

Nace una estrella, 2000. Fotografía—Photograph. Cortesía del artista—Courtesy of the artist

Publicado con motivo de la exposición *Rubén Ortiz Torres. Customatismo* (26 de octubre de 2019 al 12 de abril de 2020) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México; (28 de mayo al 25 de octubre de 2020) MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey; (21 de enero al 30 de mayo de 2021) MCASD, Museum of Contemporary Art San Diego.

—

Published on occasion of the exhibition *Rubén Ortiz Torres. Customatism* (October 26, 2019 to April 12, 2020) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City; (May 28 to October 25, 2020) MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey; (January 21 to May 30, 2021) MCASD, Museum of Contemporary Art San Diego.

Textos—Texts
Mariana Botey · University of California, San Diego
C. Ondine Chavoya · Williams College
José Falconi · Brandeis University
Cuauhtémoc Medina · IIE, MUAC-UNAM
Rubén Ortiz Torres · University of California, San Diego
Omar Pimienta

Traducción—Translation
Christopher Fraga, Jaime Soler Frost

Dirección editorial—Editorial Direction
Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination
Ana Xanic López · MUAC, Vanessa López · MUAC

Corrección—Proofreading
Ekaterina Álvarez Romero · MUAC, Ana Xanic López · MUAC, Vanessa López · MUAC
Christopher Fraga, Jaime Soler Frost

Diseño—Design
Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de diseño—Desgin Assistant
Raquel Achar Cohen

Primera edición 2019—First edition 2019
D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM
Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Ciudad de México

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts
D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations
D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN UNAM 978-607-30-2896-7

Todos los derechos reservados.
Esta publicación no puede ser impresa ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—

All rights reserved.
This publication may not be printed nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors

Rubén Ortiz Torres

Customatismo
Customatism

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM
MARCO · Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey
MCASD · Museum of Contemporary Art San Diego



Sex Goddess, 2007. Fotografía—Photograph. Cortesía del artista—Courtesy of the artist

LifeWtr felicita a Rubén Ortiz Torres por su exposición en el Museo Universitario Arte Contemporáneo

—

LifeWtr would like to congratulate Rubén Ortiz Torres on his exhibition at the Museo Universitario Arte Contemporáneo

LIFE WTR®

8 ***Customatismo*. Después del *pop*, nosotros hípermaterializamos: transpopulismo y transvanguardia en el arte de Rubén Ortiz Torres**
24 ***Customatism*. After Pop, We Hyper-Materialize: Trans-Populism and Trans-Avant-Garde in the Art of Rubén Ortiz Torres**
—
Mariana Botey

46 **¡Santas herramientas de poder, Batman!**
50 **Holy Power Tools, Batman!**
—
Rubén Ortiz Torres

64 **Discurso alienígena**
68 **Alien Speech**
—
Rubén Ortiz Torres

140 **Historia verdadera de la conquista de la Nueva América**
147 **The True Story of the Conquest of New America**
—
Rubén Ortiz Torres

166 **La fuga eterna**
170 **Eternal Flight**
—
Omar Pimienta

176 **Distorsión mutua asegurada**
190 **Mutually Assured Distortion**
—
Cuauhtémoc Medina

Seguimiento de los objetos customatizados de Rubén Ortiz Torres 204
Tracking Rubén Ortiz Torres's Customized Objects 226
—
C. Ondine Chavoya

La tribulación de los objetos: ironía, melodrama y fetiches en Rubén Ortiz Torres 240
The Tribulation of Objects: Irony, Melodrama and Fetishes in Rubén Ortiz Torres 254
—
José Falconi

Chicanexcavaciones 264
Chicanxcavations 278
—
Rita González

Agradecimientos 289
Aknowledgments 291
—
Rubén Ortiz Torres

Semblanza 293
Biographical Sketch

Catálogo 294
Catalog

Créditos 299
Credits

Customatismo. Después del *pop*, nosotros hípermaterializamos: transpopulismo y transvanguardia en el arte de Rubén Ortiz Torres

Mariana Botey



Zapatista Monte Carlo, 2001. Modelo de carro customatizado con motor eléctrico y pintado con esmalte y brillo—Customized car model with electric motor, painted with enamel and glitter. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist

Advertencia
[...]
El arte no está ni en hacer imágenes con óleo, ni está en los museos: está en la calle y en la vida, en las tapas de las revistas en la moda, en las películas que antes creíamos malas, en la literatura de bolsillo y en las imágenes publicitarias. Cierto. Pero si la popularización de los objetos de la cultura, llevada a cabo por aquellos mismos que producen un sector de la cultura, las obras de arte, descubría que había arte en la cultura popular, y por lo mismo, una cierta desubicación y una cierta inutilidad misma en el rol del artista [...]

Oscar Masotta[1]

Tres décadas de producción artística de Rubén Ortiz Torres incluyen obras en soportes y materiales tan diversos como pintura, fotografía, collage, video, cine, multimedia, escultura, así como una suma *constructivista* del uso de todos estos soportes y medios, sincretizados en montajes complejos, en los que estrategias formales y políticas tan variadas como la *customatización,*[2] las apropiaciones, los hibridismos y los *ready-mades* en pequeño y gran formato producen un efecto barroco e iconoclasta.

El trabajo de Ortiz Torres es singular en su complejidad formal y por la originalidad de sus géneros y técnicas de producción. A diferencia de muchos artistas de su generación en México, que pasaron a adoptar un estilo relativamente homogenizado derivado del postconceptualismo y el minimalismo tardío importados de Europa y los Estados Unidos, el trabajo de Ortiz Torres toma un itinerario diferenciado. Su caso marca una vía alterna a las practicas artísticas contemporáneas, donde la suma de discusiones y posiciones críticas, generadas desde México y América Latina, *vis-à-vis* la vanguardia formalista —en su inevitable acoplamiento y asimilación a un modelo de modernismo desarrollista, institucional y dominante—, irrumpe y avanza una perspectiva política de reorganización del circuito de relaciones de producción entre el arte, la academia, la antropología cultural, la cultura de masas,

—

1— Segmento incorporado en 1968 a la publicación de extractos de la conferencia "Después del *pop,* nosotros desmaterializamos" de 1967, en Oscar Masotta, *Conciencia y estructura,* Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968, p. 38.

2— *Customatismo* es un neologismo usado por Rubén Ortiz Torres para referirse a la adaptación cultural, de lenguaje, costumbres u objetos.

los movimientos sociales y la cultura popular. Una mirada retrospectiva al trabajo de Ortiz Torres nos muestra un caso original de práctica artística que invita a reflexionar, por un lado, sobre la densidad histórica de acumulación de estrategias estéticas, políticas y críticas desde una tendencia social y decolonial de cuño latinoamericano y, por el otro lado, su vital desplazamiento; recorrido migratorio, traslape y desdoblamiento en la diáspora latina y chicana en los Estados Unidos.

