

CALIFAS

El Arte de la Zona Fronteriza México-Estados Unidos

Art of the US-Mexico Borderlands



RICHMOND
ART CENTER





\$20.00
 ISBN 978-0-9638318-2-8
 52000>
 9 780963 831828

CALIFAS

El Arte de la Zona Fronteriza México-Estados Unidos
Art of the US-Mexico Borderlands

Curated by Michael Dear and Ronald Rael
Assisted by Denise Klarquist

September 11 - November 16, 2018
Richmond Art Center

AGENCY (Ersela Kripa & Stephen Mueller)
Chester Arnold
Jesus Barraza
Enrique Chagoya
CRO studio (Adriana Cuellar & Marcel Sánchez)
Ana Teresa Fernández
Nathan Friedman
Guillermo Galindo
Rebeca García-González
Andrea Carrillo Iglesias
Amalia Mesa-Bains
Richard Misrach
Alejandro Luperca Morales
Julio César Morales
Postcommodity
Rael San Fratello (Ronald Rael & Virginia San Fratello)
Fernando Reyes
Favianna Rodriguez
Stephanie Syjuco
David Taylor
Judi Werthein
Rio Yañez

© 2018 Richmond Art Center

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form without permission from the Richmond Art Center.

This exhibition and catalogue were organized by the Richmond Art Center and supported, in part, by the Zellerbach Family Foundation; Susan Chamberlin, Matt and Margaret Jacobson; and anonymous donors.



Image Credits

front cover: Julio César Morales, *Day Dreaming Series (detail)*, 2018. Courtesy of the Artist and Gallery Wendi Norris, San Francisco

pp. 6-7: Photograph by Michael Dear.

Collage by Michelle Shofet

pp. 12-13: LINEA DIVISORIA ENTRE MEXICO Y LOS ESTADOS UNIDOS, Colección Límites México-EEUU, Carpeta No. 4, Lámina No. 54; Autor: Salazar Ilárregui, José, Año 1853. Mapoteca 'Manuel Orozco y Berra', Servicio de Información Estadística Agroalimentaria y Pesquera, SARGAPA. Reproduced with permission.

Digital restoration by Tyson Gaskill

pp. 23, 28, 36-37, 46-47: Photographs by Michael Dear

back cover: Andrea Carrillo Iglesias, *La Reina Califa / Queen Califa*, 2018. Courtesy of the Artist

ISBN 978-0-9638318-2-8

Catalogue design: Mitch Greer
Printer: Edition One Books, Berkeley, CA



2540 Barrett Avenue, Richmond, CA 94804
www.richmondartcenter.org

CONTENTS

Acknowledgments	4
Reconocimientos	
Preface	8
Prefacio	
Lowery Stokes Sims	
Califas: Art of the US-Mexico Borderlands	14
Califas: El Arte de la Zona Fronteriza México-Estados Unidos	
Michael Dear and Ronald Rael	
Art of Not Forgetting	38
El Arte De No Olvidar	
Richard Cándida Smith	
Border Art and Creative Potential in the Borderlands	48
Arte Fronterizo y Potencial Creador en Tierras Fronterizas	
Norma Iglesias Prieto	
Artists	56
Artistas	
Exhibition Checklist	77
Lista de Exposición	

Director's Message

Mensaje del Director

Ric Ambrose

The Richmond Art Center is deeply honored to present *Califas: Art of the US-México Borderlands*. Coming at a time when media coverage of the border focuses on wall-building disputes, xenophobic immigration orders, and the separation of families seeking asylum, this exhibition offers a rich look at the complexities, concerns, and joys encompassing life on the US-Mexico border.

Organizing this exhibition would not have been possible without a cast of many. Foremost are guest curators Michael Dear and Ron Rael, whose vision, intelligence, and passion forged this ambitious project; and exhibitions director Amy Spencer, who expertly managed all facets of the exhibition's development and presentation.

I am grateful for the generosity of our funders: Zellerbach Family Foundation, Susan Chamberlin, Matt and Margaret Jacobson, and anonymous donors; the guidance of the Center's board of directors; the valuable advice of our exhibitions committee; the tireless efforts of our talented staff; Gene Erickson and Roger Smith's installation leadership; Sam Aldape's essential assistance for jobs that would otherwise have fallen between the cracks; and Jeremy Millsap's adept coordination of our many volunteers. This catalogue would not be possible without Jessica Jordao's translations, Mitch Greer's eye for design, and Carol Rosenblum Perry's attention to detail.

Most importantly, I thank the exhibition's artists who, through the lens of art, humanize border experiences while creating new futures to aspire to. You help us push through polarizing national discussions and examine the San Francisco Bay Area's – and Richmond's – place in the borderlands.

El Richmond Art Center se siente honrado de presentar *Califas: El Arte de la Zona Fronteriza entre EEUU y México*. En una época en que la cobertura mediática de la frontera se centra en disputas de construcción de muros, órdenes xenófobos de inmigración y la separación de familias que solicitan asilo, esta exposición ofrece una rica visión de las complejidades, preocupaciones y alegrías que rodean la vida en la frontera entre Estados Unidos y México.

Organizar esta exposición no hubiera sido posible sin un elenco de muchos. En primer lugar están los curadores invitados Michael Dear y Ron Rael, cuya visión, inteligencia y pasión forjaron este ambicioso proyecto; y la directora de exhibiciones Amy Spencer, quien manejó expertamente todas las facetas del desarrollo y la presentación de la exhibición.

Estoy agradecido por la generosidad de nuestros patrocinadores: Zellerbach Family Foundation, Susan Chamberlin, Matt y Margaret Jacobson, y donadores anónimos; la orientación de la junta directiva del Richmond Art Center; los valiosos consejos de nuestro comité de exposiciones; los incansables esfuerzos de nuestro talentoso personal; el liderazgo de Gene Erickson y Roger Smith acerca de las instalaciones; la esencial asistencia de Sam Aldape con trabajos que de otro modo habrían caído entre las grietas; y la hábil coordinación de Jeremy Millsap de nuestros muchos voluntarios. Este catálogo no sería posible sin las traducciones de Jessica Jordao, el ojo artístico de Mitch Greer para el diseño y la atención al detalle de Carol Rosenblum Perry.

Sobretudo, agradezco a los artistas de la exposición que, a través de la lente del arte, humanizan las experiencias fronterizas mientras crean nuevos futuros a los que aspirar. Nos ayuda a avanzar a través de debates nacionales polarizadores y examinar el lugar del Área de la Bahía de San Francisco y de Richmond en las tierras fronterizas.

Curators' Acknowledgments

Reconocimientos de los curadores

Michael Dear and Ronald Rael

We are deeply grateful to the talented artists and writers who contributed the works that made possible this exhibition and catalogue, and to the talented staff and volunteers associated with the Richmond Art Center who contributed in so many ways toward the realization of our vision. Special thanks are due to Richard Ambrose, Richmond Art Center's executive director, and Amy Spencer, exhibitions director, for their enthusiastic and supportive collaboration; to members of the Center's exhibitions committee, whose experience and knowledge of Bay Area art proved invaluable; and to Jessica Jordao, for her expert translations. Another translation was ably completed at very short notice by Gabriela Navarro. A special accolade is due to Denise Klarquist who, during the first months of planning and organizing the exhibition, fulfilled multiple roles as chief administrative officer, curatorial assistant, and critic.

Estamos profundamente agradecidos a los talentosos artistas y escritores que contribuyeron con los trabajos que hicieron posible esta exhibición y catálogo, y al personal talentoso y voluntarios asociados con el Richmond Art Center que contribuyeron de muchas maneras a la realización de nuestra visión. Un agradecimiento especial a Richard Ambrose, Director Ejecutivo de Richmond Art Center, y Amy Spencer, Directora de Exposiciones, por su colaboración entusiasta y solidaria; a los miembros del Comité de Exposiciones del Centro, cuya experiencia y conocimiento del arte del Área de la Bahía resultó invaluable; y a Jessica Jordao, por sus traducciones expertas. Otra traducción fue completada con bastante rapidez por Gabriela Navarro. Se debe un reconocimiento especial a Denise Klarquist quien, durante los primeros meses de planificación y organización de la exposición, cumplió múltiples funciones como directora administrativa, asistente de curaduría y crítica.



Monument 122A, viewed from the Avenida Internacional in Nogales, Sonora, 2003

The vertical stacking of boundary infrastructure coincidentally portrays levels of a 'deep archeology' of the boundary line. The top panel reveals present-day electronic surveillance apparatus; below this is the 1990-era Operation Hold-the-Line fencing; in the third horizon is a monument from the late 19th-century; and at its base, the concrete retaining wall is spray-painted with symbols of birth and death characteristic of ancient Mesoamerican cultures.



Preface

Prefacio

Lowery Stokes Sims

The US-Mexico border region has again become an arena of intense cultural interaction and conflict, in which events merge into a political, economic, and social stew where identity and nationality are in states of constant flux. Argentinian scholar Walter Mignolo describes this condition as an intense cultural battlefield.¹ It is a place producing art which reveals cultural encounters and divisions based in differences between, in the words of Santiago Espinosa de los Monteros, "common and faraway spaces ...faith and non-belief, the landscape that is coveted and the one destroyed." It is deeply rooted in "a vigorous reality" that directly mirrors the lives and stories of border people.²

Border art's themes of altered identities, changing senses of belonging, and consequent hybridity were already familiar through the works of artists associated with the Chicano movement that emerged in the 1970s and '80s, including prominent contributions by David Avalos, Judy Baca, Rupert Garcia, Guillermo Gomez Peña, Yolanda Lopez, and Amalia Mesa-Bains. Their collective influence spread throughout California and northern Baja California in association with activist grass-roots organizations such as the Galería de la Raza (in San Francisco), Self-Help Graphics and ADOBE LA (in Los

La región fronteriza entre México y los Estados Unidos se ha convertido nuevamente en una arena de intensa interacción cultural y de conflicto, en la cual los eventos se funden en un coágulo político, económico y social donde la identidad y la nacionalidad están en un estado de constante cambio. El filósofo argentino Walter Mignolo describe esta condición como un intenso campo de batalla cultural.¹ Es un lugar en donde se produce un arte que revela encuentros y divisiones culturales basados en las diferencias entre, en palabras de Santiago Espinosa de los Monteros, "espacios comunes y lejanos... fe y no creencia, el paisaje deseado y el destruido". Está profundamente enraizado en "una realidad vigorosa" que refleja directamente las vidas y las historias de las personas fronterizas.²

El arte fronterizo que toca temas sobre las identidades alteradas, los sentidos cambiantes de pertenencia y la consecuente hibridez ya eran familiares a través de las obras de artistas asociados con el Movimiento Chicano que surgieron en los años 70 y 80, incluyendo contribuciones prominentes de artistas como David Avalos, Judy Baca, Rupert Garcia, Guillermo Gómez Peña, Yolanda López y Amalia Mesa-Bains. Su influencia colectiva se extendió por California y el norte de Baja California en asociación con organizaciones activistas de base, como la Galería de la Raza (en San Francisco), Self-Help Graphics and Art

Angeles), and the Border Art Workshop/ Taller de Arte Fronterizo (in San Diego/ Tijuana).

The Chicano *movimiento* was not limited to visual arts. Its philosophy and practice were also concerned with education, community development, and political activism. It self-consciously created studio practices that incorporated migrant communities and their concerns, including the preservation of cultural identity and the provision of legal support, while at the same time bringing the situation of those communities to the attention of society at large. Such multi-faceted activities were promoted through a vibrant culture that re-invented forms of political graphics, murals, and art-centered community 'happenings.'

The artworks in this exhibition, curated by Michael Dear and Ronald Rael, extend the legacies of the Chicano movement into art of the US-Mexico borderlands. In so doing, the curators make special claims about *border art* and *the borderlands*. The notion of 'border art' encompasses many perspectives: it can include the works of artists who live in close proximity to some formal geopolitical boundary, as well as those in more distant locales who produce work relating to border issues.

y ADOBE LA (en Los Ángeles), y el Border Art Workshop / Taller de Arte Fronterizo (en San Diego / Tijuana.)

El Movimiento Chicano no se limitaba únicamente a las artes visuales. Su filosofía y práctica también estaban relacionadas con la educación, el desarrollo comunitario y el activismo político. El Movimiento conscientemente creaba actividades que investigaban expresiones artísticas que incorporaban las comunidades de inmigrantes y sus preocupaciones, incluida la preservación de la identidad cultural y la provisión de apoyo legal, mientras que al mismo tiempo ponía la situación de esas comunidades en conocimiento de la sociedad en general. Tales actividades multifacéticas se promovieron a través de una cultura vibrante que reinventó las formas de la gráfica política, murales y acontecimientos centrados en el arte de la comunidad.

Las obras de esta exposición, organizada por Michael Dear y Ronald Rael, extienden el legado del Movimiento Chicano al arte al área fronteriza entre los Estados Unidos y México. Al hacerlo, los curadores hacen afirmaciones especiales sobre el arte fronterizo y las tierras fronterizas. La noción de 'arte fronterizo' abarca muchas perspectivas: puede incluir las obras de artistas que viven muy cerca de algún límite geopolítico formal, así como aquellos en lugares más distantes que producen trabajo relacionado con temas o problemas relacionados con áreas fronterizas. Ocasionalmente, el arte de la

Occasionally, border art also carries a more metaphorical weight, as when we speak about 'crossing borders.'

Another emphasis in this project is upon a wider geography implied by use of the term 'borderlands,' which extends the notion of a 'border' far beyond the geographical proximity of a formal political boundary line. The 'borderland' designation should, however, be deployed only in circumstances that are carefully explained and justified. In this exhibition, the San Francisco Bay Area is regarded as a borderland region, a perspective that can be defended from many perspectives, not least of which is that before 1848 the State of California was part of the Mexican Republic and is now home to diverse immigrant populations from Mexico and beyond.

The rich borderland art domain uncovered by the curators and displayed in this exhibition is identified around themes of *Remembering*, which examines the deep origins and present realities of migrant memory; *Dividing*, referring to acts of fortifying the US-Mexico boundary line as well as the consequences of partitioning what are, in reality, integrated border communities; *Identity*, the production of hybrid cultures in borderland territories; *Resistance*, the forms of political practice engaged by border people responding to injustice, poverty, discrimination and inequality; and *Visioning*, involving efforts to imagine opportunities and to create solutions that advance the interests of the borderlands and its peoples.

frontera también tiene un peso más metafórico, como cuando uno habla acerca de "cruzar fronteras".

Otro énfasis en este proyecto es sobre especular sobre un concepto de geografía que va mas allá del término "zona fronteriza", que amplía la noción de "frontera" mucho más allá de la proximidad geográfica de una línea fronteriza formal. Sin embargo, la designación 'zona fronteriza' debería ser utilizada solo en circunstancias que se explican y justifican cuidadosamente. En esta exposición, el Área de la Bahía de San Francisco es considerada como una región de zona fronteriza, una visión que puede argumentarse desde muchas perspectivas, como cuando el Estado de California era parte de la República Mexicana, antes de 1848, y ahora es el hogar de diversas poblaciones inmigrantes de México y de otras partes del mundo.

El fascinante espacio del arte de la zona fronteriza explorado por los curadores y expuesto en esta exposición se identifica alrededor de temas como el *Recordar*, el cual examina los orígenes profundos y las realidades presentes de la memoria migrante; el *Dividir*, refiriéndose a los actos de fortificación y militarización de la línea fronteriza entre los Estados Unidos y México, así como a las consecuencias de dicha división de lo que son, en realidad, las comunidades fronterizas integradas; la *Identidad*, representando la producción de culturas híbridas en territorios fronterizos; la *Resistencia*, toca las formas de práctica política utilizadas por las personas fronterizas que reaccionan a la injusticia, la pobreza, la discriminación y la desigualdad; y la *Visión*, involucrando

Taken together, the works assembled in this exhibition aim to re-examine the past, grapple with understanding the present, and connect with the future of a distinct border culture that (according to one of its co-curators) constitutes a “third nation.”³ The exhibition tells a compelling story of how the in-between spaces of the US-Mexico borderlands have nurtured a cross-border creative aesthetic and practices of adaptation, autonomy, and defiance. Both countries have much to learn from the experience and wisdom of borderlanders. Artist/writer Lalo Alcaraz concisely expresses this opportunity as an imperative: “People have their head in the sand as to how influential Mexico and Latin America are in the U.S. ... We’re all interconnected, and we have to accept that interconnectedness. What better place to do that than at the border?”⁴

esfuerzos para imaginar oportunidades y crear soluciones que promuevan los intereses de las tierras fronterizas y sus diferentes poblaciones.

En conjunto, las obras reunidas en esta exposición tienen como objetivo volver a examinar el pasado, lidiar con la comprensión del presente y conectarse con el futuro de una diferente cultura fronteriza que (según uno de sus co-curadores) constituye una “tercera nación”.³ “La exposición cuenta una historia interesante de cómo los espacios intermedios de las fronteras de Estados Unidos y México han nutrido una estética creativa fronteriza y prácticas de adaptación, autonomía y desafío. Ambos países tienen mucho que aprender de la experiencia y la sabiduría de los habitantes de las fronteras. El artista / escritor Lalo Alcaraz acertadamente expresa esta oportunidad como algo crucial: “La gente elige fingir que se da cuenta de qué tan influyentes son México y América Latina en los Estados Unidos... Todos estamos interconectados, y tenemos que aceptar esa interconexión. ¿Qué mejor lugar para hacerlo que en la frontera?”⁴

1. See Walter D. Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2012).

2. Santiago Espinosa de los Monteros, “Juror’s Statement: Border with no Map,” *Biennial 2015: Ciudad Juárez + El Paso*, exh. cat. (El Paso Museum of Art and / y Museo de Arte de Ciudad Juárez, 2015), p. 10.

3. See Michael Dear, *Why Walls Won’t Work: Repairing the US-Mexico Divide* (New York: Oxford University Press, 2015). Also: <https://berkeleyplanningjournal.com/urbanfringe/2013/09/third-nation-or-trans-nation-remapping-the-us-mexico-borderlands>

4. Quoted in Josh Kun, “This Season’s Breakout Star: The Border,” *New York Times*, December 23, 2015, <https://www.nytimes.com/2015/12/27/arts/television/this-seasons-breakout-star-the-border.html> (accessed August 2018).



