

# NOT JUST ANOTHER SOCIAL MOVEMENT

*Poster Art and the Movimiento Chicano*

**George Lipsitz**

*Changing the rules of art is not only an aesthetic problem; it questions the structures with which the members of the artistic world are used to relating to one another, and also the customs and beliefs of the receivers.*

NESTOR GARCÍA CANCLINI<sup>1</sup>



*Cambiar las reglas del arte no es sólo un problema estético; cuestiona las estructuras con las que los miembros del mundo artístico están acostumbrados a relacionarse entre sí, y también las costumbres y las creencias del público.*

NESTOR GARCÍA CANCLINI<sup>1</sup>

**George Lipsitz**

# MÁS QUE OTRO MOVIMIENTO SOCIAL

*El arte del cartel y el movimiento chicano*

The posters in this exhibition display a hidden history of the Chicano Movement. They document the struggles of braceros and Brown Berets, of boycotts and ballot initiatives, of antiwar activism and immigrant self-defense. They present a permanent record of mass mobilizations and community coalitions against police brutality, educational inequality, and economic exploitation. They evoke the *Movimiento Chicano* in all its rich complexities and contradictions, a movement both nationalist *and* internationalist, class conscious *and* culturalist, reformist *and* revolutionary. These posters provide a rich repository of the iconography, idealism, and imagination that propelled the movement to significant victories in the past and which help account for its enduring presence in the hearts and minds of people today.<sup>2</sup>

Yet these are not just pictures, they are posters: multiples designed for quick, inexpensive production and mass distribution. They were created for everyday use in homes and offices, on bulletin boards and lamp posts, in schools and community centers. Posters advertised art exhibitions, concerts, and theatrical productions aimed at Chicano audiences. They alerted community residents about forthcoming protest demonstrations and mass meetings. They nurtured and sustained collective memory by commemorating important moments of struggle in Mexican and Mexican American history. They proclaimed solidarity with other aggrieved communities of color in the U.S. and with nationalist struggles against colonial domination all around the world. The dazzling designs and accessible images that permeate these posters reflect the imagination and artistry of their creators to be sure, but they also owe much to the practical imperatives of the poster form: to attract attention, communicate clearly, and encapsulate a complex message in a compressed form.

Unlike art created primarily for the approval of critics and for display in galleries and museums, these posters functioned as crucial components of a Chicano public sphere created by community-based artists and activists at the grass roots. No one invited the creators of these posters to become

Los carteles de esta exposición presentan una historia oculta del movimiento chicano. Documentan las luchas de los braceros y los *Brown Berets* (boinas marrones) boicots e iniciativas electorales, su activismo antibélico y la autodefensa de los inmigrantes. Documentan de forma permanente las movilizaciones masivas y alianzas colectivas en contra de la brutalidad policial, de la desigualdad educativa y de la explotación económica. Evocan además toda la rica complejidad del movimiento chicano y sus contradicciones. Éste movimiento es a la vez nacionalista e internacionalista, reformista y revolucionario, y tiene conciencia cultural y de clase social. Estos carteles constituyen un valioso repositorio de la iconografía, el idealismo y la imaginación que impulsaron al movimiento hacia triunfos importantes, y que ayudan a explicar su permanencia hasta hoy en los corazones y las mentes de la gente.<sup>2</sup>

Sin embargo, éstas no son simplemente ilustraciones sino carteles: diseñados para su producción rápida y económica y su distribución masiva. Fueron creados para el uso diario en hogares y oficinas, en tabloneros de anuncios y farolas, escuelas y centros comunitarios. Los carteles anunciaban exposiciones de arte, conciertos y representaciones teatrales dirigidas al público chicano. Alertaban a los residentes de las diferentes comunidades sobre manifestaciones y concentraciones venideras. Alimentaban y sustentaban la memoria colectiva al conmemorar importantes momentos de lucha en la historia mexicana y mexicanoamericana. Proclamaban solidaridad con otras comunidades de color agraviadas en los Estados Unidos, y también con las luchas nacionalistas contra el dominio colonial que se daba en todo el mundo. Los deslumbrantes diseños y las imágenes accesibles que permean estos carteles reflejan la imaginación y la habilidad de los artistas, pero también deben mucho a los imperativos prácticos del cartel: llamar la atención, comunicarse lúcidamente y narrar un mensaje complejo en una forma concisa.

A diferencia del arte que busca la aprobación de los críticos y su exposición en galerías y museos, estos carteles funcionaban como componentes esenciales de una esfera pública chicana, creados por artistas radicados en las comunidades y por activistas de base. Nadie invitó a los creadores de estos carteles a hacerse artis-

... se invitaron solos. Actuaron en uno de los pocos espacios que tenían abiertos con las herramientas que tenían a mano. René Yáñez explica la organización de la *Galería de la Raza*, en el Distrito de las Misiones de San Francisco como una necesidad. "Los museos no exponían obras de chicanos, las galerías no mostraban arte de chicanos," recuerda Yáñez, "por lo que tuvimos que tomar las riendas de nuestro destino."<sup>3</sup> En una época en que sus enemigos controlaban casi todos los mecanismos importantes de la esfera pública – radio y televisión, periódicos, agencias de publicidad, escuelas, museos, conservatorios y galerías de arte – los artistas activistas chicanos crearon formas de agitación y educación a través del uso creativo de imágenes en serigrafía y de fotografía offset.

El arte que se exhibe en esta exposición no es solamente una reflexión secundaria de un movimiento social que fue tan importante como para verse reflejado en imágenes artísticas. Más bien los carteles funcionaban como una parte del movimiento mismo, como formas vitales que jugaban un papel importante en la lucha por la transformación social. Nos ofrecen los "materiales recuerdo" de artefactos que, a través de su producción artística, contribuyeron al nacimiento de un movimiento. Los carteles jugaron papeles decisivos en la construcción de solidaridad orgánica y en la definición de la ideología colectiva.

Los movimientos opositores deben nutrir y mantener una conciencia insurgente. Deben catalogar las experiencias y las condiciones comunes que hacen necesaria y lógica la acción colectiva. Deben formar personas capaces de insertarse en la historia colectiva de su grupo social, y son de animar a la gente a correr riesgos para operar cambios en el sistema. Los movimientos opositores deben ser contestatarios al oponerse, invertir, subvertir e ironizar ideas e imágenes que mantienen el status quo. Deben dirigir a la gente hacia afiliaciones y alianzas que fortalezcan sus posiciones actuales y les permitan llegar a una transferencia de recursos en el futuro. Los movimientos deben crear espacios para el cambio social – no solamente en el sentido figurado por medio de la memoria y la imaginación, con el objetivo de ampliar las realidades y las posibilidades del presente, sino también en el sentido literal, creando espacios físicos, instituciones y eventos donde el futuro esperado se haga sentir en el presente. Los espacios de los movimientos son importantes no solamente

artists; they invited themselves. They acted in one of the few arenas open to them with the tools they had at hand. René Yáñez explains the organization of the *Galería de la Raza* in San Francisco's Mission District as a matter of necessity. "Museums were not exhibiting Chicanos, galleries were not exhibiting Chicanos," Yáñez recalls, "so we felt we had to take destiny into our own hands."<sup>3</sup> At a time when their enemies controlled almost all the major mechanisms of the public sphere – radio and television stations, newspapers, advertising agencies, schools, museums, conservatories, and art galleries – Chicano activist artists created forms of agitation and education through creative use of silkscreen and photo-offset images.

The art on display in this exhibition is not just a secondary reflection of a social movement that was so powerful that it found its reflection in artistic images. Rather, these posters functioned as part of the movement itself, as vital forms that performed important work in the struggle for social change. They provide us with the "materials memory" of artifacts that helped call a movement into being through artistic expression. These posters played crucial roles in constructing organic solidarity and in defining collective ideology.

Oppositional movements have to nurture and sustain an insurgent consciousness. They need to inventory the shared experiences and common conditions that make collective action logical and necessary. They must create individuals capable of locating themselves in the collective history of their social group and they need to encourage people to take risks to bring about systemic change. Oppositional movements must talk back to power – to oppose, invert, subvert, and ironicize ideas and images that support the status quo. They need to lead people toward affiliations and alliances that can augment their power in the present and lead to transfers of resources in the future. Movements have to create spaces for social change – figuratively by using memory and imagination to expand the realities and possibilities of the present, but also literally by creating physical places, institutions, and events where the hoped-for future makes itself felt in the

present. Movement spaces are important as sites for direct oppositional activity, but they are also essential as crucibles for the creation of new kinds of people – activists, artists, and community leaders – individuals speaking clearly and acting confidently, people emboldened by the energy and the imagination of the movement. Within the Chicano Movement, poster production emerged as one of the important sites where insurgent consciousness could be created, nurtured, and sustained.<sup>4</sup>