Paraliturgia de las vanguardias

Customatismo ensaya un recorrido en el que la colección excéntrica (hiperbólica) de los objetos presenta una suerte de acertijo plástico. La polivalencia y reificación de los materiales hacen de guía por un laberinto de hibridaciones en donde el ritmo marca la tensión interna (dialéctica) entre apropiación cultural e invención sincrética. Sus referentes históricos nos permiten adivinar algo similar a un espejo (mexicanista y) latinoamericano que desdibuja la tensión interna de la lógica de las vanguardias metropolitanas. La sucesión quimérica de construcciones y ensamblajes: montajes, registros en fotografía, cine de Super8, 16mm y video, ballets mecánicos, performances en los garajes del barrio, pintura de caballete y de manta de promoción, propaganda política y desfiguros ideológicos, murales militantes, *sartorial gestures*, automotores y maquinaria de trabajo transformadas por la suntuosidad de excesos barrocos en fetiches hípermaterializados; incrustados con hoja de oro y diamantinas policromadas y sintéticas. Una constelación de objetos y maquinas inverosímiles y ficticias; profusamente ornamentadas y minadas por narrativas e imaginarios sociales. Pocos artistas de la última generación en México ejemplifican la imagen de la *máquina barroca* como la *paraliturgia* de las vanguardias que el arte de Ortiz Torres pareciera conjurar e hípermaterializar.[3]

—

3— La formulación de *máquina barroca* es una referencia concreta al importante trabajo en el campo de la etnología de Serge Gruzinski. Su libro fundamental, *La guerra de las imágenes*, construye un meticuloso argumento histórico sobre la formación de un complejo dispositivo de apropiación cultural y formas de negociación y resistencia indígena desde los tiempos de la colonia. Específicamente, para este argumento sobre "apropiación cultural y la invención sincrética", me refiero a Gruzinski en su volumen *El poder sin límites. Cuatro respuestas indígenas a la dominación española*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988:

Podemos tratar de avanzar una lectura sintética de la operación de desmontaje y desplazamiento radical que el trabajo artístico de Ortiz Torres representa para la lógica reduccionista y autorreferencial del modernismo como un discurso estético dominante. Éste fue gestado en las batallas ideológicas de la guerra fría e impulsado desde los Estados Unidos y las metrópolis de la Europa occidental, y, de manera significativa, tuvo un desarrollo y promoción institucional en el caso mexicano, donde funcionó como espacio de tensión, choque y confrontación con las formas de vanguardia cultural, política socialista, indigenista y anticolonial suscritas por el arte de la escuela mexicana en las primeras cuatro décadas del siglo XX. El caso de Ortiz Torres es instructivo a contrapelo del momento de claudicación al estilo internacional y la necesidad de adelantar un estilo "nuevo" de arte mexicano contemporáneo: la muy manufacturada y manicurizada narrativa del arte de los años noventa y sus asonadas neovanguardistas, mejor explicadas por la entrada en vigor del TLCAN, es decir, como una operación sobredeterminada por el designio de un reducido grupo de intereses cuyo objetivo concreto fue que se lograra reintegrar un mercado interno, y de exportación, a las líneas de evolución y desarrollo sancionadas desde Nueva York, Basilea, París y Londres.[4] El trabajo creativo de Ortiz Torres

—

"la apropiación sistemática de los signos del catolicismo, proceso que perfecciona su dominio *del objeto transformándolo en receptáculo* divino, penetrando su espesor, habitándolo; mejor aún, parece escamotear la dicotomía significante-significado: lejos de remitir a alguna entidad inmaterial e inaccesible, las envolturas sucesivas —la estatua, la cavidad, la mazorca, el grano, la sangre— ya son por sí mismos el dios, como *si símbolo y simbolizado se confundieran de modo inextricable*. Por lo tanto, *no son ni estatuas vacías, ni imágenes llenas*" (p. 171, cursivas mías). Gruzinski analiza en este pasaje la insurrección secular-religiosa de Antonio Pérez en 1761, en los alrededores de Puebla y Tlaxcala. Quizás sea importante subrayar que los casos estudiados invierten la muy estrecha discusión actual sobre la valencia política del fenómeno de apropiación cultural: son los indígenas los iconoclastas. Sus prácticas de poder político colectivo resignifican y utilizan las imágenes religiosas de la dominación española para atacar y subvertir el orden de dominación, de ahí la noción de *paraliturgia,* "una actividad colectiva, ritual, artesanal", *ibid*., p. 171.

4— La más completa lectura critica de este momento y su inevitable sobredeterminación ideológica a una tendencia neoliberal está en el imprescindible volumen de Amy Sara Carroll, *Remex. Toward an Art History of the NAFTA Era*, Austin, University of Texas Press, 2017. Carroll hilvana un relato alterno (bajo la lectura alegórica del trío: ciudad, mujer, frontera), a la vez que desmonta la construcción "de exportación" que se desvincula y separa en su formación de un legado interno de prácticas feministas, de la frontera y el arte chicano, pero fundamentalmente, de una generación anterior (No Grupo, Polvo de Gallina Negra, Melquiades Herrera) de prácticas experimentales

avanzó en contrasentido: con ironía política y desplegando una acumulación de técnicas de producción material que incorporan no sólo el desarrollo (desigual) de las fuerzas productivas y las aceleradas transformaciones de los medios masivos de comunicación, sino también los signos de subcultura y contracultura que gestaron formas de resistencia en los intersticios entre clase, nación y designación étnica en la segunda mitad del siglo XX. Estas formas de subcultura y contracultura transitaron en estado de aceleración, mutación, efervescencia y diseminación global con la llegada del siglo XXI.

La exposición *Customatismo* busca hacer una intervención en las construcciones historiográficas recientes y abrir la posibilidad de una reflexión en retrospectiva de cómo se ha ido hilvanando el relato local alrededor de debates internos sobre la relación entre arte e ideología, vanguardia e identidad. Por un lado, esta mirada y revisión crítica nos ayudan a establecer que Rubén Ortiz Torres es uno de los artistas clave en el cambio paradigmático que aconteció en la década de los años noventa en la escena del arte mexicano. Los experimentos en pintura, video y fotografía de la obra temprana de los años ochenta y noventa evidencian un espíritu iconoclasta que actualiza los signos políticos y culturales de una sociedad en crisis y profunda transformación —como ejemplo los cuadros al óleo, esmalte y acrílico en soportes variados: *El fin del modernismo* (1986), *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España* (1987), *Bart Sánchez, Pachuco Mouse, Macho Mouse* y *Demoiselle de la avenida Revolución*, (1991)—, una deriva de iconografía mexicanista y popular, figurativa, saturada de ironía política y *postpop* que empuja más allá de las formas académicas del modernismo tardío y las formas de abstracción lírica establecidas por la generación de la ruptura. Ortiz Torres se muestra indispensable para entender la cadena de cambios radicales en los códigos de representación que erosionan las formas enquistadas, ensimismadas y superadas de la producción de medio siglo, así como el paso de los localismos aislados a los lenguajes contemporáneos postconceptuales, la hibridación de las postvanguardias y, de manera significativa, el desmantelamiento del modernismo.

