorio de moda de rigor de Johnson; por lo tanto, el hecho de producir y ponerse el aro funciona como réplica implícita.

El día de la entrevista, el correo proporcionó "una fotografía a color de una mujer muy bella con una expresión intensa, algo española con lápiz de labios rojo y maquillaje, y estaba mirando de soslayo lascivamente hacia la cámara." Aquí Johnson describe explícitamente la imagen de Patssi Valdez y aunque la imagen estaba dirigida a él, dice no reconocer ni la imagen, ni la fuente o el autor: "...pero no sé de quién es, no sé quién es la mujer, no sé porqué me la mandaron." Aunque Johnson no puede reconocer la mujer en sí, puede reconocerla y errar en reconocerla simultáneamente como "algo española." Claramente hay algo en la fotografía de Patssi Valdez que le cautiva, y lo que quizá destaca más de la imagen es su mirada. Johnson caracteriza la intensidad de su mirada como "lasciva," pero como no hay ningún elemento de soslayo o reojo en relación a la dirección de la mirada de Valdez, se supone que el término fue invocado para describir los poderes deslumbrantes, seductores y perturbadores de su mirada. Convocado por su ritual cotidiano, Johnson transforma la No-Movie de Patssi Valdez a una forma de arte de correo como adorno para el cuerpo. Con cuerda y cartón, fijó la imagen de Patssi Valdez a su oreja como medallón y aro-retrato.

Cuando le preguntaron acerca de la historia del arte de correspondencia, Johnson generalmente delineó los retos interconectados que dichas prácticas y materiales experimentan en relación a la documentación: "No hay una historia — no se ha escrito; existe en la forma de artículos en revistas, cosas en los periódicos, experiencias particulares." Representa el escenario como una paradoja furtiva y cíclica: como la obra no ha sido registrada o documentada dentro de las formas institucionales específicas, está excluida del registro histórico. "Ha ocurrido," afirma Johnson, "pero no ha sido analizada o descrita." La prueba, en forma de rastros y fragmentos, existe en varios documentos publicados, pero sin embargo queda sin registrarse, así hecha potencialmente ilegible e incomprensible para un futuro análisis histórico. En este respecto, la portada del *Detroit Artists Monthly* presenta un ejemplo tangible de la visibilidad y la elisión. Por un lado, ofrece un ejemplo asombroso de cómo la obra

public activity. Johnson's description approximates a magical conjuring, "I provoke the mail box to provide me with or I will use what is in the mail for the subject of my lecture." In preparation for the art opening that brought him to Detroit, Johnson was determined to wear a black t-shirt and an earring. The later embellishment is related to an elaborate narrative inspired by the assertion of a journalist that an earring was Johnson's *de rigueur* fashion accessory, and thus his production and donning of the earring functions as an implicit riposte.

On the day of the interview, the mail provided "a color photograph of a very beautiful woman with an intense look on her face, sort of Spanish with red lipstick and makeup, and she was leering at the camera." Here Johnson explicitly describes the image of Patssi Valdez and although the image was addressed to him, he claims not to recognize the image, source, or author: "…but I don't know who it is from, I don't know who the woman is, I don't know why it was sent to me." Even though Johnson cannot recognize the individual woman, he is able to simultaneously recognize and misrecognize her as "sort of Spanish." Clearly something about the photograph of Patssi Valdez captivates him, and what is perhaps most striking about the image is her gaze. Johnson characterizes the intensity of her gaze as "leering," but since there is nothing sidelong or oblique about the direction of Valdez's gaze, the term was conceivably invoked to describe the dazzling, seductive, and haunting powers of her gaze. Summoned through his daily ritual, Johnson transforms the Patssi Valdez No-Movie into a form of mail art as body adornment. With string and cardboard, he fastened Patssi Valdez's image to his ear as a pendant and portrait-earring.

When asked about the history of correspondence art, Johnson commonly outlined the interconnected challenges such practices and materials encounter with regard to documentation, "There is no history — it hasn't been written; it exists as magazine articles, newspaper things, private experiences." He portrays the scenario as a furtive, cyclical paradox: because the work has not been documented or recorded within particular institutional forms and discursive modes, it is omitted from the historical record. "It has happened," Johnson affirms, "but it hasn't been analyzed or described." The evidence, as traces and fragments, exist in various published sources, but nevertheless remain undocumented, thus rendered potentially illegible and incomprehensible for future historical analysis. In this regard, the *Detroit Artists Monthly* cover presents a tangible example of visibility and elision. On one hand, it provides a stunning model of how Asco's work circulated within international avant-garde circuits and suggests various vectors of correspondence and participation.

de Asco circuló dentro de los circuitos internacionales de vanguardia y sugiere varios vectores de correspondencia y participación. Por otro lado, indica cómo dicha confluencia y las pruebas de ella se pueden hacer invisibles, ilegibles o de otra manera no registradas, aún cuando se encuentran a plena vista. Y este escenario es una alegoría relevante para entender la difusión, recepción e historización del arte chicano durante los años setenta, ochenta y noventa. Para mí, como historiadora de arte y a veces curadora, esta portada de revista simboliza el reto paradigmático inherente en la historización e interpretación de estas prácticas de arte efímeras y frecuentemente fugitivas, mientras al mismo tiempo demuestra la necesidad adicional de investigar, extender y trazar mapas de estas correspondencias—o sea, de seguir explorando las correspondencias literales y conceptuales entre artistas.

C. Ondine Chavoya es Profesora Asociada de Arte Contemporáneo y Estudios Latinos en Williams College en Williamstown, Massachusetts.

On the other hand, it indicates how such confluence and its evidence can be rendered invisible, illegible, or otherwise undocumented even when in plain sight. And this scenario is a pertinent allegory for understanding the circulation, reception, and historicization of Chicano art throughout the 1970s, 1980s, and 1990s. As an art historian and sometime curator, the magazine cover emblematizes the paradigmatic challenge involved in historicizing and interpreting these ephemeral, often fugitive, art practices, while also demonstrating the necessity to further investigate, map out, and extend these correspondences, which is to say to continue to explore the literal and conceptual correspondences between artists.

C. Ondine Chavoya is Associate Professor of Contemporary Art and Latina/o Studies at Williams College in Williamstown, Massachusetts.

SOBRE *METAMORFOSIS*

TERE ROMO

En 1980, *Metamorfósis: Revista chicana del noroeste de literatura y cultura*, una revista publicada por el Centro de Estudios Chicanos en la Universidad de Washington en Seattle (de 1977 a 1984), incluyó un ensayo del artista y activista chicano Malaquias Montoya y su esposa, Lezlie Salkowitz-Montoya. Titulado *Una perspectiva crítica sobre el estado del arte chicano*, fue una fuerte denuncia de los artistas que habían abandonado los valores centrales del Movimiento Chicano y, según los Montoya, habían sido acaparados por el mundo del arte establecido. Fue años después que me di cuenta del impacto que el ensayo de los Montoya (y las respuestas al respecto) habían tenido sobre mi desarrollo como curadora y la decisión de convertirme en historiadora de arte.