These posters present an extensive array of images, icons, signs, and symbols evoking the shared social history and the common collective memory of people of Mexican origin in the U.S. Victor Ochoa's *Border Bingo/Lotería fronteriza* [plate 43; cat. no. 81] follows the format of a lottery card in presenting the perils that confront immigrants at the U.S.-Mexico border. Herbert Sigüenza also uses a *lotería* motif in *Drug Abuse & AIDS: Don't Play Lottery With Your Life* [plate 11; cat. no. 24]. A zoot-suited pachuco stands in the spotlight in José Montoya's *Recuerdos del Palomar (Memories of Palomar)* [cat. no. 70]. José Cervantes superimposes an Aztec/UFW eagle over a dove in *Que Viva La Paz (May Peace Reign)* [plate 26; cat. no. 54], while *La Virgen de Guadalupe* portrayed as a representation of Los Angeles' best-known civic building provides the central image in Alfredo de Batuc's *Seven Views of City Hall* [plate 32; cat. no. 64]. Ester Hernández depicts *La Virgen* as a karate fighter in *La Virgen de Guadalupe defendiendo los derechos de los Xicanos (The Virgin of Guadalupe Defends the Rights of the Xicanos)* [cat. no. 62] and as a tattooed image on a woman's back in *La ofrenda (The Offering)* [plate 31; cat. no. 63]. *Cholos* in baggy pants sporting headbands appear in Juan Fuentes' *Cholo Live* [cat. no. 72], while John Valadez

como los lugares donde tiene lugar la acción opositora directa, sino que también son esenciales como crisoles que permiten la creación de nuevos tipos de personas (activistas, artistas y dirigentes cívicos); individuos que hablan claro y actúan con confianza, gente enfervorizada por la energía y la imaginación del movimiento. En el movimiento chicano, la producción de carteles surgió como uno de los espacios importantes donde se podía crear, nutrir y sustentar la conciencia insurgente.<sup>4</sup>

Estos carteles representan una colección amplia de imágenes, iconos, signos y símbolos que evocan la historia social compartida y la memoria colectiva del pueblo de origen mexicano en los Estados Unidos. *Border Bingo/Lotería fronteriza* [plate 43; cat. no. 81] de Víctor Ochoa tiene el formato de un billete de lotería y representa los peligros a los que se enfrentan los inmigrantes en la frontera entre México y Estados Unidos. Herbert Sigüenza también emplea un motivo de la lotería en *Drug Abuse & AIDS:*

*Don't Play Lottery With Your Life (El abuso de drogas y el SIDA: No te juegas con la vida)* [plate 11; cat. no. 24]. En *Recuerdos de Palomar* [cat. no. 70] de José Montoya, un pachuco vestido de chaqué está parado bajo un foco. José Cervantes yuxtapone un águila azteca del sindicato obrero UFW y una paloma en *Que viva la paz* [plate 26; cat. no. 54]. La imagen central de *Seven Views of City Hall (Siete vistas de ayuntamiento)* [plate 32; cat. no. 64] de Alfredo de Batuc es de la Virgen de Guadalupe, cuya imagen está plasmada en uno de los edificios más conocidos de Los Ángeles. Ester Hernández representa a La Virgen como una karateka en *La Virgen de Guadalupe defendiendo los derechos de los xicanos* [cat. no.



62], y como una imagen tatuada en la espalda de una mujer en *La ofrenda* [plate 31; cat. no. 63]. En *Cholo Live* [cat. no. 72] de Juan Fuentes, se representa a los cholos con pantalones anchos y bandas, mientras Juan Valadez muestra una camisa Pendelton en *Cholo* [plate 34; cat. no. 64], su divertido tributo a la moda del barrio.

Ester Hernández

*La Virgen de Guadalupe defendiendo los derechos de los xicanos (The Virgin of Guadalupe Defending the Rights of Xicanos)* 1975  
etching and aquatint (aguafuerte y aguafuente)

[cat. no. 62]

Louie "The Foot" González y Ricardo Favela convierten un pimiento jalapeño en el icono central de su satírico *Royal Order of the Jalapeño* [cat. no. 78] que dice ser un certificado otorgado a los/las chicanos/as que siguen mostrando su locura bicultural a pesar de haber pasado años en instituciones de educación superior. Los mismos artistas minan la memoria colectiva y el conocimiento cultural por medio de un juego de palabras en su cartel *Cortés Poem* [plate 44; cat. no. 82], "*Cortés nos chingó in a big way, the huey*".<sup>5</sup> Una muestra impresionante de formas de caligrafía en graffiti es el foco de *New World Order* [cat. no. 83] de Chaz Bojórquez, mientras que altares caseros y fotografías nutren las imágenes de René Yáñez en *Historical Photo Silk Screen Movie (Foto histórica película de serigraphía)* [cat. no. 55], *Day of the Dead (Día de los muertos)*; [cat. no. 61] de John Valadez, y *Zero, Zero* [plate 39; cat. no. 75] de Richard Duardo.

Las relaciones entre las luchas históricas del pasado y las necesidades políticas del presente permean los carteles chicanos. Escenas de la historia mexicana acentúan *Rifa* de Leonard Castellanos, *First Annual Arte de los barrios* [cat. no. 14] de Ralph Maradiaga, *Viva Villa* [cat. no. 51] de Manuel Cruz, *Border Mezz-teez-o* [plate 50; cat. no. 90] de Victor Ochoa, y los carteles para las fiestas patrias *Celebración de independencia de 1810* [cat. no. 18] de Rodolfo "Rudy" Cuellar. Xavier Viramontes pone la imaginaria de los mexicanos al servicio del sindicato de los Trabajadores del Campo Unidos (*United Farm Workers*) en su *Boycott Grapes* [plate 5; cat. no. 6]. Otras dos obras honran el recuerdo del periodista angelino Rubén Salazar. La evocadora serigrafía de 1970 anuncia la *Muestra grupal en memoria de Rubén Salazar* de Rupert Garcia, y el cartel de Leo Limón *Silver Dollar/ Teatro Urbano* [cat. no. 21] – que anuncia el estreno por la compañía Teatro Urbano de la obra *Silver Dollar* – sobre el asesinato de Salazar durante las manifestaciones del *Moratorium Chicano* en Los Ángeles.<sup>6</sup>

Además de su colección de imágenes y su evocación de momentos claves en la historia mexicana y chicana, estos carteles también hacen llamados a la acción directa. En sus carteles titulados *Yes on 14* [plate 7; cat. no. 10] y *Yes on 14!* [cat. no. 5], Louie "The Foot" González y Max García intentan movilizar a los votantes a favor de una propuesta electoral apoyada por los Trabajadores del Campo Unidos. De modo similar, *Huelga! ¡Strike!* – *Support the U.F.W.A.* [plate 6;

features the Pendleton shirt in his humorous tribute to *barrio* style, *Cholo* [plate 34; cat. no. 68].

Louie "The Foot" González and Ricardo Favela make a jalapeño pepper the central icon in their satirical *Royal Order of the Jalapeño* [cat. no. 78], which purports to be a certificate awarded to Chicano/as who continue to display bicultural *locura* despite years in institutions of higher education. The same artists mine collective memory and insider knowledge via an interlingual pun in their poster *Cortés Poem* [plate 44; cat. no. 82], "*Cortés nos chingó in a big way, the huey*."<sup>5</sup> A stunning display of graffiti calligraphy forms the focus of Chaz Bojórquez' *New World Order* [cat. no. 83], while home altars and photo displays inform the imagery of René Yáñez' *Historical Photo Silk Screen Movie* [cat. no. 55], John Valadez' *Day of the Dead* [cat. no. 61], and Richard Duardo's *Zero, Zero* [plate 39; cat. no. 75].

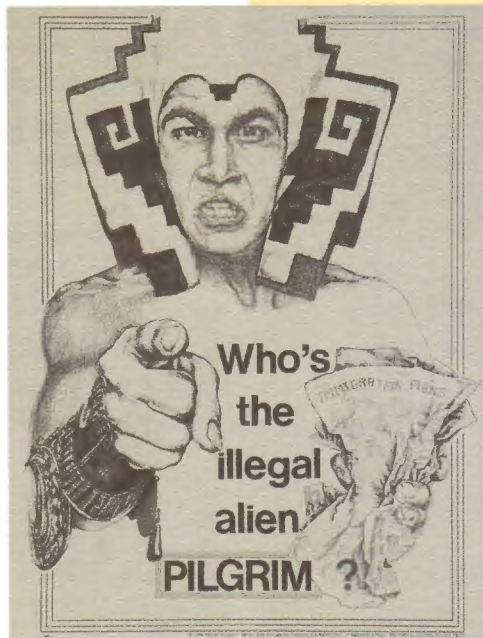
Connections between the historical struggles of the past and the political imperatives of the present permeate Chicano posters. Images from Mexican history punctuate Leonard Castellanos' *RIFA*, Ralph Maradiaga's *First Annual Arte de Los Barrios* [cat. no. 14], Manuel Cruz' *Viva Villa* [cat. no. 51], Victor Ochoa's *Border Mezz-teez-o* [plate 50; cat. no. 90], and Rodolfo "Rudy" Cuellar's poster for homeland celebrations, *Celebración de independencia de 1810* [cat. no. 18]. Xavier Viramontes places Aztec imagery at the service of the United Farm Workers in his *Boycott Grapes* [plate 5; cat. no. 6]. The memory of Los Angeles journalist Rubén Salazar is honored in Rupert Garcia's haunting 1970 silkscreen advertising the *Rubén Salazar Memorial Group Show* [cat. no. 16] as well as in Leo Limón's poster *Silver Dollar/Teatro Urbano* [cat. no. 21] announcing the 1979 opening of *Teatro Urbano*'s play *Silver Dollar* about Salazar's murder during the 1970 Chicano *Moratorium* demonstration in Los Angeles.<sup>6</sup>

In addition to their inventory of images and their evocations of important moments in Mexican and Chicano history, these posters also make direct appeals for action. In their posters titled *Yes on 14* [plate 7; cat. no. 10] and *Yes on 14!* [cat. no. 5] Louie "The Foot" González and Max García try to mobilize

voters on behalf of a ballot initiative backed by the United Farm Workers. Similarly, Andrew Zerneño's *Huelga!* [plate 3; cat. no. 3] and Ricardo Favela's *¡Huelga! ¡Strike!—Support The U.F.W.A.* [plate 6; cat. no. 9] employ art in the service of that union's picket lines and organizing drives. Works by as-yet-unidentified artists publicize boycotts against Gallo wines (*Leave Gallo for the Rats*) [cat. no. 7] and Coors beer (*Boycott Coors*) [cat. no. 8]. Franco Mendoza's *Peligro! Deportación* invites people to a demonstration against proposed change in immigration law.