—

basadas en el performance, el arte-acción y las formas vernáculas-políticas del *ready-made*. En las antípodas de este argumento, la formulación ideologizada del programa para exhibir el "nuevo" arte mexicano, véase: Olivier Debroise, *El arte de mostrar el arte mexicano: Ensayo sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*, México, Cubo Blanco, 2018.

Por otro lado (y de manera un tanto urgente, ante la visibilidad de los estilos derivados de repertorios generalizados y homogéneos de pretensiones minimalistas insípidas e importadas a destiempo), en *Para leer el Macho Mouse* (1991, video en colaboración con Aaron Anish), *La muerte de Emiliano Zapata* (1994, óleo sobre tela y disparos), *Fronterilandia* (1995, video en colaboración con Jesse Lerner), por mencionar los ejemplos más emblemáticos, Ortiz Torres recupera la singularidad en los procesos históricos de la internacionalización del arte mexicano al abrir una perspectiva desde la cual una genealogía interna a la lógica de las vanguardia históricas en el siglo XX hace que México se inscriba como un imaginario céntrico al proyecto alterno de un arte político y postcolonial. Ortiz Torres reconecta el arte *pop* y las estrategias conceptuales con el impulso radical de invertir y desplazar la alta y baja culturas en la escuela mexicana, iluminando la genealogía secreta que hace de Warhol un heredero de Rivera (¡y de Rivera un camarada en armas de Walt Disney!), a la par que sitúa una parte significativa de la generación de artistas de medio siglo en los Estados Unidos en una genealogía paralela: a la manera de indigenistas desubicados, nómadas alucinados en busca de un repertorio de activación política y social para los espacios de expresión artística de las minorías y las posiciones disidentes. La tendencia de avanzada en el trabajo de Ortiz Torres se inserta en un momento clave de contención y disputa en las guerras culturales en los Estados Unidos; una geografía del imaginario político que permitirá el trasplante y transmigración del trabajo a California y la zona fronteriza.

Máquina barroca: fetiches politizados

De vuelta al epígrafe que abre este ensayo, y a la cita velada a Oscar Masotta que proponemos en el título, ¿quizás podemos intentar una descripción mínima de la singular lógica (formal y conceptual) que organiza las estrategias de producción artística de Rubén Ortiz Torres? ¿Cuál sería el circuito crítico que nos desplaza "después del *pop*" y establece una aparente contradicción entre desmaterialización e hípermaterialización? La clave de la operación, ¿está quizás contenida en la tensión interna del par *ready-made*/apropiación?, ¿su deriva política y populista (indigenista, folclorista), en la escuela militante del conceptualismo latinoamericano en los años sesenta y setenta? Estamos

trazando una suerte de sendero disidente y alterno a la construcción establecida y naturalizada en México en las últimas dos décadas y, por ende, adelantando un relato en pugna: trayendo a discusión una memoria histórica local sobre los debates claves de la relación entre arte e ideología al cierre del siglo XX en México.[5] Así también hacemos un posicionamiento crítico al modelo desarrollista implícito en el discurso del arte que insistía en suspender su supuesta autonomía y mantenerse aislado (indiferente) de su contexto social y momento histórico: el TLCAN, la rebelión indígena zapatista, el ascenso social y político de la cultura latina y chicana en la frontera de los Estados Unidos; en suma, los reordenamientos geográficos y la violencia latente al programa de neocolonización contenido en la acelerada implementación del modelo económico neoliberal.

El trabajo temprano de Ortiz Torres pareciera discernir y actuar con claridad *vis-à-vis* la coyuntura formulada por Masotta: el arte *no está* en los museos, "está en la calle y en la vida, en las tapas de las revistas, en la moda, en las películas que antes creíamos malas, en la literatura de bolsillo y en las imágenes publicitarias"; y podríamos agregar, en el caso de Ortiz Torres, que también en la naciente contracultura del punk, el new wave, el hip-hop y la escena subterránea de la Ciudad de México. Esto es claro y establece la constelación de imágenes transculturales y transpopulares del repertorio inicial. Pero quizás resulte más importante el vuelco o inversión lógica de la segunda parte de la *advertencia* de Masotta. Con el *pop*, la vanguardia latinoamericana descubría (por segunda vez, la primera fue en los indigenismos de la primera vanguardia de la década de 1920 a la de 1940) que "había arte en la cultura popular", y por lo mismo, un efecto de cierta "desubicación y una cierta inutilidad misma en el rol del artista".

—

5— Como ejemplo paradigmático del desplazamiento de una importante formación de repertorios críticos ensayados desde la genealogía interna del modernismo, la deconstrucción del nacionalismo y lo "exótico". Las formas de apropiación y disrupción de los discursos de género han sido lucidamente argumentadas por Osvaldo Sánchez en "El cuerpo de la nación. El neomexicanísimo: La pulsión homosexual y la desnacionalización", *Curare. Espacio Crítico para las Artes* 17, enero-junio de 2001, pp. 136-146. La transición que sufre un escamoteo es el momento bisagra entre los *sucintamente desvanecidos neo-mexicanismos* y la generación de arte postconceptual. El recorrido de Ortiz Torres parece desdoblar y desplegar esta transición abrupta. Aquí el trabajo de los años ochenta y noventa hace eco de figuras tan fascinantes como Julio Galán, Nahúm B. Zenil y Javier de la Garza.

La formulación lúcida de Masotta es parte de un entramado que cifra el compendio de tensiones de campo en la formación de las neovanguardias latinoamericanas en los años sesenta y setenta. Masotta avanza una discusión precoz de la inminente desmaterialización del arte y su horizonte o de su inevitable deriva hacia lo social y lo político (o de su disciplinario asimilado en la forma académica de crítica institucional). La referencia es relevante para el caso de Ortiz Torres al postular y entrecruzar el *pop* y la línea constructivista y productivista de las vanguardias de la Revolución rusa a inicios del siglo XX, así como su traslape en un escenario latinoamericano.[6] Masotta es un caso emblemático y como tal expande la geografía de la discusión hacia el sur. En México, los antecedentes son igualmente apropiados, y de avanzada, en los ejemplos de Juan José Gurrola (*Dom art, Robarte el arte, Monoblock*), Alejandro Jodorowsky, Felipe Ehrenberg, Maris Bustamante, Lourdes Grobet, Los Grupos y el No Grupo y, de manera sorprendente y delirante, en el trabajo de Melquiades Herrera, quien tensa las formas vernáculas del *ready-made* hasta su lógica más extrema.

