

POINTS OF CONVERGENCE

The Iconography of the Chicano Poster

Tere Romo

*The concept of national identity refers
loosely to a field of social representation
in which the battles and symbolic
synthesis between different memories
and collective projects takes place.*

GABRIEL PELUFFO LINARI¹



*El concepto de identidad nacional se refiere
en general a un campo de representación
social en que tienen lugar las luchas
y las síntesis simbólicas de diferentes
memorias y proyectos colectivos.*

GABRIEL PELUFFO LINARI¹

Tere Romo

PUNTOS DE CONVERGENCIA

La iconografía del cartel chicano

The Chicano Movement of the late 1960s and 1970s marked the beginning of Chicano art. It was within this larger movement for civil and cultural rights that many Chicano/a artists chose to utilize their art-making to further the formation of cultural identity and political unity, as reflected in their choice of content, symbols, and media. As expressed in the seminal *El Plan Espiritual de Aztlán* (*Spiritual Plan of Aztlán*), drafted at the 1969 Chicano National Liberation Youth Conference in Denver, Colorado, "We must ensure that our writers, poets, musicians, and artists produce literature and art that is appealing to our people and relates to our revolutionary culture."² This very powerful doctrine was adopted and practiced by many Chicano/a artists who abandoned individual careers to produce art not only *for*, but *with* the community. The Movement's call to cultural and political activism on behalf of Chicano self-determination led to the proliferation of two public art forms that became synonymous with Chicano art: murals and posters.

Evolving from the Chicano sociopolitical agenda, murals and posters shared many of the same socioaesthetic goals and iconography. However, over the course of the Movement, the poster became the prominent voice for many Chicano/a artists due to its accessible technology, portability, and cost-effectiveness. The poster format also allowed for a wider dissemination of Chicano cultural and political ideology nationally and, in some cases, even internationally. According to one of its prominent proponents, Malaquías Montoya, "The poster was something that we could go out and mass produce, and not only hang it up in our local communities, but send throughout the Southwest...Now instead of traditional Mexican images, or the Mexican flag...they had imagery that still had a reflection of the past, but tied into contemporary things that were happening today."³ In addition to serving as visual records of community issues, concerns, and responses, posters also afforded Chicano artists greater freedom in the use of personal imagery. Whether as propaganda, advertising, and/or individual artistic expressions, posters functioned as points of convergence for the myriad of forms, signs, and symbols available to the Chicano/a artist. Over the

El movimiento chicano de finales de los años 60 y 70 marcó el inicio del arte chicano. Fue dentro de este movimiento más amplio de derechos civiles y culturales que muchos artistas chicanos y chicanas utilizaron su arte para avanzar la formación de identidad cultural y unidad política, como queda reflejado en su elección de contenido, símbolos y medios. Como expresa *El Plan Espiritual de Aztlán*, redactado en la Conferencia Juvenil para la Liberación Nacional Chicana (*Chicano National Liberation Youth Conference*) de 1969 en Denver, Colorado, "Debemos asegurar que nuestros escritores, poetas, músicos y artistas producen arte y literatura que motive a nuestra gente y refleje nuestra cultura revolucionaria".² Muchos artistas chicanos adoptaron y pusieron en práctica esta enérgica doctrina, abandonando carreras individuales para producir arte no solo *para*, sino también *con* la comunidad. El llamado del movimiento al activismo político a favor de la autodeterminación chicana llevó a la proliferación de dos formas de arte público que se hicieron sinónimas del arte chicano: los murales y los carteles.

Los murales y carteles que evolucionaron de la agenda sociopolítica chicana compartían muchos de sus objetivos socioeconómicos e iconografía. Sin embargo, a medida que se desarrollaba el movimiento chicano, el cartel se convirtió en voz principal para muchos artistas chicanos debido a su tecnología accesible, portabilidad y su economía. El formato del cartel también permitía una disseminación más amplia de la ideología política y cultural chicana en el plano nacional y, en algunos casos, internacional. Según uno de sus proponentes más enérgicos, Malaquías Montoya, "El cartel era algo que podíamos ir y producir en masa, y no sólo colgar en nuestras comunidades a nivel local, sino que enviar por todo el sudoeste...Ahora, en vez de las imágenes tradicionales mexicanas, o la bandera de México...mostraban imágenes que seguían reflejando el pasado, pero unidos a temas contemporáneos que tenían lugar en ese momento".³ Además de servir como documentación visual de asuntos, preocupaciones y respuestas comunitarias, los carteles también otorgaban a los artistas chicanos mayor libertad en el uso de imagería personal. Ya fuera como propaganda, publicidad, y/o expresiones artísticas individuales, los carteles eran puntos de convergencia para la multitud de

formas, signos y símbolos disponibles a los artistas chicanos. Durante la trayectoria del movimiento artístico chicano, la unificación visual del activismo político mexicano-americano, la identidad cultural mexicana, y la exploración artística individual produjeron una iconografía que era característicamente chicana, con algunas diferencias regionales.

La evolución del cartel chicano comenzó en 1965 con la producción de obras gráficas para los esfuerzos de organización y los boicots de los Trabajadores del Campo Unidos (*United Farm Workers, UFW*), tanto dentro como fuera del sindicato. Durante la década de 1970, el proceso artístico y la iconografía se desarrollaron aún más con la llegada de los colectivos de artistas en toda California. Estas entidades organizativas crearon arte y actividades culturales comunitarias que llevaron los proyectos del movimiento chicano hacia demandas históricas y culturales. Al inicio de la década de 1980, el cartel chicano entró en una era de commodificación. A medida que los artistas y el arte chicano entraban en el mundo del arte más comercial, de museos y galerías, se creó el cartel de "arte" chicano, que fue incrementando su valor como arte de colección. En cada una de estas fases, la producción chicana de carteles experimentó claros cambios en intención e iconografía.

APROVECHANDO LA OPORTUNIDAD

*El cartel chicano, política y protesta,
1965-1972*

Era como si se hubiera hecho un llamado a todos los chicanos. Los artistas tenían su misión - dar forma pictórica a la lucha... y los carteles eran nuestros boletines.

JOSE MONTOYA*

El movimiento chicano surgió en concierto con el activismo de los grupos de reivindicación de derechos civiles de muchos grupos marginales al nivel mundial, que exigían justicia social y política. En los Estados Unidos, los movimientos del poder negro, de los indígenas americanos, de la liberación de la mujer y de los homosexuales cambiaron la historia política de la nación. El movimiento

course of the Chicano art movement, the visual unification of Mexican American political activism, Mexican cultural identity, and individual artistic exploration produced iconography that was distinctly Chicano, albeit with regional differences.

The evolution of Chicano poster art began in 1965 with the production of graphic work for the United Farm Workers' organizing and boycotting efforts, both within and outside the union. During the 1970s, the artistic process and iconography developed further with the advent of artist-led collectives throughout California. These organizational entities created artwork and community cultural activities that expanded the Chicano Movement agenda further into cultural and historical reclamation. In the early 1980s, the Chicano poster entered an era of commodification. As Chicano art and artists entered the mainstream art world of galleries and museums, the Chicano "art" poster was created and gained value as collectible artwork. Within each of these phases, Chicano poster production was marked by distinct changes in intent and iconography.

TO SEIZE THE MOMENT

*The Chicano Poster, Politics, and Protest,
1965-1972*

It was like a call went out to all Chicanos. Artists had their mandate - to pictorialize the struggle... and the posters were our newsletters.

JOSE MONTOYA*

The Chicano Movement arose in concert with the larger civil rights activism for political and social justice by many marginalized groups throughout the world. In the United States, the Black Power, American Indian, Women's Liberation, and Gay and Lesbian movements changed the country's political history. The Black Power Movement with its emphasis on political autonomy, economic self-sufficiency, and cultural affirmation influenced the Chicano Movement greatly. In fact, the Brown Berets followed many of the organizational tactics of the

Black Panthers. The value placed on the Chicanos' indigenous history on this continent also provided an important link to the struggles of the American Indian Movement. "Self-representation was foremost in that [Chicano Movement] phenomenon, since self-definition and self-determination were the guiding principles...of a negotiated nationalism."⁵ This anti-assimilationist tenet, which formed an important foundation of the Movement, was based on the integration of culture, art, and politics.

Chicano art emerged as an integral component of the sociopolitical Chicano Movement. *El Movimiento* or *La Causa* had a profound impact on Mexican American artists, who had been "forced to attend art schools and art departments which were insensitive to their ethnic backgrounds, made to cast off their ethnic background, and forced to produce from a worldview that was totally alien to them."⁶ However, such a commitment required artists to become community activists, and not just practicing artists. The political climate was such that "art for art's sake had become a ludicrous fantasy."⁷ Chicano artists were expected to respond to the brutal living conditions of Mexican Americans in this country: inadequate education, lack of political power, high fatality rate in the Viet Nam war, farmworkers' economic servitude, and institutional racism. Many artists, like Malaquías Montoya, believed that "the rhetoric that was taking place had to be transformed into imagery so that other people could relate to it in a different way, rather than just a verbal understanding."⁸

Given its technical simplicity and public accessibility, the poster offered a relatively easy, cost-effective means to reach a large public audience. The main intent was to create political posters that utilized simple text with a single image to elicit a specific response. However, the public was a complex community that included recently arrived Spanish-speaking Mexicans, bilingual Mexican Americans, and an increasing number of urban youth who did not identify with either designation nor speak Spanish. In addition, many members within the intended audience were illiterate in both languages. This made the Chicano artist's selection

del poder negro, que ponía énfasis en la autonomía política, la autosuficiencia económica, y la afirmación cultural influyó enormemente en el movimiento chicano. De hecho, las *Brown Berets* siguieron muchas de las tácticas organizativas de los *Black Panthers*. El valor dado a la historia indígena chicana en el continente también ofrecía un lazo importante con la lucha del movimiento indígena americano. "La autorepresentación era fundamental en el fenómeno del [movimiento chicano], ya que la autodefinición y la autodeterminación eran los principios que guiaban...un nacionalismo negociado."⁵ Esta posición antiasimilacionista, que fue un elemento fundamental importante para el movimiento, se basaba en la integración de la cultura, el arte y la política.

El arte chicano emergió como un componente integral del movimiento sociopolítico llamado movimiento chicano. "El Movimiento" o "La Causa" tuvo un profundo impacto en los artistas mexicanoamericanos que habían sido "forzados a participar en escuelas y facultades de arte que no mostraban sensibilidad a su ascendencia viéndose obligados a renunciar a su herencia cultural y forzados a adoptar una visión del mundo totalmente ajena a ellos."⁶ Sin embargo, tal dedicación requería que los artistas se convirtieran en activistas locales, y no meramente artistas prácticos. El clima político era tal que "el arte por el arte se había convertido en una fantasía absurda."⁷ Se esperaba que los artistas chicanos respondieran a las brutales condiciones de vida de los mexicanoamericanos en este país: educación insuficiente, carencia de poder político, alto índice de bajas en la guerra de Viet Nam, servidumbre económica de los trabajadores del campo y racismo institucional. Muchos artistas, como Malaquías Montoya, creían que "la retórica que se daba debía ser transformada en imágenes para que otras personas pudieran identificarse con ella de otra manera, en vez de simplemente a un nivel verbal."⁸

Dada su simplicidad técnica y su accesibilidad pública, el cartel ofrecía una manera relativamente sencilla y económica de alcanzar un público amplio. El objetivo principal era crear carteles políticos que utilizaran textos simples con una imagen única para producir una reacción específica. Sin embargo, el público era una comunidad compleja que incluía un gran número de mexicanos hispanohablantes recién llegados, mexicanoamericanos bilingües, y un número cada vez mayor de jóvenes

habitantes de las ciudades que no se identificaban con ninguno de esos grupos ni hablaban español. Además, muchos miembros del público a quienes iba dirigido eran analfabetos en los dos idiomas. Esto hizo que la elección del medio impreso (serigrafías, linóleo, grabados), diseño visual, texto e imagen fuera extremadamente importante para los artistas chicanos.