El ensayo de los Montoya volvió a ser una ventana importante para mí, para poder mirar el desarrollo del arte y crítica chicana en un periodo de transición muy importante. Como miembro del Royal Chicano Air Force/RCAF (La Real Fuerza Aérea Chicana), un grupo de arte multidisciplinario reconocido por sus pósters, murales y activismo político, creía, como los Montoya, que un arte verdaderamente chicano solamente se podría lograr mediante una conciencia de la "importancia política del Arte Chicano y su poder unificador." Sin embargo, el ensayo señaló qué tan lenta era la separación del arte chicano de su dependencia inicial en pósters y murales y el papel correspondiente que tocó, de la voz y/o herramienta del Movimiento sociopolítico, hacia un cambio cada vez más a favor de la expresión de la visión del artista. También expuso las tensiones causadas por el titubeo—ocultado/a pero frecuente—entre la expresión artística y la agenda colectiva. Más importante, creo que el ensayo de los Montoya y sus reverberaciones entre los artistas, curadores y críticos chicanos crearon una "masa crítica" y abrieron la puerta a una crítica de arte chicano.

Mientras varios artistas y académicos (principalmente del campo literario) habían escrito sobre el arte chicano tan temprano como 1971 y habían descrito al arte chicano en términos muy generales, el ensayo de los Montoya fue especialmente importante en dos aspectos. Primero, aunque no se declaró como tal, era un manifiesto que proporcionó una ideología nítida y propósitos concisos, además de la primera definición global del arte chicano: "El arte se debe usar para facilitar y redesarrollar esa sensibilidad artística

ON *METAMORFOSIS*

TERE ROMO

In 1980, *Metamorfósis: Northwest Chicano Magazine of Literature and Culture*, a journal published by the Centro de Estudios Chicanos at the University of Washington in Seattle (1977-1984), included an essay by Chicano artist and activist Malaquias Montoya and his wife, Lezlie Salkowitz-Montoya. Entitled *A Critical Perspective on the State of Chicano Art*, it was a strong indictment of artists who had abandoned the core values of the Chicano Movement and, according to the Montoyas, had been co-opted by the mainstream art world. It was not until years later that I realized the impact that the Montoya essay (and responses) had on my development as a curator and my decision to become an art historian.

The Montoya essay became an important window for me to view the development of Chicano art and criticism at a very important transitional period. As a member of the Royal Chicano Air Force/RCAF, a multidisciplinary art group that was known for its posters, murals and political advocacy, I believed like the Montoyas that a true Chicano art could only be achieved by realizing "the political significance of Chicano Art and its unifying power." However, the essay marked the slow separation of Chicano art from its initial dependence on posters and murals and corresponding role as the voice and/or tool of the socio-political Movement, towards an increasing shift to expressing the artist's vision. It also exposed the tensions caused by the hidden—yet prevalent—pull between artistic expression and the collective agenda. More importantly, I believe the Montoya essay and its reverberations among Chicano artists, critics and curators created a "critical mass" and opened the door to Chicano art criticism.

While various artists and scholars (mainly from the literary field) had written about Chicano art as early as 1971 and had described Chicano art in very general terms, the Montoya essay was especially important on two counts. First, though not declared as such, it was a manifesto that provided a distinct ideology and concise objectives, as well as the first encompassing definition of Chicano art: "Art must be used to facilitate and redevelop that artistic sensitivity within all people… Through Chicano art, by the visual education process, a transformation of individuals can take place and make possible a re-dedication to the original commitment and to working together." Consequently, Chicano art had as

dentro de todas las personas... Mediante el arte chicano, a través del proceso de educación visual, una transformación de los individuos puede tomar lugar y posibilitar una reconstrucción de su compromiso original y el trabajo colectivo." Por ende, el arte chicano tenía como uno de sus objetivos la transformación de cada individuo y el generar un cambio social a nivel comunitario e—últimamente—internacional. Segundo, mientras se puede ver el ensayo de los Montoya como otro ejemplo más de la perspectiva del "artista como crítico" que fue tan común al inicio de la historia del arte chicano, es único en su definición unilateral del arte chicano como inherente y únicamente una herramienta de oposición. Por lo tanto, el ensayo de los Montoya, y especialmente la controversia resultante, me hizo a mí—escritora y curadora principiante—pensar en la necesidad de estudios académicos sobre esta entidad llamada "arte chicano" y la importancia de colocarlo dentro del contexto de una historia del arte, incluyendo en ella sus orígenes, desarrollo y sendero futuro. También subrayó la realidad de que el arte chicano nunca ha sido monolítico, además del papel importante que tenemos como historiadores del arte chicano para transmitir estas ideas a las generaciones futuras.

Tere Romo es Asesora de Investigación en el UCLA Chicano Studies Research Center y previamente fue Curadora de Exposiciones en el Mexican Museum en San Francisco. Es autora de la monografía de próxima publicación sobre el artista chicano Malaquias Montoya.

one of its goals the transformation of each individual and generating community—and ultimately—international social change. Secondly, while the Montoya essay can be seen as another example of the "artist as critic" perspective prevalent in early Chicano art history, it is unique in its unilateral definition of Chicano art as inherently and solely oppositional. Thus, the Montoya's essay, and especially the ensuing controversy, made me—a fledging curator and writer—think about the need for scholarship on this entity called "Chicano art" and the importance of placing it within the context of an art history, including its origins, development and future direction. It also underscored the reality that Chicano art has never been a monolith and the important role we have as Chicano art historians to transmit this to future generations.

Tere Romo is a Research Associate at the UCLA Chicano Studies Research Center and the former Curator of Exhibitions at the Mexican Museum in San Francisco. She is the author of a forthcoming monograph on the Chicano artist Malaquias Montoya.

SOBRE *ARQUITECTO*

TOBIAS OSTRANDER

Arquitecto fue una producción bimensual hecha en México entre mayo de 1976 y octubre de 1985. Fue instaurado, diseñado y producido por el arquitecto Carlos Somorrostro. Aunque fue un registro significativo de los desarrollos arquitectónicos en esos años, lo más notable de esta revista es su carácter interdisciplinario y su destacado diseño.

Arquitecto trabajaba íntimamente con artistas locales e internacionales, tanto establecidos como emergentes, comisionando portadas, imágenes y diseños exclusivos para la revista. Algunos ejemplos destacados incluyen los diseños de Antoni Tàpies, Victor Vasarely y Manuel Felguérez. Estas presentaciones fueron mezcladas con artículos sobre la arquitectura contemporánea, pre-hispánica y colonial, y sobre cineastas, teóricos culturales, poetas y escritores. Frecuentemente los artículos involucran a un productor cultural escribiendo sobre alguien dedicado a una disciplina distinta: poetas escribiendo sobre arquitectura, artistas escribiendo sobre urbanismo, arquitectos escribiendo sobre obras de arte.

