E-ISSN: 2452-4611

Activismo y performance durante los años 70's

Activism and performance during the 70's

Margarita Itzagery Ponce Marin
Doctoranda en historia
Instituto de Investigaciones Históricas,
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
Académica en licenciatura de Historia del arte. ENES, UNAM Morelia
maguiponcemarin@gmail.com

Resumen

Las décadas vecinas a la de los años 1970 estuvieron especialmente caracterizadas por una serie de cambios ocurridos a nivel político y cultural. El colectivo Asco utilizó el performance como manera de enfrentar y protestar contra la autoridad, visibilizando no solo al movimiento chicano, sino demostrando que hay otras posibilidades dentro del arte chicano.
Palabras clave: Performance, activismo, chicano.

Abstract

The decades close to the 70's were characterized by political and cultural changes. The Asco collective used the performance art as a way to confront and protest against the authority and putting the spotlight in the Chicano movement and showing all the possibilities in the Chicano art.
Keywords: Performance, activism, Chicano.

Para el año de 1968, el presidente de Estados Unidos Lyndon B. Johnson, principal impulsor de la intervención en Vietnam, tenía casi medio millón de hombres preparados luchar en tierras vietnamitas, "muchos de ellos, eran de origen chicano[1] gracias al programa implementado por la administración de Johnson, en la que se buscaba mejorar el futuro de los jóvenes." (Trejo, 2013, 26.) En la ciudad de Los Ángeles, las protestas en contra de la guerra de Vietnam no se hicieron esperar, cientos de jóvenes salieron a ocupar las calles para exigir que se dejaran de enviar a jóvenes chicanos a Vietnam para morir como carne de cañón, a esto se sumaron otras exigencias como la desmilitarización de las policías locales, y mejores condiciones sociales y educativas. La policía de los Ángeles fue una de las primeras en ser militarizada, así que muchas de las formas de protestar tuvieron que ser reorganizados para evitar confrontaciones con la autoridad. Algunos colectivos de arte optaron por pintar murales para tratar de explicar la situación de la guerra a la población, y a su vez reconectar con el pasado prehispánico de las comunidades migrantes. Algunos otros optaron por "un método alternativo para confrontar a las políticas publicas"(Gamboa, 2010), el performance, para intervenir las calles usando el cuerpo del artista.

El surgimiento del performance como tipología artística es aun muy reciente, pues data apenas del siglo XX. Su práctica y evolución son fundamentales para tener un panorama no solo sobre las prácticas artísticas, también del momento social y político en el que se ejecutó. Muchos estudiosos señalan que, performance se refiere al arte en vivo, una ejecución efímera llevada a cabo en espacios públicos, surgida en los años sesenta y setenta con el fin de "romper los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales de arte."(Taylor, 2011, 8) Antonio Prieto Stambaugh, master en Estudios de Performance, sostiene que "el performance o el arte acción tiene como principal soporte el cuerpo del artista,(...) esta disciplina es el ámbito por excelencia para desarrollar una corporalidad política que dé cuenta de las violencias padecidas por distintos sujetos." (Prieto, Fedilik, 2016, 24) En esta nueva forma de protesta, el artista solo se necesitaba a sí mismo, a su cuerpo, su voz, para expresar su sentir frente a un público que muchas veces era incluido de manera inesperada o involuntaria. ¿Entonces, podría el arte del performace ser capaz de transmitir conocimiento sobre el pasado de modo que nos permita utilizarlo como fuente histórica? "El performance puede ser sobre algo que nos ayuda a entender el pasado y que puede reactivar cuestiones o escenarios del pasado al ponerlos en escena en el presente." (Prieto, Fedilik, 2016, 24) Pero también nos saltaría la pregunta de, ¿cómo es que un acontecimiento efímero, puede ser una prueba de un hecho histórico?