Oppositional movements ask people to take risks, to imperil their security in the present in hopes of building a better future. Often it is not sufficient to stress shared cultural signs and symbols, the legacy of past struggles, or the urgency of impending actions. Building insurgent consciousness entails speaking back to power, subverting its authority, and inverting its icons as a means of authorizing oppositional thinking and behavior. Yolanda M. López accomplishes this by subverting and inverting a cluster of nationalist and nativist American icons in her *Who's the Illegal Alien, Pilgrim?* [cat. no. 26].

In a poster designed to defend undocumented immigrants from the dehumanizing phrase "illegal aliens," López presents an indigenous Mexican warrior facing forward and pointing at the viewer in a manner reminiscent of the "Uncle Sam Wants You" recruiting posters that decorated public spaces in the U.S. throughout the twentieth century. The caption plays with a phrase made famous by John Wayne in the film *The Man Who Shot Liberty Valance*, in which he referred repeatedly to the character played by Jimmy Stewart – a newcomer to the West – as "pilgrim." López' poster asks, *Who's the Illegal Alien, Pilgrim?* Her question inverts the moral hierarchy of the discourse about "illegal aliens" by



Yolanda M. López

*Who's the Illegal Alien, Pilgrim? (¿Quién es el extranjero ilegal, peregrino?)* 1978 (printed 1981)  
offset lithograph (litografía offset)

[cat. no. 26]

cat. no. 9] de Ricardo Favela ponen el arte al servicio de los piquetes de huelga y las campañas de organización del sindicato. Otras obras por artistas no identificados anuncian boicots contra las bodegas Gallo (*Leave Gallo for the Rats*) [cat. no. 7] y la cerveza Coors (*Boycott Coors*) [cat. no. 8]. *Peligro! Deportación* de Franco Mendoza, invita a manifestarse contra propuestas de transformación de las leyes de inmigración.

Los movimientos de oposición piden al público que asuma riesgos, que hoy enfrenten un peligro con la esperanza de construir un futuro mejor. A menudo no basta con subrayar los símbolos y los signos culturales comunes, el

legado de luchas pasadas o la urgencia de las acciones pendientes. Construir una conciencia insurgente implica fomentar una forma de pensamiento y de una actitud de oposición, como ser contestatario, subvertir la autoridad y desmitificar ídolos. Yolanda M. López logra estos objetivos subvirtiendo e invirtiendo un grupo de símbolos nacionalistas y nativistas americanos en *Who's the Illegal Alien, Pilgrim?* (¿Quién es el extranjero ilegal, peregrino?) [cat. no. 26].

En un cartel diseñado para defender a inmigrantes indocumentados de la frase deshumanizante "extranjeros ilegales" (*illegal aliens*) López presenta a un guerrero

indígena mexicano mirando al frente y señalando hacia el espectador en una pose que recuerda los carteles de reclutamiento de "Uncle Sam Wants You" ("El tío Sam te quiere") que han decorado los espacios públicos en los Estados Unidos a lo largo del siglo XX. La expresión hace referencia a una frase popularizada por John Wayne en la película *The Man Who Shot Liberty Valance* (*El hombre que mató a Liberty Valance*), en la que se dirige reiteradamente al personaje interpretado por Jimmy Stewart, un recién llegado al lejano oeste, como "pilgrim" ("peregrino"). El cartel de López pregunta *Who's the Illegal Alien, Pilgrim?*, una pregunta que invierte la moral jerárquica del discurso sobre "extranjeros ilegales" al asociar la conquista de tierras que anteriormente pertenecieron a México con la

acciones de los "extranjeros ilegales" anglos del siglo XIX que cruzaron la frontera para tomar tierras mexicanas de forma ilegal. La intertextualidad del cartel de López se refiere de los ídolos de la cultura dominante, y utiliza el humor y el ridículo para desautorizar al poder y construir una conciencia insurgente. Convierte a los "extranjeros legales" en los agravados residentes iniciales de la región, y se apropia de la legitimidad ideológica y la autoridad discursiva del "Tío Sam" y de John Wayne para crear un sentimiento de oposición al sistema.

La apropiación y transformación de personajes idealizados del mundo de la publicidad y el espectáculo por parte de López demuestran una

estrategia que surge del arte chicano de carteles. De forma parecida, *Sun Mad* [plate 42; cat. no. 80] de Ester Hernández ilustra los riesgos a los que se exponen los trabajadores rurales y los consumidores por el uso indiscriminado de pesticidas en las cosechas. Mediante una parodia devastadoramente efectiva de la etiqueta de uvas pasas Sun Maid, Hernández duplica el diseño, las letras y colores de una caja de pasas, pero sustituye la imagen tradicional, que muestra a una joven atractiva que sostiene una cesta de uvas, por un esqueleto. Lalo Alcaraz se burla de la publicidad y de los políticos que fomentan el

miedo a los inmigrantes en *FRAID, Anti-Immigrant Border Spray* (*FRAID, Aerosol fronterizo contra inmigrantes*) [cat. no. 32], un cartel que muestra a un político esgrimiendo una lata de aerosol y jactándose de que el "aerosol anti-inmigrantes" dura hasta dos periodos electorales.<sup>7</sup> La pieza de Alcaraz *White Men Can't* (*Hombres blancos no puenen*; 1992) [cat. no. 94] ridiculiza las reacciones del entonces jefe de policía de Los Ángeles, Darryl Gates y el entonces presidente de los Estados Unidos, George Bush, a los disturbios de ese año. El cartel parodia los anuncios publicitarios de la película *White Men Can't Jump*, mostrando a Gates y Bush en las poses y ropa asociadas a Woody Harrelson y Wesley Snipes en la película. De manera parecida, *The New Order* [plate 17; cat. no. 33] de Ricardo Duffy se apropia de imágenes de los anuncios de cigarrillos Marlboro para

connecting the conquest of lands previously owned by Mexico to the actions of nineteenth century Anglo "illegal aliens" who crossed the border to take Mexican land illegally. The intertextuality of López' poster makes a joke out of the icons of the dominant culture and uses laughter and ridicule to "uncrown power" and build insurgent consciousness. It turns "illegal aliens" into the aggrieved original residents of the region, and appropriates the ideological legitimacy and discursive authority of Uncle Sam and John Wayne for oppositional ends.

López' appropriation and inversion of icons from advertising and entertainment evidences a strategy that emerges often in Chicano poster art. Ester Hernández' 1982 *Sun Mad* [plate 42; cat. no. 80] illustrates the dangers posed to farm workers and consumers by indiscriminate use of pesticides on crops through a devastatingly effective parody of the Sun Maid raisin brand label. Hernández echoes the design, lettering, and colors of the Sun Maid raisin box, but substitutes a skeleton for the usual image of an attractive young woman holding a basket of grapes. Lalo Alcaraz mocks advertising and politicians who foment fear of

immigrants in *FRAID, Anti-Immigrant Border Spray* [cat. no. 32], a poster that depicts a politician holding a can designed like the Raid brand insect repellent and boasting that "anti-immigrant spray" lasts for up to two elections!<sup>7</sup> Alcaraz' 1992 *White Men Can't* [cat. no. 94] ridicules the responses by then Los Angeles Police Chief Darryl Gates and then President George Bush to the riots of that year. The poster parodies advertisements for the motion picture *White Man Can't Jump* by depicting Gates and Bush in the poses and costumes associated with Woody Harrelson and Wesley Snipes in the film. Similarly, Ricardo Duffy's *The New Order* [plate 17; cat. no. 33] appropriates imagery from Marlboro cigarette billboards to portray George Washington against a



Lalo Alcaraz

*FRAID Anti-Immigrant Border Spray* (*FRAID spray fronterizo anti-inmigrante*) 1994

offset lithograph (litografía offset)

[cat. no. 32]

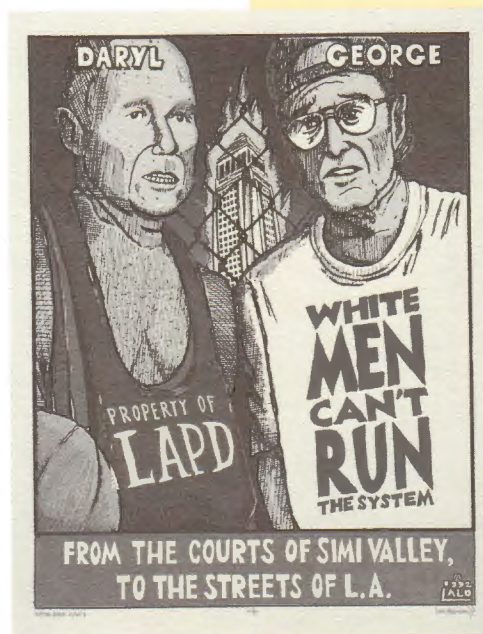
border backdrop where the INS hunts down immigrants with the help of the barriers created by the passage of Proposition 187. Malaquías Montoya's moving *The Immigrant's Dream: The American Response* [plate 16; cat. no. 31] offers yet another inversion of dominant icons, depicting an immigrant firmly bound up inside an American flag in front of a barbed wire fence. Lalo Alcaraz' 1997 *Che* [plate 52; cat. no. 93] contrasts the revolutionary aspirations of the past with the neoliberal realities of the present through a silkscreen depicting the Argentinian-born hero of the Cuban Revolution with a Nike "swoosh" on the front of his familiar black beret.