Más como libro de artista que revista, cada número usaba una variedad de papeles, secciones dobladas y elementos de collage, dependiendo de los temas específicos a los que se acercaría. Ciertos elementos del diseño, sin embargo, eran consistentes. Los textos se imprimieron sobre papel kraft de color café, los planes arquitectónicos sobre mylar transparente, las carpetas fotográficas incluían páginas separadoras de papel de seda de colores. Cada número también incluyó una impresión firmada por un artista.

El Número XII, de enero/febrero de 1979, es representativo de la diversidad de intereses y la calidad extraordinaria del diseño de la revista. La portada y la carpeta inicial son de Tàpies, con un texto-poema de Mariano Rivera Velázquez. También está incluido un texto arquitectónico de Graciela de Garay, titulado "El neocolonialismo y la revolución." Después viene un texto sobre el escultor Edgar Negret, de Galaor Carbonelli, con imágenes a color que se pueden desdoblar para formar un póster. Después aparece un artículo de Rocío Peraza sobre Susan Sontag, con un enfoque principal sobre sus escritos feministas. El texto que continúa trata sobre la pintora Susana Sierra, escrito por Rufino Tamayo. Una sección sobre cuatro artistas trabajando con tapicería, incluye un fragmento de tela tejida por el artista Tomás González, además de un texto de

ON *ARQUITECTO*

TOBIAS OSTRANDER

Arquitecto was produced bi-monthly in Mexico from May 1976 to October 1985. It was initiated, designed and produced by the architect Carlos Somorrostro. While an important document of architectural developments in these years, what is remarkable about this journal is its inter-disciplinary character and outstanding design.

Arquitecto worked closely with both established and emerging local and international artists, commissioning covers, images and design layouts exclusively for the magazine. Outstanding examples include designs by Antoni Tàpies, Victor Vasarely and Manuel Felguérez. These presentations were mixed with articles on contemporary, pre-Hispanic and colonial architecture, filmmakers, cultural theorists, poets and writers. Often the articles involved cultural producers from one discipline writing on those of another; poets writing on architecture, artists on urbanism, architects on artworks.

More of an artist book than a magazine, each edition used a variety of papers, folding sections, and collaged elements, depending on the specific subjects addressed. Certain design elements were consistent however; texts were printed on brown kraft paper, architectural plans on transparent mylar, photographic portfolios included dividing pages of colored tissue paper. Each edition also included a signed artist's print.

Volume XII from January/February 1979 is representative of the diversity of interests and the unusual quality of the magazine's design. The cover and initial portfolio is by Tàpies, with a poem-text by Mariano Rivera Velázquez. Also included is an architectural text by Graciela de Garay titled "Neocolonialism and the Revolution." Writing on the sculptor Edgar Negret by Galaor Carbonelli follows, with color images that fold out into a poster. Then comes an article by Rocío Peraza on Susan Sontag, focusing primarily on her feminist writings. The next text is on the painter Susana Sierra, written by Rufino Tamayo. A section on four artists working with tapestries includes an actual woven textile fragment by the artist Tomás González, as well as a text by Mathias Goeritz on Mahia Biblios de Hacha. An article about the colonial church of Las Capuchinas follows, by Manuel González Flores, then several pages of poetry by Luis Mariano Acevez with color photos by Tufic Makhlouf. The section ¨Casa Unifamiliar¨ presents

Mathias Goeritz sobre Mahia Biblios de Hacha. Lo sigue un artículo sobre la iglesia colonial de Las Capuchinas, escrito por Manuel González Flores, y luego varias páginas de poesía de Luis Mariano Acevez con fotografías a color de Tufic Makhlouf. La sección titulada "Casa unifamiliar" presenta planes separables de una casa y fotos de un proyecto de Xavier Mesa. Una impresión firmada por el artista Ignacio Salazar aparece después, seguida por una secuencia de fotografías en blanco y negro de Héctor García.

Tengo un conjunto de estas revistas en casa y siguen siendo un fuente de interés y descubrimiento; libros-objeto que brindan combinaciones sorprendentes y una experiencia de lectura excepcionalmente física. El Museo Tamayo Arte Contemporáneo, donde trabajo, fue construido por Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León, durante el periodo en el que *Arquitecto* fue producido y proyectos de ambos arquitectos aparecieron en varios momentos dentro de la publicación. Como tal, la revista consta de una mirada fascinante hacia el contexto intelectual desde donde emergió este museo. Uno siente, en la revista, el crecimiento de los vínculos internacionales y ambiciones de esta generación, sus retos a las agendas nacionalistas anteriores, al mismo tiempo buscaron maneras inéditas de revisar el contexto local. El lujo de la revista, apoyado por un grupo selecto de anunciantes, incluyendo a Knoll, Concretos Apasco, y AeroMexico, apunta hacia un grupo de lectores involucrado en la expansión de construcción que tomó lugar durante este periodo en la Ciudad de México. Fue durante este periodo que la tasa de crecimiento de la ciudad estalló, lo cual irónicamente ubicó su infraestructura dramáticamente más allá del control de los arquitectos y planificadores urbanos, creando la dinámica megalópolis física y cultural que es hoy en día.

Tobias Ostrander ha sido curador de arte contemporáneo en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo desde 2001.

removeable house plans and photos of a project by Xavier Mesa. A signed print by the artist Ignacio Salazar comes next, followed by a sequence of black and white photographs by Héctor García.

I have a set of these magazines at home and they continue to be a source of interest and discovery, object-books that offer surprising combinations and an unusually physical reading experience. The Museo Tamayo Arte Contemporáneo, where I work, was built by Abraham Zabludovsky and Teodoro González de León during the period in which *Arquitecto* was produced and projects by both architects appeared at various times within the publication. As such, the magazine serves as an intriguing look into the intellectual context from which this museum emerged. One senses in the magazine the growing international links and ambitions of this generation, their challenges to previous nationalist agendas, while concurrently looking for fresh ways to review the local context. The luxuriousness of the magazine, supported by a select group of advertisers, which included Knoll, Concretos Apasco, and Aeromexico, speaks to a readership involved in the building expansion that took place during this period in Mexico City. It was this period in which the growth rate of the city boomed, which ironically moved its infrastructure dramatically beyond the control of architects and urban planners, creating the dynamic physical and cultural megalopolis it is today.

Tobias Ostrander has been the Curator of Contemporary Art at the Museo Tamayo Arte Contemporáneo since 2001.