El linaje extendido ilumina la posición clave del trabajo de Ortiz Torres.[7] Una lógica alterna entra en juego y recupera el

—

6— Existe importante literatura sobre la relación de influencia y tensión del texto fundamental de Oscar Masotta con la célebre formulación (posterior) de Lippard y la construcción de un marco de lectura para narrar los conceptualismos en los Estados Unidos (Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1973), y siguiendo con la lectura crítica avanzada por Ana Longoni y Mariano Mestman en "After Pop, We Dematerialize: Oscar Masotta, Happenings, and Media Art at the Beginnings of Conceptualism", en *Listen, Here, Now! Argentine Art of the Sixties*, ed. de Inés Katzenstein, Nueva York, MoMA, 2004, pp. 156-172. La cita puntual y extendida que Masotta utiliza, y actualiza radicalmente, es de El Lissitzky, quien en su texto "El futuro del libro" (*vid infra* n. 8) propone la noción misma de desmaterialización. La intuición que conecta una programática de corte militante con la socialización de las vanguardias: la cruz del argumento para una formulación de arte en construcción de masas. Aquí el desplazamiento es un eje latinoamericano hacia Europa del Este y las vanguardias de la Revolución rusa. Este ensayo comparativo de cartografías donde la noción de *global modern – global conceptualism* se complica y problematiza. Sorpresivamente, las analogías se multiplican. No está de más pensar los simulacros ideológicos y las morfologías irónicas de mitologías revolucionarias de Ortiz Torres en relación con el *sots art* y sus figuras emblemáticas Vitaly Komar y Alexander Melamid. La discusión extendida de, Boris Groys en *The Total Art of Stalinism: Avant Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Londres y Nueva York, Verso, 2011, resulta sorpresivamente relevante en una lectura comparada para los casos de México y Argentina.

7— El caso de Rubén Ortiz Torres es interesante porque ilumina un desplazamiento del argumento de una genealogía subterránea hacia una migración territorial. Eso que podríamos nombrar: *a cavalier history of the ready-made*, incitada

proyecto de formación de un relato diferente. La reducción de la vanguardia surge de la aspiración de rechazo a la tradición y el empezar de cero, pero este rechazo tiene sentido únicamente en la medida que la tradición continúa viva y es funcional como telón de fondo. Las condiciones de desarrollo desigual en Latinoamérica marcan un *impasse* o precariedad en la consolidación de la tradición del alto modernismo y sus mitologías del progreso. Las innovaciones formales de la vanguardia necesariamente contradicen de manera interna el requerimiento de rechazo a todas las formas autónomas. Las condiciones de guerra fría en Latinoamérica intensifican los temas de clase, raza, colonialismo e imperialismo. Esta contradicción se resuelve en la demanda *productivista* de abandonar la pintura de caballete, la escultura, la literatura narrativa, la fotografía y así en adelante. Pero parece obvio que esta demanda continúa como gesto al interior de la misma continuidad histórica de estilos y problemas artísticos (de ahí el desafortunado callejón actual de las "desmaterializaciones de museo"). Muy pronto el problema se acota a la posibilidad de una dislocación política y *las vías alternativas de socialización de la vanguardia*. En consecuencia, a riesgo de caer en la inutilidad misma en el papel del artista, ahí donde la vanguardia no logra superar su oposición a la tradición, y se convierte en prisionera de la mismísima tradición que quisiera desterrar. La resolución a este dilema requiere un salto radical hacia la exterioridad de las formas de producción de la cultura de masas, pero también a las formas artesanales de la cultura popular y las formas subalternas. Sigilosamente, casi de contrabando, es que se reinsertan una iconología revolucionaria, la guerrilla ideológica y polivalencia de los indigenismos (el sistema-forma constructivista original

—

originalmente por J. J. Gurrola en *Robarte el arte* (1972). El desplazamiento va sumando las formas del cine experimental universitario y en Super8; Rubén Gámez y las incursiones en el cine de Gurrola como ejemplo; la fotografía indigenista de Graciela Iturbide y su redimensionalización politizada en Antonio Turok; Lourdes Grobet documentando el Teatro Campesino de Luis Valdez y las delicias espartanas del fascinante mundo de la lucha libre. En los años ochenta, hay en México un momento saturado de posibilidades plásticas que parecieran devenir y materializar el intrincado argumento de Carlos Monsiváis en su imprescindible ensayo "El hastío es pavo real que se aburre a la luz de la tarde. Notas del camp en México", en *Días de guardar*, México, Ediciones Era, 1970. Los *sucintamente desvanecidos neomexicanismos* son parte de esta formación, así como es el caso de Guillermo Gómez Peña y Enrique Chagoya, ambos, como Ortiz Torres, artistas originarios de la Ciudad de México que emigran (en exilio estilístico) a California y al seno de la cultura chicano-latina y transfronteriza.

e histórico a la primera vanguardia en el continente americano). La estrategia política está en el circuito ideológico (Cildo Meireles): es decir, el poder interceptar los acelerados sistemas de los medios masivos de comunicación y de reproducción de ideología. Pero de igual manera, como reverso, hay una tercera vía (productivista) que parasita y subvierte las radicales transformaciones y desplazamientos de la base económica (industria y automatización) y las fuerzas productivas (mano de obra en migración). La hípermaterialización se activa como una investigación plástica y una antropología social: (una doble negación) de las condiciones materiales de producción y su apropiación al circuito reificado y fetichizado del arte:

> Nos regocijamos con los nuevos medios que la tecnología pone a nuestra disposición. Sabemos que en la estrecha relación con la actualidad de los hechos generales, que con la agudización continua de nuestro nervio óptico, la velocidad récord en la marcha del desarrollo social, el dominio del material plástico, la construcción del plano y su espacio, con la fuerza del ingenio siempre en ebullición.[8]

Un primer extrañamiento sobreviene cuando descubrimos los ecos y reverberaciones (¿quizás tropicalmente o transfronterizamente distorsionadas?) de Lissitzky en los trabajos recientes de Ortiz Torres (la vía *productivista/constructivista* del segundo axioma de la disyuntiva planteada por Masotta), agrupados en los núcleos y piezas: *Barrio Ballet Mecánico: Alien Toy* (1997), *El jardín de las delicias* (2005), *Power Tools* (1999). La danza autómata del fetiche-mercancía (la famosa discusión de Marx) se externaliza con hilarante literalidad. Los *tropimatismos* transitan a los *customatismo.* Los pigmentos termocrómicos y la pintura cromaluscente reinterpretan, adaptan, hípermaterializan y reifican los símbolos (exceso de producción ideológica) trans y binacionales de una historia política de resistencia cultural, obrera, campesina y anticolonial: el mural *América tropical* de David Alfaro Siqueiros (1932) retrabajado y velado por las resinas sintéticas y diamantinas en *América blanqueada* (2014); *Bandera magonista* (2013), y la bandera zapatista, *Con sus manos la tierra*

—

8— Publicado originalmente en alemán como Lazar' Markevič Lisickij, "Unser Buch (U.d.S.S.R.)", *Gutenberg-Jahrbuch* 2, 1927, pp. 172-178, cita en p. 177 [traducción directa del alemán: Jaime Soler Frost].

volverá a quienes la trabajan (2014), *Programa Espacial Autónomo Intergaláctico* (2017).