Poster images reinforced organic solidarity within the Chicano Movement, but they also helped create connecting ideologies to link *chicanismo* with anticolonial nationalist struggles around the world. Informed by images of international solidarity prominent in Cuban poster art during the 1960s, infuriated by the massacre of protesting students in Mexico City shortly before the 1968 Olympics, and inspired by the affinities between antiracist campaigns in the U.S. and anticolonial movements overseas, Chicano artists gave broad exposure to international issues in their posters. Rupert Garcia's 1970 *¡Fuera de Indochina!* [cat. no. 34] offers a graphic protest against the war in Viet Nam, while Malaquías Montoya's *Viet Nam Aztlán* [plate 18; cat. no. 35] emphasizes affinities between Chicanos and the Vietnamese people.<sup>8</sup> The Puerto Rican struggle for self-determination informs Linda Lucero's 1978 tribute to *Lolita Lebrón* [cat. no. 36], the revolutionary nationalist who stormed onto the floor of the U.S. House of Representatives in 1954, fired shots at the ceiling, unfurled a Puerto Rican flag, and shouted "Free Puerto Rico now."<sup>9</sup> Hemispheric solidarity against totalitarianism takes center stage in Malaquías Montoya's silkscreen announcing a 1977 demonstration commemorating

representar a George Washington frente a un paisaje fronterizo donde el servicio de inmigración caza inmigrantes con la ayuda de barreras creadas por la aprobación de la Proposición 187. El cartel móvil *The Immigrant's Dream: The American Response (El sueño del inmigrante: La repuesta americana)* [plate 16; cat. no. 31] presenta otra inversión de iconos dominantes, mostrando a un inmigrante atado con una bandera norteamericana frente a una valla de alambre de espinos. *Che* (1997) [plate 52; cat. no. 93] de Lalo Alcaraz contrasta las ambiciones revolucionarias del pasado con las realidades neoliberales del presente por medio de una serigrafía que presenta al héroe de la revolución cubana con un símbolo de Nike en su famosa boina negra.

Las imágenes de los carteles refuerzan la solidaridad orgánica en el movimiento chicano, pero también contribuyen a crear vínculos ideológicos que asocian el *chicanismo* con luchas nacionales anticolonialistas en todo el mundo. Nutriéndose de las imágenes de solidaridad internacional que destacaban en el arte de los carteles cubanos de los años 60, enfurecidos por la masacre de manifestantes estudiantiles en la Ciudad de México poco antes de los Juegos Olímpicos de 1968, e inspirados por las similitudes entre las campañas antirracistas en los Estados Unidos y los

movimientos anticoloniales en el extranjero, los artistas chicanos resaltaron las cuestiones internacionales en sus afiches. *¡Fuera de Indochina!* (1970) [cat. no. 34] de Rupert Garcia es una protesta gráfica contra la guerra en Viet Nam, mientras que *Viet Nam Aztlán* [plate 18; cat. no. 35] de Malaquías Montoya enfatiza las semejanzas entre los chicanos y el pueblo vietnamita.<sup>8</sup> La lucha por la autodeterminación puertorriqueña inspira el tributo de Linda Lucero a *Lolita Lebrón* (1978) [cat. no. 36], la nacionalista revolucionaria que acometió el suelo de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos en 1954 disparando al techo, y desplegó una bandera de Puerto Rico al grito de: "Libertad para Puerto Rico, ya!"<sup>9</sup> La solidaridad del hemisferio contra el totalitarismo es el foco de la serigrafía de Malaquías Montoya que anuncia la manifestación que



Lalo Alcaraz

*White Men Can't* (Los hombres blancos no pueden) 1992; silkscreen (serigrafía)

[cat. no. 94]



en 1977, rememoró del primer año de dictadura en Argentina, *Argentina...One Year of Military Dictatorship* (*Argentina...un año de dictadura militar*) [plate 19; cat. no. 38], y su serigrafía de 1979 en protesta de los préstamos de Wells Fargo Bank que fortalecían la dictadura de Pinochet en Chile (*STOP! Wells Fargo Bank Loans to Chile; ¡ALTO! A los préstamos de Wells Fargo a Chile*) [cat. no. 37]. A partir de la intensificación de apoyo a la contrainsurgencia militar por los Estados Unidos en favor del gobierno derechista de El Salvador a principios de los años 80, Herbert Sigüenza produjo *It's Simple Steve... (Es facil Steve...)* [plate 18; cat. no. 35], parodiando las parodias del cómic creadas por Roy Lichtenstein en los años 60. En el cartel de Sigüenza, una mujer de pelo oscuro explica a un anglo rubio: "Es muy fácil, Steve. ¡Por qué carajo tú y los muchachos no se van de El Salvador!" En la misma época, aproximadamente, Louie "The Foot" González creó un cartel vívido para el *Salvadorean People's Support Committee* (*Comité de apoyo del pueblo salvadoreño*) [plate 21; cat. no. 42]. Cinco años más tarde Yreina Cervántez celebraba las interacciones chicano-centroamericanas con su cartel *El Pueblo chicano con el pueblo centroamericano* [plate 20; cat. no. 40]. *Sandinista* de Mark Vallen, y *Poetry for the Nicaraguan Resistance* (*Poesía para la resistencia nicaragüense*) [cat. no. 39] de Juan Fuentes expresaban solidaridad con las fuerzas nicaragüenses agredidas por el apoyo tanto abierto como encubierto del gobierno de los Estados Unidos a la "contra". Estos carteles dan prueba del carácter simultáneamente nacional e internacional del movimiento chicano. Aunque este movimiento ha sido caricaturizado retrospectivamente como el resultado de las "políticas de la identidad," los afiches demuestran un esfuerzo altamente ideológico por dar un tono político al término "chicano". El internacionalismo, la conciencia de clase y la solidaridad con las luchas por la justicia social de otros grupos agraviados que presentan los carteles revelan que el movimiento fue un esfuerzo por convencer a la gente de que definiera su identidad a partir de sus prácticas políticas y no sus posiciones políticas a partir de su identidad.

Las alianzas y la afinidad con las luchas por la justicia social de otros grupos agraviados en los Estados Unidos han jugado un papel fundamental en la obra de los artistas de cartel chicanos. El cartel de Rolo Castillo *Benefit for the Freedom of Leonard Peletier* (*Colecta a beneficio de la libertad de Leonard Peletier*, 1993) [plate 23; cat. no. 46] muestra dos banderas invertidas de los Estados Unidos encendidas,

the first year of military dictatorship in Argentina (*Argentina...One Year of Military Dictatorship*) [plate 19; cat. no. 38] and his 1979 serigraph protesting against loans made by Wells Fargo Bank to bolster the Pinochet dictatorship in Chile (*STOP! Wells Fargo Bank Loans to Chile*) [cat. no. 37]. In the wake of escalating U.S. military counterinsurgency in support of the right-wing government of El Salvador in the early 1980s, Herbert Sigüenza produced *It's Simple Steve...*[cat. no. 44], a parody of Roy Lichtenstein's 1960s parodies of popular comic strips. In Sigüenza's poster a dark-haired woman explains to a blond Anglo male, "It's simple Steve. Why don't you and your boys just get the fuck out of El Salvador!" At about the same time, Louie "The Foot" González created a vivid poster for the *Salvadorean People's Support Committee* [plate 21; cat. no. 42]. Five years later Yreina Cervántez celebrated Chicano-Central American interactions with her poster *El pueblo chicano con el pueblo centroamericano* (*The Chicano Village with the Central American Village*) [plate 20; cat. no. 40]. Mark Vallen's *Sandinista* and Juan Fuentes' *Poetry for the Nicaraguan Resistance* [cat. no. 39] expressed solidarity with forces in Nicaragua under attack by the covert and overt support given to the "Contras" by the U.S. government. These posters demonstrate the simultaneous nationalism and internationalism of the *Movimiento Chicano*. Although the movement has often been caricatured in retrospect as a product of "identity" politics, these posters show it to have entailed an intensely ideological effort to give an expressly political character to the term Chicano. The internationalism, class consciousness, and solidarity with struggles for social justice among other aggrieved groups manifest in these posters reveal that the movement was an effort to convince people to draw their identity from their politics rather than drawing their politics from their identity.