SOBRE *LA LÍNEA QUEBRADA*

VICTOR ZAMUDIO TAYLOR

Para mí, como para muchos mexicano-americanos de la frontera entre México y Estados Unidos activos en las artes y la cultura, particularmente los que estudiaron, trabajaron y vivieron alrededor de la zona en expansión, experimentando a diario su carácter poroso pero sin embargo cerrado en constelaciones de ciudades gemelas como San Diego/Tijuana, Calexico/Mexicali, Nogales/Nogales, El Paso/Ciudad Juárez, Laredo/Nuevo Laredo, etcétera, la publicación de *La línea quebrada/The Broken Line* (*LLQ/TBL*) fue una provocación más que bienvenida.

Co-producida (esculpida) por la entonces pareja y equipo colaborativo de Emily Hicks y Guillermo Gómez-Peña, fue una publicación clave creada en un tercer espacio auto-consciente que investigó y promovió las artes visuales y cultura de la frontera Estados Unidos-México con una base teórica franca y sólida. Forjada y enmarcada por activismo comunitario en la Frontera; por proyectos colectivos literarios y artísticos; y de igual importancia, por las teorías comentadas y producidas en las escenas universitarias del sur de California—desde el legado de la Escuela Frankfurt en la figura de Herbert Marcuse, la teoría crítica, el pos-estructuralismo francés, el Pensamiento Radical de Latinoamérica, y hasta el Conceptualismo "So Cal" (del sur de California)—*LLQ/TBL* propuso un plataforma desde donde se podía considerar y dialogar sobre las identidades culturales con un enfoque en lo híbrido.

Un antídoto para los edificios autoritarios como el nacionalismo cultural chicano y el centralismo chilango, se puede ubicar a *LLQ/TBL* como una suerte de umbral que liberó algunos conceptos, como "los márgenes," "las periferias," o "las subculturas," de los marcos despectivos y jerárquicos de las tradiciones dominantes radicales euro-latinoamericanas. *LLQ/TBL* mostró sus cualidades integrales y subversivas para que fueran criticadas. El concepto de la *deterritorialización* fue liberado de los estudios literarios, y aplicado para entender conceptos más amplios y también cambiantes de la subjetividad, y las identidades culturales del yo, la nación y lo posnacional, sugiriendo que las culturas Fronterizas son inter-zonas dinámicas y porosas, los mismos fundamentos sobre los que se pueden construir tendencias utópicas sin la ansiedad de una resolución fija o total.

ON *THE BROKEN LINE*

VICTOR ZAMUDIO TAYLOR

Like many US-Mexico Border Mexican Americans active in the arts and culture, particularly those studying, working and living on and around the expanding zone, experiencing its porous yet closed character on a daily basis in twin-city constellations such as San Diego/Tijuana, Calexico/Mexicali, Nogales/Nogales, El Paso/Ciudad Juárez, Laredo/Nuevo Laredo, and so on, the publication of *La Línea Quebrada/The Broken Line* (*LLQ/TBL*) was a more than welcome provocation.

Co-edited (sculpted) by the then couple and collaborative team of Emily Hicks and Guillermo Gomez-Peña, it was a key publication produced in a self-conscious third space that researched and promoted the visual arts and cultures of the US-Mexico Border with a frank, sound theoretical basis. Forged and framed by Border and community activism; literary and artistic collectives; and as important, by the theories discussed and produced in the university scenes of Southern California—from the legacy of the Frankfurt School in the figure of Herbert Marcuse, Critical Theory, French post-structuralism, Latin American Radical Thought, and to "So Cal" Conceptualism—*LLQ/TBL* proposed a platform from which to consider and dialogue on cultural identities with a focus on the hybrid.

An antidote to such authoritarian edifices as Chicano cultural nationalism and Chilango centralism, one can locate *LLQ/TBL* as a sort of threshold that liberated concepts such as "margins," "peripheries," "subcultures" from the condescending and hierarchical frameworks of mainstream Euro-Latin American radical traditions. *LLQ/TBL* upheld their integral and subversive qualities for critique. The concept of *deterritorialization* was liberated from literary studies and applied to understand broader as well as shifting concepts of subjectivity, and cultural identities of the self, the nation and the post-national, suggesting that Border cultures are dynamic, porous inter-zones, the very foundations on which to build utopian trends without the anxiety of closure and totality.

Bringing together a wide gamut of visual expressions and writing, *LLQ/TBL* had a carnavalesque quality, a Bakhtinian echo of both defiant humor and dialogism—the interplay of contradictory linguistic registers.

Reuniendo una gama muy amplia de expresiones visuales y escrituras, *LLQ/TBL* poseía un carácter de carnaval, un eco Bakhtiniano tanto de humor audaz y de dialogismo—una interacción de registros lingüísticos contradictorios. Los elementos de performance que contenía *LLQ/TBL* buscaban la risa; los toques cómicos adquirían un aspecto liberador. En las tradiciones de la vanguardia histórica, el humor alto y bajo se mezclaba con las referencias intelectuales; las alusiones a la poesía neo-concreta brasileña y la tradición del arte de correo de los años sesenta se fusionaban con el graffiti de barrio y el romanticismo cholo; páginas sobre *oldies but goodies* y dedicaciones en la revista *Teen Angel* eran seguidas por apóstrofes a Deleuze y Guattari, el arte inspirado por la lotería mexicana, y otras alegorías posmodernas.

Las múltiples enunciaciones resultantes de una cultura Fronteriza se volvieron fuentes de poder y resistencia; ya no el dominio de la vergüenza, sino una señal de conciencia y orgullo. Dejando de ser una declaración hecha de manera casi casual en los contextos convencionales—el dolor de la herida abierta cicatrizándose continuamente (Anzaldúa)—las culturas Fronterizas empezaron a ser fuentes de creatividad y desafío. Las culturas Fronterizas son laboratorios históricos del mestizaje cultural con relaciones exageradamente impares de poder y representación, anticipando el espíritu de la época global a partir de finales de los noventa.

Mientras el primer número de *LLQ/TBL* sugería que la frontera México-Americana era un lugar de encuentro, el segundo propone una Sensibilidad Fronteriza. Más de veinte años después de haber leído la publicación de portada a portada—ya sea transformada y más compleja como resultado del paso del tiempo y la experiencia acumulada—una Sensibilidad Fronteriza sigue formando y informando mis investigaciones y mi trabajo de curaduría y asesoría en relación al arte contemporáneo.

Victor Zamudio Taylor es curador e investigador independiente con base en México, DF donde trabaja como asesor para La Colección/Fundación Jumex.