US-Mexico Boundary Survey Map, 1852, Paso del Norte section, detail

Paso del Norte (present-day Ciudad Juárez) was the main entry point for Spanish conquerors into the northern borderlands of Nueva España (New Spain). Here, the post-1848 boundary survey teams recorded farmlands, properties, irrigation channels, and roadways. Also marked (at top left) was the location of the boundary monument marking the point at which the international boundary departed from the Rio Grande/ Río Bravo del Norte, becoming a land-based boundary extending to San Diego.



Califas: Art of the US-Mexico Borderlands

Califas: El Arte de la Zona Fronteriza México-Estados Unidos

Michael Dear and Ronald Rael

"Know that to the right hand of the Indies was an island called California, very near to the region of the Terrestrial Paradise, which was populated by black women, without there being any men among them, that almost like the Amazons was their style of living ... There ruled on that island, called California, a queen great of body, very beautiful for her race, at a flourishing age, desirous in her thoughts of achieving great things, valiant in strength, cunning in her brave heart, more than any other who had ruled that kingdom before her ... Queen Califia."
- Garci Ordóñez de Montalvo, from *Las sergas del muy esforzado caballero Esplandián, hijo del excelente rey Amadís de Gaula*, a novel published in Spain, 1526.¹

After the Treaty of Guadalupe Hidalgo brought an end to the 1846-48 war between Mexico and the US, the binational survey teams who measured and marked the new international boundary – engineers, soldiers, scientists, and artists – brought into being a new world. They had surveyed an almost 2,000-mile boundary and erected monuments marking the division between the two nations. Their narratives and artworks produced a 'mental map' of lives and landscapes in the 'borderlands,' a place that had hitherto not existed.

"Sepan que a la mano derecha de las Indias había una isla llamada California, muy cerca de la región del Paraíso Terrestre, la cual era poblada por mujeres negras, sin ningún hombre entre ellas, que casi como las Amazonas era su estilo de vivir... Gobernó en esa isla, llamada California, una reina de gran cuerpo, muy hermosa para su raza, en una edad floreciente, deseosa en sus pensamientos de lograr grandes cosas, valiente en fuerza, astuta en su corazón audaz, más que cualquier otro que había gobernado ese reino antes que ella... Reina Califia."

- Garci Ordóñez de Montalvo, de *Las sergas del muy esforzado caballero Esplandián*, hijo del excelente rey Amadís de Gaula, una novela publicada en España en el año 1526.¹

El Tratado de Guadalupe Hidalgo puso fin a la guerra de 1846-48 entre México y los Estados Unidos, y a raíz de éste los equipos binacionales de investigación que midieron y marcaron los nuevos límites internacionales – ingenieros, soldados, científicos y artistas – crearon un mundo nuevo. Inspeccionaron una frontera de casi 2,000 millas y erigieron monumentos, marcando la división entre las dos naciones. Sus narrativas y obras de arte produjeron un "mapa mental" de las vidas y los paisajes en la "zona fronteriza", un lugar que hasta ese momento no había existido. Hubo muchos mitos y leyendas sobre California antes de que se estableciera la

There were plenty of myths and legends about California before the 1848 line was established. The centuries-old novel quoted previously is often credited as the source of the name 'California.' More recently, the name 'Califas' has been adopted by Chicanos in order to emphasize the pre-1848 history of the State.²

Such origin myths are important in our thinking about the US-Mexico borderlands because they invoke histories, memories, and identities that existed long before the 1848 boundary line was created. In addition, they provide reason to broaden our perspectives on the current border region between California and Mexico. There are young people on both sides of the border today who have lived most of their lives in the shadows of walls. For them, the wall is the norm, a permanent feature of borderland life. But it was not always so. In this exhibition, we adopt the term 'Califas' to remind everyone of wider associations – of a borderland before walls, where people understood the border very differently, and when the border served as a line of connection not separation. It is this different way of seeing that we aim to recover through this exhibition.

frontera de 1848. La novela de varios siglos de edad anteriormente citada a menudo se considera como la fuente del nombre 'California.' Más recientemente, el nombre 'Califas' ha sido adoptado por la comunidad Chicana para destacar la historia del estado previa a 1848.²

Tales mitos de origen son importantes en nuestro pensamiento sobre la zona fronteriza de México y los Estados Unidos, ya que invocan historias, recuerdos e identidades que existieron mucho antes de que se creara la línea fronteriza de 1848. Además, proporcionan razones para ampliar nuestras perspectivas sobre la región fronteriza actual entre California y México. Hay jóvenes en ambos lados de la frontera que han vivido la mayor parte de sus vidas bajo la sombra de los muros. Para ellos, el muro es la norma, una característica permanente de la vida fronteriza. Pero éste no siempre ha sido el caso. En esta exposición, adoptamos la palabra 'Califas' para aludir a todas esas asociaciones más amplias: las de una zona fronteriza antes de muros, donde la gente entendía la frontera de manera muy diferente, y cuando la frontera servía como una línea de conexión, no de separación. Es esta manera de ver diferente que buscamos recuperar a través de esta exposición.

*

The US-Mexico border is once again at the forefront of national and local politics.

One of the most important demographic shifts in the US over the past century has been the rise in the population of Latino (especially Mexican) origin. Since the 1990s, political and public debates have especially focused on the rise of undocumented migration into the US from countries around the world. The attacks of 9/11 elevated border security to a national obsession, manifested most dramatically by the construction of 650 miles of fortifications along the land portion of the US-Mexico boundary.

Today, the introduction of draconian enforcement actions, including deportations and raids on workplace and home by the federal Immigration and Customs Enforcement agency (ICE), have created intense fear and insecurity among many long-time residents in the US. For example, the threat to deport 800,000 DACA (Deferred Action for Childhood Arrivals) children and young adults has caused a backlash in cities and towns that have declared themselves 'sanctuaries' in an effort to protect their communities.

The Bay Area, including San Francisco, San Jose, and East Bay cities such as Oakland, Berkeley, and Richmond, is a major epicenter of the nation-wide crisis

*

La frontera entre Estados Unidos y México vuelve a estar a la vanguardia de la política nacional y local.

Uno de los cambios demográficos más importantes en Estados Unidos durante el siglo pasado ha sido el aumento en la población de origen latino (especialmente mexicano). Desde la década de los noventa, los debates políticos y públicos se han centrado especialmente en el aumento de la migración indocumentada desde países de todo el mundo a los Estados Unidos. Los ataques del 11 de septiembre convirtieron la seguridad fronteriza a una obsesión nacional, la cual se manifestó de manera más dramática en la construcción de 650 millas de fortificaciones a lo largo de la porción terrestre de la frontera entre Estados Unidos y México.

Hoy, la introducción de acciones draconianas con el fin del cumplimiento de leyes, incluyendo deportaciones y redadas en lugares de empleo y en el hogar por parte de la agencia federal de Inmigración y Control de Aduanas (ICE), han creado miedo e inseguridad entre muchos residentes que llevan años en los Estados Unidos. Por ejemplo, la amenaza de deportar a 800,000 niños y jóvenes de DACA (Acción Diferida para Llegados en la Infancia) ha provocado una respuesta negativa en las ciudades y pueblos que se han declarado "santuarios" en un esfuerzo por proteger a sus comunidades.

in immigration. The State of California has resisted the imposition of laws and directives that it considers are counter to Californian values and beliefs, and several Bay Area politicians have taken high-profile stands against what they consider as harmful intervention by federal government agencies. Many large and small cities across the US have witnessed large demonstrations in favor of protecting immigrant populations.

Artists, too, have joined these protests, producing works that strongly condemn what they perceive as hateful laws, excessive policing, and the punitive incarceration and deportation of immigrants. They have also imagined alternative futures more in keeping with the centuries-old tradition of the US as haven for the world's oppressed.

This exhibition engages directly with these momentous challenges. The featured artworks are devoted to considering how contemporary artists are re-imagining the US-Mexico borderlands. Our special focus is on California and the San Francisco Bay Area, places that once were part of Mexico (known then as Alta California), traces of which still exist in place names, languages, and the minds of most Californians.

The principal themes in our exhibition are:

- *Remembering*, the deep origins and present realities of migrant memory;

El Área de la Bahía, incluyendo las ciudades de San Francisco, San José, Oakland, Berkeley y Richmond, es un epicentro importante en la crisis de inmigración en todo el país. El Estado de California se ha resistido a la imposición de leyes y directivas que considera contrarias a los valores y las creencias californianas, y varios políticos del Área de la Bahía han tomado posiciones de alto perfil en contra a lo que consideran una intervención dañina por parte de las agencias del gobierno federal. Muchas ciudades grandes y pequeñas de los Estados Unidos han sido testigos de grandes manifestaciones a favor de la protección de las poblaciones inmigrantes.

Artistas también se han unido a estas protestas, produciendo obras que condenan enérgicamente lo que perciben como leyes de odio, una policía excesiva, y el encarcelamiento punitivo y deportación de inmigrantes. También han imaginado futuros alternativos más acordes con la tradición de siglos de los Estados Unidos de ser un lugar de refugio para los oprimidos de alrededor del mundo.

Esta exposición se relaciona directamente con estos desafíos trascendentales. Las obras presentadas se dedican a considerar cómo los artistas contemporáneos están re-imaginando la zona fronteriza de México y los Estados Unidos. Nuestro enfoque especial es California y el Área de la Bahía de San Francisco, lugares que alguna vez fueron parte de México (conocido entonces como Alta California), y de los cuales aún existen rastros en los nombres de lugares, idiomas y pensamientos de la mayoría de los californianos.

- *Dividing*, the imposition of a US-Mexico boundary line, and its subsequent fortification;
- *Identity*, how borderlands create hybrid, or mixed cultures;
- *Resistance*, the forms of political action adopted in response to injustice, discrimination and inequality; and
- *Visioning*, ways of imagining and creating opportunities to advance the borderlands and its peoples.

The notion of *border art* refers to artworks that are concerned with border-related topics, produced not only by artists living at or near a border but also by those living elsewhere who demonstrate a concern with border-related themes. The national or racial and ethnic origin of the artists does not disqualify artists from producing border art. When we speak of the *borderlands* we are referring to a geographical area that extends beyond the international boundary itself – that is, the *border* or the *line (la línea)* – to include places experiencing the diaspora of cultures. In our case, this is appropriate because peoples of Mexican and Latino origin have by now extended throughout California and the US, and border-related matters have become concerns of many nations and peoples on a global scale.

Los temas principales en nuestra exposición son:

- *Recordando*, lo que examina los orígenes profundos y las realidades actuales de la memoria migrante;
- *Dividiendo*, las consecuencias de separar comunidades fronterizas conectadas y fortificar la línea fronteriza entre Estados Unidos y México;
- *Identidad*, la producción de culturas híbridas en la zona nueva;
- *Resistencia*, las formas de práctica política por parte de personas que responden a la injusticia, la pobreza, la discriminación y la desigualdad; y
- *Envisionando*, imaginando oportunidades y creando soluciones para avanzar la zona fronteriza y sus pueblos.

La noción del *arte fronterizo* se refiere a las obras de arte que se ocupan con temas relacionados con las fronteras, producidas no sólo por artistas que viven en la frontera o cerca de ella, sino también por quienes viven en otros lugares y que demuestran preocupación por los temas relacionados a las fronteras. El origen nacional o racial y étnico de los artistas no los descalifica de producir arte fronterizo. Cuando hablamos de la *zona fronteriza* nos referimos a un área geográfica que se extiende más allá de la frontera internacional en sí, es decir, del *límite* o *la línea*, para incluir lugares que experimentan la diáspora de culturas. En nuestro caso, esto es

Origins of Border Art

In the centuries before the US and Mexico existed, the vast continent of North and Central America was occupied by empires of indigenous peoples. Strong connections existed since prehistoric times across what was to become the US-Mexico border, and north-south connections were the principal axes for trade, migration, conflict, and culture. In Mesoamerica, for instance, great cities and empires extended throughout the Yucatan and central and southern Mexico into Central America. These were connected by trade to the Pueblo cultures of the US Southwest, which reached a pinnacle of cultural brilliance during the late ninth and early tenth centuries. The whole continent was an integrated landscape of exchange and contact.³

The first great works of art after 1848 were the survey maps authorized by the Treaty of Guadalupe Hidalgo, executed by several joint boundary survey commissions established by Mexico and the US. They are masterpieces of the pen executed by individual artists who stamped their personalities onto cartographic representations of immensely varied topographies. On the Tijuana map, an arc of coastal mountains and estuary is interrupted by a solitary settlement called 'Rancho de la Tía Juana.' The survey teams were accompanied by scientists who recorded indigenous populations, flora, fauna, and natural resources, as well as by artists who prepared an extensive pictorial archive often of great charm and beauty.⁴

apropiado porque las personas de origen mexicano y latino se han extendido por California y Estados Unidos, y los asuntos relacionados con las fronteras se han convertido en angustia de muchas naciones y pueblos en la escala global.

Orígenes del Arte Fronterizo

En los siglos previos a la existencia de los Estados Unidos y México, el vasto continente de América del Norte y Central estaba ocupado por imperios de pueblos indígenas. Desde tiempos prehistóricos ya existían conexiones fuertes a lo largo de lo que se convertiría en la frontera entre Estados Unidos y México, y las conexiones norte-sur fueron los ejes principales para el comercio, la migración, el conflicto y la cultura. En Mesoamérica, por ejemplo, grandes ciudades e imperios se extendieron a lo largo de la península de Yucatán y el centro y sur de México hacia Centroamérica. Estos fueron conectados por el comercio con las culturas Pueblo del sudoeste de los Estados Unidos, el cual alcanzó un punto culminante de esplendor cultural a finales del siglo IX y principios del siglo X. El continente entero era un paisaje integrado de intercambio y contacto.³

Después de 1848, las primeras grandes obras de arte fueron los mapas topográficos autorizados por el Tratado de Guadalupe Hidalgo, ejecutados por varias comisiones conjuntas de estudio fronterizo establecidas por México y los Estados Unidos. Estas son obras maestras de la pluma realizadas por artistas individuales que estamparon sus personalidades en representaciones cartográficas de topografías inmensamente variadas. En el mapa de Tijuana, un

The development of twentieth-century art and culture in the US Southwest was affected by geographical isolation, which acted as a stimulus to creativity and cultures that were opposed to established tastemakers from elsewhere.⁵ During the 1960s, communities of Chicano artists rose to prominence in California. Motivated by civil and human rights activism, Chicano artists began constructing an identity and history distinct from mainstream Anglo-American traditions. They turned for inspiration instead to Aztlán, the mythical homeland of the Aztecs, imagined to have existed somewhere in the US Southwest.

The earliest forms of a Chicano cultural project were oppositional. Lacking resources and institutional support, Chicano artists adopted a kind of do-it-yourself approach to art and cultural production, described by Tomás Ybarra-Frausto as *rasquachismo*. It was frequently accompanied by a blunt rejection of conventional cultural institutions and practices. Musician Gabriel Tenorio captured the sentiment this way: "We're saying we don't need to fit in. ... We make our own space."⁶

The roots of a distinctive 'border art' are usually traced to Chicano origins.⁷ From 1968 to 1980, border art in southern California emerged primarily through struggles to establish a Chicano People's Park and a Centro Cultural in San Diego. Between 1984 and 1992, a collective known as the Border Art Workshop, or Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF),

arco de montañas costeras y el estuario es interrumpido por un poblado solitario llamado 'Rancho de la Tía Juana.' Los equipos de investigación estuvieron acompañados por científicos quienes registraron poblaciones indígenas, flora, fauna y recursos naturales, así como por artistas quienes prepararon un extenso archivo pictórico que a menudo era de gran encanto y belleza.⁴

El desarrollo del arte y la cultura del siglo XX en el suroeste de los Estados Unidos se vio afectado por el aislamiento geográfico, el cual actuó como un estímulo para la creatividad y las culturas que se oponían a los creadores de tendencias establecidas en otros lugares.⁵ Durante la década de los sesenta, las comunidades de artistas chicanos se destacaron en California. Motivados por el activismo civil y de derechos humanos, los artistas chicanos comenzaron a construir una identidad e historia distinta a las tradiciones angloamericanas convencionales. En cambio, buscaron inspiración en Aztlán, la tierra mítica de los aztecas, la cual se creía que existía en algún lugar del suroeste de los Estados Unidos.