Alliances with and affinities for struggles for social justice by other aggrieved groups in the U.S. have served a central role for Chicano poster artists. Rolo Castillo's 1993 poster *Benefit for the Freedom of Leonard Peltier* [plate 23; cat. no. 46], featuring two U.S. flags on fire and upside down, announces a benefit concert for Leonard Peltier, a Native

American activist wrongly convicted of murder in the aftermath of an American Indian Movement's 1973 direct action protest in South Dakota. One of the musical groups performing at the concert was Rage Against the Machine, a band fronted by Zach de la Rocha, son of Chicano artist Beto de la Rocha. In posters that do not appear in this exhibition, the San Francisco Poster Brigade publicized the international boycott of Nestlé's because of that company's efforts to market infant formula to nursing mothers in Africa, supported efforts by elderly Filipinos to avoid eviction from San Francisco's International Hotel, and promoted solidarity efforts on behalf of striking coal miners in Stearns, Kentucky. Ricardo Favela announced a fundraiser for an African American politician in his 1972 *Announcement Poster for Willie Brown*, and José Montoya made an announcement poster in 1985 for the first annual American Indian-Chicano unity day. Montoya created a 1970 poster mobilizing public opinion against a pending piece of legislation in the California Assembly, and Louie "The Foot" González did a poster for *International Women's Year* in 1975.<sup>10</sup>

Chicano posters signal the emergence of new spaces for oppositional activity. They create networks of people with the same images in their homes, in their neighborhoods, and at their places of work. Just as gigantic murals turn empty walls at busy intersections into affirmations of community pride and expressions of collective history, posters call attention to the interiors of the places where Chicanos live and work. In dialogue with the art displayed on calendars circulated to Chicano families by bakeries and other small businesses in many *barrios*, poster artists turn to the calendar as a key form for inserting their visions into the home. Carlos Almaraz' *El corazón del pueblo* (*The Heart of the Village*) [plate 24; cat. no. 47] uses black UFW/Aztec eagles to accentuate the orange and yellow colors of

y anuncia un concierto de apoyo a Leonard Peletier, un activista indígena norteamericano injustamente condenado por asesinato tras una protesta de acción directa en Dakota del Sur llevada a cabo por el movimiento indígena americano (*American Indian Movement*) en 1973. Uno de los conjuntos musicales que actuaron en el concierto fue Rage Against the Machine, un grupo liderado por Zach de la Rocha, el hijo del artista chicano Beto de la Rocha. En unos carteles que no se muestran en esta exposición, la *Brigada de Carteles de San Francisco* (*San Francisco Poster Brigade*) hizo público el boicot internacional contra la compañía Nestlé, que trataba de impulsar la venta de fórmula infantil a madres de África; también apoyó los esfuerzos de ancianos filipinos amenazados de expulsión del International Hotel

de San Francisco; y promocionó esfuerzos de solidaridad a favor de mineros del carbón en Stearns, Kentucky. En 1972 Ricardo Favela anunció un evento para recaudar fondos a favor de un político afronorteamericano en su *Announcement Poster for Willie Brown* (*Cartel de presentación para Willie Brown*), y José Montoya creó un cartel anunciador del primer día de unidad entre indígenas norteamericanos y chicanos en 1985. En 1970 Montoya creó un cartel para instigar a la opinión pública contra una legislación pendiente en la Asamblea de California, y Louie "The Foot" González creó un cartel para el *International Women's Year* (*Año internacional de la mujer*) en 1975.<sup>10</sup>

Los carteles chicanos marcan la emergencia de nuevos espacios para la actividad opositora. Crean redes de comunicación para gente que comparten imágenes en sus hogares, en sus vecindarios y en sus lugares de trabajo. Al igual que los murales transforman paredes vacías por los cruces de calles en afirmaciones de orgullo comunitario y expresiones de historia colectiva, los carteles marcan el interior de espacios donde los chicanos viven y trabajan. En diálogo con el arte exhibido en calendarios que las panaderías y otros negocios de muchos barrios ofrecen a las familias chicanas, los artistas de carteles utilizan los calendarios como una manera de hacer llegar su arte a los hogares. *El corazón del pueblo* [plate 24; cat. no. 47] de Carlos Almaraz utiliza las águilas mexicas negras del UFW para



Rolo Castillo/T.A.Z.  
Benefit for the Freedom of Leonard Peltier (Beneficio para la liberación de Leonard Peltier) 1993  
silkscreen (serigrafía)  
[plate 23; cat. no. 46]

enfaticar los colores anaranjado y amarillo de un calendario de febrero de 1976. En *April Calendar (Calendario de abril)* [cat. no. 49] de 1977 Gilberto "Magu" Luján hace un dramático llamado al fin de las guerras de pandillas, mientras que Manuel Cruz en *Viva Villa* [cat. no. 51] utiliza cada bala en la canana de Pancho Villa para representar los días de julio de 1977. Muchos carteles se inspiran en formas de representación encontrados por chicanos en los hogares de la clase trabajadora, especialmente altares religiosos familiares, decoraciones, artículos de curación y estilos y modas personales.<sup>11</sup> Las imágenes de *La Virgen de Guadalupe* en los carteles de Ester Hernández y Alfredo de Batuc, la imaginería del Día de los Muertos de Willie Herrón, John Valadez y Eduardo Oropeza, y los juguetes representados en *Lost Childhood (Niñez perdida)* [plate 54; cat. no. 98] de Ralph Madariaga evocan el arte encontrado en el interior de los hogares chicanos.

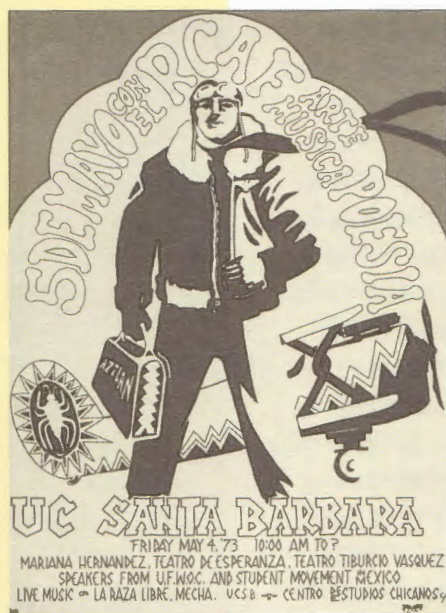
A la vez que reconfiguraba el espacio doméstico con fines políticos, el arte del cartel chicano también apunta a los nuevos tipos de espacio público y los nuevos papeles que las personas pueden jugar en ellos. La serigrafía de 1975 por Juan Cervantes – *3rd World Thinkers and Writers (Pensadores y escritores del Tercer Mundo)* [plate 10; cat. no. 19] – anuncia un simposio, mientras que *Expresión chicana* [plate 8; cat. no. 15] de Linda Lucero promociona una exposición de arte en el comedor de Mills College en Oakland. El cartel de Yreina Cervántez *Raza Women in the Arts – Brotando del silencio Exhibition* (1979) [cat. no. 23] no solamente anuncia la exposición, sino que también invita a los espectadores a participar "rompiendo el silencio" sobre la producción artística de las chicanas. Su extraordinaria *Danza ocelotl* (1983) [plate 47; cat. no. 86] informa sobre el Centro Gráficos Auto-Ayuda (*Self-Help Graphics and Art*) en Los Ángeles, un taller establecido con el propósito de animar a los chicanos a comprar y exhibir grabados en sus casas. *Cinco de mayo con El RCAF* [cat. no. 20] de Esteban Villa, por otro lado, anuncia una demostración por la Real Fuerza Aérea Chicana (Frente Rebelde de Arte Chicano) de Sacramento, un centro dedicado a insertar el arte en las luchas activis-

a calendar for February 1976. Gilbert "Magu" Luján's *April Calendar* [cat. no. 49] for 1977 makes a dramatic plea for an end to gang warfare, while Manuel Cruz in *Viva Villa* [cat. no. 51] uses each bullet in Pancho Villa's ammunition belt to signify a different day in July 1977. Many posters draw on forms of representation controlled by Chicanas in working class homes – especially religious and family altars, home decorations, healing kits, and personal fashions and styles.<sup>11</sup> The images of the Virgin of Guadalupe in posters by Ester Hernández and Alfredo de Batuc, the Day of the Dead imagery of Willie Herrón, John Valadez, and Eduardo Oropeza, and the toys featured in Ralph Maradiaga's *Lost Childhood* [plate 54; cat. no. 98] all evoke the art of interior spaces in Chicano homes.

While refiguring domestic space for political purposes, Chicano poster art also calls attention to new kinds of public spaces and new roles for people to play within them. Juan Cervantes' 1975 silkscreen *3rd World Thinkers and Writers* [plate 10; cat. no. 19]

publicizes a symposium. Linda Lucero's *Expresión Chicana* [plate 8; cat. no. 15] promotes an art show in the Mills College Dining Room in Oakland. Yreina Cervántez' 1979 poster *Raza Women in the Arts – Brotando del silencio Exhibition* [cat. no. 23] not only announces an exhibition, but also invites viewers to participate in "breaking the silence" about artistic production by Chicanas. Her extraordinary 1983 *Danza ocelotl* [plate 47; cat. no. 86] calls attention to activities at the Self-Help Graphics and Art *centro* in Los Angeles, an atelier established with the express purpose of encouraging

Chicanos to purchase and display art prints in their homes. Esteban Villa's *Cinco de Mayo con el RCAF* [cat. no. 20] on the other hand, advertises a southern California show by the Royal Chicano Air Force (Rebel Chicano Art Front) from Sacramento, a *centro* committed to inserting art into activist struggles.<sup>12</sup> Artistic and intellectual spaces are important to



Esteban Villa  
*Cinco de Mayo con el RCAF (Fifth of May with the RCAF)* 1973  
 silkscreen (serigrafía)  
 [cat. no. 20]

social movements because they create places where people can try out new ideas and new identities. They bring together artists and activists. They create a common fund of knowledge about tactics, techniques, and traditions of struggle. They function as movement “halfway houses” – eccentric places that are neither completely absorbed into the dominant power structure nor directly involved in activism for social change. Consequently, they appeal to community members, but are less vulnerable to the forms of repression that oppositional political organizations frequently face.<sup>13</sup>