En 1965 los artistas recibieron su primera gran llamada de servicio cuando la Asociación de Trabajadores del Campo de César Chávez se unió a la huelga de uvas de Delano iniciada por trabajadores filipinos, convirtiéndose en los Trabajadores del Campo Unidos (UFW). Un número de mexicanoamericanos sin precedente apoyó la huelga, acelerando la transición de un movimiento sindical a lo que se convertiría en el movimiento chicano por los derechos civiles. "Tuvo un efecto sorprendente sobre los mexicano-americanos de las ciudades; comenzaron a repensar su autodefinición de ciudadanos de segunda clase, y empezaron a cambiarla por la de chicanos".⁹ Como sucedió con otras causas revolucionarias, el cartel se convirtió en el arma principal de comunicación y movilización. Durante los primeros cinco años del movimiento, se creó un número significativo de carteles para las marchas y boicots de la UFW, manifestaciones contra la guerra, huelgas estudiantiles y eventos políticos de esa índole. Según Xavier Viramontes, "para hacer un planteamiento político, no se puede menospreciar el poder del cartel. Una imagen poderosa y bien ejecutada con unas pocas palabras bien elegidas puede tener un gran impacto y puede durar más que el recuerdo de manifestaciones o marchas políticas".¹⁰

La estrategia inicial del artista chicano hacia el activismo político combinaba la imagería revolucionaria y de afirmación cultural. Las imágenes de puños alzados, armas y pancartas anunciaban signos internacionales de resistencia. "El puño cerrado, como símbolo cultural, significaba poder y revolución a medida que cambió entre forma de arte y forma humana para desafiar

of print media (silkscreen, linoleum, woodcut), visual design, text, and imagery extremely important.

In 1965 artists got their first major call to service when César Chávez' Farm Workers Association joined the Delano grape strike initiated by Filipino workers and became the United Farm Workers (UFW). An unprecedented number of urban Mexican Americans supported the strike, thus accelerating the transition of a labor movement into what became the Chicano civil rights movement. "It had a startling effect on the Mexican Americans in the cities; they began to rethink their self-definition as second-class citizens and to redefine themselves as Chicanos."⁹ As with many other revolutionary causes, the poster became the primary tool for communication and mobilization. During the first five years of the Movement, a significant number of posters were created for UFW marches and boycotts, antiwar protest rallies, student strikes, and related local political events. According to Xavier Viramontes, "For making political statements, one can never underestimate the power of the poster. A

strong well-executed image with few chosen words can make a great impact and can outlive the memories of past rallies or political marches."¹⁰

The Chicano artist's initial strategy toward political activism combined revolutionary and culturally affirming imagery. Images of raised fists, guns, and picket signs broadcast universal symbols of resistance. "The clenched fist, as a cultural icon, signified power and revolution as it shifted between art form and human form to challenge the incompleteness of democracy."¹¹ Graphic images of

calaveras (skeletons), the *mestizo* tri-face, the *Virgen de Guadalupe*, *magueys* (agave cactus), and the eagle-devouring-serpent-over-cactus transmitted a decidedly Mexican identification. There was also a conscious use of Spanish words [e.g., *¡Basta!*



Andrew Zerneño

Huelga! (Strike!) 1965; offset lithograph (*litografía offset*)

[plate 3; cat. no. 3]

(*Enough!*), *¡Huelga!* (*Strike!*) [plate 3; cat. no. 3], bold colors, pre-Conquest glyphs, and Mexican Revolution political icons, such as Emiliano Zapata and Francisco Villa. The early iconography pulled together easily identifiable heroic figures and images from a glorious past and transformed them into relevant contemporary calls to action.

A key artist in the development of Chicano iconography was Andrew Zermeño, who worked as the UFW's staff cartoonist for their bilingual newspaper, *El Malcriado*. Zermeño created a number of characters based on a political cartoon style of caricature popular in the United States and Mexico. By reproducing *calavera* (skeleton) images by the early twentieth-century Mexican engraver José Guadalupe Posada and prints by the *Taller de Gráfica Popular* (TGP, Popular Graphics Workshop), the newspaper popularized the *calavera* within Chicano art and brought Mexican social protest art to the attention of Chicano artists.¹² The Union's graphic production department, *El Taller Gráfico*, produced banners, flyers, and posters that combined the work of Posada and Mexican photographer Agustín Casasola with Chicano slogans, such as "*¡Viva La Raza!*"

During this early period of Chicano art, new Chicano symbols were created, such as the UFW logo. Composed of a black stylized eagle with wings shaped like an inverted Aztec pyramid, it is enclosed by a white circle on a red background. César Chávez and his cousin, Manuel, conceived it as a way to "get some color into the movement, to give people something they could identify with." They chose the Aztec eagle found on the Mexican flag as the main symbol and created a stylized version that was easy for others to reproduce.¹³ This symbol grew in prominence through its use as the primary or sole image on all official UFW graphics and its inclusion by many Chicano artists on unrelated posters in support of the Union's efforts.

Posters were also produced for other developing cultural and political institutions of the Movement, including the Brown Berets, MEChA (*Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán*), and La

una democracia incompleta".¹¹ Las imágenes gráficas de calaveras, las tres caras del mestizo, la Virgen de Guadalupe, el maguey, y del águila devorando la serpiente sobre un nopal, transmitían un sentimiento de identificación con lo mexicano. Había también un uso consciente de palabras en español, como "¡Basta!", "*¡Huelga!*" [plate 3; cat. no. 3] colores vivos, glifos precolombinos e iconos de la revolución mexicana como Emiliano Zapata y Francisco Villa. La iconografía temprana enlazó sencillamente figuras heroicas e imágenes de un pasado glorioso y las transformó en importantes llamados contemporáneos a la acción.

Un artista clave en el desarrollo de la iconografía chicana fue Andrew Zermeño, que trabajaba como caricaturista del diario bilingüe de la UFW, *El Malcriado*. Zermeño creó una serie de personajes basados en un estilo de caricatura política popular en México y los Estados Unidos. Al reproducir imágenes con calaveras del grabadista mexicano a principios del siglo XX, José Guadalupe Posada, y grabados del Taller de Gráfica Popular (TGP), el diario popularizó la imagen de la calavera en el arte chicano, y trajo el arte de protesta social mexicano a la atención de los artistas chicanos.¹² El departamento de producción de gráficos del sindicato, El Taller Gráfico, produjo pancartas, circulares y carteles que combinaban la obra de Posada y del fotógrafo mexicano Agustín Casasola con consignas chicanas como "*¡Viva la Raza!*"

Durante este periodo temprano del arte chicano se crearon nuevos símbolos chicanos, como el logotipo de la UFW. Éste está compuesto de un águila estilizada negra con las alas en forma de pirámide mexicana invertida, rodeada de un círculo blanco sobre fondo rojo. César Chávez y su primo, Manuel, lo concibieron como una manera de "dar color al movimiento, dar a la gente algo con lo que se pudieran identificar". Eligieron el águila mexicana representada en la bandera de México como símbolo principal, y crearon una versión estilizada que fuera fácil de reproducir.¹³ Este símbolo se hizo más prominente con su uso como el único o el principal diseño en los gráficos oficiales de la UFW y mediante su inclusión por muchos artistas chicanos en carteles como muestra de apoyo al sindicato, aunque su tema no estuviera directamente ligado al UFW.

También se produjeron carteles para otras institu-

ciones públicas y políticas del Movimiento, incluyendo las *Brown Berets*, MEChA (Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán) y el partido La Raza Unida. Aunque los mensajes de estos primeros carteles de reclutamiento son directos, audaces y fáciles de leer, la afirmación visual de las imágenes era tan importantes como el texto. Un excelente ejemplo de esto es el cartel *Brown Beret*, que declara "You're Brown, Be Proud!" ("Eres de piel café, ¡Enorgullécete!"). Muestra en tinta marrón el perfil de dos miembros del grupo tocados con la característica boina marrón. Aunque el estilo artístico y la técnica son rudimentarios, su simplicidad, la elección del texto y el color marrón comunican un mensaje poderoso.

Uno de los símbolos más fáciles de reconocer que surgieron en esta época, además del águila de la UFW, fue el emblema de MEChA. Aunque los dos están basados en el águila, el logotipo de MEChA es diferente en intención y simbolismo. El águila de MEChA no está estilizada, sino que está representada en un estilo realista que hace recordar el águila usada en los emblemas militares [cat. no. 13]. Lleva un cartucho de dinamita en una garra con la mecha encendida en el pico, y un *atl mexicana* (mazo guerrero), en la otra garra. Tomando un importante símbolo nacional de México y de los Estados Unidos, el águila de MEChA con sus instrumentos guerreros continúa las referencias biculturales. Si bien la asociación política del águila de la UFW deriva de su asociación con un sindicato, el águila de MEChA proclama el programa político de la organización estudiantil. Su estilización antagónica y su acompañamiento amenazador quieren transmitir un sentimiento de poder y resolución.

Muchos artistas chicanos de la zona de la Bahía de San Francisco participaron en la Tercera Huelga Mundial de Estudiantes en la Universidad de California, Berkeley, en 1968 y huelgas estudiantiles en San Francisco State College, San José City College y San José State College. Como parte de los talleres de carteles de estudiantes y profesores, produjeron carteles que promovían la lucha de

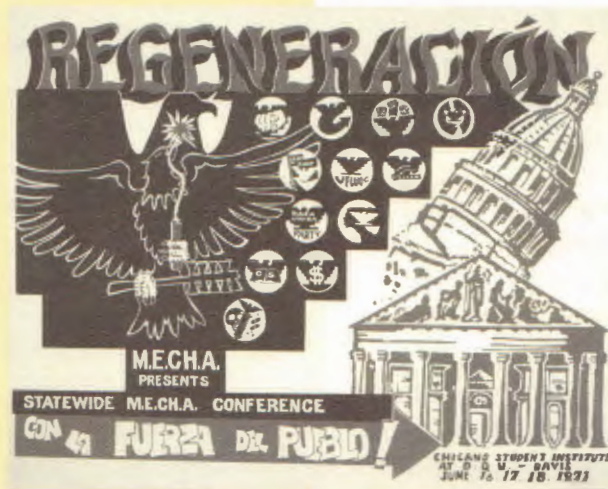
Raza Unida Party. Though the messages of these early recruitment posters are blunt, bold, and easy to read, the culturally affirming visual images were equally as important as the text. An excellent example of this is the *Brown Beret* poster, which declares "You're Brown, Be Proud!" It depicts in brown ink the profiles of two young members wearing the identifying brown berets. Though the artistic style and technique are rudimentary, its simplicity, choice of text, and brown color convey a powerful message.

One of the most recognizable symbols to emerge from this period along with the UFW eagle was the MEChA emblem. Though both are based on the eagle, the MEChA logo is different in symbolism and intent. The MEChA eagle is not stylized, but

rendered in a realist style reminiscent of that used in military emblems [cat. no. 13]. It carries a stick of dynamite in one claw with the lit fuse in its beak, and an Aztec *atl* (warrior's club) in the other claw. Drawing on an important national symbol within the United States and Mexico, the MEChA eagle with its implements of war continued the bicultural referencing.

Whereas the UFW eagle's political association is derived from its identification with a labor union, the MEChA eagle declares the student organization's political agenda. Its confrontational stylization and threatening accoutrements are meant to convey a sense of power and resolve.

Many Chicano artists in the San Francisco Bay Area participated in the 1968 Third World Student Strike at the University of California, Berkeley, and student strikes at San Francisco State College, San José City College and San José State College. As part of the student and faculty poster workshops, they produced posters that promoted the struggles of all indigenous peoples and other civil rights



Max García and Richard Favela
Regeneración (Regeneration) 1971; silkscreen (serigrafía)
 [cat. no. 13]

movements, including the Black, Asian American, and American Indian struggles. Following the example of the Cuban poster-makers of the post-revolutionary period, other Chicano artists incorporated international struggles for freedom and self-determination, such as those in Angola, Chile, and South Africa. In Los Angeles, 10,000 Chicano high school students left classrooms and protested institutional racism and the resultant lack of quality education. Statewide, there developed a unified effort to protest the Viet Nam War and the high number of casualties among Mexican American soldiers, culminating in the Chicano Moratorium of 1970 in East Los Angeles. For some Chicano artists, their early engagement with political struggles pushed them into a lifelong commitment to posters that functioned as a source of indictment and provocation.