El segundo extrañamiento acontece justo ahí donde las estrategias varían desde el gesto conceptual postduchampiano que sustituye el objeto genérico e industrial por el objeto popular/artesanal (minado por la historia de la lucha de clases y la cadena de apropiaciones constitutivas a los indigenismos como travestismos culturales), el cual irrumpe de manera sorpresiva e irónica el reificado espacio del arte, a la par que interpela, cita y celebra la cultura popular. El momento utópico *Behind the Garage Funk*: una sucesión alucinante de maquinas imposibles que se construyen, reconstruyen y deconstruyen en los límites que las sitúan entre las ruinas de las promesas del capitalismo, la identidad mexicana como ficción postnacionalista, las alegorías barrocas de imaginarios en resistencia anticolonial, la suntuosa mercancía de origen popular, barrial, transfronterizo, es decir, una sucesión alucinante de simulacros y fetiches politizados. Rubén Ortiz Torres se nos presenta como un momento inexcusable para repensar los *constructivismos de tercera vía*, el legado de los tercer-modernismos (no-alineados), las estéticas del transpopulismo y el transindigenismo, la socialización de las vanguardias, ¡del artesanado al *customatismo*![9]

—

9— "*Lo artesanal* pertenece a *aquel espacio llamado tradicional, en unos casos, y marginal urbano, en otros, que las ideologías del progreso vienen intentando superar desde el siglo pasado.* Estas ideologías han tendido a ver lo artesanal como un continuo, relativamente inmóvil, cuyos destinos serían una supervivencia de tipo museográfico o la transformación hacia estructuras económicas con mayores tasas de productividad. Pero siglo y medio de esfuerzos modernizadores han mostrado la inviabilidad de ambos destinos, y el esencial error de percepción de quienes tácitamente los formularon": Mirko Lauer, *La producción artesanal en América Latina*, Lima, Mosca Azul Editores, 1989, pp. 17-18.



Zapatista Monte Carlo, 2001. Modelo de carro customatizado con motor eléctrico y pintado con esmalte y brillo—Customized car model with electric motor, painted with enamel and glitter. Cortesía del artista—Courtesy of the artist



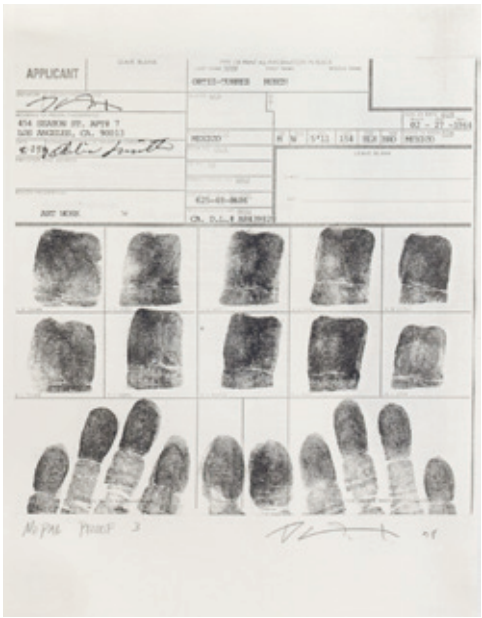
20 *Homies in the Gulf*, 1993. Litografía—Lithograph. Cortesía del artista—Courtesy of the artist



Blood and Oil, 2003. **Litografía**—Lithograph. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist



Zamba del Che Re-Mix, 1998. **Litografía y monotipo**—Lithograph and monotype. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist


APPLICANT
454 OGDEN ST. APT# 7
LOS ANGELES, CA. 90013
MEXICO
H W
5'11
154
BLK BRO
MEXICO
625-69-8636
CA. D.L. # 6863913
No PAL PRINT 3

Customatism. After Pop, We Hyper-Materialize: Trans-Populism and Trans-Avant-Garde in the Art of Rubén Ortiz Torres

Mariana Botey



Pesticide Death (Ofrenda para César Chavez), Los Angeles, California, 1993. **Fotografía**—Photograph. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist

Notice
[...]
Art is not about making images with oil paint, nor is it about museums: it is on the street and a part of life, on the covers of fashion magazines, in what we used to think of as bad movies, in mass market paperbacks and advertising images. To be sure. But if the popularization of cultural objects, carried out by those who actually produce one sector of culture, i.e., works of art, revealed that there was an art in popular culture, and therefore a certain dislocation of and uselessness to the role of the artist [...]

Oscar Masotta[1]

Over the course of three decades, Rubén Ortiz Torres has produced work in such diverse media and materials as painting, photography, collage, video, film, multimedia, sculpture. He has also made *constructivist* use of these media and materials, syncretizing them in complex montages through a range of formal and political strategies including large- and small-format customization, appropriation, hybridization, and ready-mades that cumulatively produce a baroque, iconoclastic effect.

The formal complexity and the originality of the genres and productive techniques that Ortiz Torres has employed make his work unique. Unlike many artists of his generation in Mexico who eventually adopted a relatively homogeneous style derived from the post-conceptualism and late minimalism that had been imported from Europe and the United States, Ortiz Torres's work has taken a differentiated path. In so doing he has mapped an alternate route for contemporary artistic practice, along which debates and critical positions generated from Mexico and Latin America vis-à-vis the formalist avant-garde—inevitably paired with and assimilated to a model of developmentalist, institutional and dominant modernism—interrupt and advance a political perspective on the reorganization of the circuit of the relations of production that connect art, the academy, cultural anthropology, mass culture, social movements and popular culture. A retrospective view of Ortiz Torres's work presents us with an original case

—

1— Oscar Masotta, proceedings from the conference "Después del *pop*, nosotros desmaterializamos," in *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968, p. 38.

of artistic practice and invites us to reflect, first, on the historical density of accumulated aesthetic, political and critical strategies from the standpoint of a social and decolonial tendency forged in Latin America; and secondly, on its vital displacement by way of a migratory journey, overlapping with and unfolding in the Latino and Chicano diaspora in the United States.