Así, este análisis pretende basarse en una serie de performance realizado por el colectivo de arte chicano, Asco: Stations of the Cross, Walking mural, e Instant mural. Los cuales fueron registrados en fotografía por uno de los miembros del colectivo, Harry Gamboa. A finales de la década de 1960, cuatro jóvenes chicanos del este de Los Ángeles, comenzaron a colaborar de manera activa en la vida artística de una ciudad con gran presencia de inmigrantes mexicanos, y eventualmente formaron el primer colectivo de arte chicano que llevó por nombre "Asco". Sus piezas performáticas nos permiten un dialogo con el Estados Unidos sumergido en una guerra mediática, la Guerra Vietnam, así como una mirada a los mecanismos en que opera el racismo y la discriminación sobre las llamadas minorías raciales. De este modo, la observación del cuerpo se convierte en uno de los principales objetivos al analizar el performance, puesto que en él recaen y residen las relaciones de poder, y es este el instrumento para comunicar, el cuerpo actúa como el lenguaje, el cuerpo como documento de los cambios sociales. Si bien, algo que caracterizó a Asco, fueron las reacciones del público en sus primeras exhibiciones y posteriormente en sus intervenciones públicas, fue la manera de explotar todos los elementos de su entorno para realizar sus intervenciones; su principal herramienta visual, eran sus propios cuerpos, con ello sus posturas, lenguaje visual, moda, maquillaje, expresiones faciales y actitud irreverente. Sus meticulosamente bien planeados performances callejeros son una mezcla entre melodramas, comedias cargadas de sarcasmo e ironía; esa fue la manera con la que enunciaban sus experiencias con el racismo y la discriminación en los medios de comunicación, e instituciones de Los Ángeles.

[1] Cabe aclarar aquí, que no todas las personas con descendencia mexicana nacidos en Estados Unidos, son chicanos. Ser chicano, chicana, o chicane, es una posición política una identidad elegida de algunas personas mexicoestadounidenses. Comenzó a ser política y públicamente más usado durante el Movimiento Chicano de los años 60's por muchos mexicoestadounidenses para expresar una postura política fundada en el orgullo de una identidad cultural, tradiciones étnicas compartidas.

Stations of the Cross/Las estaciones de la Cruz

La situación que se vivía día a día en los barrios chicanos estaba cargada de violencia, pandillas, drogas y discriminación. Stations of the Cross o Estaciones de la Cruz, es una representación de los murales o de imágenes representativas de imágenes tradicionales mexicanas, llevadas a las calles a manera de performance. Por un lado, Los Murales andantes eran presentaciones públicas de estampas religiosas o festividades mexicanas arraigadas en la cultura chicana, tales como el Día de los muertos, o la celebración de la Virgen de Guadalupe y por otro lado cobraban un significado diferente para cada uno de los miembros del colectivo, un sentido más místico, al fungir como manda[2]. Vivir en el este de Los Ángeles era enfrentarse a un escenario popular pintoresco, pero a la vez, a un escenario plagado de delincuencia. Una tarde de 1972, un hermano de Willie Herrón, quien pertenecía a una pandilla, fue herido gravemente en una pelea. Ante la desesperación que representa tener a un familiar herido, Willie juró que saldría a realizar una caminata por las calles de su barrio si su hermano lograba recuperarse. (Ponce, 2013). A este suceso se sumó la situación que estaban pasando los jóvenes chicanos al ser reclutados para el ejército y enviados a pelear a Vietnam. De esta necesidad de sacar todas estas frustraciones y violencia vivida, surgió la primera intervención callejera de Asco, Las estaciones de la cruz. Se trató de una procesión a lo largo de Whittier Boulevard, en la víspera de navidad de 1971. Haciendo una transformación/adaptación del viacrucis católico en donde Jesucristo, fue representado por Willie Herrón llevando un maquillaje de calavera y cargando una cruz d hecha de cartón de cuatro metros y medio. Gronk, representando a Poncio Pilatos, vestía una túnica y cargaba consigo una bolsa de maíz palomero. Luego Harry Gamboa Jr., con el rostro maquillado de blanco, representaba un altar humano-zombi, con un cráneo de animal sobre su cabeza. Recorrieron por un kilómetro y medio el boulevard Whittier como si fuera un desfile, dejaban que las personas reaccionaran o bien se les unieran por unas cuantas cuadras. Herrón Willie, 2010). La última estación del viacrucis a lo largo del boulevard Whittier, se situó frente a un centro de instrucción y reclutación para unirse al ejército estadounidense: Como acto final del performance, Gronk se dedicó a bendecir a los soldados que estaban en guardia, con el maíz para palomitas, haciendo una alusión a la manera en que los sacerdotes bendicen a sus feligreses con agua bendita. Años más tarde, Harry Gamboa Jr. explicaría en una entrevista que "al menos por ese día, ningún chicano se unió a los Marines para ir a Vietnam." (Gamboa, 2010) "Una protesta llena de simbolismos, con un mensaje claro y contundente, dejar de enviar soldados a Vietnam. En una entrevista Gronk señala que al final de la procesión, recargaron la cruz que llevaba Willie cargando en su hombro, sobre la entrada del edificio del ejército, para que ningún chicano fuera reclutado, al menos por ese día. (Gronk, Rangel, 1997, 20-23).