During the tumultuous first decade of the Movement, Chicano artists drew on a multitude of influences for their imagery. Although there were key influences by way of American pop and psychedelic poster art, the emphasis was on a radical art derived from other revolutionary movements. An important and immediate impact on California's Chicano poster artists came by way of the Cuban posters of the post-revolutionary period. During the late 1960s, many Chicano artists, including Rupert Garcia, Ralph Maradiaga, Malaquías Montoya, Linda Lucero, Carlos Almaraz, and Rudy Cuellar (RCAF), were influenced by the posters of Níko (Antonio Pérez), René Mederos, Alfredo Rostgaard, and Raul Martínez. Aside from their attraction to the sophisticated graphic techniques utilized by the Cuban artists, many Chicanos were sympathetic to their socialist agenda. Cuban posters also brought a sense of Third World internationalism to the Chicano liberation struggle. "The revolutionary poster calls for collective participation, cultural growth, and international solidarity."¹⁴

Especially potent was the image of Che Guevara, which became a Chicano icon denoting the spirit of the idealist, selfless revolutionary martyr. Many of these depiction of Che were reproduced directly from Cuban posters, such as Rupert Garcia's

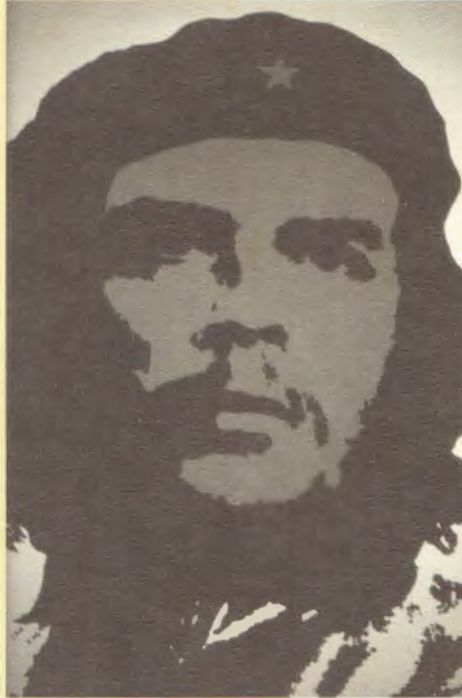
todos los pueblos indígenas y otros movimientos de derechos civiles, incluyendo las luchas de los negros, los asiáticoamericanos y los indígenasnorteamericanos. Siguiendo el ejemplo de los artistas de carteles cubanos de la era postrevolucionaria, otros artistas chicanos incorporaron a sus piezas las reivindicaciones de movimientos de autodeterminación y liberación internacionales, como las de Angola, Chile y Sudáfrica. En Los Ángeles, 10.000 estudiantes chicanos de las escuelas secundarias abandonaron las clases y protestaron el racismo institucional y la falta de calidad educativa resultante. En todo el estado, se desarrolló un esfuerzo unificado de protesta contra la guerra de Viet Nam y el alto número de bajas entre los soldados de origen mexicanoamericano, culminando en la Moratoria Chicana de 1970 en el este de Los Ángeles. Para algunos artistas chicanos, un compromiso con las causas políticas desembocó en una dedicación permanente a los carteles que funcionaban como condena a la vez que como provocación.

Durante la tumultuosa primera década del movimiento, los artistas chicanos se nutrieron de una multitud de influencias para su imaginería. Aunque había influencias claves tomadas de carteles del arte pop y el arte psicodélico, se enfatizaba un arte radical derivado de otros movimientos revolucionarios. Los carteles cubanos del periodo posterior a la revolución tuvieron un impacto importante e inmediato en los artistas chicanos de carteles en California, entre los que cabe mencionar Rupert Garcia, Ralph Maradiaga, Malaquías Montoya, Linda Lucero, Carlos Almaraz y Rudy Cuellar (RCAF) que recibieron la influencia de los carteles de Níko (Antonio Pérez), René Mederos, Alfredo Rostgaard y Raul Martínez. Además de su atracción a las sofisticadas técnicas gráficas utilizadas por los artistas cubanos, muchos artistas chicanos simpatizaban con sus ideales socialistas. Los carteles cubanos aportaban además un sentido de internacionalismo del Tercer Mundo a la lucha de liberación chicana. "El cartel revolucionario llama a la participación colectiva, desarrollo cultural y solidaridad internacional!"¹⁴

La imagen del Che Guevara fue especialmente eficaz, convirtiéndose en un icono chicano que representaba el espíritu del mártir revolucionario desinteresado e idealista. Muchas de estas representaciones del Che fueron reproducidas directamente de carteles cubanos, como *Che Guevara* (1968) de Rupert Garcia, que recuerda

los carteles de Ñiko y *Hasta la victoria siempre* de Alfredo Rostgaard que datan de ese mismo año. La cara destacada de Che, presentada en tonos medios, enfatizando sus rasgos fuertes y su boina estrellada, estaba basada en la famosa foto de Alberto Korda. En Cuba, la imagen del Che se convirtió en un símbolo clave de la política exterior de la revolución.¹⁵ Para los chicanos, Che era la representación de guerrero gallardo que había luchado y muerto por sus ideales revolucionarios. Durante el desarrollo del movimiento chicano, la faz del Che en los carteles sirvió para fomentar solidaridad con Cuba, programas de salud pública local, e incluso festejos del cinco de mayo.

Como parte del activismo político colectivo de finales de los años 60 y principios de los 70, la mayoría de los carteles se crearon en las ciudades universitarias de California. Pero a medida que el llamado al activismo político y cultural en favor del programa chicano se hizo más difícil de lograr dentro de los marcos institucionales, estos talleres de producción se trasladaron a diversas áreas de la comunidad. Junto a la creencia de que la verdadera labor del chicanismo estaba en las comunidades, los talleres encontraron un modelo en el programa socialista y colectivo del Taller de Gráfica Popular de México, y a menudo operaban guiados por un maestro de arte de cartel como Malaquías Montoya y Manuel Hernández (en Berkeley y Oakland), Ramses Noriega (Los Ángeles), y Esteban Villa y José Montoya (Sacramento). Este traslado a la comunidad llevó al desarrollo de muchos colectivos de artistas dentro de organizaciones sin fines lucrativos, incluyendo la Galería de la Raza y el Centro de Serigrafía la Raza/Gráficas de la Raza (*La Raza Silkscreen Center/La Raza Graphics* – San Francisco, 1970 y 1971), el Centro de Artistas Chicanos (RCAF – Sacramento, 1972), La Brocha del Valle (Fresno, 1974), Méchicano y Gráficos de Auto-Ayuda (*Self-Help Graphics and Art* – Los Ángeles, 1969 y 1972) y el Centro Cultural de la Raza (San Diego, 1970). Aunque algunos artistas individuales, como Malaquías Montoya, siguieron produciendo carteles,



1968 *Che Guevara*, which is reminiscent of Ñiko's untitled poster, and Alfredo Rostgaard's *Hasta la victoria siempre* of the same year. Che's close-cropped face rendered in half tones, emphasizing his strong features and beret with a star, had its origins in the famous photograph by Alberto Korda. In Cuba, Che's image became the key symbol of the revolution's foreign policy.¹⁵ For Chicanos, Che was the epitome of the handsome warrior who had struggled and died for his revolutionary ideals. During the course of the Chicano Movement, Che's face on posters promoted solidarity with Cuba, local health care programs, and even *Cinco de Mayo* celebrations.

As part of the collective political activism of the late 1960s and early 1970s, the majority of the posters were created on California college and university campuses. Yet as the call to cultural and political activism on behalf of a Chicano agenda proved harder to realize within an institutional setting, these production workshops (*talleres*) moved to community sites. Along with the belief that the true work of chicanismo was in the community, the *talleres* were based on the collective, socialist agenda of Mexico's *Taller de Gráfica Popular* and most often operated under the guidance of master poster artist(s), such as Malaquías Montoya and Manuel Hernández (Berkeley and Oakland), Ramses Noriega (Los Angeles), and Esteban Villa and José Montoya (Sacramento). This move to the community sparked the development of many artists collectives into nonprofit organizations, including the *Galería de la Raza* and *La Raza Silkscreen Center/La Raza Graphics* (San Francisco, 1970, 1971), *Centro de Artistas Chicanos/RCAF* (Sacramento, 1972), *La Brocha del Valle* (Fresno, 1974), *Méchicano* and *Self-Help Graphics and Art* (Los Angeles, 1969, 1972), and the *Centro Cultural de la Raza* (San Diego, 1970). Though posters continued to be produced by

Rupert Garcia

Che Guevara, 1968; silkscreen (*serigrafía*)

Courtesy of California Ethnic and Multicultural Archives

some individual artists, such as Malaquías Montoya, these *centros culturales* (cultural centers) became the focal point of poster production in California and ushered in a dynamic era of artistic exploration and cultural reclamation reflected in a Chicano iconography renaissance.

SYNTHESIS

The Chicano Poster and Cultural Reclamation 1972-1982

As cultural-political strategy, artists assumed that the undermining of entrenched artistic hierarchies would create apertures for questioning equally rooted social structures.

TOMÁS YBARRA-FRAUSTO¹⁶

Though Chicano art had begun by visually articulating the Chicano movement's political stance, it also had as a central goal the formation and affirmation of a Chicano cultural identity. In visualizing this new identity, artists became part of a cultural reclamation process to reintroduce Mexican art and history, revitalize popular artistic expressions, and support community cultural activities. The definition of "art" was expanded by Chicano/a artists to include all artistic activities that affirmed and celebrated their Mexican cultural heritage, including pre-Conquest symbols, popular art manifestations, murals, and graphic arts.¹⁷ As expressed by Manuel Hernandez, a founding member of the Bay Area's Mexican American Liberation Art Front (MALA-F), "The 'new' vocabulary is not only words, but it is symbols and attitudes which have become tools for the Chicano, inclusive of the artist speaking to the rest of the world; what Chicanos want to say for themselves and about themselves."¹⁸ The result was a new set of images and symbols derived from a Mexican heritage and filtered through an American lived experience.

Crucial to the development of this new visual vocabulary were the artist collectives that became the central promoters and laboratories for this

estos centros culturales se convirtieron en focos de la producción de carteles en California, y anunció el inicio de una era dinámica de exploración artística y reclamo cultural reflejado en un renacimiento de la iconografía chicana.

SÍNTESIS

El cartel chicano y la reivindicación cultural 1972-1982

Como estrategia político-cultural, los artistas supusieron que la desautorización de las jerarquías artísticas establecidas crearía aperturas para cuestionar estructuras sociales con las mismas bases.

TOMÁS YBARRA-FRAUSTO¹⁶

Aunque el arte chicano había comenzado articulando visualmente la posición política del movimiento chicano, también tenía como objetivo principal la formación y afirmación de una identidad cultural chicana. Al visualizar esta nueva identidad, los artistas se hicieron parte de un proceso de reclamación cultural que luchaba por reintroducir el arte y la historia de México, revitalizar las expresiones artísticas populares, y apoyar las actividades culturales comunitarias. Los artistas chicanos expandieron la definición de "arte" para incluir actividades artísticas que celebraban y afirmaban su herencia cultural mexicana, incluyendo símbolos precolombinos, manifestaciones de arte popular, murales y arte gráfica.¹⁷ Como lo expresó Manuel Hernández, un miembro fundador del Frente Artístico de Liberación Mexicano Americano de la Zona de la Bahía (*Mexican American Liberation Art Front*, MALA-F), "El 'nuevo' vocabulario no está solamente compuesto de palabras, sino también de símbolos y actitudes que se han convertido en herramientas para el chicano, inclusivo del artista que habla al resto del mundo; lo que los chicanos quieren decir por sí mismos y sobre sí mismos."¹⁸ El resultado fue un nuevo grupo de imágenes y símbolos derivado de la herencia mexicana y filtrados por la experiencia de vivir en los Estados Unidos.

Los colectivos de artistas que se convirtieron en los principales promotores y laboratorios para este reclamo social fueron fundamentales para el desarrollo de este

nuevo vocabulario visual. Varios de ellos, como el Centro de Artistas Chicanos/RCAF y el Centro Cultural de la Misión (*Mission Cultural Center*) en San Francisco, recibieron apoyo financiero de CETA (*Comprehensive Employment Training Act* – Acta de Preparación Comprensiva de Empleo, un programa del gobierno federal para la capacitación laboral) para contratar y capacitar a artistas gráficos que ofrecieran a la comunidad carteles y talleres gratuitos. También se convirtieron en el foco de experimentación artística en técnicas y medios de impresión. Allí, los artistas tenían acceso a papel de mejor calidad, tintas y equipo, como la mesa de vacío, fundamental para el proceso de fotoserigrafía. Durante esta época, artistas de la Galería de la Raza crearon tarjetas y grabados utilizando una fotocopidora a color y lanzaron a Frida Kahlo como un icono chicano femenino. *La Raza Silkscreen Center/La Raza Graphics* unió a artistas que reflejaron la creciente presencia latinoamericana en la zona de la bahía de San Francisco. En el Centro de Artistas Chicanos/RCAF, el poeta Luis González (Louie “El Pie” González) comenzó su experimentación con el proceso serigráfico que duraría toda su vida, creando grabados basados en sus poemas concretos. En Los Ángeles, Gráficos y Arte Auto-Ayuda (*Self-Help Graphics and Art*) y Méchicano ofrecían a los artistas un espacio de colaboración y experimentación con el proceso de impresión serigráfico.