Las primeras manifestaciones de un proyecto cultural chicano fueron contradictorias. Al carecer de recursos y de apoyo institucional, los artistas chicanos adoptaron una actitud de "hágalo uno mismo" hacia la producción cultural y del arte, descrito por Tomás Ybarra-Frausto como *rasquachismo*. Este con frecuencia era acompañado por un rechazo directo de las instituciones y prácticas culturales convencionales. El músico Gabriel Tenorio captó el sentimiento

was created by artists from both sides of the border, counting Guillermo Gómez-Peña among its founders. Whereas the earlier Centro Cultural was oriented to Mexican and Native American sources, BAW/TAF devoted its energies to a hybrid art of the present. From the outset, this new alliance was politically self-conscious – critical of the old order, clear about the border as a place of cultural confluence, and confident in imagining a day when the international boundary line would be erased.⁸

This ‘outsider’ perspective was quickly embraced by feminist Chicana artists and writers, most notably Gloria Anzaldúa and Amalia Mesa-Bains. In her evocation of the ‘new mestiza,’ Anzaldúa famously described the US-Mexico border as “*una herida abierta* [an open wound] where the Third World grates against the first and bleeds.”⁹ Mesa-Bains adopted the term *domesticana* to distinguish a Chicana *rasquache* in developing her unique sensibilities on the place of memory and spiritual geographies in Chicana art.¹⁰

After 1992, growing interest in the borderlands led to the inSITE initiative, which began as an experiment in staging art simultaneously in San Diego and Tijuana. Reflecting the ambitions of its national and international backers, inSITE organizers insisted that their project was not about the border or sponsoring border art, even though many border-based artists addressing local issues

de esta manera: “Estamos diciendo que no necesitamos encajar... Hacemos nuestro propio espacio.”⁶

Las raíces de un “arte fronterizo” distintivo generalmente se atribuyen a orígenes chicanos.⁷ De 1968 a 1980, el arte fronterizo en el sur de California surgió principalmente a través de las luchas para establecer un Parque Popular Chicano y un Centro Cultural en San Diego. Entre 1984 y 1992, un colectivo conocido como el Taller de Arte Fronterizo, o Border Art Workshop (TAF/BAW), fue creado por artistas de ambos lados de la frontera, contando a Guillermo Gómez-Peña entre sus fundadores. Mientras que el anterior Centro Cultural estaba orientado a las fuentes mexicanas e indígenas, TAF/BAW dedicó sus energías a un arte híbrido del presente. Desde el comienzo, esta nueva alianza era políticamente consciente de sí misma: crítica del viejo orden, perspicaz sobre la frontera como un lugar de confluencia cultural, y segura de su capacidad de imaginar el día en que la línea fronteriza internacional sería borrada.⁸

Esta perspectiva ‘ajena’ fue rápidamente adoptada por artistas y escritoras chicanas feministas, más notablemente por Gloria Anzaldúa y Amalia Mesa-Bains. En su evocación de la “nueva mestiza,” Anzaldúa describió la frontera de los Estados Unidos como “*una herida abierta*” en donde el Tercer Mundo se rebela contra el primero y sangra.⁹ Mesa-Bains adoptó el término *domesticana* para distinguir a la *rasquache* chicana en el desarrollo de

were involved. Later inSITE exhibitions became more international in orientation and participation, losing much of the organization's connection with local artists and audiences. This separation may have been instrumental in energizing the creativity that characterized border art during subsequent decades. Further north, in Los Angeles, many grass-roots organizations (such as Self-Help Graphics) were already laying foundations for Chicano and border-oriented art.

By the turn of the century, California had long since become the most populous state in the nation, and Tijuana was a city with international connections. Mexico's emerging war on drugs was daily delivering death to the sidewalks of border towns, through which over a billion dollars-worth of cross-border trade was passing every day. The border with Mexico became the focus of angry (though often ill-informed) debate in US politics. Artists responded to this turbulence by creating art that was increasingly sophisticated, and globally aware, even as they remained grounded in border places and its peoples.

Suddenly – or so it seemed – the landscape of border art-making had shifted, and was spreading to communities beyond the boundary line.

sus sensibilidades únicas sobre el lugar que ocupa la memoria y las geografías espirituales en el arte chicano feminista.¹⁰

Después de 1992, el creciente interés en la zona fronteriza dio lugar a la iniciativa inSITE, la cual comenzó como un experimento en la escena de arte simultáneo en San Diego y Tijuana. Reflejando las ambiciones de sus patrocinadores nacionales e internacionales, los organizadores inSITE insistieron en que su proyecto no era sobre la frontera o el patrocinio del arte fronterizo, a pesar de que muchos artistas fronterizos acaudillaron cuestiones locales. Más tarde, las exposiciones inSITE se volvieron más internacionales en cuanto a orientación y participación, perdiendo gran parte de la conexión por parte de la organización con artistas y audiencias locales. Es posible que esta separación fuera instrumental para catalizar la creatividad que caracterizó el arte de la frontera durante las siguientes décadas. Más al norte, en Los Ángeles, muchas organizaciones comunitarias (como Self-Help Graphics) ya estaban cimentando las fundaciones para el arte chicano y orientado a la frontera.

Al cambio de siglo, California ya se había convertido en el estado más poblado de la nación, y Tijuana era una ciudad con conexiones internacionales. La emergente guerra en México contra las drogas cada día traía muertes a las aceras de las



Barbed wire fence in the Altar Desert between Arizona and Sonora, 2003

Major fortification in cities along the border began during the 1990s. However, outside urban areas much of the land boundary was marked (if at all) by a simple barbed-wire fence, which was often bent to allow convenient passage across the line from either direction.

Southern California

In 2000, the Los Angeles County Museum of Art (LACMA) opened a spectacle entitled *Made in California: art, image, identity, 1900-2000*.¹¹ The show occupied most of the museum's gallery spaces and featured Chicano, Mexican, and Latin American artists, including such mega-stars as Diego Rivera. One year later, LACMA launched another blockbuster, *The Road to Aztlan: Art from a Mythic Homeland*.¹² The spirit of deep ancestral roots and historical continuity framed this exploration of art from pre-Columbian times to the present, positioning Chicano art in that heritage. Together, these two exhibitions signaled a new openness to Latino and Chicano art by a major art institution, confirming that it was aesthetically valuable and worthy of the highest level of criticism, historical analysis, and scholarship. In 2004, LACMA announced a formal commitment to a Latino Arts Initiative.

ciudades fronterizas, a través de las cuales pasaban más de mil millones de dólares en comercio transfronterizo cada día. La frontera con México se convirtió en el enfoque de un debate enfurecido (aunque a menudo mal informado) en la política estadounidense. Los artistas respondieron a esta turbulencia creando un arte cada vez más sofisticado y globalmente consciente, incluso mientras permanecían anclados en los lugares fronterizos y sus pueblos.

De repente, o al menos eso parecía, el paisaje en la creación de arte fronterizo había cambiado y se estaba extendiendo a las comunidades que existen más allá de la línea fronteriza.

Sur de California

En el año 2000, el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA) abrió un espectáculo titulado *Hecho en California: arte, imagen, identidad, 1900-2000*.¹¹ El espectáculo ocupó la mayoría de los espacios de la galería del museo e incluyó a artistas chicanos, mexicanos y latinoamericanos, incluyendo mega estrellas como Diego Rivera. Un año después, LACMA lanzó otro éxito de taquilla, *El Camino a Aztlán: Arte de una Patria Mítica*.¹² El espíritu de profundas raíces ancestrales y la continuidad histórica enmarcaron esta exploración del arte de la época precolombina hasta el presente, posicionando el arte chicano en esa herencia. Juntas, estas dos exposiciones señalaron una nueva apertura al arte latino y chicano por parte de una importante institución artística, confirmando que era estéticamente valioso y merecedor del

The emergence of a specifically border-related art in southern California at this time was also associated with smaller institutions and grass-roots organizations. Typical of initiatives beyond major institutions was the 2002 exhibition entitled *Mixed Feelings: Art and Culture in the Postborder Metropolis*, which opened at the Fisher Gallery in Los Angeles. A group of artists and academics gathered to explore the state of border art and to produce original works. The curators rejected the internationalism of inSITE, and focused instead on the Tijuana-San Diego region as an integrated trans-border *place* called 'Bajalta California,' which they portrayed as a crucible for a distinctive 'post-border' *art practice* having hybridity as its principal theme.¹³

Five years later, border art from Tijuana had a spectacular 'coming-out' party at the Santa Monica Museum of Art. The exhibition *Strange New World: Art and Design from Tijuana* had opened in 2006 at Washington DC and later at San Diego.¹⁴ When it arrived in Santa Monica in January 2007, the galleries and sidewalks were packed with people. The atmosphere was giddy, almost ecstatic. Many *padrones* and *madrones*, whose previous ground-breaking efforts had made this evening possible, were guests of honor. It was the night when, young and old, the stars of TJ border art crossed over noisily into Los Angeles.¹⁵

At the grass roots, too, new energies were being poured into border art. Judy Baca's mural, *The Great Wall of Los*

más alto nivel de crítica, análisis histórico y erudición. En 2004, LACMA anunció un compromiso formal con una Iniciativa de Arte Latino.

En ese momento en el sur de California, el surgimiento de un arte específicamente relacionado con las fronteras también se asoció con instituciones más pequeñas y organizaciones comunitarias. Típica de las iniciativas fuera de las instituciones principales fue la exposición de 2002 titulada *Sentimientos Contradictorios: arte y cultura en la metrópolis posfronteriza*, la cual se inauguró en la Galería Fisher en Los Ángeles. Un grupo de artistas y académicos se reunieron para explorar el estado del arte fronterizo y para producir obras originales. Los curadores rechazaron el internacionalismo de inSITE, y se enfocaron en cambio en la región de Tijuana-San Diego como un lugar transfronterizo integrado llamado 'Bajalta California,' el cual representaron como un crisol para una *práctica artística* 'posfronteriza' distintiva que tiene la hibridación como su tema principal.¹³

Cinco años después, el arte fronterizo de Tijuana tuvo una espectacular fiesta de 'presentación' en el Museo de Arte de Santa Mónica. La exposición *Extraño Nuevo Mundo: Arte y Diseño desde Tijuana*, se inauguró en 2006 en Washington DC y más tarde en San Diego.¹⁴ Cuando llegó a Santa Mónica en enero del 2007, las galerías y las aceras estaban llenas de gente. El ambiente era vertiginoso, casi extasiado. Muchos *padrones* y *madronas*, cuyos anteriores esfuerzos innovadores habían hecho posible esta

Angeles, was a major intervention in the local art scene. And the collective ADOBE-LA (Architects and Designers on the Border Edge) was among the earliest to promote a border consciousness in a metropolis hundreds of miles from the border line.

San Francisco Bay Area

The gathering momentum in border art was not confined to southern California. In the early 1940s, the Bay Area was home to a "small but reasonably vital and sophisticated community of modern artists."¹⁶ One persistent division that emerged early was between artists following Diego Rivera (who had visited the Bay Area in the 1930s) and others more interested in formal innovations to mainstream conventions. In various forms, this gulf has persisted to the present day, resulting in an on-going exclusion of Mexican and Chicano art from the cultural mainstream.

During the second half of the 20th century, the Bay Area mainstream gained national prominence through several art innovations. Especially prominent were Abstract Expressionism, Funk Art, and Pop Art. The East Bay emerged as a forceful presence on the art scene: the community-oriented Richmond Art Center had already opened in 1936; major art spaces were erected in 1969 at the Oakland Museum, and in 1970 at the UC Berkeley Art Museum; and new programs in ceramics and sculpture were launched at UC Davis and UC Berkeley.

velada, fueron invitados de honor. Era la noche en que, jóvenes y viejos, las estrellas del arte fronterizo de Tijuana cruzaron ruidosamente a Los Ángeles.¹⁵

También en las organizaciones comunitarias se vertieron nuevas energías en el arte fronterizo. El mural de Judy Baca, *The Great Wall of LA*, fue una gran intervención en la escena artística local. Y el colectivo ADOBE-LA (para, Arquitectos y Diseñadores en el Borde de la Frontera) fue entre los primeros en promover una conciencia fronteriza en una metrópolis a cientos de millas de la línea fronteriza.

Área de la Bahía de San Francisco

El ímpetu creciente en el arte fronterizo no se limitó al sur de California. A principios de la década de 1940, el Área de la Bahía era el hogar de una "pequeña pero razonablemente vital y sofisticada comunidad de artistas modernos."¹⁶ Una división persistente que surgió desde temprano fue entre artistas que seguían a Diego Rivera (quien había visitado el Área de la Bahía en la década de 1930) y otros más interesados en innovaciones formales a las convenciones principales. Esta fragmentación ha persistido hasta la actualidad en varias formas, lo cual resulta en una continua exclusión del arte mexicano y chicano de la cultura dominante.

Durante la segunda mitad del siglo XX, la cultura dominante del Área de la Bahía ganó prominencia nacional a través de varias innovaciones artísticas. Especialmente prominentes fueron el Expresionismo

Among Chicanos and Latinos, the revolutionary-style politics of the countercultural 1950s and 1960s were transformed in the 1970s to a search for cultural heritage and roots that would reaffirm the legitimacy and value of non-Western traditions. Since the early 1960s, a distinctive hub of Chicano art had been developing in San Francisco and the cities of the East Bay.¹⁷ It was provoked by circumstances roughly paralleling those in southern California: discrimination and exclusion from the mainstream. However, different narratives emerged in northern California, where many Chicanos favored a broader, more inclusive orientation for their work, including notions of *la raza* (a mixed race of peoples), or *Latino* (including others of Spanish heritage).

Paradoxically, despite efforts directed toward a united front, dissenting Chicana voices appeared early, and often led to the establishment of separate women's collectives. Another unique influence on Bay Area Chicanos was Oakland's Black Panther Party, whose experiences provided lessons for Chicano activists, such as Yolanda López, and others who supported the Panther movement.

The emerging Chicano movement was concentrated in San Francisco's Mission district, where the opening of the New Mission gallery in 1962 confirmed the neighborhood's emerging status as the most prominent pan-Latino community in the city. This was followed by the

Abstracto, el Arte Funk y el Arte Pop. El Este de la Bahía surgió como una presencia contundente en la escena artística: el Centro de Arte de Richmond, orientado a la comunidad, ya se había abierto en 1936; los principales espacios de arte se erigieron en 1969 en el Museo de Oakland, y en 1970 en el Museo de Arte de UC Berkeley; y se lanzaron nuevos programas en cerámica y escultura en UC Davis y UC Berkeley.

Entre los chicanos y latinos, la política de estilo contracultural revolucionario de los años cincuenta y sesenta se transformó en la década de los setenta en una búsqueda de raíces y herencia cultural que reafirmaría la legitimidad y el valor de las tradiciones no occidentales. Desde principios de la década de 1960, se había desarrollado un centro distintivo del arte chicano en San Francisco y las ciudades del Este de la Bahía.¹⁷ Esto fue provocado por circunstancias algo paralelas a las del sur de California: discriminación y exclusión de la cultura dominante. Sin embargo, diferentes narrativas surgieron en el norte de California, donde muchos chicanos favorecieron una orientación más amplia e inclusiva para su trabajo, incluyendo nociones de *la raza* (una raza de personas mixtas) o *latino* (incluyendo otros de herencia española). Paradójicamente, a pesar de los esfuerzos dirigidos hacia un frente unido, las voces chicanas disidentes aparecieron temprano, y con frecuencia llevaron colectivos femeninos separados al establecimiento. Otra influencia única en sobre los chicanos del Área de la Bahía fue el Partido Pantera Negra de Oakland, cuyas experiencias

Casa Hispana, founded in 1966 by a group of Latinos, and by the Galería de la Raza in 1970, led by Chicano artists René Yañez, Rupert García, and Ralph Maradiaga. In 1974, the Mexican Museum opened, with more emphasis on cultural rather than political issues. Over the next quarter-century, the so-called 'Mission art' became famed for its political graphics, murals, and *ofrendas* (i.e. altars, used as a way of recovering lost memories and devotions).

Northern Baja California and Mexico

In the closing decades of Mexico's 20th century, independent art and cultural practices in northern Baja California were being energized by government investment in arts infrastructure. In Tijuana, for instance, the Centro Cultural de Tijuana (CECUT) was established with federal funding in 1982; and in Mexicali, the capital of Baja California Norte, the State government funded construction of the Centro Estatal de las Artes (CEART) in 2005. Also at this time, binational exhibitions began shedding new light on the colonial past of regional art traditions, including the hitherto-neglected roles of Spanish missions and religious art, as well as 18th-century *casta* painting, which codified social and racial classes in Nueva España.¹⁸

At the local level, Tijuana was fast becoming a 'poster-child' for borderland urban revitalization, its main tourist strip studded with new restaurants,

proporcionaron aprendizajes para los activistas chicanos, tal como Yolanda López y otros que apoyaban el movimiento Pantera.

El emergente movimiento chicano se concentró en el distrito de la Misión de San Francisco, donde la apertura de la galería New Mission en 1962 confirmó el estado emergente del vecindario como la comunidad pan-latina más prominente de la ciudad. Este fue seguido por la Casa Hispana, fundada en 1966 por un grupo de latinos, y por la Galería de la Raza en 1970, dirigida por los artistas chicanos Rene Yanez, Rupert Garcia y Ralph Maradiaga. En 1974, se inauguró el Museo Mexicano, el cual ponía más énfasis en cuestiones culturales que políticas. Durante los siguientes veinticinco años, el llamado 'Arte Misionero' se hizo famoso por sus gráficos políticos, sus murales y *ofrendas* (es decir, altares, utilizados como una manera de recuperar recuerdos y devociones perdidos).

Baja California Norte y México

En las últimas décadas del siglo XX en México, la inversión del gobierno en la infraestructura artística impulsó las prácticas artísticas y culturales independientes en el norte de Baja California. En Tijuana, por ejemplo, el Centro Cultural Tijuana (CECUT) se estableció con fondos federales en 1982; y en Mexicali, la capital de Baja California Norte, el gobierno estatal financió en 2005 la construcción del Centro Estatal de las Artes (CEART). También en este momento, las exhibiciones binacionales comenzaron a arrojar nueva luz sobre el pasado colonial de las tradiciones artísticas regionales, incluyendo los hasta ahora descuidados



La Mona (The Doll), Colonia Aeropuerto, Tijuana, 2006

This 50-foot high statue of a nude woman was completed in 1991 by Armando Muñoz García. The interior was used as his family home and later as a work space.

microbreweries, boutiques, and art galleries. Local entrepreneurs and grassroots community-based movements arose to reclaim cartel-damaged neighborhoods. Artwork by Tijuana artists was gaining international exposure, and cultural manifestos began celebrating Tijuana's musical renaissance and opposition to border walls.¹⁹ Academics turned attention toward explaining TJ's cultural renaissance.²⁰

Meanwhile, further to the east, Mexicali was experiencing its own cultural renaissance, which included local artists such as Luis Hernandez and Ramón Tamayo. At the Mexicali CEART in 2012, an exhibition entitled *Trazando la línea* (Tracing the Line) explored the deep history of trans-border communities along with contemporary works by Mexicali artists.²¹ Neighborhood-based arts collectives were emerging, such as the Mexicali Rose Media/Arts Center led by Marco Vera.

desempeños de las misiones españolas y el arte religioso, así como la pintura de *casta* del siglo XVIII, la cual codificó las clases sociales y raciales en Nueva España.¹⁸

A nivel local, Tijuana rápidamente se convertía en un ejemplo para la revitalización urbana fronteriza; su principal franja turística se plagaba de restaurantes nuevos, cervecerías locales, boutiques y galerías de arte. Emprendedores y movimientos comunitarios locales surgieron para reclamar barrios dañados por carteles. Las obras de arte de los artistas de Tijuana ganaban transcendencia internacional, y comenzaron a aparecer manifiestos culturales que celebraban el renacimiento musical de Tijuana y la oposición a los muros fronterizos.¹⁹ Los académicos giraron su atención hacia la explicación del renacimiento cultural de Tijuana.²⁰

Mientras tanto, más hacia el este, Mexicali estaba experimentando con su propio renacimiento cultural, el cual incluía artistas locales como Luis Hernández y Ramón Tamayo. En 2012 en el CEART de Mexicali, una exposición titulada *Trazando la Línea* (Tracing the Line) exploró la historia profunda entre las comunidades transfronterizas junto con las obras contemporáneas de los artistas de Mexicali.²¹ Los colectivos de arte basados en los vecindarios estaban emergiendo, tal como el Mexicali Rose Media/Arts Center dirigido por Marco Vera.