Walking mural/Mural andante

En 1972, Asco realizó el performance callejero que llevó por nombre Walking mural/Mural andante, éste se trató de un sacrilegio a la vestimenta tradicional de figuras religiosas mexicanas. Fue también una satírica manera de condenar la reciente incorporación del movimiento muralista chicano y la estandarización de los rituales chicanos plasmados en las obras de arte público, resultado monótonas y repetitivas por siempre recurrir a los mismos temas. The Walking mural, o mural andante, realizado en las vísperas de Navidad después de que el tradicional desfile navideño fuera cancelado como consecuencia de las marchas realizadas por cientos de chicanos para detener el envío de soldados de origen mexicanos a Vietnam, "Así que nosotros como grupo decidimos traerlo de vuelta y decidimos que nos vestiríamos para hacer el desfile a lo largo del boulevard Whittier y festejar la Navidad." (Valdez, 2010.)

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

Llevando más allá las imágenes que se tenían de los mexicas y culturas prehispánicas, Asco logró dotar a dichas imágenes de actualidad, con un toque fresco entre glam y punk. Willie Herrón se presentó con un vestuario inspirado en alguna divinidad prehispánica mexicana; de su cuello se desplegaba una imagen con tres cabezas, una femenina y dos masculinas, esto acompañado de una capa de color metálico que arrastraba por el suelo con múltiples cabezas. Herrón señala que estas tres cabezas simbolizaban, el triple mestizaje de los chicanos, por un lado, la herencia española, por otro la descendencia mexicana y por último la asimilación de la cultura estadounidense y de los nativos estadounidenses. Y un día estas cabezas se aburrieron tanto de permanecer en un mural que decidieron salir de él a caminar por las calles. (Herrón, 1988,10) En una entrevista para los archivos de arte Simithsonian, Gronk señala que él se vistió como un árbol de Navidad, "mi cara había quedado como la estrella que va en la cima del árbol" (Gronnk, 2010);y Patssi llevando unas plataformas llenas de brillo, sosteniendo un ramo de flores, como si fuera una versión gótica glam de la Virgen de Guadalupe" (Hernandez, 2011) , y Harry Gamboa Jr. tomó la decisión de no participar en el performance, puesto que esta vez documentaría la acción, con el fin de que la acción no quedara en lo efímero y así poderlo mostrar más adelante para otra audiencia y ampliar el impacto de su trabajo. Siguieron con este Mural andante a lo largo de Whittier Boulevard mientras Harry Gamboa Jr. registraba este evento con fotografías. Siguieron la misma ruta que el performance anterior, Stations of the Cross (Las estaciones de la Cruz), y esta vez el impacto y la extrañeza del público fue tal que una patrulla los comenzó a seguir a lo largo del trayecto. Este performance fue una crítica hacia el inadecuado manejo y reclamo del espacio público de los artistas muralistas. De la misma manera, buscó romper con la visión estereotípica de lo que tenía que ser arte chicano. Con obras como estas, Asco marcó el inicio de una vanguardia artística, orgánica, hecha 100% en Los Ángeles, por jóvenes que hasta ese momento no habían recibido educaciónn formal artística, sin embargo se encontraban informados acerca de vanguardias de arte, moda, música, cine y política del momento. En Asco coexistía la contradicción, pues no eran lo suficientemente chicanos para la comunidad chicana de Los Ángeles, y por otro lado, eran muy chicanos para los círculos dominantes de arte.