Social movements also open up artistic production to people previously excluded from access to arts education and resources. Silkscreen poster production is often an entry-level art form, a method that inexperienced artists explore before moving on to oil painting, assemblage, and mixed media productions. Part of the appeal of the silkscreen for activist artists stems from its economy and efficiency; it requires no printing press, enables large runs without deterioration of the matrix (the screen), and can be produced completely by hand. Many of the artists in this exhibition made their first publicly exhibited art in the form of posters, and later took up careers as artists as a result. Louie “The Foot” González took his nickname because he was employed as a postal carrier when he started making posters. Ester Hernández drew inspiration for her classic *Sun Mad* [plate 42; cat. no. 80] poster from political critiques of pesticide use promulgated by the United Farm Workers union, but also from her own personal experiences as a farm worker who had suffered from exposure to pesticides in the fields.<sup>14</sup> Patsi Valdez participated in Asco’s famous *Instant Mural* and *Walking Mural* and in 1987 made the silkscreen *Scattered* [cat. no. 87] that appears in this exhibition. Without the movement, she might never have become an artist. She remembers her high school home economics teacher telling the “little Mexicans” in the class to pay special attention to the course because “most of you are going to be cooking and cleaning for other people.”<sup>15</sup> Chicano artist Harry Gamboa Jr. remembers learning similar lessons at school and in the streets when he was growing up in Los Angeles in the 1950s. “We were

tas, en el sur de California.<sup>12</sup> Los espacios artísticos e intelectuales son fundamentales para los movimientos sociales porque sirven para crear lugares donde la gente puede explorar nuevas ideas y nuevas identidades. Unen a artistas y activistas. Crean un fondo común de conocimiento sobre las tácticas, técnicas y tradiciones de lucha. Funcionan como “casas de transición” para los movimientos: espacios excéntricos que ni quedan totalmente absorbidos en la estructura de poder hegemónico, ni están implicados directamente en el activismo que trata de transformar la sociedad. Por lo tanto, recurren a los miembros de las comunidades, pero son menos vulnerables a las formas de represión que enfrentan a menudo a las organizaciones de oposición política.<sup>13</sup>

Los movimientos sociales también abren la producción artística a personas a las que se negaba el acceso a la educación y los medios artísticos. La producción de carteles en serigrafía es a menudo un medio iniciático, un método que los artistas con poca experiencia pueden explorar antes de continuar hacia la pintura al óleo, el ensamblaje y las producciones en materiales mixtos. Parte del atractivo que la serigrafía ofrece a los artistas activistas surge de su economía y eficiencia; no requiere una imprenta, permite grandes tiradas sin deterioro de la matriz (la malla) y se puede producir totalmente a mano. Muchos de los artistas de esta exhibición presentaron sus primeras piezas públicas expuestas como carteles, y luego continuaron su carrera artística a partir de ello. Louie “The Foot” González recibió su apodo, que significa “El Pie,” porque trabajaba como cartero cuando comenzó a hacer carteles. Ester Hernández se inspiró en las críticas políticas al uso de pesticidas promovido por el sindicato Trabajadores del Campo Unidos (UFW) para su cartel clásico *Sun Mad* [cat. no. 87], pero también se nutrió de su experiencia personal como trabajadora del campo que había sido expuesta a los pesticidas.<sup>14</sup> Patsi Valdez participó en los famosos murales de Asco, *Mural instantáneo* y el *Mural andante*, y en 1987 creó la serigrafía *Scattered* que se presenta en esta exposición. Tal vez nunca hubiera sido artista de no ser por la organización. Recuerda a su maestra de economía del hogar en la escuela secundaria diciéndole a las “mexicanitas” de la clase que prestaran especial atención en su clase porque “la mayoría de ustedes van a limpiar y cocinar para otra gente.”<sup>15</sup> El artista chicano Harry Gamboa Jr. recuerda haber aprendido lecciones parecidas en la escuela y en las calles mientras crecía en Los Ángeles en los años 50. “Nos

enseñaban que la sociedad norteamericana era un crisol," recuerda, "pero al mirarlo de cerca muchos nos quemamos y quedamos marcados para siempre".<sup>16</sup>

Los imperativos partidistas, de perspectiva y prácticos que distinguen los carteles chicanos llevan a algunos críticos e historiadores del arte a relegar la producción de carteles al estatus marginal de "producción artística de comunidades". El carácter de aficionados de los artistas de cartel y las colectividades artísticas, y la especificidad histórica, política y social de sus imágenes devalúan artísticamente al cartel a los ojos de muchos críticos. Los tradicionalistas tienden a caracterizar los carteles como demasiado comerciales y contemporáneos como para caber en la categoría de "arte popular," mientras que los modernizadores tienden a considerar que no son lo suficientemente complejos, novedosos o difíciles para ser calificados como "arte moderno". Como apunta Néstor García Canclini, tanto tradicionalistas como modernizadores buscan objetos puros: ya sean obras de arte popular que expresan una cultura nacional "auténtica," incontaminada por las obras modernistas o foráneas, que invocan el "arte por el arte" mediante "la experimentación autónoma y la innovación".<sup>17</sup> Aunque los carteles de esta exposición revelan que sus creadores conocen bien tanto el arte moderno como el tradicional, en su mayoría los carteles no tienen la pureza de sus proyectos. Tratan de crear un arte que invita a la participación del público mezclando formas modernas y populares en una nueva síntesis. Combinan la accesibilidad de la cultura comercial con un lenguaje comunal interno y símbolos basados en formas folklóricas comunes. Mezclan referencias del arte moderno con logotipos comerciales y las consignas de movimientos sociales. Exploran cruces, conexiones, fronteras y límites.

Los métodos de evaluación artística que separan el arte de la política perjudican a ambos. C.L.R. James nos recuerda que los dramaturgos de la Grecia clásica – Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes – eran considerados grandes porque trabajaban con formas populares para tratar las crisis y contradicciones que estaban en el núcleo de su sociedad. Escribieron para las masas sobre temas que eran de importancia vital.<sup>18</sup> Los cánones de la crítica que validan los objetos de arte porque pueden expresar una imaginación popular "pura" o una sensibilidad modernista "pura" terminan por trivializar, más que elevar, el arte. Las fantasías de que el arte popular escapa a la influencia del

taught that American society was a melting pot," he recalls, "but on closer inspection many of us were scalded and permanently scarred."<sup>16</sup>

The partisan, perspectival, and practical imperatives that mark Chicano posters have led some critics and art historians to relegate poster production to the marginal status of "community-based art making." The "amateur" status of poster artists and art collectives and the historical, political, and social specificity of their images devalue posters as art in the eyes of many critics. Traditionalists tend to view posters as too commercial and contemporary to qualify as "folk art," while modernists tend to consider them insufficiently complex, novel, or difficult to be "modern art." As Nestor García Canclini observes, both traditionalists and modernizers seek "pure" objects – either works of folk art that express an "authentic" national culture uncontaminated by outsiders or modernist works that invoke art for art's sake through "autonomous experimentation and innovation."<sup>17</sup> Although the posters in this exhibition reveal that their creators know a great deal about both modern art and traditional art, for the most part the posters do not have purity as their project. They aim instead at an art that builds audience investment and engagement by mixing modern and folk forms into a new synthesis. They combine the accessibility of commercial culture with "insider" signs and symbols based on common folk forms. They mix references to modern art with advertising logos and social movement slogans. They explore crossroads, connections, borders, and boundaries.

Standards of artistic evaluation that separate art from politics do a disservice to both. C.L.R. James reminds us that the classic dramatists of Greek antiquity – Aeschylus, Sophocles, Euripedes, Aristophanes – achieved greatness because they worked in popular forms to address the core crises and contradictions of their society. They wrote for the masses about the things that mattered in their lives.<sup>18</sup> Canons of criticism that validate art objects because they can be seen expressing a "pure" folk imagination or a "pure" modernist sensibility ultimately trivialize rather than elevate art. Fantasies

that folk art emerges free from the constraints of commerce and history make folk art objects valuable commodities in metropolitan centers, but only by obscuring the actual social relations that shape their production and consumption. The dream of an art capable of reconciling individuals from antagonistic social positions into an appreciation of their common "humanity" depends upon treating one historically specific set of social experiences as if it were universal and human while discounting and devaluing experiences outside that realm as always inferior. An art safely insulated from social causes and consequences can be little more than embellishment or ornamentation. As Canclini concludes, these ideologies about aesthetics leave little of importance to art except the task of representing disturbances and transgressions in such a way as to guarantee that "they do not disturb the general order of society."<sup>19</sup>

Rather than thinking about Chicano poster art as "community-based art making," it is more productive to view it as a form of art-based community making. This is not to claim, of course, that no Chicano community existed before these posters appeared. It is to say, however, that the emergence of the term "Chicano" (and the political and cultural activities that accompanied it) expressed a collective project of self-definition that helped give people of Mexican origin in the United States a radical and political definition of themselves that amounted to much more than a shared ancestry or country of origin. As David Gutierrez demonstrates in his important book, *Walls and Mirrors*, the rise of the Chicano Movement provided a radical alternative to the assimilationist paradigm embodied in the term "Mexican-American." Over the years the hyphen in the word "Mexican-American" came to be seen as an arrow implying a desired and necessary movement from being "Mexican" to becoming "American." The term "Chicano" and the movement that emerged around it provided a way of rejecting the deracination and self-hatred embedded in the assimilation model, a way of forging alliances with other aggrieved communities of color, a way of ending antagonisms between new and old immigrant cohorts by describing Chicanos as a

comercio y la historia convierten los objetos de arte popular en mercancías valiosas para los centros metropolitanos, pero solo oscureciendo las relaciones sociales que dirigen su producción y consumo. El sueño de un arte capaz de reconciliar a los individuos con el agnosticismo social para poder apreciar su "humanidad" común implica que se ha de tratar un conjunto histórico específico de experiencias sociales como si fuera universal y humano, mientras que se dejan de lado y devalúan las experiencias externas a ese espacio como inferiores. Un arte protegido de las causas y las circunstancias sociales no puede ser mucho más que un adorno. Como concluye Canclini, las ideologías estéticas dejan pocas funciones importantes al arte, excepto la tarea de representar los disturbios y las transgresiones de tal manera se garantiza que no "importunan el orden general de la sociedad".<sup>19</sup>