En otros lugares más allá de Baja California, la escena cultural de Ciudad Juárez recibió un impulso cuando, en 2004, Kate

Elsewhere, beyond Baja California, Ciudad Juárez's cultural scene was given a boost when, in 2004, Kate Bonansinga opened the Rubin Center for the Visual Arts at the University of Texas in El Paso, just across the line from Juárez. Convinced that the Center's mission should adopt the "border as center" in its inquiries, she boldly set about exhibiting what she regarded as the "most innovative art of our time."²²

Border Art Goes Global

After 9/11, the US began construction of border fortifications that radically changed life in the borderlands. The movement of goods and people across the line was disrupted by heightened security and congestion at border ports of entry; and immigration and border-patrol authorities became an obtrusive presence in everyday life. Yet paradoxically, border residents' awareness of their special connection with people on the other side was heightened by the presence of walls and fences. They vociferously defended their *transfronterizo* identity, insisting upon their shared past and future with cross-border neighbors. Some even spoke of a 'third nation' consisting of borderland communities. In this in-between space, artists on both sides of the walls renewed efforts to imagine a 'post-border' world, when the walls had come tumbling down.

A growing international concern with migration and wall-building intensified interest in border art. For instance, a symposium at the J. Paul Getty Museum

Bonansinga abrió el Rubin Center for the Visual Arts en la Universidad de Texas en El Paso, justo al otro lado de la línea con Juárez. Convencida de que la misión del Centro debe adoptar la "frontera como centro" en sus investigaciones, se propuso audazmente exhibir lo que ella consideraba como el "arte más innovador de nuestro tiempo."²²

El Arte Fronterizo se Vuelve Global

Después del 11 de septiembre, Estados Unidos comenzó la construcción de fortificaciones fronterizas que cambiaron radicalmente la vida en la zona fronteriza. El movimiento de bienes y personas a través de la línea fue interrumpido por una mayor seguridad y congestión en los puertos fronterizos de entrada, y las autoridades de inmigración y patrulla fronteriza se convirtieron en una presencia molesta en la vida cotidiana. Sin embargo, paradójicamente, la presencia de muros y vallas aumentó la conciencia en los residentes de la frontera sobre su conexión especial con las personas del otro lado. Ellos defendieron vociferantemente su identidad *transfronteriza*, insistiendo en su pasado y futuro compartido con sus vecinos transfronterizos. Algunos incluso hablaron de una 'tercera nación' que consiste en comunidades fronterizas. En este espacio intermedio, los artistas a ambos lados de los muros renovaron sus esfuerzos por imaginar un mundo "posfronterizo," un mundo en el cual los muros son derrumbados

Una creciente preocupación internacional con la migración y la construcción de muros intensificó el interés en el arte fronterizo. Por ejemplo, un simposio en el Museo J.

in Los Angeles in 2014 was entitled *New Walled Order: The aesthetics and politics of barriers*. It focused on the global spread of walls as instruments of geopolitical strategy, and included photography by Josef Koudelka, Alexandra Novosseloff, and Maurice Sherif which emphasized the stark ravages of war and partition in Israel and Palestine, the US-Mexico border, and the former Berlin Wall.²³ Then, in 2017, the Craft and Folk Art Museum of Los Angeles (CAFAM) presented an exhibition on *The US-Mexico Border: Place, Imagination and Possibility*. Aside from its singular dedication to border art, the exhibition was noteworthy because it was curated by Lowery Stokes Sims (based in New York City) and Ana Elena Mallet (from Mexico City), and because it featured artists drawn equally from the US and Mexico, many of whom lived far distant from the border.²⁴

The global spread of interest in border art was accompanied by a proliferation of innovation in art practice in a widening range of media. For example, Pulitzer Prize-winning photographer John Moore offered a remarkable photographic narrative of migrants journeying across Mexico to the US, encompassing their entire odyssey from departure, travel, crossing, and arrival to prosecution and deportation.²⁵ Academy award-winning Mexican film director Alejandro Iñárritu installed a giant immersive virtual-reality experience at LACMA, entitled *Carne y Arena* (Flesh and Sand), which replicated the migrant/refugee experience of

Paul Getty en Los Ángeles en 2014 se tituló *Nueva Orden Amurallada: La estética y la política de las barreras*. Se enfocó en la difusión mundial de los muros como instrumentos de estrategia geopolítica, e incluyó la fotografía de Josef Koudelka, Alexandra Novosseloff y Maurice Sherif, la cual hizo hincapié en los devastadores estragos de la guerra y la partición en Israel y Palestina, la frontera entre Estados Unidos y México, y el antiguo Muro de Berlín.²³ Luego, en 2017, el Museo de Artesanía y Folclore de Los Ángeles (CAFAM) presentó una exposición sobre *La Frontera de los Estados Unidos y México: Lugar, Imagination y Posibilidad*. Además de su singular dedicación al arte fronterizo, la exposición fue notable porque fue comisariado por Lowery Stokes Sims (con sede en la ciudad de Nueva York) y Ana Elena Mallet (de la Ciudad de México), y porque contó con artistas por igual de los Estados Unidos y de México, muchos de los cuales vivían lejos de la frontera.²⁴

La difusión mundial del interés en el arte fronterizo estuvo acompañada por una proliferación de innovación en la práctica artística en una gama de medios cada vez mayor. Por ejemplo, el fotógrafo ganador del Premio Pulitzer, John Moore, ofreció una notable narración fotográfica de los migrantes que viajan a través de México a los Estados Unidos, abarcando toda su odisea desde la partida, el viaje, el cruce y la llegada, hasta el enjuiciamiento y la deportación.²⁵ El director de cine mexicano ganador del Premio de la Academia, Alejandro Iñárritu, instaló una experiencia de realidad virtual en LACMA, titulada *Carne y Arena*, la cual reproducía la experiencia de migrante/refugiado cruzando la frontera, incluyendo un aterrador encuentro

crossing the border, including a terrifying encounter with *la migra*. David Taylor and Marcos Ramirez ERRE undertook an audacious land art project which installed newly manufactured boundary monuments that marked the pre-1848 US-Mexico boundary across several US western and northwestern states. The architecture of the border wall itself became a focus of interest and controversy.²⁶

Around this time, two important exhibitions opened at LACMA that revealed the deeper origins and wider connections of present-day border art. One was *Painted In Mexico 1700-1790*, which traced how Mexican painting was influenced by transatlantic artistic trends, especially those from Spain.²⁷ The second was *Found in Translation: Design in California and Mexico, 1915-1985*, which revealed the intersections of design and architecture between California and Mexico during the 20th century.²⁸ Both exhibitions highlighted continuity and connectivity in diverse cultural traditions across histories and geographies: between those of 18th-century Spain and Nueva España (colonial Mexico); and between those of 20th-century California and Mexico. Such circuits of exchange and influence were also observed on a city-to-city level, e.g. between Los Angeles and Mexico City.²⁹

By now, contemporary border artists were wired into 'circuits' of cultural influence and exchange extending across space and time, and across nations and

con *la migra*. David Taylor y Marcos Ramírez ERRE llevaron a cabo un audaz proyecto de arte terrestre en varios estados del oeste y noroeste de los Estados Unidos en el cual monumentos fronterizos recién fabricados fueron instalados para marcar el límite anterior a 1848 entre los Estados Unidos y México. La arquitectura del muro fronterizo en sí se convirtió en un foco de interés y controversia.²⁶

Durante estos tiempos también se abrieron dos importantes exposiciones en LACMA que revelaron los orígenes más profundos y las conexiones más amplias del arte fronterizo actual. Una fue *Pintada en México 1700-1790*, la cual traza cómo la pintura mexicana se vio influenciada por las tendencias artísticas transatlánticas, especialmente las de España.²⁷ El segundo fue *Encontrado en Traducción: Diseño en California y México, 1915-1985*, que reveló las intersecciones del diseño y la arquitectura entre California y México durante el siglo XX.²⁸ Ambas exposiciones destacaron la continuidad y la conectividad en diversas tradiciones culturales a través de historias y geografías: entre las de la España del siglo XVIII y la Nueva España (México colonial); y aquellos entre California y México del siglo XX. Dichos circuitos de intercambio e influencia también se observaron a nivel de ciudad a ciudad, por ejemplo, entre Los Ángeles y la Ciudad de México.²⁹

Por ahora, los artistas fronterizos contemporáneos estaban conectados a 'circuitos' de influencia cultural e intercambio que se extendían a través del espacio y el

cultures. While art at the California-Baja California border may have begun as a regional phenomenon, it quickly forged a binational presence and practice, and today is increasingly internationalized through global migration, digital communications, and changing economics, culture, and politics.

Border Art Now

Border Art is rising to a new prominence, possessing a presence and significance that extend far beyond the limits of geopolitical boundaries. The name Califas draws attention to a deep history before the Mexico-US border existed, and to a wider geography of the Borderlands – a territory that includes all California, past and present. These revisions of conventional ways of seeing helped us understand the border as a place of historical *continuity and connectivity*, not solely a space of geopolitical *separation*.

The artworks in this exhibition highlight the shared destinies that unite peoples on both sides of the line:

They uncover the role of memory and origins that existed before the 1848 Treaty of Guadalupe Hidalgo, and how such remembering continues to shape Californian and Mexican lives to the present day.

They reveal the disruptions imposed by current fortifications along the border: on everyday work, leisure, family, migration, and education, as well as

tiempo, y entre naciones y culturas. Mientras que el arte en la frontera entre California y Baja California puede haber comenzado como un fenómeno regional, éste rápidamente forjó una presencia y práctica binacional, y hoy está cada vez más internacionalizado a través de la migración global, las comunicaciones digitales, y la economía, la cultura y la política tornadiza.

El Arte Fronterizo Actual

El Arte Fronterizo está alcanzando una nueva prominencia; posee una presencia y un significado que se extiende mucho más allá de los límites de las fronteras geopolíticas. El nombre Califas llama la atención a una profunda historia de antes que existiera la frontera México-Estados Unidos, y hacia una geografía más amplia de la zona fronteriza, un territorio que incluye toda California, pasada y presente. Estas revisiones de las formas convencionales de ver nos ayudaron a entender la frontera como un lugar de *continuidad y conectividad* histórica, no solo como un espacio de *separación* geopolítica.

Las obras de esta exposición destacan los destinos compartidos que unen a las personas en ambos lados de la frontera:

Descubren la función de la memoria y los orígenes que existían antes del Tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848, y cómo éstos continúan dando forma a las vidas californianas y mexicanas hasta nuestros días.

Revelan las perturbaciones impuestas por las fortificaciones actuales a lo largo de la frontera: en el trabajo diario, la diversión, la familia, la migración y la educación, así como el daño humano y ambiental causado por la construcción de muros y la militarización de la zona fronteriza.

the harmful human and environmental damage caused by wall-building and by militarization of the borderlands.

They show the vitality of cross-border communities as crucibles for binational cooperation and prosperity, especially the creative potential of mixing cultures.

They draw attention to the suffering endured by refugees and migrants, and threats directed at citizens and residents within the US, both of which give rise to active political resistance.

They act to reject the building of more walls, preferring instead to imagine and design solutions that protect and promote the well-being of cross-border communities.

The stories of Califas told in this exhibition are very different from conventional border narratives. They derive from artworks that warrant consideration not only for their aesthetic qualities but also for their acute relevance in today's world. The artists have offered insightful, moving, imaginative, critical, and innovative visions that deserve our fullest attention.

Muestran la vitalidad de las comunidades transfronterizas como crisoles para la cooperación binacional y la prosperidad, especialmente el potencial creativo de mezclar culturas.

Llaman la atención al el sufrimiento que padecen los refugiados y los migrantes, y las amenazas dirigidas contra ciudadanos y residentes dentro de los Estados Unidos, el cual da lugar a una resistencia política activa.

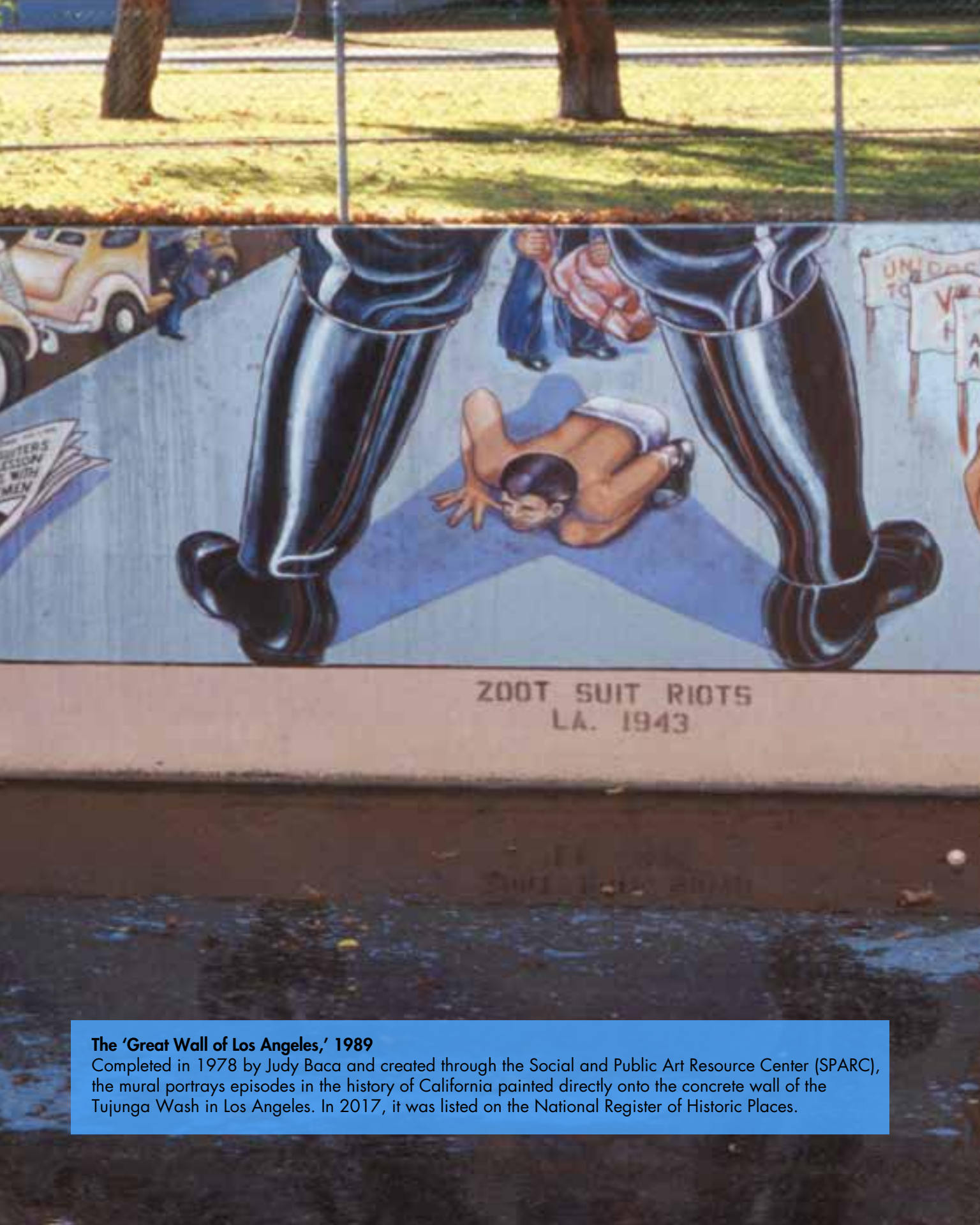
Actúan para rechazar la construcción de más muros, prefiriendo en cambio imaginar y diseñar soluciones que protejan y promuevan el bienestar de las comunidades transfronterizas.

Las historias de Califas relatadas en esta exposición son muy diferentes de las narraciones fronterizas más convencionales. Se derivan de obras de arte que merecen consideración no solo por sus cualidades estéticas, sino también por su gran relevancia en el mundo de hoy. Los artistas han ofrecido visiones perspicaces, conmovedoras, imaginativas, críticas e innovadoras que merecen toda nuestra atención.