Aunque los artistas chicanos siguieron la producción de los carteles políticos, la iconografía cambió. “El cartel político dejó de lado los puños, las bocas gritando, los tentáculos, los capitalistas panzones y adoptaron el símbolo, la idea gráfica, el color expresivo, el lema poderoso.”¹⁹ Y lo que es más significativo, ahora la mayoría de los carteles eran creados para anunciar acontecimientos comunitarios o actividades de centros. Los carteles promocionaban asuntos vecinales y agencias, así como los festivales literarios, exposiciones, talleres de teatro, y/o ceremonias espirituales del propio centro. En un ambiente de colectividad, los artistas chicanos de carteles, se nutrieron de las tradiciones populares y vernáculas, reconstituyéndolas en imágenes y actividades chicanas, y luego las devolvían a la comunidad en forma de carteles. La imaginaria desarrollada durante esta segunda década reflejó múltiples influencias y fuentes, muchas de ellas asociadas con su uso o el público al que iban dirigidas.

Las principales fuentes iconográficas eran el arte y

cultural reclamation. Several of them, such as the *Centro de Artistas Chicanos/RCAF* and the *Mission Cultural Center* in San Francisco, received funding from CETA (*Comprehensive Employment Training Act*, a federal government job training program) to hire and train graphic artists to provide the community with free posters and workshops. They also became the focal point for artistic experimentation in print techniques and media. Here artists received access to higher quality paper stock, inks, and equipment, such as the vacuum table crucial to the photo-silkscreen process. During this period, *Galería de la Raza* artists created art prints and cards utilizing a color Xerox machine and launched Frida Kahlo as an important Chicana icon. *La Raza Silkscreen Center/La Raza Graphics* brought together artists who reflected the Bay Area’s growing Latin American presence. At the *Centro de Artistas Chicanos*, RCAF poet Luis González (Louie “The Foot” González) began his lifelong experimentation with the silkscreen process by creating prints based on his concrete poems. In Los Angeles, *Self-Help Graphics and Art* and *Méchicano* offered artists a place to collaborate and experiment with the silkscreen printing process.

Though political posters continued to be created by Chicano/a artists, the iconography changed. “The political poster abandoned the fists, the screaming mouths, the tentacles, the fat-bellied capitalists for the symbol, the graphic idea, the expressive color, the powerful slogan.”¹⁹ More significantly, now the majority of the posters were created to publicize community events or *centro* activities. Posters promoted neighborhood issues and agencies, as well as the *centro’s* own literary festivals, gallery exhibitions, theatre workshops, and/or spiritual ceremonies. Within a collective atmosphere, Chicano poster artists drew on vernacular and cultural traditions, reconstituted them into Chicano images and activities, then returned them to the community as posters. The imagery developed during this second decade reflected multiple influences and sources, much of it connected to its use or intended audience.

The primary iconographic nutrient was

Mexican art and culture. According to Rupert Garcia, "Despite the fact that our umbilical cord with Mexico had been politically severed, [its] icons gave us a multi-faceted sense of continuity."²⁰ Chicano artists throughout the state incorporated Mexican pre-Conquest glyphs, religious icons, historical heroes, and contemporary popular art forms, such as prints, calendars, lottery cards, and toys. Readily recognizable Mexican icons were preferred, such as the Virgin of Guadalupe, Emiliano Zapata, and Francisco Villa. Posters used to announce Mexican historic events, such as the *Cinco de Mayo* and the 16 of September celebrations, utilized other historical figures (Benito Juárez and Father Miguel Hidalgo, respectively). Yet, the Chicano/a artist often took artistic license and stretched historical accuracy in the name of cultural education. An example is the 1978 *Celebración de independencia de 1810* [cat. no. 18] poster by Rudy Cuellar of the RCAF, which features the *Californio* rebel Tiburcio Vasquez, Mexican Revolutionary intellectual

Ricardo Flores Magón, along with Mexican Independence leaders Hidalgo and José María Morelos, all floating on top of a map of North and South America. In combining heroes from the Mexican Independence of 1810, *Californio* resistance of the 1860s, and Mexican Revolution of 1910 with maps of both American continents, Cuellar brings historical continuity, geographic unity, and regional relevance to a local celebration of "Mexican Independence Day."

One of the most potent influences came by way of the Mexican calendars, which many Mexican American businesses ordered and gave to their loyal customers annually. Chicano/a artists gravitated to them for cultural and personal reasons. Found in almost every home, many Chicano/a artists learned about Mexican history and culture from them. For many people, these prints became "art works" after

la cultura de México. Según Rupert Garcia, "A pesar del hecho de que el cordón umbilical que nos unía a México había sido cortado en el ámbito político, [sus] iconos nos daban un sentido de continuidad polifacético."²⁰ Los artistas chicanos de todo el estado adoptaron glifos mexicas precolombinos, imágenes religiosas, héroes históricos y formas del arte popular contemporáneo, tales como las estampas, calendarios, billetes de lotería y juguetes. Se favorecían los iconos mexicanos fáciles de reconocer, como la Virgen de Guadalupe, Emiliano Zapata y Francisco Villa.

Los carteles utilizados para anunciar festejos históricos, como el cinco de mayo y el 16 de septiembre, utilizaban otros personajes históricos: Benito Juárez y el Padre Miguel Hidalgo, respectivamente. Sin embargo, los artistas chicanos tomaban a menudo licencia artística con la historia en nombre de la educación cultural. Un ejemplo es el cartel de Rudy Cuellar, miembro del RCAF, titulado *Celebración de independencia de 1810* (1978) [cat. no. 18]. En el cuadro él representa al rebelde californiano Tiburcio Vásquez, el revolucionario e intelectual mexicano Ricardo Flores Magón, junto a los líderes de la independen-

cia mexicana como Hidalgo y José María Morelos, todos flotando sobre un mapa de América del Norte y del Sur. Al combinar a los héroes de la independencia mexicana de 1810, la resistencia californiana de 1860 y la revolución mexicana de 1910 con mapas de todo el continente americano, Cuellar crea una continuidad histórica y unidad geográfica dando preeminencia regional a una conmemoración local del "Día de la independencia mexicana".

Una de las influencias más poderosas llegó de los calendarios mexicanos, que pedían muchos negocios mexicanoamericanos y repartían anualmente entre sus clientes más leales. Los artistas chicanos gravitaron hacia ellos por motivos culturales y personales. Muchos artistas chicanos aprendieron por medio de los calendarios, que se podían encontrar en casi todos los hogares, acerca de la historia y la cultura de México. Para mucha gente, estas estampas eran enmarcadas y transformadas en "obras de arte" después de cortar y desechar las fechas. Las estampas



Rodolfo "Rudy" Cuellar

Celebración de independencia de 1810 (Celebration of the 1810 Independence) 1978; silkscreen (serigrafía)

[cat. no. 18]

de calendario presentaban a los artistas una gran variedad de ricas imágenes que ilustraban el legado indígena de México, tradiciones culturales y diversidad regional. Las representaciones de la historia y los mitos precolombinos atraían especialmente a los artistas chicanos. Su impacto fue tan importante que las imágenes mexicanas de calendario ofrecieron algunas de las imágenes más memorables del arte chicano. En 1972 *Amor indio*, de Jesús Huelguera apareció en la cubierta de un disco de MALO, un grupo californiano de rock, que fue distribuido en todo el mundo.

Además del arte, el formato educativo de los calendarios también inspiraron a muchos colectivos de arte chicano de California a producir una serie de calendarios en serigrafía fomentando la cultura y la historia chicano, entre ellos Méchicano, Galería de la Raza, RCAF y La Brocha del Valle. En contraste a las versiones mexicanas, estos calendarios consistían en un grupo de seis a doce imágenes, cada una creada por un artista distinto. Algunos estaban basados en temas comunes, como el calendario "Historia de California" (1977), producido conjuntamente por la Galería de la Raza y el Centro de Artistas Chicanos/RCAF. El calendario Méchicano producido en el mismo año refleja los intereses sociopolíticos y los estilos artísticos de cada uno de los artistas que lo produjeron.

Debemos anotar la importancia dada a los elementos de diseño en estos calendarios chicanos, a menudo intencionalmente en detrimento a su función como calendario. Un ejemplo es *El corazón del pueblo* de Carlos Almaraz [plate 24; cat. no. 47] en el que sus estilizadas fechas de febrero están apelmazadas en la parte superior del grabado. El enfoque principal es la imagen central del corazón con espinas y la parte alta en llamas, haciendo referencia al Sagrado Corazón de Jesús de los católicos y el corazón de sacrificio de los mexicas. El corazón de Almaraz también se nutre de la cultura chicana urbana, especialmente de la popularidad de estos corazones flamígeros entre los hombres del barrio que los utilizan en sus tatuajes como protección, y en los dibujos del pinto (prisión) como expresión del amor eterno y la

the calendar dates were cut off and the image was framed. For the majority of artists, calendar prints introduced them to a wealth of images illustrating Mexico's indigenous heritage, cultural traditions, and regional diversity. Chicano/a artists were especially drawn to the depiction of pre-Conquest history and myths. The impact was so great that Mexican calendar images provided some of the most memorable icons in Chicano art. In 1972 Jesús Helguera's *Amor indio* appeared on the debut album cover for the California rock group, MALO, which was distributed internationally.

In addition to the artwork, the calendar's educational format also inspired many California Chicano artist collectives to produce a series of silkscreen calendars promoting Chicano culture and history, among them *Méchicano*, *Galería de la Raza*, RCAF, and *La Brocha del Valle*. Unlike the Mexican

versions, these calendars consisted of a suite of six to twelve prints, with a different artist for each print. Some were based on an overall theme, such as the *History of California* (1977) calendar produced jointly by the *Galería de la Raza* and *Centro de Artistas Chicanos/RCAF*. The *Méchicano* calendar produced the same year reflected the sociopolitical interests and artistic styles of each participating artist.

Noteworthy is the greater importance given the design elements in these Chicano calen-

dars, often to the intentional detriment of the calendar's function. An example is Carlos Almaraz' *El corazón del pueblo* (*The Heart of the Village*) [plate 24; cat. no. 47], in which his stylized February dates are jammed into the top portion of the print. The main focus is the central heart image with thorns and flaming top, referencing the Catholic Sacred Heart of Jesus and sacrificial heart of the Aztecs. Almaraz' heart also draws on Chicano urban culture, especially the popularity of these "flaming" hearts



Carlos Almaraz

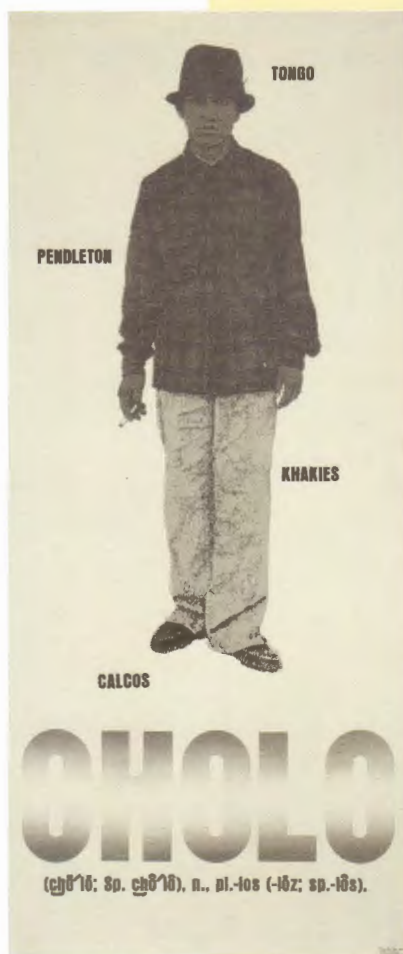
El corazón del pueblo (*The Heart of the Village*) 1976; silkscreen (serigrafía)
[plate 24; cat. no. 47]

among *barrio* males as tattoos for protection, and within *pinto* (prison) drawings as expressions of eternal love/passion. The syncretism of this Chicano "sacred heart" renders it "a cultural icon which makes tangible our mestizo heritage, while at the same time it expresses the passion, faith, sorrow, and love of the culture."²¹ Almaraz' heart also holds the red star of the Communist Party, signifying Almaraz' Marxist affiliations. At the bottom left and right, the UFW eagle emblem declares his solidarity with the union, and by extension, *chicanismo*. It is a perfect example of the seamless juncture of political, popular, and individual iconography that marked this period of poster production.