En vez de pensar sobre el arte del cartel chicano como "mercadeo de arte de comunidad," es más productivo verlo como una forma de formación de comunidades por medio del arte. Esto no quiere insinuar de ninguna manera que no existieran comunidades chicanas antes de la aparición de los carteles. Ha de quedar claro, sin embargo, que la emergencia del término "chicano" (y las actividades culturales y políticas que lo acompañaron) expresó un proyecto colectivo de autodefinition que ayudó a dar a la gente de origen mexicano que vivía en los Estados Unidos una definición política y radical de sí mismos que los unía a algo más que un grupo común de antepasados o un país de origen. Como demuestra David Gutiérrez en su libro *Walls and Mirrors (Paredes y espejos)*, el florecimiento del movimiento chicano ofreció una alternativa radical al paradigma de asimilación representado por el término "mexicano-americano". A lo largo de los años, el guión en la palabra "mexicano-americano," llegó a percibirse como una forma reductora, que implicaba un deseo y una transición necesaria, de ser "mexicano" a ser "americano". El término "chicano" y el movimiento que surgió a su alrededor aportaron una manera de rechazar la marginación y el odio a uno mismo que entraña el modelo de asimilación, una forma de forjar alianzas con otras comunidades de color agraviadas, un modo de acabar con los antagonismos entre las cohortes de nuevos y viejos inmigrantes describiendo a los chicanos como un pueblo unido a través de las fronteras y una manera de dar a la clase obrera un espacio de acceso igualitario a las políticas de la comunidad.<sup>20</sup> En 1970 Rubén Salazar resumió estos complejos procesos en

una formulación escueta: "Un chicano es un mexicano-americano que no tiene una imagen anglo de sí mismo".<sup>21</sup>

El arte chicano de cartel juega un papel clave en la articulación, la ilustración, la formación y el afinamiento de la identidad que expresa. Como argumenta Laura Mulvey, pasar de la opresión y sus mitologías a tomar una posición de autodefinición es un proceso difícil y requiere que las personas con reivindicaciones sociales construyan una larga cadena de contramitos y símbolos.<sup>22</sup> Para un pueblo que ha sido ridiculizado, marginalizado y descontentado por señales culturales sobre los que no tienen control, la producción de una cultura insurgente puede ser una forma de alcanzar un equilibrio.<sup>23</sup> Estos carteles son eficaces porque expresan necesidades imperiosas y deseos. Este es un arte que la gente crea para mantenerse viva, para verse a sí mismos como humanos, para contestar a la autoridad, y para imaginar un futuro venturoso como una manera de presentar el doloroso presente como una etapa relativa, contingente y transitoria.

Así como el arte del cartel es mejor arte *gracias a* vez de *a pesar de* su dimensión política, la política de la producción de carteles chicanos es eficaz como política, en parte gracias a que utiliza la cultura como una categoría clave en la vida de la gente. En los últimos años, Richard Rorty, Rodd Gitlin, Martha Nussbaum, y otros han atribuido la debilidad de los movimientos contemporáneos por la justicia social a su preocupación desproporcionada con la cultura. Rorty condena que la oposición política y "activista" ha sido sustituida por una oposición "de espectadores, cultural".<sup>24</sup> Estos carteles muestran la manera en la que la *reacción* social y las campañas por la justicia social se *constituyen* mutuamente. La gente no puede establecer nuevas relaciones sociales a menos que pueda tener una visión de ellas. Pero no pueden crear estas visiones de nuevas relaciones sociales de forma verosímil a menos que se establezcan en forma embrionica en nuestra propia vida. A menudo, la creación cultural une estas necesidades.

Muchas formas innovadoras de expresión artística surgen precisamente debido al revuelo social, la fermentación y la revolución. Refiriéndose a las revoluciones nacionalistas de Asia, África y América Latina en los años 40 y 50, Franz Fanon apuntó que aun antes de que los movimientos sociales llegaran a ser fuerzas de contención al poder, aparecieron nuevas formas culturales

people united across borders, and a way of giving a working-class egalitarian accent to collective community politics.<sup>20</sup> Rubén Salazar encapsulated these complex processes in a crisp formulation in 1970: "A Chicano is a Mexican American who does not have an Anglo image of himself."<sup>21</sup>

Chicano poster art plays an important role in articulating, illustrating, shaping, and refining the identity it expresses. As Laura Mulvey argues, moving from oppression and its mythologies to a stance of self-definition is a difficult process and requires people with social grievances to construct a long chain of countermyths and symbols.<sup>22</sup> For a people ridiculed, marginalized, and discounted by cultural signs they do not control, insurgent cultural production can be a great equalizer.<sup>23</sup> These posters are powerful because they speak to urgent needs and desires. This is an art that people create in order to stay alive, to view themselves as human, to speak back to power, and to envision a fulfilled future as a way of rendering the painful parts of the present as provisional, relative, contingent, and temporary.

Just as Chicano poster art is better art *because of* rather than *in spite of* its political dimensions, the politics of Chicano poster production is effective as politics in part because it relies so strongly on culture as a key category in people's lives. In recent years, Richard Rorty, Todd Gitlin, Martha Nussbaum, and others have attributed the weaknesses of contemporary movements for social justice to their inordinate preoccupations with culture. Rorty charges that "an activist" and political opposition has been replaced by a passive and "spectatorial, cultural" opposition.<sup>24</sup> These posters show how cultural contestation and campaigns for social justice are mutually constitutive. People cannot enact new social relations unless they can envision them. But they cannot envision new social relations credibly unless they are enacted in embryonic form in their own lives. Often cultural creation bridges these needs.

Innovative forms of artistic expression often appear precisely because of social upheaval, ferment, and revolution. Speaking about anticolonial nation-

alist revolutions in Asia, Africa, and Latin America in the 1940s and 1950s, Frantz Fanon noted that even before social movements coalesced into contenders for power, new cultural forms appeared to assemble the people together for a common purpose, to awaken popular sensibility to historical circumstances, and to make “unreal and unacceptable the contemplative attitude or the acceptance of defeat.”<sup>25</sup> Similarly, Antonio Gramsci observed that revolutionary artists and revolutionary social movements grew together in Europe during the years before World War I. He argued that eras of collective mobilization stir up among their ranks “personalities who would not previously have found sufficient strength to express themselves fully in a particular direction.”<sup>26</sup> Chicano poster art represents a similar fusion of culture and politics, an art form that emerged because of the new possibilities produced by a social struggle which was itself augmented by a long history of cultural creativity and contestation.

In 1976, Louie “The Foot” González created the work of art *This Is Just Another Poster* [plate 2; cat. no. 2], which inspired us with the title of this exhibition, *Just Another Poster?* González’ text encapsulates the playful insouciance of an art that is modest, unassuming, and sometimes self-deprecating, but at the same time also provocative, powerful, and profound. The presentation of these posters in an exhibition is a tribute to the artists who produced them, to be sure, but also to the social movement from which they emerged. The Chicano Movement expressed the hopes and aspirations of people with unique perspectives on contemporary society. These posters bear witness to the things Chicano artists and audiences see with their own eyes: rural workers poisoned by pesticides in the fields and urban laborers undermined by union-busting campaigns, low wages, and unsafe working conditions; school children taught to despise their language, history, and culture in overcrowded and underfunded schools; immigrants incarcerated, exploited, and brutalized by a society that wants their labor, but refuses to recognize their humanity.

These harsh realities present a challenge to the

para reunir a la gente con un fin común: despertar la conciencia popular a las circunstancias históricas y desvanecer cualquier actitud que “llevara a contemplar o aceptar la derrota”.<sup>25</sup> De forma similar, Antonio Gramsci notó que los artistas revolucionarios y los movimientos sociales revolucionarios se unieron en Europa durante los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. Arguye que años de movilización colectiva encienden en sus filas “personalidades que en otros momentos no hubieran encontrado fuerza suficiente para expresarse del todo en una dirección específica”.<sup>26</sup> El arte chicano de cartel representa una fusión similar de cultura y política, una forma de arte que surgió debido a las nuevas posibilidades abiertas por una lucha social fortalecida por una larga historia de creatividad cultural y protesta.

En 1976 Louie “The Foot” González creó la obra de arte *This Is Just Another Poster* (*Esto es sólo otro cartel*) [plate 2; cat. no. 2] que inspiró el título de esta exposición, *¿Sólo otro cartel?* El texto de González abarca la insinuación juguetona de un arte que es modesto, sin pretensiones y a veces autocrítico, pero a la vez provocativo, poderoso y profundo. La reunión de estos carteles en una exposición es un tributo a los artistas que los producen, sí, pero también al movimiento social del que surgieron. El movimiento chicano expresó las esperanzas de gentes con perspectivas únicas de la sociedad contemporánea. Estos carteles son testigos de lo que los artistas y el público chicano ven con sus propios ojos: trabajadores del campo envenenados por pesticidas, obreros urbanos postrados por campañas antisindicales, salarios bajos e inseguridad laboral; escolares a los que se les enseña a aborrecer su idioma, historia y cultura en escuelas abarrotadas y subfinanciadas; inmigrantes encarcelados, explotados y atropellados por una sociedad que quiere su mano de obra, pero no los acepta como seres humanos.