The performative aspects of *LLQ/TBL* sought laughter; comic relief acquired an emancipatory aspect. In the tradition of the historical avant-garde, high and low humor mingled with intellectual references; allusions to Brazilian neo-concrete poetry and mail art traditions of the 1960s coalesced with Barrio Graffiti and Cholo Romanticism; pages on *Oldies but Goodies* and dedications in *Teen Angel* magazine were followed by apostrophes to Deleuze and Guattari, Mexican *loteria*-inspired art, and other postmodern allegories.

The myriad enunciations resulting from Border cultures became sources of empowerment and resistance; no longer the domain of shame, signaling awareness and pride. Ceasing to be an utterance slipped by in an almost casual manner in mainstream contexts—the pain of the open wound continually scarring (Anzaldúa)—Border cultures became fountains of creativity, challenge. Border cultures are historical laboratories of cultural mestizaje with exaggerated uneven relations of power and representation, anticipating the global Zeigeist from the late 1990s on.

Whereas the first issue of *LLQ/TBL* suggested that the US-Mexico Border was a place of encounter, the second proposes a Border Sensibility. More than twenty years after having read the publication from cover to cover—albeit transformed and more complex as the result of the passage of time and accumulated experience—a Border Sensibility still forms and informs my research, curatorial and advisory work in Contemporary Art.

Victor Zamudio Taylor is an independent curator and researcher based in Mexico City where he works as an Advisor for the Jumex Collection/Foundation.

SOBRE *FILTH SAINTS/ MANIFESTOES/ BALLONS*

ARTURO ERNESTO ROMO-SANTILLANO

El Dr. Eufencio J. Rojas habla de la publicación de Filth Saints/Manifestos/Ballons. Lincoln Park, CA 1997, trascripción de Jóse López Feliú.

Encontré por primera vez a *Filth Saints/Manifestos/ Ballons* en algún momento de 1986 o 1987, cuando estaba en Sonora, México. Fue una publicación colectiva excéntrica; me pidieron colaborar para el número del verano de 1988, conmemorando la ruptura de 1968.

En ese momento, el desierto sonorense estaba lleno de fuerzas malvadas, salvajes, y demoníacas. Estudiaba con un fantasma que vivía en un hongo geodésico de aluminio abandonado. Fue en Sonora donde conocí por primera vez a Ericka Llanera, la fundadora de la segunda encarnación de East Los Angeles Balloon Tours.

La historia de los dirigibles y globos en el este de Los Ángeles es larga. Existen cada vez más pruebas de que había una infraestructura en el este de Los Ángeles (estaciones, lugares para anclaje, estaciones para conseguir hidrógeno y helio, hangares) para facilitar un sistema de tránsito masivo mediante los dirigibles y globos. Emprendido en algún momento entre las dos guerras mundiales, la East LA Dirigible Transit Company transportó sus primeros pasajeros de Monterey Park al centro de Los Ángeles el 4 de septiembre de 1921.

Los registros sobrevivientes ilustran que los números de pasajeros fueron moderados durante los primeros meses, y aumentaron constantemente hasta que el público se dio cuenta de los beneficios de volar. Se considera que una conspiración de empresas de petróleo, goma y automóviles resultó en el abrupto final de la empresa. La mayoría de los registros de la empresa fueron perdidos por el Departamento de Policía de Los Ángeles, supuestamente destruidas después de que la empresa quebró. De semejante manera, todo registro fiscal de la empresa ha sido redactado o perdido. Una fotografía existe como prueba de la operación: una foto de un operador de globo, encontrada en una subasta junto con papel membretado y libros de contabilidad con el logotipo de la empresa.

ON *FILTH SAINTS/ MANIFESTOES/ BALLONS*

ARTURO ERNESTO ROMO-SANTILLANO

Dr. Eufencio J. Rojas discusses the publication Filth Saints/ Manifestos/Ballons. Lincoln Park, CA 1997, transcription by Jóse López Feliú.

I became acquainted with *Filth Saints/Manifestos/Ballons* sometime in 1986–1987, when I was in Sonora, Mexico. An eccentric collaborative publication, I was asked to contribute for the summer 1988 issue commemorating the rupture of 1968.

The Sonoran desert at the time was full of miscreants, savages, demonic forces. I studied with a ghost who lived in an abandoned aluminum geodesic mushroom. It was in Sonora that I first met Ericka Llanera, the founder of the second incarnation of East Los Angeles Balloon Tours.

The history of dirigibles and balloons in East Los Angeles is long. There is growing evidence that there was an infrastructure in place in East Los Angeles (stations, anchoring spots, filling stations for hydrogen and helium, hangars) to facilitate a mass transit system of dirigibles and balloons. Launched sometime between the two world wars, East LA Dirigible Transit Company transported its first passengers from Monterey Park to Downtown Los Angeles on September 4th, 1921.

Surviving records show that ridership was moderate the first few months, steadily increasing as the public realized the benefits of flying. It is thought that a conspiracy of oil, rubber and automobile interests resulted in the company meeting an abrupt end. Most records of the company were lost by the Los Angeles Police Department, assumed destroyed, after the company went bankrupt. Likewise, any tax records of the company have been redacted or lost. One photo remains as evidence of the operation: a photo of a balloon operator found at an estate sale along with stationery and ledgers with the company logo.

In 1969, Ericka Llanera resurrected the East LA Dirigible Transit Company by launching a balloon from an old anchoring point in the community of City Terrace. Renaming it East LA Balloon Tours, she began to offer a

En 1969, Ericka Llanera resucitó la East LA Dirigible Transit Company cuando lanzó un globo de un punto de anclaje en la comunidad de City Terrace. Renombrando la empresa como East LA Balloon Tours, empezó a ofrecer una ruta limitada de ida y vuelta a California State University Los Angeles, desde otro punto de anclaje en la comunidad de
El Sereno.

Ericka Llanera también fue fundadora y editora de *Filth Saints/Manifestos/Ballons*. La revista cubría una gama diversa de temáticas dentro del campo de la física enteogénica, el diseño urbano y la profecía. Fue diseñada como eco de los eventos revolucionarios de 1968… un tipo de eco retrasado y elaboración de algunas de las políticas expresadas por los estudiantes revolucionarios hace tantos años.

Había otros colaboradores, algunos conocidos como Renato Frías o Agustina Sandate. Otros que jamás conocí; su trabajo llegó a la revista mediante el anonimato del correo o de intermedios. Las décadas más productivas de Llanera fueron los 80 y 90. Trabajaba de noche, afilando sus esfuerzos para extraer algo de los periodos de reflujo de los grandes movimientos sociales.

La revista existió entre 1988 y 1995, terminando cuando Llanera fue detenida después de una redada policial en su departamento en el este de Los Ángeles. Todos sus papeles fueron confiscados y perdí el contacto con ella. Nadie sabe a dónde fue; nos dejó con su valiosa obra.