**Translated by / Traducción por
Gabriela Navarro**

1. Quoted in Michael Dear, "Peopling California," in Stephanie Barron, Sheri Bernstein, and Irene Susan Fort (eds.), *Made in California: Art, Image, Identity, 1900-2000* (Los Angeles: LACMA and University of California Press, 2000), 49. Also see Erwin G. Gudde, *California Place Names: The origin and Etymology of Current Geographical Names* (Berkeley: University of California Press, 1998), 59-61.
2. Amalia Mesa-Bains, "Califia/Califas: A brief history of Chicana California", in Diana Burgess Fuller and Daniela Salvioni (eds.), *Art/Women/California: Parallels and Intersections* (Berkeley: University of California Press, 2002), 123-140.
3. This history draws on material in Michael Dear, *Why Walls Won't Work: Repairing the US-Mexico Divide* (New York, Oxford University Press, 2015), (expanded paperback edition) where complete sources and citations are available.
4. Two illuminating studies of artworks relating to the boundary survey are: Robert Hine, *Bartlett's West: Drawing the Mexican Boundary* (New Haven: Yale University Press, 1968), and The Albuquerque Museum, *Drawing the Borderline: Artist-explorers of the US-Mexico Boundary Survey* (Albuquerque NM: The Albuquerque Museum, 1996).
5. Richard Cándida Smith, *Utopia and Dissent: Art, Poetry and Politics in California* (Berkeley: University of California Press, 1995), 5.
6. Gabriel Tenorio, quoted by Yvette C. Doss, "Choosing Chicano in the 1990s," in Gustavo Leclerc, Raul Villa and Michael Dear (eds.), *Urban Latino Cultures: La vida latina en L.A.* (Thousand Oaks, Sage Publications, 1999), 156.
7. Jo-Anne Berelowitz, "Border Art since 1965," in Michael Dear and Gustavo Leclerc (eds.), *Postborder City: Cultural Spaces of Baja California* (New York: Routledge, 2003), 143-182.
8. Patricio Chávez and Madeleine Grynsztejn, *La Frontera/The Border: Art about the Mexico/United States Border Experience* (San Diego: Centro Cultural de la Raza and Museum of Contemporary Art, San Diego, 1993), 11 and 25.
9. Gloria Anzaldúa, *Borderlands: La frontera* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987), 3.
10. Amalia Mesa-Bains, "Spiritual Geographies," in Virginia M. Fields and Victor Zamudio-Taylor (eds.), *The Road to Aztlan: Art from a Mythic Homeland* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2001), 332-341.
11. See Stephanie Barron, Sheri Bernstein, and Irene Susan Fort, *Made in California: art, image, identity, 1900-2000*, op. cit.
12. Fields and Zamudio-Taylor, *The Road to Aztlan*, op. cit.
13. 'Bajalta' is an amalgam of the territorial names adopted by the Spanish colonialists for *Baja* (Lower) and *Alta* (Upper) California. See Gustavo Leclerc and Michael Dear, *Mixed Feelings: Art and Culture in the Postborder Metropolis / Sentimientos Contradictorios: arte y cultura en la metropolis posfronteriza* (University of Southern California: Fisher Gallery, 2002). The exhibition involved a diverse group of artists, including Mark Bradford, Rita Gonzalez, Joe Lewis, Daniel Joseph Martínez, Amalia Mesa-Bains, Marcos Ramírez ERRE, and Norman Yonemoto.
14. See Rachel Teagle *Strange, New World: Art and Design from Tijuana / Extraño Nuevo Mundo: Arte y Diseño desde Tijuana* (San Diego: Museum of Contemporary Art, 2006). It featured works by Teddy Cruz, Einar and Jamex de la Torre, Salomón Huerta, Ana Machado, Julio César Morales, Marcos Ramírez ERRE, and Yvonne Venegas (among others).
15. One year later, LACMA opened *Phantom Sightings: Art after the Chicano movement*, featuring many contributors who were by now identified as border artists, including Margarita Cabrera, Adrian Esparza, Julio César Morales, and Rubén Ortiz-Torres. See Rita Gonzalez, Howard Fox and Chon Noriega, *Phantom Sightings: Art after the Chicano movement* (Berkeley: LACMA and the University of California Press, 2008).
16. Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980* (Berkeley: University of California Press, 1995), 12.
17. Cary Cordova, *The Heart of the Mission: Latino Art and Politics in San Francisco* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2017).
18. Noteworthy exhibitions in this category include: Clara Bargillini and Michael Komanecky, *The Art of the Missions of Northern New Spain, 1600-1821* (Mexico City: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2009), and Ilona Katzew, *Contested Visions in the Spanish Colonial World* (Los Angeles: LACMA and Yale University Press, 2012), which should be consulted alongside her invaluable *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico* (New Haven: Yale University Press, 2004).

19. José Manuel Valenzuela, *Paso del Nortec: This is Tijuana!* (México DF: Trilce Ediciones, 2004), and Editorial Santillana, *Tijuana, La Tercera Nación* (México D.F.: Editorial Santillana, 2005).
20. For example, Josh Kun and Fiamma Montezemolo (eds.), *Tijuana Dreaming: Life and art at the global border* (Durham: Duke University Press, 2012), and Norma Iglesias-Prieto, *Emergencias: Los artes visuales en Tijuana* (Tijuana: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA, 2008).
21. Curated by Michael Dear, Hector Manuel Lucero and Alejandro Marquez, *Trazado la línea: pasado, presente y futuro de las comunidades transfronterizas* (Tracing the Line: past, present, and future of transborder communities) (Mexicali: Centro Estatal de las Artes (CEART), 2012).
22. Kate Bonansinga, *Curating at the Edge: Artists respond to the US/Mexico border* (Austin: University of Texas Press, 2014), vii and 7. This book is an indispensable record of her tenure at the Rubin Center.
23. The Getty symposium was curated by Peter Tokofsky and Gail Kligman.
24. See Craft and Folk Art Museum of Los Angeles, *The US-Mexico Border: Place, Imagination and Possibility* (Los Angeles: Craft and Folk Art Museum, 2017). Artists included Tanya Aguiñiga, Haydee Alonso, David Avalos, Judy Baca, Margarita Cabrera, Adrian Esparza, Rupert García, Julio César Morales, Viviana Paredes, Marcos Ramirez ERRE, Ana Serrano, Einar and Jamex de la Torre, and Consuelo Jiménez Underwood.
25. John Moore, *Undocumented: Immigration and the Militarization of the United States-Mexico Border* (New York: powerHouse books, 2018). Two other noteworthy photography books are by Richard Misrach and Guillermo Galindo, *Border Cantos* (New York: Aperture, 2016), and David Taylor *Monuments* (Santa Fe: Radius Books, 2015).
26. Ronald Rael, *Borderwall as Architecture: A Manifesto for the US-Mexico Boundary* (Berkeley: University of California Press, 2017).
27. Ilona Katzew (ed.), *Painted In Mexico 1700-1790: Pinxit Mexici* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2017).
28. Curated by Wendy Kaplan and Staci Steinberger. See Wendy Kaplan (ed.), *Found in Translation: Design in California and Mexico, 1915-1985* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art 2017).
29. See Gustavo Leclerc "Tiempo de Híbridos: Migration, Hybridity and Cosmopolitics at the US-Mexico Border," in Craft and Folk Art Museum of Los Angeles, *The US-Mexico Border*, op. cit. 48-54, as well as the essays in Kaplan, *Found in Translation*, op.cit.



The 'Great Wall of Los Angeles,' 1989

Completed in 1978 by Judy Baca and created through the Social and Public Art Resource Center (SPARC), the mural portrays episodes in the history of California painted directly onto the concrete wall of the Tujunga Wash in Los Angeles. In 2017, it was listed on the National Register of Historic Places.



LUISA MORENO

LUISA MORENO

Art of Not Forgetting

El Arte De No Olvidar

Richard Cándida Smith

Take a look at the portraits by Rebeca García González in this exhibition. She uses simple graphic realism to capture the strong personalities of the people who sit for her. Her subjects do not look off into the distance like those of some portraits found in a museum. Her people stare back at viewers with a challenging if friendly sense of humor. They are human beings, complex and probably contradictory. If you got to know them, they might tell you about themselves, but like most people there's no way they will tell you everything.

Amalia Mesa-Bains has another strategy for exposing the humanity of people who too often appear in the public world primarily as statistics. A statistic might pick broccoli. A statistic might become another death in the desert. A statistic might get arrested or deported. A statistic needs neither family pictures nor religious artifacts. A statistic does not need a brush because a statistic is basically a record of a person reduced to a political or economic function. In Mesa-Bains's pieces, personal energy radiates from an everyday possession as homely and unremarkable as a hairbrush.

Objects tell you a lot about the person who collected them. Mesa-Bains presents an everyday scene that also recalls family altars, or *ofrendas*, found in most

Le invitamos a mirar a los retratos de Rebeca García González en esta exposición. Ella utiliza el realismo gráfico simple para capturar las fuertes personalidades de las personas que se sientan a su lado. Ellas no miran a lo lejos como algunos retratos encontrados en un museo. Su gente mira a los espectadores con un sentido del humor desafiante y amistoso. Son seres humanos, es decir que son complejos y probablemente contradictorios. Si los conociera, ellos podrían contarle sobre ellos mismos, pero como la mayoría de la gente, no hay forma de que le cuenten todo.

Amalia Mesa-Bains tiene otra estrategia para exponer la humanidad de las personas que con demasiada frecuencia aparecen en el mundo público principalmente en forma de *estadísticas*. Una estadística puede cosechar brócoli. Una estadística podría convertirse en otra muerte en el desierto. Una estadística es arrestada o deportada. Una estadística no necesita imágenes familiares ni artefactos religiosos. Una estadística no necesita un cepillo porque una estadística es básicamente un registro de una persona reducida a una función política o económica. En las piezas de arte de Mesa-Bains, la energía personal irradia de una posesión cotidiana tan prosaica y sin complicaciones como un cepillo para el pelo.

Los objetos dicen mucho acerca la persona que los tiene. Mesa-Bains presenta una

Mexican homes to honor the departed. Art objects are representations – strong-willed faces staring proudly from a canvas, a chest of drawers housing a panorama of personal belongings – but a few brushstrokes or a collection of found objects ask us to see human beings. If you see a person instead of a “problem,” that person’s ideas and feelings might connect with yours. You can never be sure, but at least you have remembered that they are human beings, probably with lots of things going on in their lives. If an artist succeeds, the people he or she reveals can’t help but surprise us with needs and demands, including claims actionable in the courts and through the political process – which we might understand as reasonable and support if only because societies are healthy only to the degree that all citizens enjoy equal rights.

Fifty years ago, Amalia Mesa-Bains was a young artist, one of the pioneers in California of the Chicano arts movement, producing objects and images to celebrate the autonomy and survival of Mexican culture in the United States while simultaneously using their skills to publicize and support contemporary struggles in the community for justice and equality, like those of the United Farm Workers to secure the same rights as other workers in the United States. Wherever there were Mexican

escena cotidiana que también recuerda los altares familiares, o las ofrendas, que se encuentran en la mayoría de los hogares mexicanos para honrar a los difuntos. Los objetos de arte son representaciones – como rostros determinados que miran orgullosamente desde un cuadro, o una cómoda con un panorama de pertenencias personales – pero algunas pinceladas o una colección de objetos encontrados nos piden que veamos seres humanos. Si ves a una persona en vez de un “problema”, sus ideas y sentimientos pueden conectarse con los tuyos. Nunca puedes estar completamente seguro acerca de sus sentimientos, pero al menos has recordado que son seres humanos, probablemente con muchas cosas sucediendo en sus vidas. Si un artista logra sus objetivos, las personas que revelan no pueden dejar de sorprendernos con las necesidades y demandas, incluidas las demandas procesables en los tribunales y a través del proceso político. Lo cual podríamos entender como razonable y apoyarlo solo porque las sociedades son saludables solo en la medida en que todos los ciudadanos disfrutan de los mismos derechos.

Hace cincuenta años, Amalia Mesa-Bains era una joven artista, una de las pioneras en California del Movimiento de Arte Chicano, produciendo objetos e imágenes para celebrar la autonomía y la supervivencia de la cultura mexicana en los Estados Unidos, al tiempo que usaba sus

communities inside the United States, Chicago and Detroit as well as San Francisco, San Diego, or El Paso, artists created murals to tell of the stories of *la Raza* ("the people") and of *nuestra América* ("our America"). In San Diego, the murals at Chicano People's Park were a guerrilla action that young artists in the Barrio Logan Heights created to support the community as it converted empty land into a park the neighborhood needed but the city refused to build. In Los Angeles, Judy Baca worked with four hundred teenagers and their families to paint a half-mile-long mural, *The Great Wall of Los Angeles*, extending six city blocks while retelling the history of California as experienced by women and minorities. In San Francisco, Patricia Rodriguez, Graciela Carrillo, Consuelo Mendez, Susan Cervantes, and Irene Perez formed Mujeres Muralistas in 1974 to use their skills to retell the history of America with Latinos at the center. They did their first mural, *Latinoamerica*, along the side of the Mission Model Cities headquarters, covering an entire side of the building. They did many more murals, as did other artists, and colorful narratives covering the sides of buildings and alley fences with the stories of the people living in the community spread throughout the Mission District.

The great murals of the Mexican Revolution painted in the 1920s by Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, and dozens of others inspired the work of young

habilidades para publicitar y apoyar las luchas contemporáneas en la comunidad por la justicia y la igualdad, como las de United Farm Workers para garantizar los mismos derechos que otros trabajadores en los Estados Unidos. Dondequiera que hubiera comunidades mexicanas dentro de los Estados Unidos, como en Chicago y Detroit, así como San Francisco, San Diego o El Paso, los artistas crearon murales para contar las historias de *la Raza* y de *nuestra América*. En San Diego, los murales del Chicano People's Park fueron una acción guerrillera que los jóvenes artistas de Barrio Logan Heights crearon para apoyar a la comunidad al convertir un terreno vacío en un parque que el barrio necesitaba, pero que la ciudad se negó a construir. En Los Ángeles, Judy Baca trabajó con cuatrocientos adolescentes y sus familias para pintar un mural de casi un kilómetro de largura, *La Gran Muralla de Los Ángeles*, que se extiende por seis cuadras mientras recuenta la historia de California como la vivieron las mujeres y las minorías. En San Francisco, Patricia Rodríguez, Graciela Carrillo, Consuelo Méndez, Susan Cervantes e Irene Pérez formaron Mujeres Muralistas en 1974 para usar sus habilidades para volver a contar la historia de América con los latinos en el centro. Hicieron su primer mural, *Latinoamérica*, a lo largo del lado de las oficinas centrales de Mission Model Cities, cubriendo todo un lado del edificio. Hicieron muchos murales más, al igual que otros artistas, y narrativas coloridas que cubren los lados de los edificios y las cercas de las callejuelas con las historias de las personas que viven en las comunidades repartidas por todo el Distrito de la Misión.

Chicano and Latino artists in the 1960s and '70s. So the community would not forget how deep its roots were in the American land, new murals retold the stories of the Aztecs and Mayas as well as the continuing struggle in Mexico for independence and self-sufficiency. The artwork however was as diverse as the communities where the artists of the new movement worked. *The Great Wall of Los Angeles* started its history with the Chumash, who had lived in what became Los Angeles for millennia, and their struggles to defend their ways of life against Spanish and Yankee invaders. *The Great Wall* reconnected Mexican Los Angeles to the experiences of the Chinese, Japanese, and African-American communities, as well as to the long history of the labor movement in the city.

San Francisco was home to Latinos from every part of the continent, a diversity that increased in the 1960s and 1970s as dictatorship and war spread across the Americas and waves of people arrived seeking safety. The Galería de la Raza, founded in 1970, included young artists who were Chicano, Mexican, Nicaraguan, Salvadoran, Colombian and Chilean. Its shows reached out across the United States and Latin America to expose the diversity of culture found in the communities of the continent. In addition to the work of trained artists, regular exhibitions presented the everyday creativity to be found in the community, whether

Los grandes murales de la Revolución mexicana pintados en la década de 1920 por Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y docenas de otros inspiraron el trabajo de los jóvenes artistas Chicanos y latinos en los años sesenta y setenta. Para que la comunidad no olvida cuán profundas eran sus raíces en tierras americanas, los nuevos murales contaron las historias de los aztecas y los mayas, así como la lucha continua en México por la independencia y la autosuficiencia. Sin embargo, el trabajo fue tan diverso como las comunidades donde pasaba el nuevo movimiento artístico. *La Gran Muralla de Los Ángeles* comenzó su historia con los Chumash, que habían vivido en lo que se convirtió en Los Ángeles durante milenios, y sus luchas para defender su forma de vida contra los invasores yanquis y los españoles. *La Gran Muralla* volvió a conectar a Los Ángeles con las experiencias de las comunidades chinas, japonesas y afroamericanas, así como a la larga historia del movimiento obrero en la ciudad.

San Francisco era el hogar de latinos de todas las partes del continente, una diversidad que aumentó en los años 60 y 70 a medida que la dictadura y la guerra se extendieron por las Américas y las grandes cantidades de personas llegaron en busca de seguridad. La Galería de la Raza, fundada en 1970, incluía jóvenes artistas que eran Chicanos, mexicanos, nicaragüenses, salvadoreños, colombianos y chilenos. Sus shows se extendieron por los Estados Unidos y América Latina para exponer la diversidad de las culturas

santos from rural New Mexico, lowrider customized automobiles from California cities, or textile and fabric arts from the Caribbean.

A network of community galleries sprang up in Latino communities across the country, in every major city but also in many, many small towns. Community galleries and cultural centers provided each other an alternative set of venues and critical support. For artists who major museums and galleries ignored until very recently, the network of community spaces affirmed the importance of their work for poor communities whose fight for survival started by refusing to be invisible. Funding for community-based art has been and remains limited, compared to the multimillion-dollar budgets of so-called mainstream institutions, but *rasquachismo* (from *rascuache*, poor, penniless, wretched, in bad taste), using whatever is available for the task at hand, has long been a way of life in Mexico and Central America. That elites ridicule the poor for their strategies to make their lives workable reinforces the attraction of improvisation for community-centered artists. The work was often powerful and gained international attention, as galleries in museums as far as Caracas (Venezuela), Santiago (Chile), Belfast (Ireland), Seoul (South Korea), Cape Town (South Africa), and many, many other places around the world organized shows and invited artists to visit and talk about their work and their commitment to community engagement.

que se encuentran en las comunidades del continente. Además de mostrar el arte de artistas especializados, muchas de las exhibiciones frecuentemente presentaban la creatividad cotidiana que se puede encontrar en la comunidad, así como *santos* de la zona rural de Nuevo México, los automóviles personalizados de bajo costo de ciudades de California o como los textiles y sus artes del Caribe.