Many Los Angeles artists chose to focus on urban imagery from *barrio* youth culture. John Valadez produced several posters on *cholo* dress and stance. Using photographs, Valadez recreated photorealist, full-length versions of neighborhood *cholos*; one poster incorporated labels of identifying clothing (*Cholo*; 1978) [plate 34; cat. no. 68]. By trying to teach people the different aspects of the *cholo* outfit and how they were tied to his identity, Valadez intended to render the *cholo* in a positive light. *Cholo* dress also became a means of countering the perceived image of the *pachuco* as a zoot-suit-wearing dandy. "In this [*cholo*] society, the khakis become traditional clothing; a way of resisting assimilation, of affirming a different history and experience."²² Valadez also incorporated the distinctive writing style of the *cholos*. Known as *placas*, this graffiti art was largely drawn from the wall writings that proclaimed the objects of their love or functioned as "pledges of allegiance" to their neighborhood. Rendered in Old English type style, the "squarish, prestigious typeface was meant to present to the public a formal document, encouraging gang

pasión. El sincretismo de este "sagrado corazón" chicano lo convierte en "un icono cultural que hace tangible nuestra herencia mestiza, a la vez que expresa la pasión, fe, pena, y amor de la cultura."²¹ El corazón de Almaraz también incluye la estrella roja del Partido Comunista, significando la afiliación marxista de Almaraz. En la parte inferior, a la izquierda y la derecha, el emblema del águila de la UFW declara su solidaridad con el sindicato, y por extensión, con el chicanismo. Es un ejemplo perfecto de la unión natural de iconografía política, popular e individual que marcó este periodo de la producción de carteles.

Muchos artistas de Los Ángeles eligieron enfocarse en la imaginaria urbana representada por la cultura juvenil de los barrios. John Valadez produjo varios carteles sobre las actitudes e indumentaria del *cholo*. Utilizando fotografías, Valadez recreó versiones fotorrealistas a tamaño natural de *cholos* de la vecindad. Un cartel incorporó las etiquetas que identifican las ropas características del personaje (*Cholo*; 1978) [plate 34; cat. no. 68]. Al intentar enseñar al público los diferentes elementos de la indumentaria del *cholo*, y la manera en la que éstas se relacionaban con su identidad, Valadez trató de representar una imagen positiva de los *cholos*. La indumentaria del *cholo* también se convierte en una manera de oponer la imagen del *pachuco* como un dandy vestido de chaqué. "En esta [*cholo*] sociedad, los khakis se hacen indumentaria tradicional; una manera de resistir la asimilación, de afirmar una historia y una experiencia diferente."²² Valadez también incorpora la caligrafía característica de los *cholos*. Conocida como *placas*, esta forma del arte del graffiti se nutrió principalmente de la escritura en las paredes que proclamaba los objetos de su amor o funcionaba como "juramento de lealtad" a su vecindad. Presentada en el viejo estilo de molde inglés, el "trazo cuadrado y prestigioso se creó para ofrecer al público un documento formal, alentando a la fuerza de las bandas y creando una aureola de exclusividad."²³ Los artistas de carteles afirmaron su orgullo hacia



John Valadez
Cholo, 1978; silkscreen (serigrafía)
 [plate 34; cat. no. 68]

sus barrios y expusieron temas sociopolíticos utilizando graffiti. Así, estos carteles funcionaban en los barrios como extensiones portátiles del orgullo del barrio y de resistencia cultural.

El pachuco surgió por derecho propio durante este periodo como otro icono urbano importante. Se trata de jóvenes urbanos que rechazaban la asimilación al ambiente cultural estadounidense, pero no se identificaban tampoco con los patrones culturales de sus padres mexicanos. Estos jóvenes, cuya origen surgió de El Paso, Texas, y se extendió por todas las zonas urbanas del suroeste, desarrollaron su propia indumentaria y un léxico caló particular. El artista de la RCAF José Montoya recreó en varios carteles a los pachucos de su infancia en la década de 1940. Montoya cree que los pachucos son los "luchadores de la libertad" originales de la experiencia chicana y los precursores de la cultura chola contemporánea.²⁴ En *Recuerdos del Palomar* [cat. no. 70] – un cartel de promoción de una producción teatral basada en música y bailes de los años 40 – Montoya presenta a una pareja vestida de gala bailando el "boogie-woogie". Sin embargo, el pachuco que aparece en el cartel que anuncia la exposición individual de Montoya, *Pachuco Art: A Historical Update (Arte pachuco: Una actualización histórica)* [cat. no. 66], es una combinación de una calavera de José Guadalupe Posada y un dandy pachuco. Las presentaciones únicas de Montoya, no solamente rinden homenaje a estas figuras enigmáticas, pero también ejemplifican el humor característico de los artistas de la RCAF.

Al mismo tiempo que los artistas empezaban a utilizar imaginación y los sentimientos más "tradicionales" del barrio, otro angelino, Richard Duardo, exploraba imágenes basadas en la cultura chicana alternativa. Duardo creó su propia estética del cartel retratando el mundo exuberante "underground" de la nueva ola, el punk y el lustroso mundo de la publicidad de Los Angeles. *The Screamers*, producido en 1978, fue autodesignado como el primer cartel punk.²⁵ Creado en tonos pastel, el cartel presenta una fotografía de los miembros del grupo de rock The Screamers, y se aleja de cualquier asociación

strength, and creating an aura of exclusivity."²³ Poster artists asserted their individual *barrio* pride and exposed sociopolitical issues utilizing graffiti. Thus, these posters functioned within *barrios* as portable extensions of neighborhood pride and cultural resistance.

The *pachuco* also emerged during this time as an important Chicano urban icon in its own right. They were urban youth who rejected assimilation into the American mainstream, yet did not identify with their Mexican parent's cultural standards. Originating in El Paso, Texas, and spreading throughout the urban areas of the Southwest, these young people developed their own distinctive outfits and *caló* lexicon. RCAF artist José Montoya recreated the *pachucos* of his 1940s childhood in several posters. He believes the *pachucos* to be the original "freedom fighters" of the Chicano experience and precursors to the contemporary *cholo* youth culture.²⁴ In *Recuerdos del Palomar (Memories of Palomar)* [cat. no. 70], a poster promoting a theatre production based on music and dances from the 1940s, Montoya depicted a couple in zoot suits dancing the boogie-woogie. However, the *pachuco* in the poster announcing his one-person exhibition, *José Montoya's Pachuco Art: A Historical Update* [cat. no. 66], is a combination of José Guadalupe Posada's *calavera* and a *pachuco* dandy. Montoya's unique renditions not only pay homage to this enigmatic figure, but also exemplify the trademark humor of the RCAF artists.

At the same time that poster artists were utilizing more "traditional" *barrio* sensibilities and imagery, fellow Angelino Richard Duardo was exploring imagery based on alternative Chicano youth culture. Duardo created his own unique poster aesthetics by drawing from the thriving underground new/wave/punk scene and the slick, pervasive advertisement world of Los Angeles. *The*



Richard Duardo
The Screamers, 1978; silkscreen (serigrafía)
Courtesy of the artist

Screamers, produced in 1978, is self-designated as the first punk poster.²⁵ Rendered in pastel tones, featuring a photograph of The Screamers rock band members, this poster belies any association with Chicano aesthetics; it even incorporates Japanese lettering as its text. Duardo became recognized internationally as one of the unchallenged masters of the silkscreen medium and foremost aesthetic innovators within Chicano art.

One of the major influences on the iconography of the Chicano poster was *indigenismo*, which sought to reestablish linkages between Chicanos and their pre-Conquest Mexican ancestors and to reintroduce indigenous knowledge through its ancient philosophy, literature, and ceremonies. "Ancient and surviving Indian cultures were valued as root sources from which to extract lasting values that would bring unity and cohesion to the heterogeneous Chicano community."²⁶ *Indigenismo* was practiced to some extent throughout the state, especially within *Día de los Muertos* (Day of the Dead) observances, but it was most prevalent in the San Diego area (*Toltecas en Aztlán/Centro Cultural de la Raza*) and the Central Valley (RCAF/Centro de Artistas Chicanos). Iconography ranged from simple Aztec or Mayan glyphs to elaborate recreations of pre-Conquest deities such as Tlaloc (God of Rain) for the *Fiesta de Colores* poster in Sacramento, Mictlantehcuhtli (God of Death) for *Día de los Muertos*, or Xilonen (Goddess of Corn) for the *Fiesta de maíz*. As an extension of *indigenismo*, the *Virgen de Guadalupe* was merged with the Aztec goddess Tonantzin and depicted with both names in posters announcing many *El día de la Virgen* (December 12) activities throughout the state.

Another important iconic element within the Chicano political and artistic Movement was the concept of "Aztlán." Defined as the mythic homeland of the Aztecs before they set off to found Tenochtitlan (present Mexico City), during the Chicano Movement, Aztlán became synonymous with the United States southwest and Chicano nationalism. As a unifying concept, it proved to be more binding than language, birthplace, or cultural traits, especially since these were not all shared

con la estética chicana, llegando a incorporar caracteres japoneses en su texto. Duardo fue reconocido mundialmente como uno de los maestros indiscutibles del género de la serigrafía, y uno de los principales innovadores estéticos del arte chicano.

Una de las principales influencias en la iconografía del cartel chicano fue el indigenismo, que trataba de reestablecer los lazos entre los chicanos y sus ancestros mexicanos precolombinos, a la vez que reintroducía la sabiduría indígena por medio de su antigua filosofía, su literatura y sus ceremonias. "Las culturas indígenas antiguas y las sobrevivientes eran valoradas como fuentes originarias de las que se podían extraer valores duraderos que traerían unidad y cohesión a la heterogénea comunidad chicana."²⁶ El indigenismo se practicaba a ciertos niveles a lo ancho del estado, especialmente en las conmemoraciones del Día de los muertos, predominantemente en la zona de San Diego (Toltecas en Aztlán/Centro Cultural de la Raza) y en el Valle Central (RCAF/Centro de Artistas Chicanos). La iconografía variaba desde simples glifos mexicas y mayas, a elaboradas recreaciones de deidades precolombinas como Tlaloc (Dios de la lluvia) para el cartel de la Fiesta de Colores en Sacramento, Mictlantehcuhtli (Dios de la muerte) para Días de los Muertos o Xilonen (Diosa del maíz) para la Fiesta del Maíz. Como extensión del indigenismo, la Virgen de Guadalupe fue combinada con la diosa mexicana Tonantzin y representada con ambos nombres en numerosos carteles que anunciaban las actividades del Día de la Virgen (12 de diciembre) en todo el estado.

Otro elemento icónico importante dentro del movimiento político y artístico chicano fue el concepto de "Aztlán". Definido como la tierra mítica de los aztecas antes de que partieran a fundar Tenochtitlán (hoy Ciudad de México), durante el movimiento chicano Aztlán se convirtió en sinónimo del suroeste de los Estados Unidos y del nacionalismo chicano. Como concepto unificador, demostró ser mucho más cohesivo que el idioma, el lugar de nacimiento, o las características culturales, especialmente desde que éstos no eran todos atributos comunes. Aztlán y su imaginaria indigenista representaba la fuerza unificadora de una herencia ancestral basada en principios espirituales y una entidad física, el Suroeste. Lo que es más importante, Aztlán también pasó a representar la afirmación del origen mestizo de los chicanos como producto de

los españoles y los indígenas del continente. "Aunque esta idealización de las culturas toltecas, aztecas y mayas estaba basada en un conocimiento antropológico limitado," observó el crítico cultural Amalia Mesa-Bains, "en aquel momento sirvió para satisfacer las necesidades estratégicas (políticas y espirituales) de una generación ansiosa por encontrar un lazo a un pasado glorioso".²⁷

Sin duda la más difundida de las imágenes derivadas de la herencia indígena era la calavera. El esqueleto se originó en los antiguos ritos de las civilizaciones precolombinas. Veían a la muerte como una parte del ciclo natural de la vida y daban gran valor al sacrificio en sus prácticas religiosas. En las aplicaciones políticas y humorísticas que José Guadalupe Posada dio al tratar el tema de la muerte, las calaveras escenificaban las actividades y retos de la vida de los habitantes de la Ciudad de México, a menudo en un teatro de lo absurdo. Las calaveras de Posada también recordaban a los observadores su transitoriedad sobre la tierra, y de la muerte como el gran nivelador de ricos y pobres, hermosos y feos, jóvenes y viejos. Los artistas chicanos incorporaron ambos aspectos de este legado en carteles que festejaban el Día de los Muertos, exposiciones, producciones teatrales y sus actividades principales.