Dr. Eufencio Rojas nació en Tucson, Arizona en 1974. Es reconocido por su trabajo con Renato Frías en el proyecto del High Low Radiance Corridor en el este de Los Ángeles. Vive y trabaja en Los Ángeles.

limited route to and from California State University Los Angeles from another anchor point in the community of El Sereno.

Ericka Llanera was also founder and editor of *Filth Saints/Manifestos/Ballons*. The magazine covered a diverse range of topics within the field of entheogenic physics, urban design and prophecy. It was also designed as an echo of the revolutionary events of 1968… a kind of delayed echo and elaboration of some of the policies put forth by the student revolutionaries those years ago.

There were other contributors, some I knew like Renato Frias or Agustina Sandate. Many I never met, their work came to the magazine through anonymous mailings or go-betweens. Llanera's most productive decades were the '80s and '90s. She operated in the night, sharpening her efforts to mine the ebb periods of the large social movements.

The magazine ran from 1988 until 1995, folding when Llanera was arrested after the police raided her apartment in East Los Angeles. All of her papers were confiscated and I lost contact with her. No one knows where she went; we're left with her valuable work.

Dr. Eufencio Rojas was born in Tucson, Arizona in 1974. He's best known for his work with Renato Frias on the High Low Radiance Corridor project in East Los Angeles. He lives and works out of Los Angeles.

SOBRE *ARTES VISUALES*

TOMÁS YBARRA-FRAUSTO
(*como relatado a Rita Gonzalez*)

Quisiera hablar y explicar un poco la historia de la revista *Artes visuales*, específicamente el número 29, publicado en junio de 1981, co-editado por Roberto Gil de Montes de Estados Unidos y Carla Stellweg de México. Stellweg es una gran historiadora del arte de Latinoamérica y de los latinos estadounidenses, y formó una parte importante de la escena del arte mexicano. Vino a San Antonio durante la Feria Mundial (en 1968) y empezó a notar un vínculo entre la producción cultural en México y la producción contemporánea de los chicanos en Estados Unidos. En 1979 y 1980, LAICA (por sus siglas en inglés, el Instituto de Arte Contemporáneo de Los Ángeles) recibió una beca del NEA para producir un número especial (de su publicación J*OURNAL: Southern California Art Magazine*) sobre el arte latinoamericano. Los miembros de LAICA invitaron a Carla a venir a trabajar en este número como crítica en residencia. Vino a Los Ángeles desde México y como ya había estado en Tejas y emprendido un interés en la extensión del arte mexicano a través de la comunidad chicana, empezó a contemplar estas conexiones.

En una conversación reciente, Carla recordó que fue invitada a presentar una conferencia en Self Help Graphics y había entre el público dos personas particularmente interesadas: los artistas Roberto Gil de Montes y Eddie Domínguez. Empezaron a platicar y surgieron algunas de las cuestiones de siempre (las que a mí también me interesaban): cuestiones de continuidad y cambio culturales; la idea teórica del centro y de la periferia; la forma que tenían los artistas de navegar tradiciones occidentales y no-occidentales; y la manera en la cual Estados Unidos se había apoderado de las ideas de América y "el centro." Stellweg descubrió que los latinoamericanos y los mexicanos enfrentaban inquietudes semejantes a las de la comunidad chicana en Los Ángeles.

Stellweg creó el número especial para LAICA (noviembre–diciembre 1979, no. 25) mediante un proceso de formular preguntas para artistas y críticos latinoamericanos. Las preguntas fueron varias, desde "¿existe un arte latinoamericano?" hasta "¿si es que existe, cuáles son sus principales elementos teóricos, temáticos y artísticos?" Luego pidió que los críticos hablaran acerca de su perspectiva sobre el arte chicano. Más que nada, la respuesta fue, "Pues, he escuchado hablar de ello como movimiento social en Estados Unidos, pero conozco muy poco al respecto así que realmente no puedo contestar y decir que exista conexión alguna." Esa respuesta le interesó porque sabía

ON *ARTES VISUALES*

TOMÁS YBARRA-FRAUSTO
(*as told to Rita Gonzalez*)

I want to talk and give some background on the magazine *Artes Visuales*, and specifically number 29 published in June of 1981 that was co-edited by Roberto Gil de Montes from the United States and Carla Stellweg from Mexico. Stellweg was a major art historian of Latin American and Latino U.S. art and part of the Mexican art scene. She came to San Antonio during the World's Fair (in 1968) and began to see a linkage between cultural production in Mexico and the contemporary production by Chicanos in the United States. In 1979 and 1980, LAICA (Los Angeles Institute of Contemporary Art) got an NEA grant to do a special issue (of their *JOURNAL: Southern California Art Magazine*) on Latin American art. Members of LAICA invited Carla to come to work on this issue as a critic in residence. She came from Mexico to Los Angeles and because she had already been in Texas and gotten interested in the extension of Mexican art through the Chicano community she began thinking about these connections.

In a recent conversation that I had with Carla, she recalled that she was invited to do a lecture at Self Help Graphics and in the audience were two people that were very interested: artists Roberto Gil de Montes and Eddie Dominguez. They began talking and some of the perennial questions (ones that I was also interested in) emerged: questions of cultural continuity and change; the theoretical notion of center and periphery; the way that artists were negotiating western and nonwestern traditions; and the way in which the United States had appropriated notions of America and "the center." Stellweg discovered that the questions that Latin Americans and Mexicans were dealing with were similar to the concerns of the Chicano community in Los Angeles.

Stellweg put together the special issue for LAICA (November–December 1979, No. 25) by formulating questions for Latin American critics and artists. The questions ranged from "Is there a Latin American art?" to "If so, what are its principle theoretical, thematic, artistic elements?" Then she asked the critics to discuss their perspective on Chicano art. The response was primarily, "Well I've heard about it as a social movement in the U.S. but I know very little about it so I really can't answer and say that there is any connection." That interested her because she knew that all these critics from Latin America traveled and they knew American art yet the Chicano part has not entered their consciousness.

que todos estos críticos de Latinoamérica viajaban, y conocían el arte norteamericano y, sin embargo, la parte chicana no les había entrado en la consciencia. Esta revelación le dio un motivo más para realmente intentar enfocarse e integrar estas ideas del arte chicano a su trabajo editorial. Fueron Carlos Almaraz, Elsa Flores, Domínguez, y Gil de Montes quienes le mostraron muchas de las inquietudes y movimientos chicanos en Estados Unidos. Le llevó dos años recopilar los materiales para el número (de *Artes visuales*).

En este número de la revista, Stellweg escribió un ensayo que considero muy significativo y fundamental para el desarrollo y teorización del arte: *De cómo el arte chicano es tan indocumentado como los indocumentados/The Way in which Chicano Art is as Undocumented as the "Undocumented."* Me gustó el ensayo porque confirmó, o en muchos sentidos afirmó, gran parte del razonamiento de un grupo en particular dentro del movimiento de arte chicano y el mundo académico. Empecé a difundir el ensayo y mi propia práctica cambió, porque me hizo pensar que uno podría actuar a nivel local y también a nivel global—esto fue antes de que existieran todos estos términos.