Una red de galerías comunitarias surgió en las comunidades latinas en todo el país, en cada ciudad importante, pero también en muchas ciudades pequeñas. Las galerías de la comunidad y los centros culturales se proporcionaron mutuamente un conjunto alternativo de lugares y apoyo crítico. Para los artistas que los principales museos y galerías ignoraron hasta hace poco tiempo, la red de espacios comunitarios afirmó la importancia de su trabajo para las comunidades pobres, cuya lucha por la supervivencia comenzó negándose a ser invisible. La financiación para el arte basado en la comunidad ha sido y sigue siendo limitada, en comparación con los presupuestos multimillonarios de las instituciones culturales más reconocidas, pero el *rasquachismo* (que viene de *rascuache*, lo que es pobre, sin dinero, miserable, de mal gusto), usando lo que está fácilmente disponible para realizar el trabajo en cuestión, ha sido durante mucho tiempo una forma de vida en México y América Central. El hecho de que las elites ridiculicen a los pobres por sus estrategias para hacer que sus vidas sean viables refuerza la atracción de la improvisación para los artistas centrados

Given that improvisation is also an important strategy in contemporary art for exploring new ways of re-experiencing the familiar, community-based work fits into professional art practices. Contemporary art has largely abandoned all ideas of harmony and resolution. The work is often difficult to absorb and grasp given the specialized practices and discourses that have developed around the construction and reception of aesthetic objects. Artists offer experiences that, if successful, challenge routine and comfortable ways of looking, crafting objects and images that need to be worked through – mentally deconstructed, then reconstructed. In this process, people may see and feel things that they thought they knew in new, sometimes painful ways. To look at an object is the first step in figuring out the issues that artist wants rethought.

Take the question of borders, for example. In political contexts, a boundary might be nothing more than a practical convenience indicating which legal authorities are recognized where, or which school a child should attend. Even when those boundaries are uncontroversial and commonsensical, there are undercurrents that we usually ignore. The artist collective Postcommodity, for example, constructs exercises in how to mark a boundary that, even if meaningful for administrative purposes – like knowing which office to go to for a construction permit, or which post office system will deliver your

en la comunidad. Las obras de arte que produce el movimiento a menudo fueron poderosas y ganaron atención internacional, como galerías en museos de Caracas, Venezuela; Santiago, Chile; Belfast, Irlanda; Seúl, Corea; Ciudad del Cabo, Sudáfrica y muchos otros lugares alrededor del mundo organizaron espectáculos e invitaron artistas para visitar y hablar sobre sus trabajos y sus compromisos con la participación de la comunidad.

Dado que la improvisación también es una estrategia importante en el arte contemporáneo para explorar nuevas formas de experimentar lo familiar, el arte basado en la comunidad se adapta a las prácticas artísticas profesionales. El arte contemporáneo ha abandonado en gran medida todas las ideas de armonía y resolución. El trabajo es a menudo difícil de asimilar y captar debido a las prácticas y discursos especializados que se han desarrollado en torno a la construcción y recepción de objetos estéticos. El arte se ha convertido en una forma de pensar acerca del mundo que puede ser difícil de comprender. Los artistas ofrecen experiencias que, si exitosas, desafían las rutinas y las cómodas maneras en las cuales uno mira las cosas. Los artistas a veces crean objetos e imágenes que son difíciles de entender y que necesitan ser procesados, separados en el ojo de la mente y reconstruidos nuevamente. En el proceso de resolver el rompecabezas que ofrece una obra de arte, las personas pueden ver y sentir cosas que pensaban que sabían de maneras nuevas, a veces

mail – is completely irrelevant to the ecological systems it crosses. A border, whether between Alameda and Contra Costa Counties or the United States and Mexico, is purely conventional, which is not to say useless, but human imagination is what drives the invention of a boundary. For the natural environment, a boundary divides nothing—unless humans imagine that they must fortify the boundary line by constructing barriers.

These are lessons important for artists rooted in communities like the ones divided and targeted by border-wall policies. When the Chicano and Latino arts movements began more than a half century ago, the artists involved believed that maintaining a close relationship to their people and their communities would give them a power much greater than what they could receive from any museum. In practical terms, probably not so much, but in spiritual and utopian terms, their work was an essential contribution to imagining transforming into a society based on equality instead of exclusion. The events of the last fifty years affirm the continuing need for goals like keeping community roots alive and supporting the faith of people in their ability to solve their problems. For those who view society as a set of systems they must organize, the temptation remains to reduce persons to a few simple labels representing the functions they exist to serve—this one's a worker, that one must be criminal, here's a victim, whatever label that is handy and makes the wheels

dolorosas. Mirar un objeto es el primer paso para descubrir cuáles son los problemas que el artista desea repensar. Como por ejemplo la cuestión de las fronteras. En un contexto político, una frontera podría ser nada más que una conveniencia práctica que indique qué autoridades legales son reconocidas en dónde, o a qué escuela un niño debería ir. Incluso cuando esas fronteras, o esos límites, son indiscutibles y de sentido común, hay corrientes subterráneas que generalmente ignoramos. El colectivo artístico Postcommodity, por ejemplo, construye ejercicios sobre cómo marcar un límite que, incluso si tiene sentido para fines administrativos, como saber a qué oficina acudir para obtener un permiso de construcción, o qué sistema de correo postal entregará su correo, es completamente irrelevante para los sistemas ecológicos que atraviesan el límite en cuestión. Una frontera, ya sea entre los condados de Alameda y Contra Costa o de los Estados Unidos y México, es puramente convencional, lo que no es inútil, pero la imaginación humana es lo que impulsa la invención de una frontera. Para el entorno natural, un límite no divide nada, a menos que los humanos imaginen que deben fortificar la línea fronteriza mediante la construcción de barreras físicas.

Estas son lecciones importantes para los artistas enraizados en comunidades como las divididas y dirigidas por las políticas del muro fronterizo. Cuando los movimientos artísticos Chicanos y latinos comenzaron hace más de medio siglo, los artistas involucrados creían que mantener una relación cercana con su gente y sus comunidades les daría

spin faster. Artists have been trying to remind their fellow citizens of another way of interacting, one where people stand before each other face to face, listen hard to what the other person has to say before speaking their piece, identify where they agree and disagree, in order then to make what they share a starting point for solving common problems.

un poder mucho mayor de lo que podrían recibir de cualquier museo. Probablemente no tanto en términos prácticos, pero en términos espirituales y utópicos, sus trabajos fueron una contribución esencial para imaginar la transformación de la sociedad para una basada en la igualdad en vez de la exclusión. Los eventos de los últimos cincuenta años afirman la continua necesidad de tener objetivos enfocados en mantener vivas las raíces de la comunidad o apoyar la fe de las personas en su capacidad para resolver sus problemas. Para aquellos que ven a la sociedad como un conjunto de sistemas que se deben organizar, ellos persisten la tentación de reducir a las personas a unos simples rótulos que representan las funciones que existen para servir: ese de acá es un trabajador, ese otro debe ser un criminal, o aquí hay una víctima, cualquiera que sea el rótulo que uno esté listo para utilizar y supuestamente hacer las cosas pasaren más rápidamente. Los artistas han estado intentando recordarles a sus conciudadanos de una otra manera de interactuar, una en la cual las personas se enfrentan cara a cara, escuchan con atención lo que la otra persona tiene que decir antes de hablar su tema, identifican dónde están de acuerdo y en desacuerdo, para luego hacer que sus opiniones en común vengán a construir soluciones para los problemas que se lo comparten.



Smugglers Gulch, Tijuana, 2008

This narrow canyon between Tijuana and the Pacific Ocean is notorious as a route for smuggling illicit goods (and humans) between Mexico and the US. In 2008, the US government spent \$16.5 million to fill the canyon by dumping 1.7 million cubic yards into it. The resulting dam was 150 feet high and topped with stadium lighting, video surveillance cameras, fencing, and an all-weather road. Because the canyon contains an active river, the dam incorporates a tunnel that allows passage of water from Tijuana into the US.



Border Art and Creative Potential in the Borderlands ***Arte Fronterizo y Potencial Creador en Tierras Fronterizas***

Norma Iglesias Prieto

The border between Mexico and the United States is a place of great contradiction, contrast, and intensity, but also of integration and fluidity. Border cities are a kind of laboratory that not only condense global conflicts and contradictions, but also anticipate and exaggerate the most important tendencies in emerging societies. The Tijuana-San Diego region, for example, works like a magnifying glass that amplifies socioeconomic and environmental trends and conflicts, while also focusing and intensifying the practices of cultural resistance. As a consequence, Tijuana also manifests enormous energy and creative potential.

Borderisms, or ways to experience the border

Many Mexican border residents have developed personal mechanisms for survival and exploiting opportunities. The choice of mechanism depends on the ways in which the border is experienced, and so varies from person to person. Such experiences consist not only of behaviors and practices but also deeply held ideologies that impact social identities and ways of seeing the world. I refer to the following identities as borderisms, which may be understood as representing the various mindsets characteristic of border residents:

La frontera entre México y Estados Unidos es un lugar de grandes contradicciones, contrastes e intensidades, pero también de integración y fluidez. Las ciudades fronterizas son una especie de laboratorio que no sólo condensa conflictos y contradicciones globales, sino que también anticipa y amplía las tendencias más importantes de las sociedades emergentes. La región de Tijuana-San Diego, por ejemplo, funciona como una lupa que amplifica las tendencias y conflictos socioeconómicos y ambientales, pero también intensifica las prácticas de resistencia cultural. Como consecuencia, Tijuana también muestra una enorme energía y potencial creativo.

Fronteridades o forma de vivir la frontera

Muchos residentes fronterizos mexicanos han desarrollado estrategias personales para sobrevivir y aprovechar oportunidades. La elección de esas estrategias depende de la forma en que se experimenta la frontera y por lo tanto varía de persona a persona. Tales experiencias consisten no solo en conductas y prácticas sino también en ideologías profundamente arraigadas que impactan las identidades sociales y las formas en las que se ve el mundo. A estas identidades le llamo fronteridades y representan las distintas mentalidades de los residentes fronterizos. Estos son:

- El no fronterizo, caracterizado por prácticas y perspectivas que no reconocen o ignoran deliberadamente la frontera.

- The non-border, comprising practices and perspectives that do not recognize or deliberately ignore the border.
 - The border, recognizing geopolitical demarcation as the central fact of border life, articulating the socioeconomic and cultural dynamics of places and their people (regardless of whether the persons cross the border or not).
 - The binational, recognizing the geopolitical fact of the line, but also seeking to overcome the problems generated by the demarcation. The binational concedes that differences exist between both sides and that regulations may be justified, but promotes cross-border circulation, cooperation, and co-responsibility.
 - The transborder, understanding the border as an integrated structure, as a single geographic, social, cultural, and political space that involves tension and conflict but also collaboration.
 - The borderland, experiencing a deterritorialized border, in which the line is regarded more as a cultural, conceptual, or symbolic marker than as a formal geopolitical limit.
 - El fronterizo, que reconoce la demarcación geopolítica como el hecho central de la vida fronteriza, articulando las dinámicas socioeconómicas y culturales de los lugares y sus personas (independientemente de si las personas cruzan o no la frontera).
 - El binacional que reconoce el hecho geopolítico de la línea, pero también busca superar los problemas generados por la demarcación. El ciudadano binacional reconoce las diferencias que existen entre ambos lados, y justifica las regulaciones, pero promueve la circulación, la cooperación y la corresponsabilidad en la frontera.
 - El transfronterizo que entiende a la frontera como una estructura integrada, como un solo espacio geográfico, social, cultural y político, que implica tanto tensiones y conflictos como colaboración.
 - El borderland que experimenta una frontera desterritorializada en la que la línea se considera más como un marcador cultural, conceptual o simbólico que como un límite geopolítico formal.
- Estas cinco formas de experimentar la frontera se expresan en ambos lados y no son categorías fijas. Las personas pueden pasar de una fronteridad a otra a lo largo de sus vidas, a medida que cambian sus situaciones personales.

These five ways of being-in-the-border are experienced in different ways simultaneously on both sides of the border, but they are not fixed categories. Individuals can transition from one form of borderism to another throughout their lives, as their personal situations alter.

Border identities are – and always have been – fluid and changeable, but the pressures impacting border lives today may be more intense than any time since the 1846-48 war between the US and Mexico. The pace of economic and demographic growth and change in Mexican border towns is very rapid, and the country is much more open to the political and economic effects of globalization, the impact of the digital revolution, and international migration. In this challenging world, the speed of change demands a creative, flexible, and innovative society that can harness, adapt to, or push back against harmful changes. In border cities, borderisms are part of everyday life, influencing all aspects of human activity, including cultural and artistic practices.

Border art, or thinking critically about borders

The term 'border art' refers to the relationship between a cultural practice (such as the production of art) and a cultural space/community. It can refer to a geopolitical space along an international border, and to a condition or symbolic mark of encounter and confrontation among two or more

Las identidades fronterizas son, y siempre han sido, fluidas y cambiantes, pero las presiones que afectan a la vida fronteriza hoy en día son más intensas que en cualquier otro momento desde la guerra de 1846-48 entre Estados Unidos y México. El ritmo del crecimiento económico y demográfico y el cambio en las ciudades fronterizas de México es muy rápido, además, el país está mucho más abierto a los efectos políticos y económicos de la globalización, al impacto de la revolución digital y a la migración internacional. En este mundo desafiante, la velocidad del cambio exige una sociedad creativa, flexible e innovadora que pueda aprovechar, adaptarse o revertir los perniciosos cambios. En las ciudades fronterizas, las fronteridades son parte de la vida cotidiana, y estas influye en todos los aspectos de la actividad humana, incluidas las prácticas culturales y artísticas.

Arte de frontera o fronteras de pensamiento crítico

El término "arte fronterizo" se refiere a la relación entre una práctica cultural (como la producción de arte) y un espacio / comunidad cultural. Puede referirse a un espacio geopolítico a lo largo de una frontera internacional como a una condición o marca simbólica de encuentro y confrontación entre dos o más culturas. La producción de arte fronterizo está marcada por las fronteridades ya que estas afectan las formas en la que los artistas experimentan, ven y representan a la frontera. Las fronteridades entonces también intervienen en los temas que desarrollan y que impulsan sus prácticas artísticas. Explicaré estas relaciones.

cultures. The production of border art is marked by borderisms as they affect the ways in which artists experience, see, and represent the border. Borderisms also intervene in the themes that they develop and that drive their artistic practices. Let me explain these relationships.

Border as theme, muse, and provocation

The border acts as an incubator for situations and problems that deeply affect borderland artists and residents. Border art is inspired and provoked by local sociocultural, economic, political, and environmental challenges that characterize the region: these include the wall dividing the two countries, undocumented migration, maquiladoras, femicides, violence, etc. The work of Tijuana artist Marcos Ramírez “ERRE,” for example, has long confronted the material and moral ugliness of the US-made border fortifications. Other artists have turned to the border’s past and natural beauty to address themes of longing and memory, but also to imagine the present and future borderlands, as in the fantastical works of Einar and Jamex de la Torre.

Border as workshop

The border is also a workshop providing the raw materials for art. The natural or human-made objects that are used in art production embody the sociocultural conditions and strategies from which art is produced. For instance, artists such as Jaime Ruiz Otis, Alejandro Zacarias, and Elsodelrac use industrial waste and

La frontera como tema, musa y provocación

La frontera actúa como una incubadora de situaciones y problemas que afectan profundamente a los artistas y residentes fronterizos. El arte fronterizo está inspirado y provocado por los desafíos socioculturales, económicos, políticos y ambientales que caracterizan a la región: entre ellos el muro que divide a los dos países, la migración indocumentada, maquiladoras, feminicidios, violencia, etc. El trabajo del artista tijuanaense Marcos Ramírez “ERRE”, por ejemplo, se ha caracterizado por mostrar la fealdad material y moral de las fortificaciones fronterizas hechas por Estados Unidos. Otros artistas que han recurrido al pasado y a la belleza natural de la frontera para abordar los anhelos y memorias, pero también para imaginar a las fronteras actuales y futuras, son Einar y Jamex de la Torre con sus fantásticas obras.

La frontera como taller

La frontera es también el taller que provee de materia prima. Los elementos naturales u objetos producidos por los seres humanos que se utilizan en la producción de arte dan cuenta de las condiciones socioculturales y de las estrategias en las que el arte se produce. Por ejemplo, artistas como Jaime Ruiz Otis, Alejandro Zacarias, y Elsodelrac usan desperdicios industriales u objetos de segunda mano que son abundantes y de fácil acceso en el lado mexicano de la frontera. El uso de arena en el trabajo de Álvaro Blancarte y Estela Hussong se basa en las experiencias de los áridos paisajes desérticos. En sus proyectos arquitectónicos

second-hand objects that are abundant and easily accessible along the Mexican side of the border. The use of sand in the work of Alvaro Blancarte and Estela Hussong draws upon the experiences of arid desert landscapes. In their architectural and urban projects, Teddy Cruz and Fonna Forman emphasize how local traditions, materials, and ideas flow across the line in both directions, from south-to-north as well as vice-versa.

Border art as collective

Border art, especially on the Mexican side, involves collective and flexible forms of production and exhibition that are stimulated by many conditions, including the lack of economic and financial resources, and the absence (for many years) of schools and spaces for artistic education and professionalization. Such conditions have obliged artists to find more flexible forms of collaboration in support of the production and exhibition of art. In Tijuana, it is common to find multitask artists (multichambas) and art collectives, such as YonkeArt, Bulbo, and Cog.nate, as well as alternative and independent art exhibition spaces, including Relaciones Inesperadas, Deslave, TJ in China Project Room, and 206 Arte Contemporáneo. From a historical viewpoint, such practices can be understood as a normal step in the process of a maturation and self-sustainability of artistic community and art market.

y urbanos, Teddy Cruz y Fonna Foreman enfatizan cómo las tradiciones locales, los materiales y las ideas fluyen a través de la línea en ambas direcciones, de sur a norte y viceversa.