Fue también durante esta época que algunos centros específicos desarrollaron una iconografía particular. En la zona fronteriza de San Diego los artistas asociados al Centro Cultural de la Raza incluyendo a David Avalos y Victor Ochoa, produjeron carteles relacionados con los temas regionales de la inmigración y la política de la frontera. La asociación de la Real Fuerza Aérea Chicana (*Royal Chicano Air Force, RCAF*) con la jerga militar generó una combinación única de imaginaria de aviación y humor. El acrónimo que identificaba al grupo, RCAF, aparecía pintado en la tipografía del ejército norteamericano, a menudo con un par de alas. Varios de los carteles representaban a sus miembros vestidos con chaquetas de vuelo y antiparras promocionando los boicots de la UFW. El centro *La Raza Silkscreen Center/La Raza Graphics* se hizo famoso por su compromiso con las luchas e inquietudes del tercer mundo, especialmente las de centro y sur América.

Para mediados de la década de 1980, los artistas chicanos en estos centros colectivos funcionaban a varios niveles artísticos. Muchos se mantuvieron fieles a la

attributes. Aztlán and its indigenous imagery represented the unifying force of an ancient heritage based on spiritual principles and a physical entity (the Southwest). More importantly, Aztlán also came to embody the affirmation of Chicanos' *mestizo* origins as the product of Spanish and indigenous peoples of this continent. "Although this idealization of the Toltec, Aztec, and Mayan cultures was based on limited anthropological knowledge," observed cultural critic Amalia Mesa-Bains, "at the time it served the strategic spiritual and political needs of a generation hungry for a link to a glorious past."²⁷

By far the most ubiquitous of images derived from an indigenous heritage was the *calavera*. The skeleton had as its source the ancient death rites of the pre-Conquest civilizations, which regarded death as part of the natural life cycle and placed a high value on sacrifice in their religious practices. In José Guadalupe Posada's humorous and political applications, *calaveras* acted out the daily trials and successes of the everyday people of Mexico City, often as a theatre of the absurd. Posada's *calaveras* also served to remind viewers of their transitory nature on earth, and of death as the great equalizer among rich and poor, beautiful and ugly, young and old. Chicano artists incorporated both aspects of this legacy in posters that promoted *Día de los Muertos* celebrations, art exhibitions, theatre productions, and their center activities.

It was also during this period that specific *centros* developed distinct iconography. In the San Diego border area, artists associated with the Centro Cultural de la Raza, including David Avalos and Victor Ochoa, produced posters regarding regional issues of immigration and border politics. The Royal Chicano Air Force (RCAF) association with military flight jargon generated a unique combination of aviation imagery and humor. The group's identifying acronym, RCAF, was printed in U.S. Army typeface and often sprouted wings. Several of their posters featured members dressed in flight jackets and goggles while promoting UFW boycott activities [cat. no. 20]. *La Raza Silkscreen Center/La Raza Graphics* became known for their commitment to third world issues and struggles, especially those of the Americas.

By the middle of the 1980s, Chicano artists within these collective *centros* functioned on multiple artistic levels. Many remained true to the ideology of a collective effort, while at the same time experimenting with personal imagery. While some artists continued “validating the vernacular,” many more began to seek entry into the mainstream “fine art” world. Facilitated by the rise of multiculturalism in the 1980s, Chicano art (and artists) began to receive greater acceptance and visibility within galleries and museums. Though the aesthetic ramifications on American art and culture are still being assessed and defined, the immediate results were national exhibitions, including *Hispanic Art in the United States* (1987) and *The Latin American Spirit* (1989). The trend reached its peak in the 1990s with *CARA: Chicano Art: Resistance and Affirmation*, which traveled for three years and featured Chicano poster artists prominently. More significantly, Self-Help Graphics and Art in Los Angeles established the Experimental Silkscreen Atelier in 1983. The Chicano poster entered the era of the fine art print and would undergo commensurable changes in aesthetics and iconography.

SELLING THE VISION

The Chicano Poster as Art 1983–Present

*The poster aims to seduce, to exhort,
to sell, to advocate, to convince, to appeal.*

SUSAN SONTAG²⁸

The Chicano poster’s transition from political tool to art product was a slow and gradual process fueled by multiple factors. In the beginning, Chicano posters had been produced as political propaganda and later served as community announcements. Within both these capacities, they had been produced and distributed free to the public. With the demise of CETA and the decrease in government arts funds, the *centros* began to seek alternative funding sources, including poster sales income and production fees. In addition, as artists experimented with the silkscreen medium and personal imagery, the

ideología de un esfuerzo colectivo, mientras que a la vez experimentaban con imaginaria personal. Mientras que algunos artistas siguieron “validar lo popular,” muchos más comenzaron a tratar de acceder al mundo del arte. Ayudados por el auge del multiculturalismo en la década de 1980, el arte (y los artistas) chicanos comenzaron a recibir mayor atención y visibilidad en museos y galerías. Aunque las ramificaciones estéticas del arte y la cultura americanas todavía se estaban midiendo y definiendo, los resultados inmediatos fueron algunas exposiciones nacionales, como *Hispanic Art in the United States (El arte hispano en los Estados Unidos, 1987)* y *The Latin American Spirit (El espíritu latinoamericano, 1989)*. Esta moda alcanzó su apogeo en 1990 con *CARA: Chicano Art: Resistance and Affirmation (Arte chicano: resistencia y afirmación)*, que viajó durante tres años y destacó artistas de arte de cartel. Aún más importante, *Self-Help Graphics and Art* en Los Ángeles estableció el Atelier de Serigrafía Experimental (*Experimental Silkscreen Atelier*) en 1983. El cartel chicano entró en una época de grabados de bellas artes y su estética e iconografía se transformaría enormemente.

VENDIENDO LA VISIÓN

El arte del cartel chicano 1983–presente

*El objetivo del cartel es seducir,
exhortar, vender, abogar,
convencer, apelar.*

SUSAN SONTAG²⁸

La transición del cartel chicano de herramienta política a producto de arte fue un proceso lento y gradual, estimulado por muchos factores. Al principio, los carteles chicanos habían sido producidos como propaganda política, y más tarde sirvieron como anuncios comunitarios. En ambas funciones, habían sido producidos y distribuidos gratuitamente al público. Con la desaparición de CETA y la reducción de fondos gubernamentales para el arte, los centros comenzaron a buscar fuentes alternativas de financiamiento, incluyendo la venta de carteles y cobro de producción. Además, como artistas con experiencia en el medio de la serigrafía y la imaginaria personal, la importancia de la estética empezó a sustituir cualquier mensaje. La iconografía personal también fue en aumento

a medida que los artistas hacían del cartel su principal medio de expresión. Ya en 1975, Luis González de la RCAF había producido y vendido una serie de serigrafías de edición limitada que incorporaban su poesía concreta. Sin contenido político alguno, muchos de estos poemas eran historias personales, bilingües, de amor encontrado y perdido, grabadas sobre fondos de colores. Al principio las vendía a costo reducido para hacerlas asequibles a los miembros de la comunidad, estos carteles al fin se hicieron populares. Sin embargo, en la década de 1980, el arte chicano fue impulsado a un mundo artístico general por la demanda de multiculturalismo en el mercado. La oportunidad de elevar a los carteles al nivel de "grabados de arte" fue aprovechada en Los Ángeles por dos elementos importantes dentro del mundo del cartel chicano: Richard Duardo y *Self-Help Graphics and Art*.

Duardo, que ya era un veterano artista de grabados, fue cofundador del Centro de Arte Público con Almaraz y Guillermo Bejarano en 1977. Fue allí donde comenzó a experimentar con la imaginería punk. En 1979 organizó el primer estudio de serigrafía en *Self-Help Graphics and Art*.²⁹ Al año siguiente, Duardo estableció su propio negocio de grabados – Aztlán Múltiples – y tres años más tarde, una galería privada que llamó *Future Perfect* (Futuro Perfecto). Allí, creó cientos de carteles para publicistas internacionales y galerías de arte, "con la intención de ofrecer a los decoradores carteles finos que, por primera vez, incluyeran los de artistas chicanos".³⁰ Los carteles de Duardo iban más allá de su papel primario como herramientas políticas y trataban de hacerse notorios por su contenido de base artística. Además de crear imágenes del mundo New Wave de Los Ángeles, y de la cultura popular – como *Boy George* [plate 35; cat. no. 69] y *The Plugz* [plate 33; cat. no. 67] – Duardo puso al día algunos de los iconos del movimiento chicano, incluyendo al pachuco [cat. no. 66].

En 1982 *Self-Help Graphics* invitó a Gronk a producir una serie de grabados de edición limitada.³¹ Además de dos carteles solicitados para el décimo aniversario de un festejo del Día de los Muertos, la serie de grabados mostraba imaginería de Gronk derivada de su obra mural y sus cuadros. Con títulos como *Molotov Cocktail* (*Coctail Molotov*) y *Exploding Coffee Cup* (*Taza de café explotando*), los grabados de Gronk se nutrían de sus experiencias como artista urbano y su sentido de

importance of aesthetics began to supersede any message. Personal iconography also increased as artists utilized posters as their primary artistic medium. As early as 1975, Luis González of the RCAF had produced and sold a series of limited edition silkscreen prints which featured his concrete poetry. Devoid of political content, many of these poems were personal, bilingual accounts of love found and lost, printed against colorful backgrounds. Initially sold at low prices to make them affordable to community members, these posters ultimately gained popularity. However, in the 1980s, Chicano art was propelled into a mainstream art world fueled by the market's co-optation of multiculturalism. The opportunity to push posters into the realm of "art prints" was fully realized in Los Angeles by two important proponents of the Chicano art poster: Richard Duardo and *Self-Help Graphics and Art*.

Already a veteran screenprint artist, Duardo co-founded the Centro de Arte Publico with Almaraz and Guillermo Bejarano in 1977, and there he began his experimentation with punk imagery. In 1979 he set up the first silkscreen print shop at *Self-Help Graphics and Art*.²⁹ The following year, Duardo established his own print business, *Aztlan Multiples*, and three years later, a private gallery he named *Future Perfect*. Here, he created hundreds of posters for international advertisers and art galleries, "with the intent of providing decorators with fine posters that, for the first time, would include those of Chicano artists."³⁰ Duardo's posters expanded beyond their primary role as a political tool and strove to derive their status from an aesthetics-based content. Aside from creating imagery from the young, hip Los Angeles' New Wave scene and pop culture, such as *Boy George* [plate 35; cat. no. 69] and *The Plugz* [plate 33; cat. no. 67], Duardo also updated icons of the Chicano Movement, including the *pachuco* [cat. no. 66].

In 1982 *Self-Help Graphics* invited Gronk to produce a series of limited edition screenprints.³¹ Aside from two posters commissioned for its Day of the Dead tenth anniversary, the suite of prints featuring Gronk imagery derived from his canvas

and mural work. With titles such as *Molotov Cocktail and Exploding Coffee Cup*, Gronk's prints drew on his experiences as an urban artist and sense of displacement.³² Like his fellow artists within Asco, his iconography reflected the influences of Mexican/Latino art, but also of Hollywood B-movies. Gronk's prints marked a turning point in the purpose and production of Chicano posters, which accelerated the iconographic impact initiated by individual artists in the 1970s, such as Richard Duardo, Rupert Garcia, and Luis González. The combination of a well-known artist, a master printer for quality control, and a mechanism by which to market the prints to Chicano and mainstream collectors proved successful. The following year, with funds from the sale of Gronk's prints, nine artists were invited to participate in the first annual Atelier Program.