Si observamos las fotografías de Asco, veremos que sus vestuarios eran una mezcla de distintos materiales; telas brillantes y coloridas, materiales reciclados, un estilo de pinturas y esculturas móviles. Se distinguieron por lograr atuendos estridentes, glam, pachucos y punks con los materiales que tuvieron a la mano, ya fueran ropas viejas, papel, u otro tipo de objetos que no concebiríamos encontrar como parte del vestuario de un artista. Este eclecticismo creativo de Asco es propio del rasquachismo, un "sentir chicano", es decir del ingenio chicano, hacer lo que deseas, con lo que tienes a la mano", y lograr un buen resultado. Con relación al rasquachismo, el colectivo no contaba con una gran cantidad de dinero para financiar sus piezas, tuvieron que tomar artículos u objetos que tenían a la mano para transformarlos y utilizarlos como vestuario o escenografía, con relación a la búsqueda del glamour en los vestuarios y su inspiración en el glamour del cine francés, Pattsi Valdez señala en una entrevista realizada por LA Weekly, desde niña siempre le gustaron cosas que nunca pudo tener."Y mí madre solía decir, 'cuando seas mayor', y yo pensaba, 'estoy harta de esto, tengo que hacer algo por mí misma, quiero ser alguien. El ambiente a mi alrededor no era el mundo en el que yo vivía, yo vivía en mi cabeza, en una completa fantasía, así que cree mi propio look a través de las referencias que tenía del cine y la moda." (Valdez, 1999) Durante mucho tiempo las imágenes de los mexicanos que se mostraban en las campañas publicitarias, o en los medios eran solamente de trabajadores o cholos, cayendo en estereotipos, "estaba cansada de los estereotipos de los mexicanos, nunca salíamos glamurosos o bien arreglados, yo miraba la televisión y veía películas y me preguntaba a mi mísma, ¿dónde estoy

[3] Rasquachismo puede ser entendido como un tipo de estética y sensibilidad propia de los chicanos, una estética desvalorizada. Para adentrarse más en el concepto de rasquachismo ver el ensayo de Tomás Ybarra Frausto, Shifra M. Goldman y John I. Aguilar, Aesthetics: Rasquachismo, Movimiento Artístico del Rio Salado de 1989.

[4] Estética relacionada a tribu urbana mexicoestadounidense, surgida muy probablemente en la década de los 70's en California, dan una continuidad a las manifestaciones de los sectores chicanos y mexicanos (aunque adquiriendo características propias) y en respuesta al resentimiento de clase que generó que algunos de estos grupos se radicalizaran contra el sistema norteamericano. Mucho tiempo la palabra tuvo una connotación negativa y se usa para denominar a una persona asociada a pandillas, la cual porta regularmente atuendos como pantalones de talla grande, suelta, camisas de lana a cuadros con solo el botón del cuello abotonado, tatuajes en varias partes del cuerpo, especialmente en la cara, calcetas largas hasta la pantorrilla y tenis.

yo, dónde están mis bellas compañeras de clase? ¿Por qué ellas no aparecen ahí?" (Valdez, 1999)
The walking mural se convirtió en la antítesis del movimiento muralista. Hasta ese momento, el muralísmo en Los Ángeles mantenía una relación muy cercana con el muralísmo mexicano, usando elementos tradicionales cercanos a la historia prehispánica, pasajes religiosos; La Virgen de Guadalupe y otros santos, la vida cotidiana en el barrio con todo y sus celebraciones, abusos y complicaciones del día a día, Asco buscó llevar más allá todos estos elementos y sacarlos de los muros, para llevarlos a recorrer las calles, darles movimiento y crear una mayor interacción con el público. Varias de las instalaciones de Asco en galerías y sitios públicos hicieron una notoria referencia a iconos sacros presentes en los altares religiosos mexicanos. Estos ejemplos demuestran el ingenio y talento de las exhibiciones de Asco en parodiar y ridiculizar la cultura estadounidense y al mismo tiempo la cultura chicana.

Es innegable el legado del muralismo en el arte chicano y en la obra de Asco. Como se ha observado, durante sus primeras obras públicas, el colectivo experimentó con el concepto de mural.

Mural Instantáneo

El mural instantáneo fue ejecutado por Patssi Valdez y Humberto Sandoval en 1974, en una de las esquinas más transitadas del boulevard Whittier, a espaldas de una vieja tienda de licores. "Gronk afirma que la obra se trata de la opresión en todos los frentes. Desde East Los Ángeles, Chile, Vietnam, un grupo de personas, un país… La duración del mural será el tiempo que la persona resista estar pegada a la pared, después entonces sería libre. Lo mismo pasa con las cadenas, tienes que romperlas para ser libre." (Gronk, 2008,118) Ayudándose de cinta adhesiva, Gronk pegó a Patssi y a Humberto Sandoval a la pared, dejándolos ahí enfrentados a los espectadores que pasaban mirando con extrañeza. La propuesta de Gronk se arraigó en tomar el concepto de muralísmo chicano tradicional en Los Ángeles, y hacer un mural, pero en esta ocasión el protagonista seria el cuerpo chicano.
Esta obra puede tener varias lecturas, otra de ellas es la laterización de la relación entre lo chicano y el mural. Con esto se quiere decir que esta relación casi inherente que se manejaba entre ambos, como si todo aquel chicano que se aventurara en el mundo del arte, tuviera que hacer murales, arte callejero o grafiti. En este sentido, Asco incorporó esta característica del arte chicano y la mezcló con el arte conceptual y el performance art. Se trató de una manera astuta de responder a los círculos de arte que esperaban que Asco como colectivo compuesto por chicanos también realizara murales para hacerse visible