A paraliturgy of the avant-gardes

Customatism traces a route along which the eccentric (hyperbolic) collection of objects presents a sort of plastic riddle. The polyvalence and reification of materials serve as thematic guides through a labyrinth of hybridizations in which rhythm marks the internal (dialectical) tension between cultural appropriation and syncretic invention. His historical referents allow us to glimpse something of a (Mexicanist and) Latin American mirror that blurs the tension internal to the logic of metropolitan avant-gardes. The result is a chimerical succession of constructions and assemblages: montages, photographic records, Super8 and 16mm films, videos, *ballets mécaniques*, performances in barrio auto repair shops, easel paintings, large promotional prints, political propaganda, ideological disfigurations, activist murals, sartorial gestures, cars and work-related machines transformed by the sumptuousness of baroque excess into hyper-materialized fetishes embedded with gold leaf, polychrome and synthetic glitter. Together these form a constellation of unlikely and fictitious objects and machines, profusely decorated and mined for narratives and social imaginaries. Few artists of Ortiz Torres's generation in Mexico exemplify the image of the *baroque machine* as a *paraliturgy* of the avant-gardes, which his art seems to call forth and hyper-materialize.[2]

—

2— The phrase "baroque machine" is an allusion to Serge Gruzinski's important work in the field of ethnology. His essential book *Images at War* builds a meticulous historical argument about the formation of a complex apparatus of cultural appropriation and indigenous forms of negotiation and resistance starting in the colonial era. My argument about "cultural appropriation and syncretic invention" draws specifically from Gruzinski, *El poder sin límites: Cuatro respuestas indígenas a la dominación española*, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988, p. 171: "[...] the systematic appropriation of the signs of Catholicism, a process that perfected their mastery over *the object transformed into a divine vessel*, penetrating its thickness, inhabiting it. Or rather, it seems to abscond with the signifier-signified dichotomy: far from referring to some immaterial and inaccessible entity, the

Let us pursue a synthetic reading of the effects of the operations of dismantling and radical displacement in Ortiz Torres's work on the reductionist and self-referential logic of modernism as a dominant aesthetic discourse. The latter emerged from the ideological battles of the Cold War, fostered by the United States and Western European metropolises. Significantly, it was also developed and promoted by art institutions in Mexico, where it functions as a space of tension, conflict, and confrontation in relation to the forms of cultural, socialist-political, indigenist and anti-colonial avant-garde underwritten by the artists of the Mexican School for the first forty years of the twentieth century. Ortiz Torres's case is instructive in that he swam against the tide of giving in to the international style and the need to advance a "new" style of contemporary Mexican art: i.e., the highly manufactured and manicured narrative of art from the 1990s and the disturbances among its neo-avant-gardists, which are better explained by the implementation of NAFTA; that is, as an operation that had been overdetermined by designs on the part of a small group of interests whose concrete aim was to reintegrate the domestic and export markets along the lines of evolution and development sanctioned in New York, Basel, Paris and London.[3]

—

successive encasings—statue, cavity, ear of maize, kernel, blood—are themselves already god, as if *the symbol and the symbolized* were inextricably confused. Therefore, *they are neither empty statues nor full images* [...]" (my italics). Here Gruzinski is analyzing Antonio Pérez's secular-religious insurrection on the outskirts of Puebla and Tlaxcala in 1761. It may be important to underscore that the cases Gruzinski examines flip the terms of today's very narrow debate about the political valence of cultural appropriation: it is indigenous people who are the iconoclasts. Their practices of collective political power resignify and make use of the religious images of Spanish domination in order to attack and subvert the order of domination; hence the notion of a *paraliturgy*, "a collective, ritual, artisanal activity", ibid.

3— The most thorough critical reading of this moment and its inevitable ideological overdetermination by a neoliberal tendency is Amy Sara Carroll, *REMEX: Toward an Art History of the NAFTA Era*, Austin, University of Texas Press, 2017. Carroll weaves an alternate narrative (through an allegorical reading of the triad city–woman–border) while at the same time dismantling the construct of "export-oriented art," the formation of which entailed a disconnection and separation from an internal legacy of feminist, border and Chicano art practices, and more fundamentally from those of an earlier generation (e.g., No Grupo, Polvo de Gallina Negra, Melquiades Herrera) whose experimental practices drew on performance, action art and the political-vernacular forms of the ready-made. At antipodes with Carroll's argument, the ideologized formulation of the program for exhibiting the "new" Mexican art can be found in Olivier Debroise, *El arte de mostrar el arte mexicano: Ensayo sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992–2007)*, Mexico, Cubo Blanco, 2018.

Ortiz Torres's creative output went in the opposite direction: adopting a political ironic stance and deploying an accumulation of techniques of material production that incorporated not only the (uneven) development of productive forces and the accelerated transformations of the mass communications media, but also the sub- and countercultural signs that harbored forms of resistance in the interstices between class, nation and ethnic designation during the second half of the twentieth century. At the turn of the twenty-first century, these sub- and countercultural forms circulated in a state of acceleration, mutation, effervescence, and global dissemination.

This exhibition intervenes in recent historiographic constructs by reflecting retroactively on the process by which local narratives about internal debates around the relationships between art and ideology on the one hand and between avant-garde and identity on the other have been put together. In the first place, this critical survey helps make the argument that Rubén Ortiz Torres was a key figure in the artistic paradigm shift that took place in Mexico in the 1990s. His early experiments in painting, video and photography during the 1980s and '90s are evidence of an iconoclastic spirit that updated the political and cultural signs of a society in crisis, undergoing a profound transformation. His oil, enamel and acrylic paintings on different physical media, for example—*El fin del modernismo* [*End of Modernism*] (1986), *La verdadera Historia de la conquista de la Nueva España* [*The True History of the Conquest of New Spain*] (1987), *Bart Sánchez, Pachuco Mouse, Macho Mouse* and *Demoiselle d'avenue Revolución* (1991)—drift through Mexicanist, popular, and figurative iconography saturated with a political, post-Pop irony that pushes beyond the academic forms of late modernism and the forms of lyrical abstraction established by the generation of Mexican artists associated with the Ruptura. Ortiz Torres proves to be essential to understanding the chain of radical changes to representational codes that eroded the deeply embedded, self-absorbed, and outdated forms associated with midcentury artistic production, as well as the shift from isolated localisms to contemporary post-conceptual languages, the hybridization of the post-avant-gardes and, significantly, the dismantling of modernism.

Secondly (and rather urgently, given the prominence of styles that derived from generalized, homogeneous repertoires with insipid minimalist pretensions, imported past their expiration date), in *How to Read Macho Mouse* (1991, video collaboration

with Aron Anish), *The Death of Emiliano Zapata* (1994, oil on canvas and bullet holes), and *Fronterilandia* [*Fronteriland*] (1995, video collaboration with Jesse Lerner), to mention only the most emblematic examples, Ortiz Torres recuperates the singularity of the historical processes of the internationalization of Mexican art by opening a perspective from which a genealogy internal to the logic of the historical twentieth-century avant-gardes caused Mexico to be inscribed as an imaginary that was central to the alternative project of a political and postcolonial art. Ortiz Torres reconnects pop art and conceptual strategies with the radical impulse of reversing and displacing high and low cultures in the Mexican School, illuminating the secret genealogy that situates Warhol as an heir to Rivera (and Rivera as a comrade-in-arms of Walt Disney!), while putting a substantial portion of the generation of midcentury artists in the U.S. in a parallel genealogy: namely, as disoriented indigenists, hallucinating nomads in search of a repertoire with which to politically and socially activate the spaces of artistic expression of minorities and dissident positions. This prescient tendency in Ortiz Torres's work fits into a key moment of contestation and dispute in the culture wars in the U.S.; a geography of the political imaginary that would enable that work to be transplanted and transmigrated to California and the border zone.