Estas duras realidades presentan un reto a la integridad y la probidad de cualquier persona, pero sobre todo de los artistas. Como observó Harry Gamboa Jr., “el artista chicano que elige hacer afirmaciones sobre las cualidades neocoloniales de la vida del barrio, que decide expresar su preocupación con las políticas públicas y privadas del racismo, que comenta sobre la desigualdad de la distribución del amargo pastel americano, sin duda tendrá dificultades alcanzando las recom-



pensas de las que disponen artistas mucho menos política y socialmente amenazadores".<sup>27</sup>

Pero el movimiento y las condiciones que lo hicieron necesario no han terminado. Las circunstancias que enfrentan los chicanos y todos los grupos sociales agraviados no son los mismos que produjeron el movimiento chicano de los años 60. Hoy en día, los signos y símbolos, los términos y las tácticas de lucha no están enteramente representados por las imágenes de esta exposición. Pero la lucha continúa y los movimientos sociales del pasado reciente a menudo juegan un papel fundamental en la creación de estrategias, tácticas y métodos para triunfar en el presente. A medida que se utilizan, los temas de identidad y cultura cada vez influyen más en las luchas por la justicia social, el arte de cartel chicano y el movimiento del que surgió se convierten en modelos aún más importantes para la labor de transformación cultural y política. Mantienen vivo hoy el ejemplo duradero de un movimiento social que combinó hábilmente preocupaciones culturales y proyectos políticos que afectaron la economía y la imaginación, que incorporaron el nacionalismo y el internacionalismo, y que inauguró academias alternativas donde la gente sin los credenciales de instituciones establecidas pudieran desarrollar su talento como artistas y activistas. A pesar de todos sus defectos, omisiones, exclusiones y errores de cálculo tácticos, el movimiento chicano no es un movimiento social del pasado, sino una de las fuentes más importantes para crear cambio social y cultural de que disponemos.

honesty and integrity of everyone, but to artists most of all. As Harry Gamboa Jr. observes, "The Chicano artist who chooses to make statements on the neocolonial quality of barrio life, who decides to express concerns over contemporary racist public/private policies, who comments on the unequal sharing of America's souring pie, is most certainly going to find it difficult to achieve the rewards which are available to less socially and politically threatening artists."<sup>27</sup>

Yet the movement and the conditions that made it necessary are not over. The circumstances facing Chicanos and all aggrieved social groups are not the same as the ones that produced the *Movimiento Chicano* in the 1960s. The signs and symbols, the terms and tactics of struggle today are not encompassed completely by the images in this exhibition. But the struggle goes on, and social movements from the recent past often play a crucial role in creating successful strategies, tactics, and ways of working in the present. As issues of identity and culture increasingly shape struggles for social justice, Chicano poster art and the movement from which it emerged become even more important models for transformative cultural and political work. They keep alive in the present the enduring example of a social movement that deftly combined cultural concerns and political projects, that attended to the economy and to the imagination, that incorporated nationalism and internationalism, and that inaugurated alternative academies where people without credentials from established institutions could develop their skills as artists and activists. For all of its shortcomings, omissions, exclusions, and tactical miscalculations, the *Movimiento Chicano* is not just another social movement from the past, but rather one of the most generative sources for social and cultural change available to us today.

<sup>1</sup> Nestor García Canclini, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995), 19.

<sup>2</sup> For the history of the Chicano Movement see Rudolfo Acuña, *Occupied America: A History of Chicanos*, 2nd ed. (New York: Harper and Row, 1981); David Gutierrez, *Walls and Mirrors: Mexican-Americans, Mexican Immigrants, and the Politics of Ethnicity in the Southwest, 1910-1986* (Berkeley: University of California Press, 1985); Carlos Muñoz, *Youth, Identity, and Power: The Chicano Movement* (New York: Verso, 1989); Vicki L. Ruiz, *From Out of the Shadows: Mexican Women in Twentieth Century America* (New York: Oxford, 1998); Ramon Gutierrez, "Community, Patriarchy, and Individualism: The Politics of Chicano History and the Dream of Equality," *American Quarterly* 45 (March 1993), 44-72; Ernesto Chavez, "Creating Aztlan: The Chicano Student Movement in Los Angeles, 1966-1978," Ph.D. dissertation, University of California, Los Angeles, 1994.

<sup>3</sup> Quoted by Philip Brookman, "Looking for Alternatives: Notes on Chicano Art, 1960-1990," in Richard Griswold del Castillo, Teresa McKenna, and Yvonne Yarbro-Bejarano, eds., *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985* (Los Angeles: Wight Art Gallery UCLA, 1991), 185.

<sup>4</sup> My arguments about social movements owe much to the important scholarship of Robert Fisher. See Robert Fisher, "Grass-Roots Organizing Worldwide: Common Ground, Historical Roots, and the Tension Between Democracy and the State," in Robert Fisher and Joseph Kling, eds., *Mobilizing the Community: Local Politics in the Eras of the Global City* (Newbury Park, CA: Sage, 1993), 6-17.

<sup>5</sup> The most polite translation I can give of this for a general audience is that it means Cortez messed us over in a big way, the dummy. See Shifra Goldman, *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 169.

<sup>6</sup> See Edward Escobar, "The Dialectics of Repression: The Los Angeles Police Department and the Chicano Movement, 1968-1971," *Journal of American History* 79 (March 1993): 1483-1514.

<sup>7</sup> The caption in the balloon in Alcaraz' poster has the politician using the phrase "S.O.S." which he explains means "Spray on Spicks." SOS was the acronym of "save our state," the organization formed to mobilize support for Proposition 187, a 1994 California ballot initiative designed to throw a half million children out of school, deny needed medical services to children of undocumented workers, and mandate teachers, nurses, and other professionals to become informants to the Immigration and Nationalization Service by "turning in" children and adults "suspected" of undocumented status. See Kitty Calavita, "The New Politics of Immigration: 'Balanced Budget Conservatism' and the Symbolism of Proposition 187," *Social Problems* 43 (August 1996), 284-306, and George Lipsitz, *The Possessive Investment in Whiteness* (Philadelphia: Temple University Press, 1998), 47-54.

<sup>8</sup> For discussions of the term *Aztlan* see Rudolfo A. Anaya and Francisco Lomeli, eds., *Aztlan: Essays on the Chicano Homeland* (Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1991).

<sup>9</sup> Ronald Fernandez, Serafin Méndez Méndez, and Gail Cueto, *Puerto Rico Past and Present: An Encyclopedia* (Westport, CT:

Greenwood Press, 1998), 191-193; Ronald Fernandez, *Prisoners of Colonialism* (Monroe, ME: Common Courage Press, 1994).

<sup>10</sup> Originals in the California Ethnic and Multicultural Archives, Special Collections, Donald C. Davidson Library, University of California, Santa Barbara, Santa Barbara, California.

<sup>11</sup> See Amalia Mesa-Bains, "El Mundo Femenino: Chicana Artists of the Movement-A Commentary on Development and Production," in Richard Griswold Del Castillo, Teresa McKenna, and Yvonne Yarbro-Bejarano, eds., *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985* (Los Angeles: Wight Gallery UCLA, 1991), 132-140.

<sup>12</sup> See Shifra Goldman, *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 168.

<sup>13</sup> See Aldon Morris' discussion of "movement halfway houses" in his book, *The Origins of the Civil Rights Movement: Black Communities Organizing for Change* (New York: Free Press, 1984), 139.

<sup>14</sup> Amalia Mesa-Bains, "El Mundo Femenino," 136-137.

<sup>15</sup> Vicki L. Ruiz, *From Out of the Shadows, Mexican Women in Twentieth Century America* (New York: Oxford University Press, 1998), 103.

<sup>16</sup> Harry Gamboa Jr., *Urban Exile: Collected Writings of Harry Gamboa Jr.*, Chon A. Noriega, ed. (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1998), 56.

<sup>17</sup> Nestor García Canclini, *Hybrid Cultures, Strategies for Entering and Leaving Modernity*, 4.

<sup>18</sup> C.L.R. James, *American Civilization* (Oxford: Blackwell, 1993), 149-158.

<sup>19</sup> Nestor García Canclini, *Hybrid Cultures*, 27.

<sup>20</sup> David Gutierrez, *Walls and Mirrors*, 207-216.

<sup>21</sup> Marcos Sanchez Tranquilino, "Space, Power, and Youth Culture: Mexican American Graffiti and Chicano Murals in East Los Angeles, 1972-1978," in Jacinto Quirarte, *Chicano Art History: A Book of Selected Readings* (San Antonio, TX: Research Center for the Arts and Humanities, University of Texas, 1984), 5, identifies the origin of this quote in Rubén Salazar, "Who is a Chicano? And What is it That Chicanos Want?" *Los Angeles Times* 1970 (n.d.).

<sup>22</sup> Laura Mulvey, "Myth, Narrative, and Historical Experience," *History Workshop* 23 (Spring 1984): 3.

<sup>23</sup> The definitive explanation of insurgent cultural creation is Americo Paredes, *With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and Its Hero* (Austin, TX: University of Texas Press, 1958).

<sup>24</sup> Richard Rorty, *Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth Century America* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998), 75-107.

<sup>25</sup> Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth* (New York: Grove Press, 1968), 243.

<sup>26</sup> Quoted in Michael Denning, *The Cultural Front* (London: Verso, 1996), 134-135.

<sup>27</sup> Harry Gamboa Jr., *Urban Exile*, 54.