El arte fronterizo como tarea colectiva

El arte fronterizo, especialmente el del lado mexicano, involucra formas colectivas y flexibles de producción y exhibición que se han derivado de la carencia de recursos económicos y de fuentes de financiamientos, de la falta (por muchos años) de escuelas y de espacios de profesionalización. Esto ha obligado a los artistas a buscar formas más flexibles de producción y de exhibición de arte. Es muy común encontrar a artistas multichambas, a colectivos de artistas, como YonkArt, Bulbo y Cog.nate, así como espacios alternativos e independientes de exhibición, como Relaciones Inesperadas, Deslave, TJ in China Project Room y 206 Arte Contemporáneo. Desde un punto de vista histórico, tales prácticas pueden entenderse como un paso normal en el proceso de maduración y de auto-sustentabilidad de la comunidad artística y del mercado del arte.

La frontera como estética

Con el tiempo, el arte fronterizo ha desarrollado a una serie de expresiones estéticas derivadas del lugar físico, político e ideológico desde donde se enuncia y desde donde se produce. Este 'sello' en sus prácticas artísticas y productos busca -explícita o implícitamente- mostrar las expresiones de poder y de lucha, así como lo arbitrario y doloroso de las vidas en

Border as aesthetics

Over time, border art has developed a series of aesthetic expressions derived from the physical, political, and ideological places where it is produced. These 'signature' artistic practices and products are codes seeking – explicitly or implicitly – to reveal expressions of power and struggle, and the arbitrary and often painful lives along the borderlands. Such practices challenge conventional aesthetics in multiple ways through, for instance, the saturation of color as an expression of the overload of border sociocultural changes; the use of popular culture elements from both sides of the border; the frequent use of patterns, repetitions, or loops as a way of demonstrating the alienating effect of economic and social change. Not surprisingly, the border aesthetic also emphasizes the legal and regulatory functions of the border through the proliferation of metals, cables, padlocks, fences, keys, and doors. Some of these aesthetic tendencies are expressed in the artistic work of Hugo Crosthwaite, Tania Candiani, Adriana Trujillo, and Iván Díaz Robledo, among others.

Border as symbolic boundary

The Texan Chicana Gloria E. Anzaldúa wrote extensively about borderlands, and many of her ideas influenced thinkers and artists. She developed the concept of borderlands as a place of symbolic and invisible borders which paradoxically also open up the opportunity for cultural mestizaje (mixing) – spaces for the

las fronteras. Estas practicas cuestionan la estética normativa de muchas formas, por ejemplo, a partir de la saturación del color como una expresión del desbordamiento de las dinámicas socioculturales fronterizas; del uso de elementos de la cultura popular de ambos lados de la frontera; del uso de patrones, repeticiones (o loops) sirve como mecanismo para mostrar lo enajenante de las dinámicas económicas y sociales en esta región. No es sorprendente entonces que la estética fronteriza también enfatice las funciones legales y regulatorias de la frontera a través de la proliferación de metales, cables, candados, vallas, llaves y puertas. Algunas de estas tendencias estéticas se expresan en el trabajo artístico de Hugo Crosthwaite, Tania Candiani, Adriana Trujillo e Iván Díaz Robledo, entre otros.

La frontera como límite simbólico

La chicana texana Gloria E. Anzaldúa escribió ampliamente sobre los borderlands y muchas de sus ideas han influenciado a pensadores y artistas. Ella desarrolló el concepto borderlands que refiere a fronteras invisibles y simbólicas, que paradójicamente también abren la oportunidad para el mestizaje cultural como experiencias y espacios de definición, confrontación y absorción de alteridades. Ella también elaboró la idea del *Nepantla* -o espacio liminal- así como del "Estado Cuatlicue" que refieren a una condición de interrupción constante que afecta la vida en la frontera, que no se convierte simplemente en suma o división de dos, sino en un nuevo 'en medio' o tercera condición caracterizada por la fluidez de la experiencia. En estos vibrantes espacios culturales, las prácticas artísticas se

definition, confrontation, and absorption of 'otherness.' She also elaborates on the in-between Nepantla or liminal spaces of the border; and her "Cuatlicue State" refers to a condition of constant disruption affecting border lives, which become not simply the sum or division of two cultures, but instead a new middle or third condition characterized by fluidity of experience. In these vibrant cultural spaces, artistic practices can become strategies of survival and cultural resistance through a constant process of decolonization and cultural empowerment – very evident in the works of Chicana artists such as Yolanda Lopez, Amalia Mesa-Bains, and Shizu Saldamando.

Deborderizing the border

Recently, some border artists have attempted to "de-border" their art by disassociating it from traditional border themes and aesthetics as a way to question and undo the association of border art with a specific body of recurring themes. These artists seek to engage with other aspects of border existence that are less familiar, incorporating more universal concerns such as sexuality, environmental sustainability, the role of institutions, civility, and processes of dehumanization. Some Tijuana artists involved in this trend are Andrew Roberts, Mauricio Muñoz, Alexis Martínez Gutiérrez, Andrea Carrillo, and Alida Cervantes. Typically, these artists do not seek to escape from border spaces but instead to expose and

convierten en estrategias y paradigmas de sobrevivencia y resistencia cultural, así como en un proceso constante de descolonización y de empoderamiento cultural. Ejemplo de ello son el trabajo de las artistas chicanas Yolanda Lopez, Amalia Mesa-Bains y Shizu Saldamando.

La frontera desfronterizada

Recientemente, algunos artistas fronterizos han intentado "desfronterizar" su arte desasociándose de los tradicionales temas y estéticas fronterizas como mecanismo para cuestionar y desnaturalizar la asociación del arte fronterizo con una lista específica de temas recurrentes. Estos artistas buscan hablar de otros aspectos de la vida cotidiana en la frontera que son menos conocidos, buscan vincularse con problemáticas más globales, como sexualidad, sustentabilidad ambiental, del rol de las instituciones, la civildad, así como de los procesos de deshumanización. Algunos artistas de esta tendencia en Tijuana son Andrew Roberts, Mauricio Muñoz, Alexis Martínez Gutiérrez, Andrea Carrillo y Alida Cervantes. Generalmente, estos artistas no buscan huir del espacio fronterizo sino abrir la perspectiva para conectarse y vincularse con otras realidades y sujetos, y formar parte de discusiones más amplias y globales.

Arte fronterizo en futuro

Las actuales prácticas artísticas en esta frontera son tan complejas como la frontera misma. La categoría de arte fronterizo responde también a esa complejidad y fluidez, así como a esa capacidad y velocidad de cambio. Las prácticas artísticas se viven como procesos curativos y como

connect their work with other realities and subjects, and to become part of wider cross-border and global dialogues.

Border art in the future

Current art practice along the US-Mexico borderlands is as varied as the border itself. Border art is responding to complexity, fluidity, and rapid demographic, economic, and political change. Art practices are experienced as healing processes, and as mechanisms of individual and social affirmation in an environment that is deeply marked by inequality, instability, abuse of power, corruption, insecurity, and violence. All these conditions help explain the remarkable growth of artistic production in the borderlands today. Such movements are linked to popular sentiments asserting the curative powers of art, and border art on both sides will continue to be an act of criticism, a mode of reflection and citizen activation, an expression of resistance, and a means to envision better futures.

mecanismos de afirmación individual y social en un entorno marcado profundamente por la desigualdad, inestabilidad, abuso de poder, corrupción, inseguridad y violencia. Todas estas condiciones explican en parte el crecimiento notable de la producción artística en las fronteras. Todo este movimiento está vinculado a la expresión popular de que el "arte y la cultura cura". El arte en esta frontera seguirá siendo un elemento crítico, una vía de reflexión y activación ciudadana, un mecanismo para dignificar ciertos estilos y formas de vida, una práctica de resistencia constante a las múltiples expresiones de poder, así como un medio para imaginar un futuro mejor.

REMEMBERING



Amalia Mesa-Bains
Emblems of the Decade: Borders
Emblemas de la Década: Fronteras
2015-2018

REMEMBERING



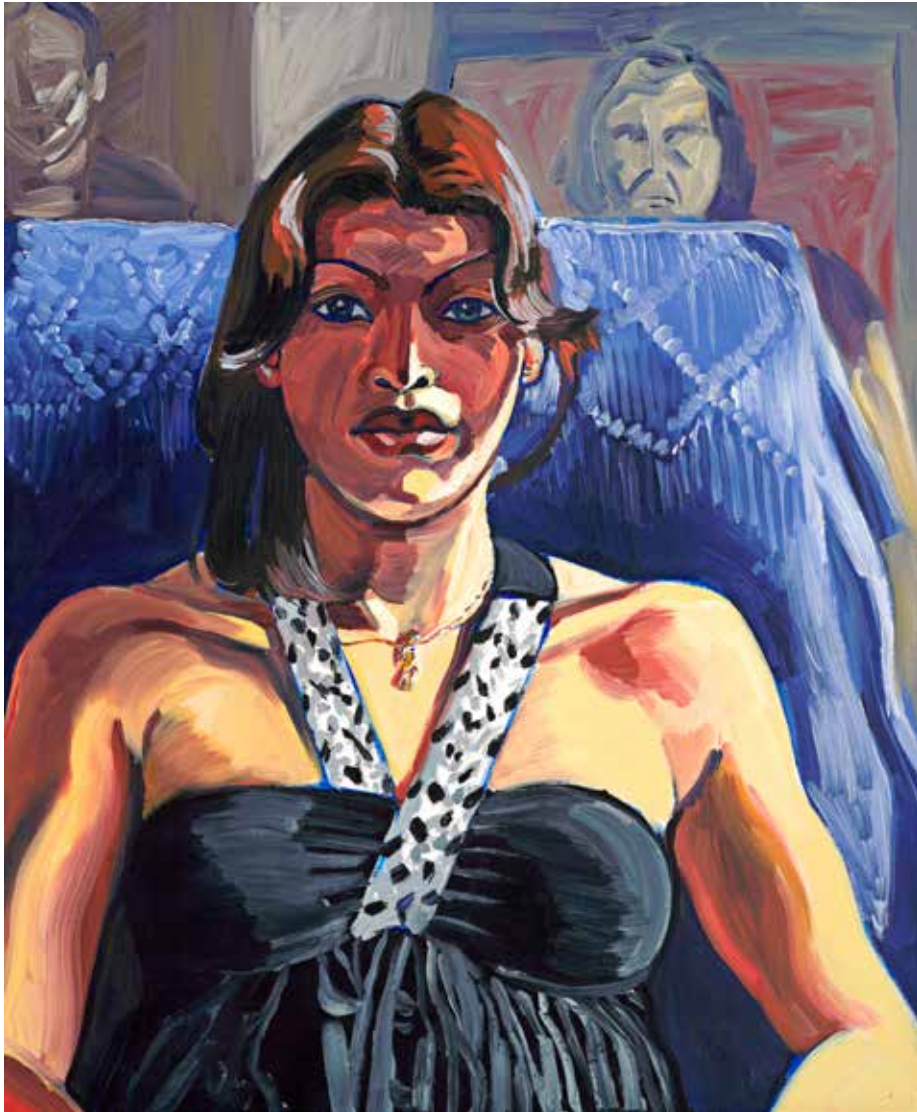
Enrique Chagoya

Illegal Alien's Guide to Mindfulness (detail)

Guía para Extranjeros Ilegales para Practicar la Atención Plena (detalle)

2016

REMEMBERING



Rebeca García-González
The Nicaraguan Woman
La Nicaragüense
2008

DIVIDING



Richard Misrach
Wall, Los Indios, Texas
Pared, Los Indios, Texas
2015

DIVIDING



David Taylor

Border Monument No. 122A

From the series Monuments: 276 Views of the United States-Mexico Border

Monumento Fronterizo n.º 122A

De la Serie Monumentos: 276 Vistas de la Frontera Estados Unidos-México

2006-2015

DIVIDING



Nathan Friedman

Scale Monuments (Old Monument No. 1 at the Initial Point on the Pacific coast), White marble, 1851)

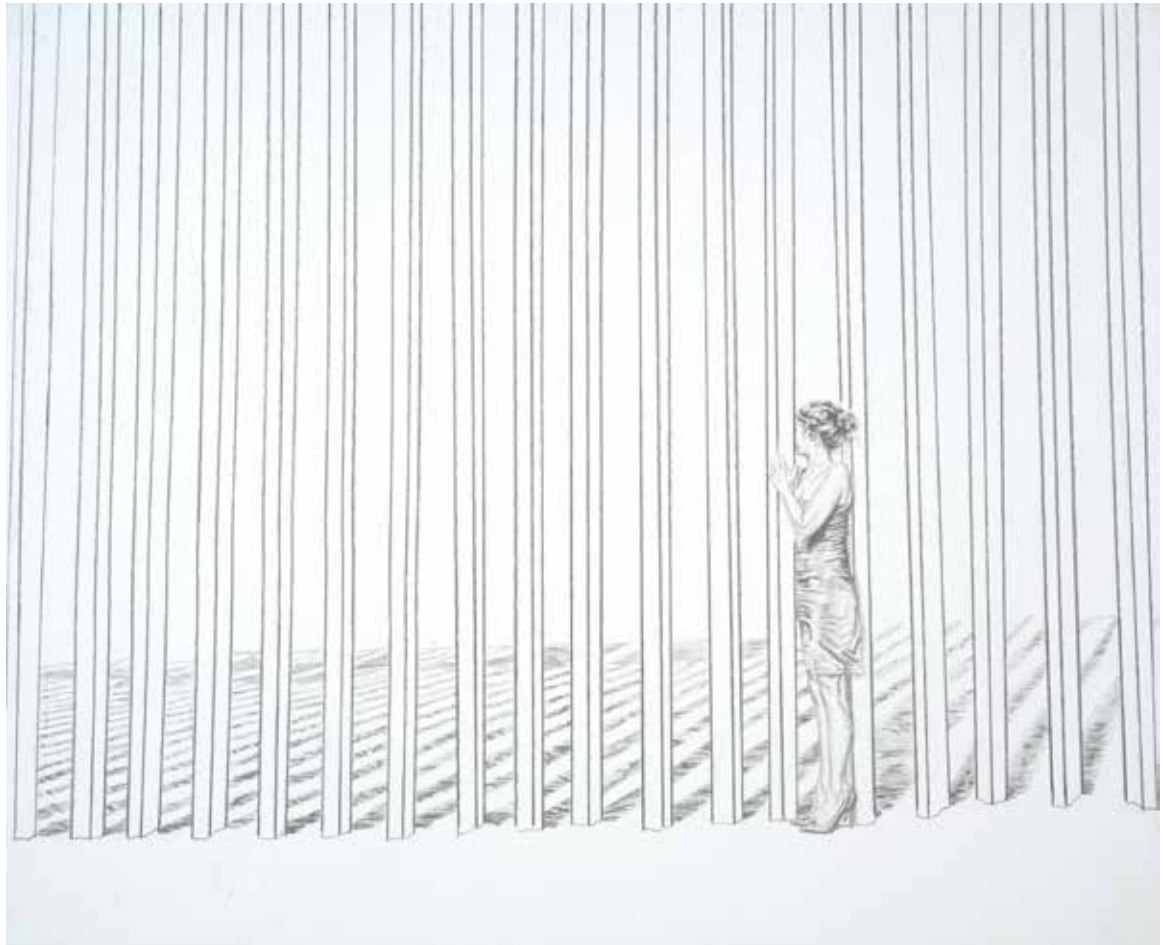
Monumentos a Escala (Antiguo Monumento N°. 1 en el Punto Inicial en la Costa del Pacífico), Mármol Blanco, 1851)
2017

DIVIDING



Chester Arnold
Mending Wall
Muro de Reparación
2018

DIVIDING



Ana Teresa Fernández
Pasando (Performance Documentation)
Passing Through (Documentación de la Actuación)
2018

IDENTITY

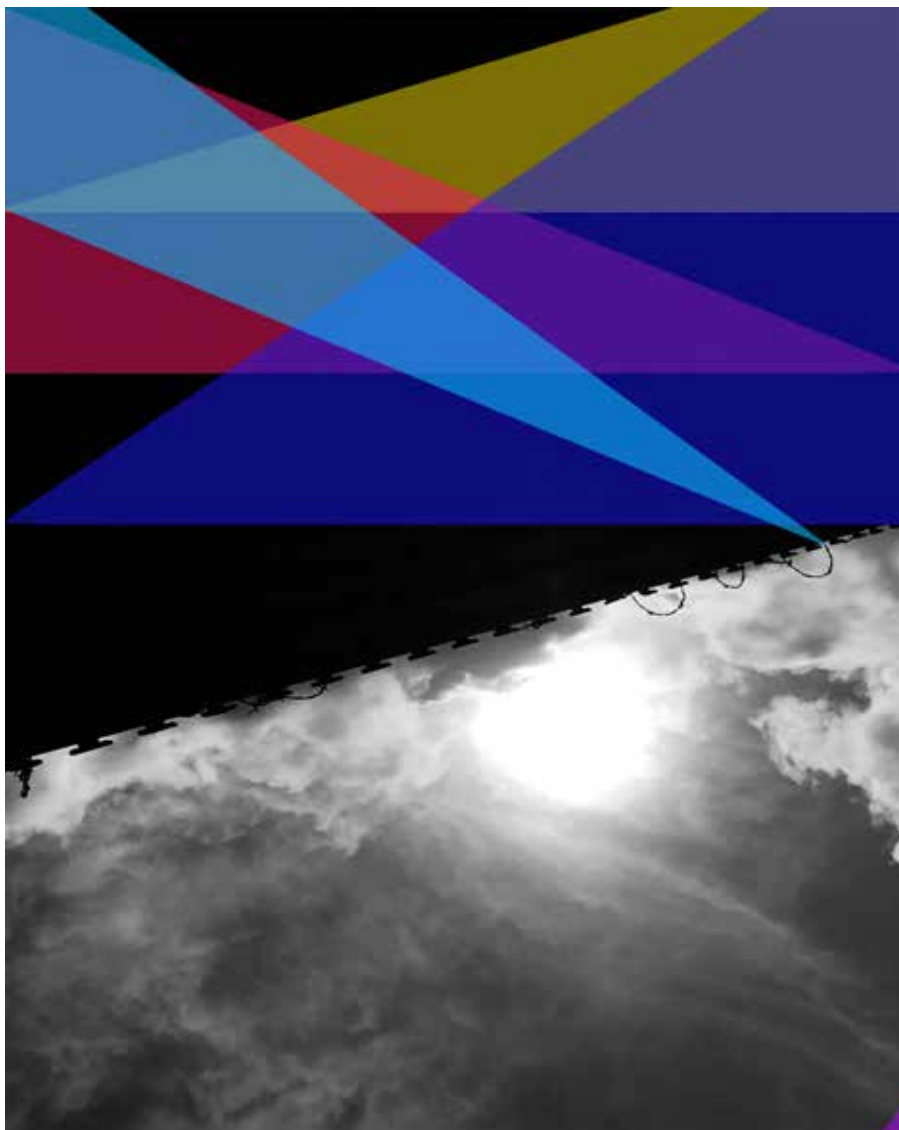


Postcommodity

31° 19' 19.10"N; 109° 29' 47.62"W: And Golden Light, 1/3

31° 19' 19.10"N; 109° 29' 47.62"O: Y Luz Dorada, 1/3
2017

IDENTITY



Julio César Morales
Day Dreaming Series
Serie Soñar Con los Ojos Abiertos
2018

IDENTITY



Fernando Reyes
Reflecting
Reflejando
2016

IDENTITY



Stephanie Syjuco
Cargo Cults: Head Bundle (Small)
Cultos Cargos: Envoltorio de Cabeza (Pequeño)
2016