Estaba dando clases en Stanford, viviendo en San Francisco, y formé parte de los grupos reunidos en torno a la Galería de la Raza. En este periodo, el movimiento chicano—el movimiento social y político extendiéndose hacia los desarrollos artísticos—tenía dos posturas principales: una fue nacionalista, en relación principalmente a México y a las raíces indígenas (la revolución mexicana y la simbología y modos de hacer arte de la llamada escuela mexicana); otro grupo tenía una perspectiva más internacionalista, reconociendo que la cultura y el arte chicanos se relacionaban temáticamente, y más allá de eso, al arte europeo y al arte contemporáneo norteamericano. Así que cuando el número de *Artes visuales* llegó, estaba particularmente entusiasmado porque tenía esta perspectiva internacionalista y más abierta.

Stellweg escribe que esta condición de existir fuera de lo establecido o estar marginado les pasa a muchas personas en todo el mundo y debe haber una afinidad—una afinidad filosófica—entre los artistas marginales que funcionan fuera de las redes comerciales. Esa idea realmente me impactó porque así es como estaba pensando y trabajando. *Artes visuales* duró nueve años: de 1972 a 1981. En muchos sentidos la revista sigue siendo un norte para la creación de arte, mediante sus agrupaciones nacionales, su sensibilidad continental, o sea, latinoamericana, y su consideración de otras tendencias internacionales provenientes de Europa. Y pensé que la inclusión de artistas chicanos en este número en particular destruiría muchos mitos acerca del arte chicano.

Tomás Ybarra-Frausto se desempeña como intelectual independiente y vive en Nueva York.

This revelation gave her more reason to really try and focus and integrate these notions of Chicano art into her editorial work. It was Carlos Almaraz, Elsa Flores, Dominguez, and Gil de Montes that showed her a lot of the Chicano art concerns and movements in the U.S. It took two years to get the issue (of *Artes Visuales*) together.

In this issue, Stellweg wrote an essay that is significant and fundamental to the development and theorization of Chicano art: *De Como el Arte Chicano es tan indocumentado come los indocumentados/The Way in Which Chicano Art is as Undocumented as the "Undocumented."* I liked the essay because it confirmed or in many ways affirmed a lot of the thinking of a particular group within the Chicano art movement and the academic world. I began to distribute the essay and it changed my own practice because it made me think that one could be local and global—this is before all these terms existed.

I was teaching at Stanford, living in San Francisco, and was part of the groups around the Galería de la Raza. At this time the Chicano movement—the social political movement spilling over into the artistic developments—had two primary stances: one was a nationalist stance relating primarily to Mexico and to indigenous roots (the Mexican revolution and to the symbology and patterns of art making of the so-called Mexican school); another group was more internationalist seeing that Chicano culture and Chicano art were related thematically and in a larger sense to European art and American contemporary art. So when the issue of *Artes Visuales* came through I was particularly excited because it had this internationalist, more open perspective.

Stellweg writes that this condition of being outside of the mainstream or being marginalized happens to many people all over the world and there should be an affinity—philosophical affinity—among marginal artists who operate outside of commercial networks. That really had an impact on me because that's how I was thinking and working. *Artes Visuales* lasted for nine years: from 1972 to 1981. In many ways the magazine still remains a very significant beacon for art through its national groupings, its continental sense which is Latin America and its consideration of more international tendencies coming from Europe. And I thought by including Chicano artists in this particular issue that many myths about Chicano art were destroyed.

Tomás Ybarra-Frausto is an independent scholar living in New York.

COLOFÓN / COLOPHON

NÚMERO CERO 5

A cargo de / Organized by
Rita Gonzalez

Diseño Gráfico / Graphic Design
Mark Owens

Traductor / Translator
Jen Hofer

PROGRAMA DE ARTES PLÁSTICAS

Directora / Director
Marilu Purcell

Coordinadora / Coordinator
Alba Ramos Román

Enlace de Curadores / Curators Team Liaison
Marcos Montero González

Registro / Registrar
Nayda Teresa León Torres
Caridad Rodríguez Sáez

Personal Administrativo / Administrative Personnel
Gloricela Colón Vélez
Marie M. Meléndez Martínez
Elida Rodríguez Vélez

Diseño y Arte Gráfico / Graphic Design
Aaron Salabarrías Valle

Montaje / Assembly
Christopher Rivera Rivera

Enmarcado / Framing
Martín Rodríguez Cabrera

Guía / Guide
Frank Valles González

La distribución de este número en Brasil es auspiciado por Paulo A. W. Vieira.

The Brazilian distribution of this issue is sponsored by Paulo A. W. Vieira.

INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA

Presidente / President
Dr. José Ramón de la Torre

Vicepresidente / Vice-president
Sr. Rafael David Valentín

Secretario / Secretary
Dr. José Alberty

Junta de directores / Board of Directors
Dra. Loretta Phelps de Córdova
Prof. Edgardo Rodríguez Juliá
Prof. Manuel Álvarez Lezama
Dr. Dennis Alicea Rodríguez
Dr. Gonzalo Córdova
Dr. Osiris Delgado

Director Ejecutiva / Executive Director
Dra. Carmen T. Ruiz de Fischler

2DA TRIENAL POLI/GRÁFICA DE SAN JUAN: AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE, 2009

Director Artístico / Artistic Director
Adriano Pedrosa

Curadores / Curators
Julieta González
Jens Hoffmann

Curadora Invitada / Guest Curator
Beatriz Santiago Muñoz

Comisión Asesora / Advisory Commission
Dr. Agustin Arteaga
Margarita Fernández Zavala
Dr. Francisco José Ramos
Rafael Rivera Rosa

Programa de Artes Plásticas
Instituto de Cultura Puertorriqueña
Antiguo Arsenal de la Marina Española
La Puntilla, Viejo San Juan
P.O. Box 9024184
San Juan, PR, 00902-4184
Tels: (1-787) 725-8320, (1-787) 724-1877
www.trienalsanjuan.org
www.icp.gobierno.pr

Número Cero es la revista de la 2da Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe. Cada número está a cargo de un artista, curador o crítico.

Número Cero is the magazine of the 2nd Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe. Each issue is organized by an artist, curator or critic.