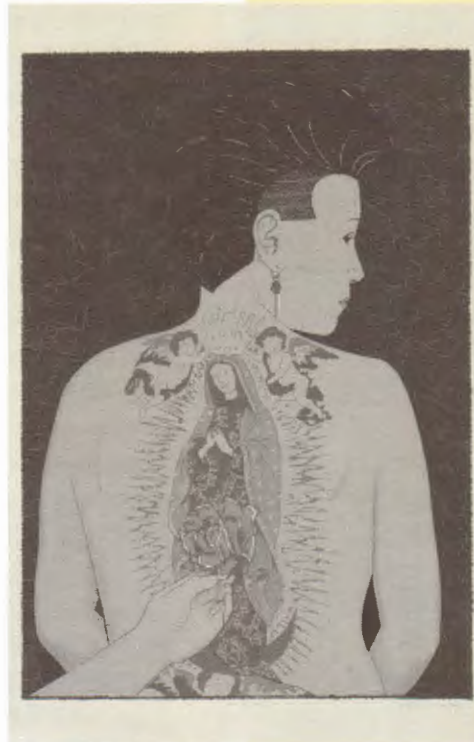
Based on the principle of artistic excellence within a collective process, Self-Help Graphics' Atelier Program provided the luxury of a technical printer and the opportunity for artistic experimentation. No longer bound by publicity requirements or political agendas, the imagery reflected individual aesthetics and/or personal interpretations. An example is Ester Hernández' *La ofrenda* (*The Offering*; 1988) [plate 31; cat. no. 63], which portrays the Virgin of Guadalupe on the back of a woman. From the lower left corner, a hand is "offering" a rose. The Virgin's image within this personal statement is multileveled, invoking meanings at the political, social, and gender-identity levels. As part of a farmworker family in a rural central California town without a church, Hernández participated as a *Guadalupana*, a society devoted to the Virgin of Guadalupe. In Dinuba, it was the older Mexican men and women who organized prayer events and social activities that brought people together to honor *La Virgen*.³³

exclusión.³² Como los otros artistas de Asco, su iconografía reflejaba la influencia del arte latino y mexicano, pero también de las películas de segunda clase de Hollywood. Los grabados de Gronk marcaron el principio de un cambio en el objetivo y la producción de los carteles chicanos, lo que aceleró el impacto iconográfico iniciado por artistas individuales a principios de la década de 1970, como Richard Duardo, Rupert Garcia y Luis González. La combinación de un artista conocido, un maestro grabador que controlara la calidad y un mecanismo con el que comercializar los grabados a los chicanos y a los coleccionistas habituales fue un éxito. Al año siguiente, con apoyo financiero de la venta de los grabados de Gronk, se invitó a nueve artistas a que participaran en el primer Programa de Atelier anual.

El Programa de Atelier de *Self-Help Graphics* estaba basado en principios de calidad artística en el proceso colectivo, y ofrecía el lujo de un grabador técnico y la oportunidad de experimentación artística. La imagería,

que ya no estaba restringida por las demandas de la publicidad o los objetivos políticos, reflejó la estética individual y/o las interpretaciones personales. Un ejemplo es *La ofrenda* (1988) [plate 31; cat. no. 63] de Ester Hernández que representa a la Virgen de Guadalupe en la espalda de una mujer. Desde la esquina inferior izquierda, una mano "ofrece" una rosa. La imagen de La Virgen en esta declaración personal presenta varios niveles, invocando significados a nivel político, social y de identidad de género. Como miembro de una familia de trabajadores del campo en un pueblo rural del centro de California sin una iglesia, Hernández fue una guadalupana, una sociedad devota de la Virgen de Guadalupe. En Dinuba, eran los ancianos y ancianas mexicanas los que organizaban los

grupos de plegaria y las actividades sociales que unían a la gente para honrar a La Virgen.³³ Sin embargo, su relación con La Virgen también tiene una base en su identificación como artista chicana. A nivel político, Hernández ha declarado su derecho a representar el símbolo de una manera significativa



Ester Hernández
La ofrenda (*The Offering*) 1988; silkscreen (*serigrafía*)
[plate 31; cat. no. 63]

para ella. Su Virgen adorna la espalda de una mujer en vez de un hombre, pero se inspira en una representación religiosa tradicional de La Virgen como su imagen principal. Este tributo altamente personal ejemplifica la tensión entre las preocupaciones estéticas y las referencias culturales que fueron (y siguen siendo) predominantes en los grabados chicanos después de mediados de 1980.

CONCLUSION

Los chicanos, tanto con un ojo crítico en el "mundo exterior" de influencia y dominio como en el "mundo interior" de la cultura chicana...pueden producir visiones singulares [y] de especificidad cultural.

RUPERT GARCIA³⁴

Los carteles chicanos fueron un componente importante del movimiento chicano. Funcionaron de la misma manera que el arte de cartel de otros movimientos socio-políticos: como propaganda, proponiendo una ideología específica y tomando posiciones políticas visibles. De hecho, además de los murales, los carteles fueron la única forma de arte que jugó un papel de semejante importancia en el movimiento chicano. "Los artistas actuaban como educadores visuales, con una misión fundamental de refinar y transmitir, mediante la expresión plástica, la ideología de una comunidad luchando por su autodeterminación".³⁵ La inmediatez y portabilidad del cartel chicano, que fue valorizado como herramienta política, también fue convertida en el vehículo ideal para imaginar los procesos de reclamación cultural de la década de 1970. La iconografía refleja la manera en que los carteles fueron más allá de la imaginería política y cumplieron otras funciones, como afirmación cultural, promoción literaria, y cohesión comunitaria. Los artistas del grabado chicano contemporáneo trabajan junto a cartelistas del movimiento chicano que siguen promocionando un programa político. Una nueva generación de artistas como Lalo Alcaraz, Mark Vallen y Rollo Castillo se ha unido a activistas como Malaquías Montoya y Victor Ochoa, y también se ha comprometido a "una estética del mensaje".

El cartel chicano, precisamente por su sincretismo, también contribuyó al desarrollo del rumbo característico del arte del movimiento chicano. Los primeros talleres de

However, her relationship to *La Virgen* is also based on her identification as a Chicana artist. Politically, Hernández has declared her right to represent the symbol in a manner meaningful to her. Her *Virgen* graces the back of a woman instead of a man, yet it draws on a traditional religious representation of the Virgin as its primary image. This very personal tribute exemplifies the pull between aesthetic concerns and cultural referencing that was (and continues to be) prevalent in Chicano prints after the mid-1980s.

CONCLUSION

Chicanos with both a critical eye on the "outside world" of influence and domination and the "inside world" of Chicano culture...can produce singular [and] culturally specific visions.

RUPERT GARCIA³⁴

Chicano posters formed an important component of the Chicano Movement. They functioned in the manner of poster art within other social-political movements: as propaganda, proponents of a specific ideology, and visible political stances. In fact, aside from murals, posters were the only art forms to serve such an integral role within the Chicano Movement. "Artists functioned as visual educators, with the important task of refining and transmitting through plastic expression the ideology of a community striving for self-determination."³⁵ The Chicano poster's immediacy and portability, which had made it invaluable as a political tool, also made it a perfect vehicle for imaging the cultural reclamation process of the 1970s. As reflected in the iconography, posters expanded beyond political imagery and slowly filled other functions, such as cultural affirmation, literary promotion, and community building. Today's Chicano print artists work side by side with poster makers of the Chicano Movement who continue promoting a political agenda. Activists such as Malaquías Montoya and Victor Ochoa have been joined by a new generation of artists, including Lalo Alcaraz, Mark Vallen, and Rollo Castillo, who are also committed to an aesthetic of the message.

The Chicano poster, precisely because of its syncretism, also contributed to the development of the Chicano art movement's unique course. The early poster workshops at various universities attracted participants from other disciplines; some of them became practicing artists. The posters created within *centros* also solidified the community-building aspects of the movement – something not achieved by Mexico's *Taller de Gráfica Popular*, which was established by artists and remained artist-centered. Through on the job graphic art training and a well-equipped space to perfect their effective cultural imagery, many *centro* artists developed skills and aesthetics that served them well as individual artists.

However, it was multiculturalism and the art market of the 1980s and 1990s that forever changed the role of the poster and fueled an explosion of imagery. Though initiated by the individual efforts of such artists as Rupert Garcia, Luis González, and Richard Duardo in the 1970s, it was not until the establishment of Self-Help Graphics' Atelier Program that the trend was formalized and nourished. Chicano poster makers moved from being the anonymous producers of political materials to internationally renowned artists creating commissioned art prints. The poster format also offered artists the freedom to transmit messages solely by aesthetic means – to intentionally create poster art. Even Chicano artists who chose to produce strong political messages required from their viewers a more complex reading. An example of this is Liz Rodriguez' untitled diptych from 1986 [plate 55; cat. no. 99 and plate 56; cat. no. 100] in which shadowy figures rendered in dark, muted colors are depicted in various stages of torture. The almost abstract quality of the images allude to their clandestine nature, yet adds to their aesthetic appeal. It is only upon closer inspection that the viewer discovers the powerful political content.

More importantly, the greater artistic freedom claimed by Chicano poster artists in recent years has not only expanded the study of Chicano iconography, but has also contributed to the continuing redefinition of "Chicano art." Today, Chicano

impresión de carteles en varias universidades atrajeron participantes de otras disciplinas; algunos se convirtieron en artistas activos. Los carteles que crearon en los centros también contribuyeron a solidificar los aspectos del movimiento relacionados con el desarrollo de la comunidad, algo que no había logrado el Taller de Arte Gráfica Popular de México, que fue establecido por artistas y siguió centrándose en los artistas. Mediante su obra de capacitación en artes gráficas y los espacios equipados idóneamente para perfeccionar la efectividad de su imaginaria cultural, muchos artistas de los centros desarrollaron habilidades y estéticas que les sirvieron en su carrera como artistas individuales.

Sin embargo, fueron el multiculturalismo y el mercado artístico de las décadas de 1980 y 1990 que cambiaron para siempre el papel del cartel, y alimentaron la explosión de la imaginaria. No fue hasta el establecimiento del Programa de Atelier de *Self-Help Graphics* que se formalizó y alimentó la tendencia iniciada por los esfuerzos individuales de artistas como Rupert Garcia, Luis González y Richard Duardo en la década de los 70. Los cartelistas chicanos pasaron de ser productores anónimos de material político a ser artistas de renombre internacional que creaban grabados artísticos por encargo. El formato del cartel también ofreció a los artistas la libertad de transmitir mensajes por medios puramente estéticos, de crear intencionalmente carteles artísticos. Incluso los artistas chicanos que optaron por producir fuertes mensajes políticos demandaban de su público lecturas interpretaciones complejas. Un ejemplo de ello es el díptico sin título de Liz Rodriguez (1986) [plate 55; cat. no. 99 and plate 56; cat. no. 100] donde una serie de sombras representadas en colores apagados y oscuros aparecen en varias posiciones de tortura. La calidad casi abstracta de las imágenes alude a su naturaleza clandestina, pero también incrementa su atractivo estético. Solamente al inspeccionarlo con más detalle, el observador descubre el poder del contenido político.

Aún más importante es la gran libertad artística que los cartelistas chicanos han reclamado en los últimos años. No solamente han expandido el estudio de la iconografía chicano, pero también han contribuido a la redefinición continua del concepto de "arte chicano". Hoy en día, la iconografía chicana incluye una amplia variedad de imaginaria que va desde lo político a lo personal, de los carteles Zapatistas de Malaquías Montoya con una gran carga

política, hasta el grabado intensamente femenino *Dressing Table* (*Mesa de vestidor*) de Patssi Valdez. El desarrollo del cartel chicano ha sido paralelo al del arte chicano en general, especialmente la tensión entre los esfuerzos colectivos y los individuales, un "arte del pueblo" frente a "un arte de validación". Dentro de esta tensión creativa surgió un arte chicano que se aleja de la referencialidad cultural mexicana y se basa en una imaginería personal derivada de la experiencia americana. En *Lost Childhood* (*Infancia perdida*; 1984) [plate 54; cat. no. 98] e Ralph Madariaga, el jardín, los juguetes y un cartel de "Prohibido el paso" en inglés no dan pistas sobre el origen chicano de este grabado. Sin embargo, en sus alusiones sutiles a la tierra, el desalojo, la pérdida y tal vez incluso a los sueños perdidos, se convierte en una afirmación política con conexiones directas al movimiento de cartel chicano. Así, incluso en obras como éstas se alejan de la iconografía específica chicana, se nutre de sus raíces en el movimiento del cartel chicano para expresar su naturaleza experimental, sincrética y en constante evolución.



iconography includes a wide range of imagery from the political to the personal, from the politically charged *Zapatista* posters of Malaquías Montoya to the intensely feminine *Dressing Table* print by Patssi Valdez. The development of the Chicano poster has echoed the tension within Chicano art in general, especially the pull between individualism

and the collective agenda, a "people's art" versus an "art of validation." Within this creative tension has emerged a Chicano art that removes Mexican cultural referencing and is based on a personal imagery derived from the American experience. In Ralph Maradiaga's *Lost Childhood* (1984) [plate 54; cat. no. 98], the lawn, toys, and

English "Keep Off" sign do not identify this print as "Chicano art." However, in its subtle allusions to land, displacement, loss, and maybe even broken dreams, it becomes a political statement with direct connections to the earlier Chicano poster movement. Thus, even as such work departs from Chicano-specific iconography, it draws on its foundation in the Chicano poster movement to remain experimental, syncretic, and continually evolving.