Consideraciones finales

Las estaciones de la cruz, Mural andante, y Mural Instantáneo fueron reinterpretaciones del tradicional arte chicano, en donde experimentaron con las dimensiones de los espacios, releyendo las imágenes de lo que significa ser chicano, y al mismo tiempo correr de la policía. Tomaron como eje central el mural. El mural como concepto para ser transformado, pero sin ser sacado de su contexto nato, que es la calle. La expresión artística de Asco fue guiada por los miembros individuales del grupo al mismo tiempo que comenzaban a crear una ecléctica y espontánea filosofía artística. Se podría afirmar que, el papel de Asco fue de terroristas culturales, tanto del arte dominante, como del arte chicano; constantemente colapsaban o manipulaban las formas del arte hasta explotarlas a su máxima expresión. La rebelión de Asco en contra de las políticas y el mismo arte chicano resultó la carta de presentación del colectivo. El performance se convirtió en un medio aceptable para que Asco comenzara a cuestionarse el hecho de producir arte confinados en estudios artísticos, separados de la realidad política y social. Definiendo una nueva serie de códigos y valores que fueron desarrollados durante sus últimos performance e intervenciones artísticas. La obra de Asco nos hace pensar la historia no sólo del movimiento chicano, sino también la historia urbana de Los Ángeles, nos muestran que tanto la ciudad como el arte, se deforman, se deconstruyen y construyen constantemente. Como colectivo se mantuvieron críticos y reflexivos a cerca de su propia posición en la sociedad, usando esto como herramienta de conocimiento y protesta. El alcance que tuvo es tan poderoso e importante,

ya que combinó lo conceptual con la política ya fuera a través del cuerpo, murales o el performance. En las últimas décadas el arte chicano tuvo efectos más notorios sobre el arte estadounidense y esto en gran parte, gracias a la obra de Asco. Asco ejemplifica los cambios del paradigma artístico en Estados Unidos y sirve como premonición para los cambios que seguirá sufriendo el arte en las próximas décadas.

Bibliografía.

Gamboa, Harry. "Against the Wall:Remembering the chicano Moratorium", In: East ofBorneo,2010.(http://www.eastofborneo.org/articles/against-the-wall-remembering-the-chicano-morato- rium)
Del Zamora 2010, Actor Reel Part 39, (http://www.youtube.com/watch?v=u2ieloWvz3c).
Goldman Shifra M., Ybarra Frausto, Tomás, AguilarJohn l. Aesthetics: Rasquachismo, Phoenix, Movimiento Artístico del Rio Salado, Phoenix, MARS,1989.

Rangel, Jeffrey J. Oral History, Gronk, Jan. 20–23", Archives of American Art, Smithsonian Institution, 1997, (http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral- history-interview-gronk-13586)

Hernandez Daniel. "The Art Outlaws of East L.A", In: LA Weekly, Los Angeles, LA Weekly, 2007.(https://www.laweekly.com/the-art-outlaws-of-east-l-a/)

Herrón Wille, Noriega Chon. Urban exile, University of Minnessota Press., 1998.

Ponce, Margarita. Entrevista Willie Herron, Los Ángeles, California, 2013.

Prieto, Antonio. Elka Fedilik, Corporalidades Escénicas. Representaciones de
del cuerpo en el teatro, la danza y El Performance, Veracruz,Universidad Veracruzana, 2016.

Taylor, Diana. "Performance e Historia", In: Revista Apuntes, 131, 2009,105-123.

Taylor, Diana. Fuentes, Marcela. Estudios Avanzados de Performance, Ciudad De México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Trejo Juan Carlos. Guerrilleros, The Vietnam War and its Detrimental effects on chicanos Kennesaw, Georgia, Dissertations, Capstone Projects,2013. (https://digitalcommons.kennesaw.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1551&context=etd)
Dianna Marisol Santillano,."Asco," In: Phantom Sightings: Art after the Chicano Movement, eds. Rita González, Howard N. Fox, and Chon A. Noriega,Berkeley: University of California Press, 2008, 115-132.
Valdez Patssi, entrevista con Patssi Valdez, Los Angeles, Archives of American Art,1999 (https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-patssi-valdez-13543)