Número Cero 1
Carla Zaccagnini
Buenos Aires y São Paulo

Número Cero 2
María Inés Rodríguez
Bogotá y París

Número Cero 3
Allora & Calzadilla y Charles Juhasz
San Juan

Número Cero 4
Magali Arriola
México, D.F. y Los Ángeles

Número Cero 5
Rita Gonzalez
Los Ángeles

Número Cero 6
Beatriz Santiago
San Juan
Julieta González
Caracas y San Juan

Amor sin Frontiras, fotonovela, 1979. Kay Torres y Jerry Lucas.

strictly in art establishment terms or as an outgrowth of a Chicano consciousness, and mainly because we feel this selection is the strongest content oriented work we were given for review. Among the publications sent, the Community Newsletter-National Mural Network, is to be recommended for its information; and to the shame of the Mexican Muralists, it is published in the U.S.A!. An extremely thorough coverage of the work that remains devoted to the muralist answer, it's well worth the effort to locate and read. Unfortunately, it's more negative than from grapes. Not solely Chicano oriented, it carries information on the overall movement: loaded with frightening details about the destruction of murals and what can be done to avoid this, it includes projects for restoration (like the Siqueiros mural on Olvera Street, downtown, L.A.); it keeps track of the aides, pioneers of muralism; anthologies recently published or future titles on muralism by authors such as Eva Sperling Cockcroft; and it reports on the results of the Mural Tour (see their tour-itself 1980), contained Alan Barnett's report of an 11,000 mile trip in a Honda, mapping out his search for murals in the sunbelt: an amazing account of a hot summer ride with the find of one mural every day, except for one. Spart: Media Resources' offers films on the work of Siqueiros, Rivera, and Orozco, and Pedro Rodriguez' film on the work of other contemporary Mexican muralists. Spart Gallery was the first gallery to move downtown Los Angeles in what is now considered Soho West, to be followed by fashion hoped angle galleries.

A variety of publications, Chicano managed, have also emerged'. In Texas, the situation with respect to the mural movement, differs a little from that of California. Mural activity, which was at its peak shortly after the "Dale Gas", show at the Contemporary Arts Museum in Houston, curated by Santos Martinez in 1977', the dismantling of Chicano art movements was effective enough. Charlotte Moser, in another article in this issue, is also grasping for an answer as to how this may have been possible to happen. In the catalogue for "Dale Gas", Martinez states: "In Texas, the center of Chicano art activity has been situated in San Antonio where the largest, most articulate, and most successful federation of Chicano artists joined together under the name of Con Safo. Con Safo is a Barrio-oriented graffiti term which functions as a mode for the cancellation of social pressure. In short, Con Safo contains power to ward off evil spirits. Previous attempts to effectively organize an alliance of Chicano artists proved to be unsuccessful. Two short-lived groups, Frisnero de Aztlán and Pinceros de la Nueva Raza appeared and disappeared in San Antonio in 1971".

Two other groups, Los Tres and Los Cinco, were formed in the Fondo del Sol, Washington, D.C., "Ancient Roots and New Visions", that aim at grouping together works by Chicano artists from all over the U.S., irrespective of their commitment to the Chicano cause. By breaking away from the single-issue oriented show like the ones at la Galería de la Raza, Fondo del Sol has focused mainly on the fetish, after, symbolical, folksy kind of work done by some Chicano artists. Fondo del Sol's aim was to show that Chicano art is not a result of manipulation of the establishment or the rumors on a calculated U.S. government acceptance to allot funds to community mural projects: avoiding other more urging Chicano movement demands, it is hardly ignore that the mural answer, as the only viable public, committed, art is ubiquitously in California – respected and practiced by many artists.

During the travelling itinerary, the Fondo del Sol show became even more vague by introducing the generalized idea of "Latino art" that included the work of certain mainstream New York art and other Latinamerican artists living in the U.S.A. We have no objection with the principle of joining Chicanos with Latinamericans, but it seems to be a pity that the Fondo del Sol show, with its original and concentrated focus on Chicano art, the viewers deserved a critical text as to the Fondo del Sol's reason for doing so. This might have helped clarify the the ideas on nationalism, national liberation, Third World issues, so-called Latino sensibility, cultural ethno-centrism, religiousness versus phenomenology, and many of the other indicated subject matter present in (post) mural Chicano art of today.

La Galería de la Raza, by expanding their program to Latinamerican- and other atmospheric characters with their role as illustrators of specific Chicano problems (lack of proper I.D.'s, macho catholic family behavior, sexual clichés, etc.) is a didactic but entertaining manner they advertise consciousness about the fantasies involved in either the mural or the art of the Latino Establishment. Perhaps the prodigal mural prodigal son return to Mexico. One can imagine them producing Soap for Spanish speaking network news.

These are only some of the artists that were part of an early Chicano art movement who grew, breaking away from dictated artmaking in favor of personal responses that promote a pluralist art. Others, Rudolf Gonzales on the Chicano scene, like Georges Carbonne, Pablo Sabinas, Ruben Trejo, Ricardo Ortiz, Ricardo Valverde, Pablito, Sylvia Salazar, though sympathetic to the Chicanista cause, further the pluralist approach and clearly show broadier references and affinities in selecting their material. Only two of the artists reproduced in this issue, are living in N.Y.C., where we would have had to cover the Puertorican, Latino, Cuban, and Latinamerican contributions to the movement, but we decided it obviously deserved a special and separate issue. When asked, the artist, from N.Y.C., Ana Mendieta, and Pedro Luján reflected that their work does come out of a "Chicano consciousness" in that they share an existential and philosophical part with the Chicanista spokesperson as marginal artists outside the commercial network, the mainstream of Biennials, etc. They, together with other Latino artists living in the metropolis, share a cultural consciousness that is less political while coping with creative processes and perceptions of not solely Chicanista origin and public. The traditional aspects of their work may not be Occidental but are understandable in terms of contemporary conflicting value system. Their contribution to the ideals that a Chicano artist can launch out, seek out other options, sometimes taken from Latinamerican culture, sometimes from Euro-American culture, or from the Chicano culture itself, sometimes because cross cultural modes offer a wider range of possibilities and also because they are articulated as a comfortable and natural development. Some of the surprising sarcastic ironies of technologic consumer society are twisted into ludicrous situations in which both angles and latin are caught together. For sure, their images are not of an art tourist, casually and temporarily stranded in the U.S. They are Chicanos, sometimes with a Latinamerican background, sometimes nature of the Chicano north of the Río Grande, a community not stuck or limited by geographical border definitions nor bound by static historical notions or retarded reflexes about a Latinamérica very while attempting tp update a controversial heritage; they are moving and growing.

Without raising banners, their fleshy outspoketness, their deliberate "ugliness" and their "Latinamerican" sensibility, their deliberate freshness that may well become a new attribute to the general art and culture scene in the U.S.

We are privileged to have been able to see and read them, and would hope other art magazines elsewhere continue to expose and circulate their ideas, perhaps even more in depth than we could do till now. It finally needs to be said that this issue would not have been possible without the coordinated efforts of Antonio Gómez-Díaz, Alejandro Ariel and all organizer who moved to Mexico City for this purpose.

Carla Stellweg