Baroque machine: Politicized fetishes

Reprising both the epigraph above and my riff on Oscar Masotta in the title of this essay, perhaps we can attempt a minimal description of the singular (formal and conceptual) logic that organizes Rubén Ortiz Torres's strategies of artistic production. How are we to describe the critical circuit that displaces us "after Pop" and establishes an apparent contradiction between de-materialization and hyper-materialization? Might the key to this operation lie in the internal tension of the ready-made/appropriation dyad? Is the key to its political and populist (indigenist, folkloricist) drift likewise to be found in the militant school of Latin American conceptualism of the 1960s and '70s? We are tracing a sort of dissident pathway as an alternative to the construct that has been established and naturalized in Mexico over the last two decades. In so doing, we are advancing a contentious narrative, giving voice to a local historical memory of the key debates about the relationship between art and ideology at the close of

the twentieth century in Mexico.[4] We also thus adopt a critical stance toward the developmentalist model implicit in the discourse that insisted on upholding art's supposed autonomy and maintaining its isolation from (and indifference to) its social context and historical moment: i.e., NAFTA, the indigenous Zapatista uprising, the social and political ascent of Latino and Chicano culture on the U.S./Mexico border; in sum, the geographical reorderings and violence latent to the neo-colonial program inherent in the accelerated implementation of the neoliberal economic model.

Ortiz Torres's early work seems to have discerned and to have acted clearly vis-à-vis the conjuncture formulated by Masotta: art *is not* in museums, "it is on the street and a part of life, on the covers of fashion magazines, in what we used to think of as bad movies, in mass market paperbacks and advertising images." For Ortiz Torres, we might add, it was also in the nascent punk, New Wave, hip hop and other underground countercultures in Mexico City. This much is clear, and it maps the constellation of transcultural and trans-popular images that appear in his initial repertoire. But more important, perhaps, is the turn or the logical reversal in the second part of Masotta's notice. With Pop, the Latin American avant-garde would discover (for the second time, the first being with the indigenisms of the first avant-garde circa the 1920s–1940s) that "there was an art in popular culture," and therefore the effect of "a certain dislocation of and uselessness to the role of the artist."

Masotta's lucid formulation is part of a framework that encapsulates the field of tensions involved in the formation of the Latin American neo-avant-gardes in the 1960s and '70s. Masotta made a prescient argument about the imminent dematerialization of art and its horizon, and its inevitable drift toward the social and political realms (and the assimilation of its disciplines in the academic form

—

4— A paradigmatic example of the displacement of an important formation of critical repertoires rehearsed from within modernism's internal genealogy is the deconstruction of nationalism and the "exotic." The forms of appropriating and disrupting gender discourses have been lucidly discussed in Osvaldo Sánchez, "El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: La pulsión homosexual y la desnacionalización," *Curare: Espacio Arítico para las Artes* 17, January–June 2001, pp. 136-146. The transition accompanied by a swindle is the turning point between the "prompt disappearance of Neo-Mexicanisms" and the generation of post-conceptual art. Ortiz Torres's route seems to unfold and deploy this abrupt transition in that his work from the 1980s and '90s echoes such fascinating figures as Julio Galán, Nahúm B. Zenil and Javier de la Garza.

of institutional critique). The reference is relevant to Ortiz Torres's case, postulating and intertwining Pop with the constructivist and productivist line of the avant-gardes of the Russian Revolution in the early twentieth century, as well as their overlap with part of the Latin American scene.[5] Masotta is an emblematic case and as such he expands the geography of the discussion toward the South. In Mexico, the precursors are equally appropriate and ahead of their time: e.g., Juan José Gurrola (*Dom art, Robarte el arte, Monoblock*), Alejandro Jodorowsky, Felipe Ehrenberg, Maris Bustamante, Lourdes Grobet, the Grupos and No Grupo, and, in a surprising and delirious way, the work of Melquiades Herrera, who stretches the vernacular forms of the ready-made to their logical extreme.

This extensive lineage illuminates the key position of Ortiz Torres's work.[6] An alternate logic comes into play and restores

—

5— There is an important body of scholarship on the influence and tension of Oscar Masotta's essential text with regard Lucy Lippard's (later) famous formulation, and the construction of a frame for reading narratives about conceptualisms in the United States. Cf. Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1973. Thereafter came the critical reading in Ana Longoni and Mariano Mestman, "After Pop, We Dematerialize: Oscar Masotta, Happenings, and Media Art at the Beginnings of Conceptualism," in *Listen, Here, Now! Argentine Art of the Sixties*, ed. Inés Katzenstein, New York, MoMA, 2004, pp. 156-172. The timely and extended quote that Masotta used, and radically updated, came from El Lissitzky, whose text "The Future of the Book" (also translated as "Our Book," see below, note 7) proposed the same notion of dematerialization. There is an intuitive connection between an activist-like programmatics and the socialization of the avant-gardes: the crux of the argument for a formulation of a mass art in progress. Here the displacement lies along an axis connecting Latin America to Eastern Europe and the avant-gardes of the Russian Revolution. Longoni and Mestman's essay compares cartographies in which the notion of *global modern–global conceptualism* is complicated and problematized. Surprisingly, analogies proliferate. It is not an exaggeration to understand Ortiz Torres's ideological simulacra and the ironic morphologies of revolutionary mythologies in relation to *Sots Art* and its emblematic figures, Vitaly Komar and Alexander Melamid. Boris Groys's extended discussion in *The Total Art of Stalinism: Avant Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond*, London, Verso, 2011, turns out to be surprisingly relevant in a comparative reading of the Mexican and Argentine cases.

6— Rubén Ortiz Torres's case is interesting because it illuminates a shift of the argument from an underground genealogy to a territorial migration, or what we might call a cavalier history of the ready-made, originally incited by J. J. Gurrola in *Robarte el arte* (1972). This shift was in addition to the forms of experimental, Super 8, and student film, e.g., Rubén Gámez or Gurrola's incursions into cinema; the indigenist photography of Graciela Iturbide and its politicized re-dimensionalization in Antonio Turok; Lourdes Grobet's documentation of Luis Valdez's Teatro Campesino and the spartan delights of the fascinating world of lucha libre. In Mexico during the 1980s there was a movement full of plastic possibilities that seemed to develop into and materialize Carlos Monsiváis's intricate argument in his essential essay, "El hastío es pavo real que se aburre a la luz de la tarde: Notas del campo en México,"