RESISTANCE



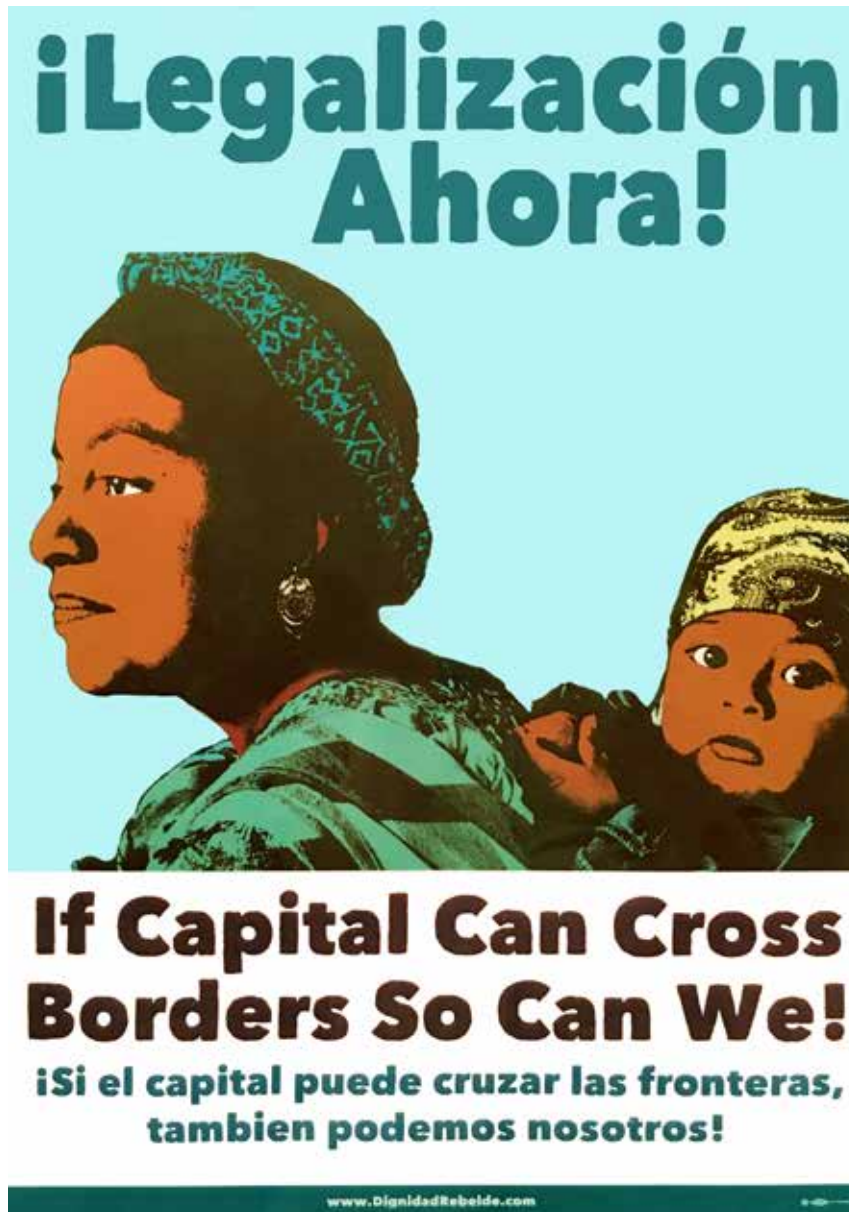
Alejandro Luperca Morales

Bruja (Extensión de paisaje 1)

Witch (Landscape Extension 1)

2014

RESISTANCE



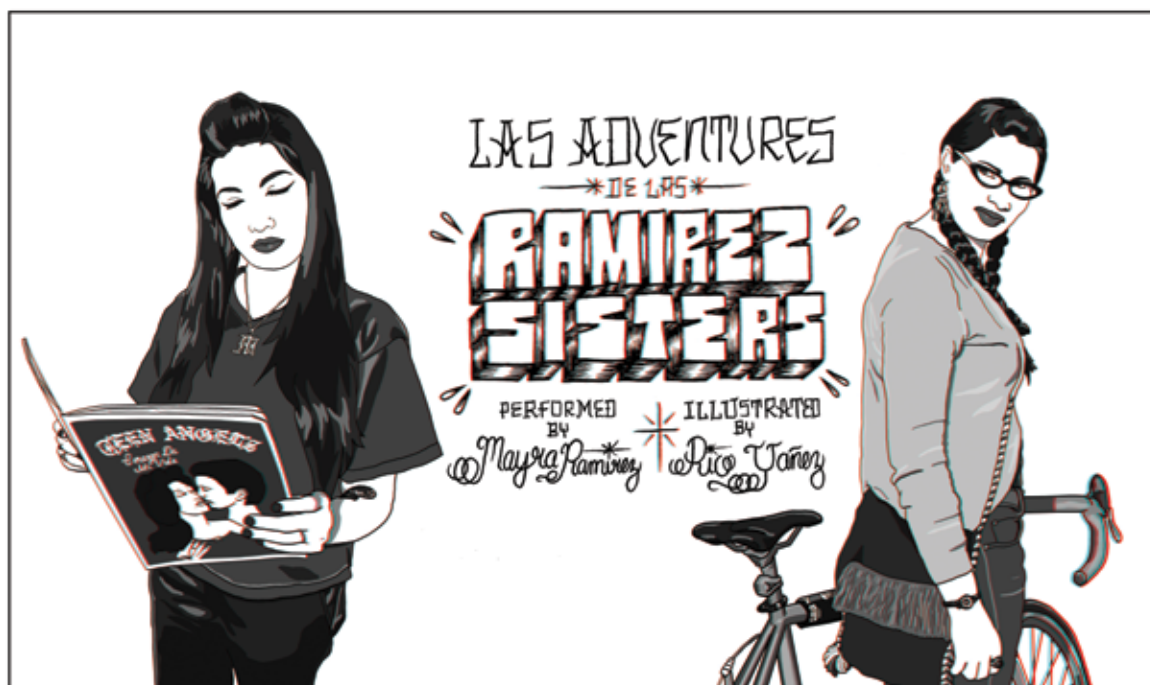
Jesus Barraza
Legalization Now!
Legalizacion Ahora!
2010

RESISTANCE



Favianna Rodriguez
Where We All Belong & Thrive
Donde Todos Nosotros Pertenecemos y Prosperamos
2015

RESISTANCE



Rio Yañez
Las Aventuras de las Ramirez Sisters
2017

RESISTANCE



Judi Wertheim
Brinco (Jump)
Brinco (Saltar)
2005

VISIONING



Guillermo Galindo
Air Spirits
Espíritus del Aire
2018

VISIONING



CRO studio (Adriana Cuellar & Marcel Sánchez)

Green Path House of Ideas / Perdóname

Camino Verde Casa de las Ideas / Excuse me

2018

VISIONING



AGENCY (Ersela Kripa & Stephen Mueller)
Breach Facility Exterior, Playas Training and Research Center
Infiltrada, del Centro Playas del Entrenamiento e Investigacion
2017

VISIONING



Rael San Fratello (Ronald Rael and Virginia San Fratello)

Reunite

Reunir

2018

Exhibition Checklist

Lista de Exposición

AGENCY (Ersela Kripa & Stephen Mueller)

Breach Facility Exterior, Playas Training and Research Center
Infiltrada, del Centro Playas del Entrenamiento e Investigacion
2017
Photographic print
18" x 24"

Interior, Kitchen, Playas Training and Research Center
Interior, Cocina, del Centro Playas del Entrenamiento e Investigacion
2017
Photographic print
18" x 24"

Views Through Breached Wall Assemblies, Playas Training and Research Center
Vistas a Través de Ensamblajes de Pared Infiltradas, del Centro Playas del Entrenamiento e Investigacion
2017
Photographic print
18" x 24"

Courtesy of Ersela Kripa, AGENCY & Texas Tech College of Architecture, and Stephen Mueller, AGENCY & Texas Tech College of Architecture

Chester Arnold

Mending Wall
Muro de Reparación
2018
Oil on canvas
78" x 78"

Courtesy of the Artist and Catharine Clark Gallery, San Francisco

Jesus Barraza

Legalization Now!
Legalizacion Ahora!
2010
Print on paper

Private Collection

Enrique Chagoya

Dreamers
Los Soñadores
2013
Acrylic and water based oil on amate paper
mounted on stretched linen
48" x 48"

Illegal Alien's Guide to Mindfulness
Guía para Extranjeros Ilegales para Practicar la Atención Plena
2016
UV acrylic and rust patina on steel, 1 of 3 EV
12" x 90"

Courtesy of the Artist and Anglim Gilbert Gallery, San Francisco

CRO studio (Adriana Cuellar & Marcel Sánchez)

Green Path House of Ideas / Perdóname
Camino Verde Casa de las Ideas / Excuse me
2018
Inkjet print on styrene
46" x 46"

Camino Verde Casa de las Ideas / Opportunistic
Green Path House of Ideas / Oportunista
2018
Wood
12" x 12" x 10"

Courtesy of the Artists

Ana Teresa Fernández

Pasando (Performance Documentation)
Passing Through (Documentación de la Actuación)
2018
Lead on paper
14" x 17" (unframed)

Pasanda (Performance Documentation)
Passing Through (Documentación de la Actuación)
2018
Lead on paper
14" x 17" (unframed)

Courtesy of the Artist and Gallery Wendi Norris, San Francisco

Nathan Friedman

Scale Monuments
Monumentos a Escala
2017
Mixed media
Dimensions variable (12 pieces)

Courtesy of the Artist

Guillermo Galindo

Air Spirits
Espíritus del Aire
2018
Acrylic on beacon flags used by humanitarian aid group Water Stations
29.5" x 47"

Spiritual Release
Liberación Espiritual
2017
Acrylic on beacon flags used by humanitarian aid group Water Stations
29.5" x 47"

Courtesy of the Artist and Magnolia Editions

Soundscape II
Paisaje del Sonido
2015
Hollow wood, Bible pages, desert stone pavement, rusty nails recovered at border line
34" long x 17" wide x 12" high

Courtesy of the Artist

Rebeca García-González

Defiant
Desafiante
2017
Oil on birch board
24" x 24"

Elsa
2017
Oil on canvas
24" x 24"

La Nicaragüense
The Nicaraguan Woman
2008
Oil on canvas
24" x 20"

Courtesy of the Artist

Andrea Carrillo Iglesias

La Reina Califia
Queen Califia
2018
Nylon Flag
34" x 47"

Courtesy of the Artist

Amalia Mesa-Bains

Emblems of the Decade: Borders
Emblemas de la Década: Fronteras
2015-2018
Mixed media installation
10' x 8' x 4'

Courtesy of the Artist

Richard Misrach

Post and Wire Mesh Fence, Douglas, Arizona
Poste y Cerca de Malla de Alambre, Douglas, Arizona
2014
Pigment print
60" x 80"

Wall, Los Indios, Texas
Pared, Los Indios, Texas
2015
Pigment print
60" x 80"

© Richard Misrach, courtesy of Fraenkel Gallery, San Francisco, Pace/MacGill Gallery, New York and Marc Selwyn Fine Art, Los Angeles

Alejandro Luperca Morales

Bruja (Extensión de paisaje 1)
Witch (Landscape Extension 1)
2014
Digital video
8:54 min

Bruja (Extensión de paisaje 2)
Witch (Landscape Extension 2)
2014
Digital video
6:13 min

Courtesy of the Artist

Julio César Morales

Day Dreaming Series

Serie Soñar Con los Ojos Abiertos

2018

Permanent pigment print on Hahnemühle 350 gsm paper
10" x 8" [each image x 19 images]

Courtesy of the Artist and Gallery Wendi Norris,
San Francisco

Postcommodity

31° 19' 19.10"N; 109° 29' 47.62"W: And
Golden Light, 1/3

31° 19' 19.10"N; 109° 29' 47.62"O: Y Luz
Dorada, 1/3

2017

Single channel video with sound
7:12 min

Courtesy of the Artists and Bockley Gallery

Rael San Fratello (Ronald Rael & Virginia San Fratello)

Teeter-Totter Wall

Muro de Balancín

2014

Archival print on Rives BSK
24" x 30"

Xylophone Wall

Muro de Xilófono

2014

Archival print on Rives BSK
24" x 30"

Horse Racing Wall

Muro de Carreras de Caballos

2014

Archival print on Rives BSK
24" x 30"

Cactus Wall

Muro de Cactus

2014

Archival print on Rives BSK
24" x 30"

Wildlife Wall

Muro de Fauna Silvestre

2014

Archival print on Rives BSK
24" x 30"

Greenhouse Wall

Muro de Invernadero

2014

Archival print on Rives BSK
24" x 30"

Reunite

Reunir

2018

Multimedia
5' x 6' x 3'

Courtesy of the Artists

Fernando Reyes

Reflecting

Reflejando

2016

Hand printed paper cutouts, Japanese screen
printed paper and oil on wood panel
30" x 40"

Courtesy of the Artist

Favianna Rodriguez

Into The Great Wide Open

En el Gran Espacio Amplio

2009

Linoleum block print
25.625" x 32.125"

Where We All Belong & Thrive

Donde Todos Nosotros Pertenecemos y

Prosperamos

2015

Monotype collage on handmade Korean Hanji
paper
42.5" x 54.5"

Courtesy of the Artist

Stephanie Syjuco

Cargo Cults: Cover-Up

Cultos Cargos: Encubrimiento

2016

Pigment print with archival framing and UV
plexiglass
Edition of 15 + 2AP; edition 7/15
20" x 16"

Courtesy of Anton Stuebner and Michael Rubel, San
Francisco

Cargo Cults: Head Bundle (Small)
Cultos Cargos: Envoltorio de Cabeza (Pequeño)
2016
Pigment print with archival framing and UV
plexiglass
Edition of 15 + 2AP
20" x 16"

Courtesy of the Artist and Catharine Clark Gallery,
San Francisco

David Taylor

Border Monument No. 122A
From the series Monuments: 276 Views of the
United States-Mexico Border
Monumento Fronterizo n.º 122A
De la Serie Monumentos: 276 Vistas de la
Frontera Estados Unidos-Mexico
2006-2015
Archival inkjet prints mounted on Dibond
30" x 37"

Border Monument No. 192
From the series Monuments: 276 Views of the
United States-Mexico Border
Monumento Fronterizo n.º 192
De la Serie Monumentos: 276 Vistas de la
Frontera Estados Unidos-Mexico
2006-2015
Archival inkjet prints mounted on Dibond
30" x 37"

Border Monument No. 251
From the series Monuments: 276 Views of the
United States-Mexico Border
Monumento Fronterizo n.º 251
De la Serie Monumentos: 276 Vistas de la
Frontera Estados Unidos-Mexico
2006-2015
Archival inkjet prints mounted on Dibond
30" x 37"

Courtesy of the Artist and Rick Wester Fine Art

Judi Wertheim

Brinco (Jump)
Brinco (Saltar)
2005
Mixed media
4" x 10" x 9"

Private Collection

Rio Yañez

Las Adventures de las Ramirez Sisters
2017
3D digital prints (6)
16" x 20"

Courtesy of the Artist



RICHMOND ART CENTER

The Richmond Art Center is the largest visual arts center in the East Bay, delivering exciting arts experiences to people of all ages who reflect the diverse richness of our communities. We do this through onsite Studio classes and Exhibitions, and offsite Art in the Community programs.

STAFF

Richard (Ric) Ambrose, Executive Director
Chandna Agarwal, Art in the Community Coordinator
Marisa Burman, Ceramics Manager
Addela Garboos, Operations Manager
Cristina Haley, Art in the Community Manager
Jessica Jordao, Customer Service Coordinator
Joyce Lavey, Human Resources Manager
Catherine Millar, Development Director
Jeremy Millsap, Volunteer and Visitor Services Coordinator
Carolyn Rodkin, Finance Director
Severo "Petey" Rodriguez, Facilities Coordinator
Nisa Sanders, Studio Education Coordinator
Rachel Schaffran, Art in the Community Director
Art Schmitt, Facilities Coordinator
Julie Sparenberg, Communications Director
Anna Speaker, Studio Education Director
Amy Spencer, Exhibitions Director

BOARD

Hertha Sweet-Wong, President
Juliann Martinez, Vice President
Sabina Li Pan, Treasurer
Roshni Kavate, Secretary
Danny Aarons
Naré Aleksanyan
Sarah Antonich
Inez Brooks-Myers
Marguerite Thompson Browne
Patricia Guthrie
Martha Lightcap
Philip Linhares
Stephen Nomura
Carlos Privat
Owen Rafael Serra
James Wheeler

EXHIBITIONS ADVISORY COMMITTEE

Marguerite T. Browne, Chair
Inez Brooks-Myers
Michael Dear
Gene Erickson
Robbin Légère Henderson
Philip Linhares
Stephen Nomura
John Wehrle