Ralph Maradiaga
Lost Childhood (*Infancia perdida*) 1984; silkscreen (*serigrafía*)
 [plate 54; cat. no. 98]

- ¹ Gabriel Peluffo Linari, "Crisis of Inventory," in Gerardo Mosquera, ed., *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism for Latin America* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), 289.
- ² Rodolfo "Corky" Gonzalez, "El Plan Espiritual de Aztlán," in Luis Valdez and Stan Steiner, eds., *Aztlán: An Anthology of Mexican American Literature* (New York: Vintage Books, 1972), 405. This manifesto was first presented at the Chicano National Liberation Youth Conference in Denver, Colorado, in 1969. The conference was organized by Mr. Gonzalez' Crusade for Justice.
- ³ Quoted in Tomás Ybarra-Frausto, "Califas: California Chicano Art and Its Social Background," unpublished manuscript, 20-21. Prepared for Califas Seminar at Mary Porter Sesnon Gallery, University of California, Santa Cruz, April 16-18, 1982.
- ⁴ Quoted in Victoria Dalkey, "Call to La Causa," *Sacramento Bee* (April 1, 1992).
- ⁵ Freida High, "Chiasmus-Art in Politics/Politics in Art: Chicano/a and African American Image, Text and Activism of the 1960s and 1970s," in Phoebe Farris-Dufrene, ed., *Voices of Color: Art and Society in the Americas* (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1997), 121.
- ⁶ José Montoya and Juan M. Carrillo, "Posada: The Man and His Art. A Comparative Analysis of José Guadalupe Posada and the Current Chicano Art Movement as They Apply Toward Social and Cultural Change. A Visual Resource Unit for Chicano Education." Unpublished MA Thesis, California State University, Sacramento, California (1975), 36.
- ⁷ *Ibid.*, 39.
- ⁸ Malaquías Montoya, Interview transcript, "Califas: Chicano Art and Culture in California," Transcript Book #6 (1983) 10. Prepared in conjunction with Califas Seminar, University of California, Santa Cruz in 1982.
- ⁹ "Walkout in Albuquerque," *Carta Editorial* 3 (12, April 8, 1966); Reprinted as "Walkout in Albuquerque: The Chicano Movement Becomes Nationwide," in Luis Valdez and Stan Steiner, eds. *Aztlán: An Anthology of Mexican American Literature* (New York: Vintage Books, 1972), 211.
- ¹⁰ Quoted in Therese Thau Heyman, *Posters American Style* (Washington, DC: National Museum of American Art, Smithsonian Institution, 1998), 175.
- ¹¹ Freida High, "Chiasmus," 150.
- ¹² Tomás Ybarra-Frausto and Shifra Goldman, "Outline of a Theoretical Model for the Study of Chicano Art," in *Arte Chicano* (Berkeley, CA: University of California Chicano Studies Library Publications Unit, 1985), 34.
- ¹³ César Chávez, "The Organizer's Tale," in Renato Rosaldo, ed., *Chicano: The Beginnings of Bronze Power* (New York: McGraw-Hill, 1974), 60.
- ¹⁴ Edmundo Desnoes, "From Consumerism to Social Conscience: The Poster in the Cuban Revolution, 1959-1970," *Cubaanse affiches* (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1971), 30.
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ Tomás Ybarra-Frausto, *Califas*, 43.
- ¹⁷ Ramón Favela, *Chicano Art: A Resource Guide, Proyecto CARIDAD* [Chicano Art Resources Information Development and Dissemination], (University of California, Santa Barbara, California Ethnic and Multicultural Archives (1991), 2.
- ¹⁸ Quoted Tomás Ybarra-Frausto, *Califas*, 44.
- ¹⁹ Edmundo Desnoes, "From Consumerism to Social Conscience," 18.
- ²⁰ Rupert Garcia, "Turning it Around: A Conversation between Rupert Garcia and Guillermo Gomez-Peña," in *Rupert Garcia, Aspects of Resistance* (New York: Alternative Museum, 1993), 15.
- ²¹ Delilah Montoya, "Corazón Sagrado, Sacred Heart." Unpublished MA Thesis, University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico (1993), 10.
- ²² Victor M. Valle, "L.A. Parks and Wreck Exhibit," *Somos* (July/August 1979): 30.
- ²³ Chaz Bojorquez, "Los Angeles 'Cholo' Style Graffiti Art," *On the Go* 14 (1996): n.p.
- ²⁴ José Montoya, introduction to *Pachuco Art: A Historical Update* (Sacramento, CA: RCAF, 1977).
- ²⁵ Steven Durland, "Richard Duardo," *High Performance* 35 (1986): 49.
- ²⁶ Tomás Ybarra-Frausto, *Califas*, 58.
- ²⁷ Amalia Mesa-Bains, "Redeeming our Dead: Homenaje a Tenochtitlan" [exhibition brochure] (Northampton, MA: Smith College Museum of Art, 1992), n.p.
- ²⁸ Susan Sontag, "Posters: Advertisement, art, political artifact, commodity," in Dugald Stermer, ed., *The Art of Revolution, Castro's Cuba: 1959-1970* (New York: McGraw-Hill, 1970), n.p.
- ²⁹ Margarita Nieto, "Across the Street: Self-Help Graphics and Chicano Art in Los Angeles," in *Across the Street: Self-Help Graphics and Chicano Art in Los Angeles* (Laguna Beach, CA: Laguna Art Museum, 1995), 30.
- ³⁰ Shifra Goldman, "15 Years of Poster Production" *Art Journal* (Spring 1984): 57.
- ³¹ Nieto, "Across the Street," 31.
- ³² Steven Durland and Linda Burnham, "Gronk," *High Performance* 35 (1986): 57.
- ³³ Interview with the author, May 4, 1998.
- ³⁴ Rupert Garcia, "Turning it Around," 1.
- ³⁵ Tomás Ybarra-Frausto, "The Chicano Movement/The Movement of Chicano Art," in Ivan Karp and Steven Lavine, eds., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991), 140.

¹ Gabriel Peluffo Linari, "Crisis of Inventory," en Gerardo Mosquera, ed., *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism for Latin America* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), 289.

² Rodolfo "Corky" Gonzalez, "El Plan Espiritual de Aztlán," en Luis Valdez y Stan Steiner, eds., *Aztlan: An Anthology of Mexican American Literature* (New York: Vintage Books, 1972), 405. Este manifiesto fue presentado por primera vez en la Conferencia de las Juventudes de Liberación Nacional Chicana, en Denver, Colorado, en 1969. La conferencia fue patrocinada por la Cruzada por la Justicia del Sr. Gonzalez.

³ En Tomás Ybarra-Frausto, "Califos: California Chicano Art and Its Social Background," manuscrito inédito, 20-21. Preparado para el seminario *Califos* en la Mary Porter Sesnon Gallery, University of California, Santa Cruz, 16-18 de abril, 1982.

⁴ Citado en Victoria Dalkey, "Call to La Causa," *Sacramento Bee* (1 de abril, 1992).

⁵ Freida High, "Chiasmus—Art in Politics/Politics in Art: Chicano/a and African American Image, Text and Activism of the 1960s and 1970s," en Phoebe Farris-Dufrene, ed., *Voices of Color: Art and Society in the Americas* (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1997), 121.

⁶ José Montoya y Juan M. Carrillo, "Posada: The Man and His Art. A Comparative Analysis of José Guadalupe Posada and the Current Chicano Art Movement as They Apply Toward Social and Cultural Change. A Visual Resource Unit for Chicano Education." Tesis de Maestría inédita, California State University, Sacramento, California (1975), 36.

⁷ *Ibid.*, 39.

⁸ Malaquías Montoya, transcripción de la entrevista "Califos: Chicano Art and Culture in California," Cuaderno de Transcripción #6 (1983) 10. Preparado con el seminario *Califos*, University of California, Santa Cruz en 1982.

⁹ "Walkout in Albuquerque," *Carta Editorial* 3 (12, 8 de abril de 1966); Reimpreso como "Walkout in Albuquerque: The Chicano Movement Becomes Nationwide," en Luis Valdez y Stan Steiner, eds., *Aztlan: An Anthology of Mexican American Literature* (New York: Vintage Books, 1972), 211.

¹⁰ Citado en Therese Thau Heyman, *Posters American Style* (Washington, DC: National Museum of American Art, Smithsonian Institution, 1998), 175.

¹¹ Freida High, "Chiasmus," 150.

¹² Tomás Ybarra-Frausto y Shifra Goldman, "Outline of a Theoretical Model for the Study of Chicano Art," en *Arte Chicano* (Berkeley, CA: University of California Chicano Studies Library Publications Unit, 1985), 34.

¹³ César Chávez, "The Organizer's Tale," en Renato Rosaldo, ed., *Chicano: The Beginnings of Bronze Power* (New York: McGraw-Hill, 1974), 60.

¹⁴ Edmundo Desnoes, "From Consumerism to Social Conscience: The Poster in the Cuban Revolution, 1959-1970," *Cubaanse affiches* (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1971), 30.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Tomás Ybarra-Frausto, *Califos*, 43.

¹⁷ Ramón Favela, *Chicano Art: A Resource Guide, Proyecto CARIDAD* [Chicano Art Resources Information Development and Dissemination], (University of California, Santa Barbara, California Ethnic and Multicultural Archives, 1991), 2.

¹⁸ Citado en Tomás Ybarra-Frausto, *Califos*, 44.

¹⁹ Edmundo Desnoes, 18.

²⁰ Rupert Garcia, "Turning it Around: A Conversation between Rupert Garcia and Guillermo Gomez-Peña," en *Rupert Garcia, Aspects of Resistance* (New York: Alternative Museum, 1993), 15.

²¹ Delilah Montoya, "Corazón Sagrado, Sacred Heart." Tesis de maestría, inédita, University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico (1993), 10.

²² Victor M. Valle, "LA. Parks and Wreck Exhibit," *Somos* (julio, agosto de 1979): 30.

²³ Chaz Bojorquez, "Los Angeles 'Cholo' Style Graffiti Art," *On the Go* 14 (1996): n.p.

²⁴ José Montoya, introducción a *Pochuco Art: A Historical Update* (Sacramento, CA: RCAF, 1977).

²⁵ Steven Durland, "Richard Duardo," *High Performance* 35 (1986): 49.

²⁶ Tomás Ybarra-Frausto, *Califos*, 58.

²⁷ Amalia Mesa-Bains, "Redeeming our Dead: Homenaje a Tenochtitlan" [folleto de la exposición.] (Northampton, MA: Smith College Museum of Art, 1992), n.p.

²⁸ Susan Sontag, "Posters: Advertisement, Art, Political Artifact, Commodity," en Dugald Stermer, ed., *The Art of Revolution, Castro's Cuba: 1959-1970* (New York: McGraw-Hill, 1970), n.p.

²⁹ Margarita Nieto, "Across the Street: Self-Help Graphics and Chicano Art in Los Angeles," en *Across the Street: Self-Help Graphics and Chicano Art in Los Angeles* (Laguna Beach, CA: Laguna Art Museum, 1995), 30.

³⁰ Shifra Goldman, "15 Years of Poster Production" *Art Journal* (primavera de 1984): 57.

³¹ Nieto, 31.

³² Steven Durland y Linda Burnham, "Gronk," *High Performance* 35 (1986): 57.

³³ Entrevista con la autora, 4 de mayo, 1998.

³⁴ Rupert Garcia, 1.

³⁵ Tomás Ybarra-Frausto, "The Chicano Movement/The Movement of Chicano Art," en Ivan Karp and Steven Lavine, eds., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991), 140.