the project of forming a different narrative. The rolling back of the avant-garde comes out of the aspiration to reject tradition and start over from scratch, but this rejection only makes sense insofar as tradition is still alive, functioning as a backdrop. The conditions of uneven development in Latin America mark an impasse or a precariousness in the consolidation of the tradition of high modernism and its myths of progress. By necessity, the avant-garde's formal innovations internally contradict the requirement to reject all autonomous forms. Cold War conditions in Latin America intensified the themes of class, race, colonialism and imperialism. This contradiction was resolved in the *productivist* demand to abandon easel painting, sculpture, narrative literature, photography, and so on. But it seems obvious that this demand endures as a gesture within the same historical continuity of styles and artistic problems (whence today's unfortunate dead-end street of "dematerializations for the museum"). The problem is very quickly fenced in around the possibility of a political dislocation and *the alternative paths for the avant-garde's socialization*. As a result, at the risk of falling into the very uselessness of the artist's role, where the avant-garde is unable to overcome its opposition to tradition and ends up imprisoned in the very tradition it had meant to depose, the resolution of this dilemma requires a radical leap toward the outside, i.e., the forms of production of mass culture, as well as both the artisanal forms of popular culture and subaltern forms. Stealthily, almost as if they were contraband, a revolutionary iconology, ideological guerrilla warfare and the polyvalence of indigenisms get reinserted (the original and historical system-form to the first avant-garde in the Americas). The political strategy lies in the ideological circuit (Cildo Meireles); that is, being able to intercept the accelerated systems of the mass media of communication and ideological reproduction. But equally, as a flip side, there is a third (productivist) way that parasitizes and subverts the radical transformations and displacements of the economic base (industry and automation) and the productive forces (migratory labor). Hypermaterialization is activated as a plastic inquiry and a social

—

in *Días de guardar*, Mexico, Ediciones Era, 1970. The "prompt disappearance of neo-Mexicanisms" is part of this formation, as are the cases of Guillermo Gómez-Peña and Enrique Chagoya, both of whom, like Ortiz Torres, originally hailed from Mexico City and migrated (in stylistic exile) to California and the heart of Chicano-Latino trans-border culture.

anthropology: (a double negation) of the material conditions of production and their appropriation to the reified and fetishized art circuit.

> We rejoice at the new media that technology has placed at our disposal. We know that being in close contact with worldwide events and keeping pace with the progress of social development, that with the perpetual sharpening of our optic nerve, with the mastery of plastic material, with construction of the plane and its space, with the force that keeps inventiveness at a boiling-point.[7]

A first estrangement occurs unexpectedly when we discover the echoes and reverberations of Lissitzky (with tropical or trans-border distortion, perhaps?) in Ortiz Torres's recent work (the *productivist ⁄ constructivist* path of the second axiom of the disjuncture posited by Masotta), sorted into individual pieces and groups: *Barrio Ballet Mecánico: Alien Toy* (1997), *El jardín de las delicias* [*Garden of Earthly Delights*] (2005), *Power Tools* (1999). The automated dance of the commodity fetish (as in Marx's famous discussion) is externalized with hilarious literalness. *Tropimatismos* shift into *customatisms*. The thermochromatic pigments and chromaluscent paint reinterpret, adapt, hypermaterialize and reify the trans- and binational symbols (excess of ideological production) of a political history of cultural, labor, peasant and anticolonial resistance: David Alfaro Siqueiros's mural *América tropical* (1932) reworked and veiled by the synthetic resins and glitter in *América blanqueada* [*White Washed America*] (2014); *Bandera magonista* [*Magonista Flag*] (2013) and the Zapatista flag, *Con sus manos la tierra volverá a quienes la trabajan* (2014), *Programa Espacial Autónomo Intergaláctico* [*Autonomous Intergalactic Space Program*] (2017).

The second estrangement occurs at the precise point where the strategies vary, from the post-Duchampian conceptual gesture that substitutes the generic industrial object with the popular⁄

—

7— El Lissitzky, "The Future of the Book," *New Left Review* I, no. 41, January-February 1967, p. 43. Originally published in German as Lazar' Markevič Lisickij, "Unser Buch (U.d.S.S.R.)," *Gutenberg-Jahrbuch* 2, 1927, pp. 172-178. [The quotation is from a subsequent, more accurate translation: "Our Book," in Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, trans. Helene Aldwinckle and Mary Whittall, London, Thames and Hudson, 1968, p. 363.—Trans.]

artisanal object (mined by the history of class struggle and the chain of constitutive appropriations of indigenisms as cultural cross-dressing), which surprisingly and ironically interrupts the reified space of art, while at the same time questioning, quoting and celebrating pop culture. The utopian moment *Behind the Garage Funk* is a hallucinatory succession of impossible machines that construct, reconstruct and deconstruct themselves at the limits that situate them between the ruins of capitalism's promises, Mexican identity as a post-nationalist fiction, the baroque allegories of imaginaries in anti-colonial resistance, and sumptuous commodities originating in popular culture, the barrio, the trans-border zone; that is, a hallucinatory succession of simulacra and politicized fetishes. Rubén Ortiz Torres is presented to us as an indispensable moment for rethinking *third way constructivisms,* the legacy of (non-aligned) third-modernisms, the aesthetics of trans-populism and trans-indigenism, and the socialization of the avant-gardes—from planetary folklore to *customatisms*![8]

—

8— "*Folk Art* belongs to *a space that is labeled traditional in some cases and marginal-urban in others, and which the ideologies of progress have been trying to overcome since the previous century.* These ideologies have tended to see handicrafts as part of a relatively static continuum, the endpoints of which would be to survive in a museographic setting or to be transformed into economic structures with higher rates of productivity. But a century and a half of modernizing efforts have demonstrated the unfeasibility of both endpoints, and the essential misperception on the part of those who tacitly formulated them." Mirko Lauer, *La producción artesanal en América Latina,* Lima, Mosca Azul Editores, 1989, pp. 17-18.



Mestizaje—*Miscegenation,* 1997. **Fotografía**—Photograph. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist



Barrio Tableaux, ca. 2002. **Fotografía**—Photograph. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist



1492 Indians vs. Dukes, 1993. Colección—Collection Museum of Contemporary Art San Diego. Donación por intercambio del sr. y sra.—Gift by exchange of Mr. and Mrs. Scott Youmans, 2001.7.a-b © Rubén Ortiz Torres 1993 [Cat. 3]



***La verdadera historia de la conquista de la Nueva España*—*The True History of the Conquest of the New Spain*, 1987. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 61]**



Aztlán, 1992. Bordado sobre gorra de beisbol—Embroidery on baseball cap. Cortesía del artista—Courtesy of the artist; *Chilango,* 1992. Bordado sobre gorra de beisbol. Frente y vuelta—Embroidery on baseball cap. Front and back; *Browns and Proud,* 1992. Bordado sobre gorra de beisbol—Embroidery on baseball cap; *Hel.L.A.,* 1993. Acrílico sobre gorra de beisbol—Acrylic on baseball cap; *L.A. Rodney Kings,* 1993. Bordado sobre gorra de beisbol—Embroidery on baseball cap; *South America Central,* 1993. Bordado sobre gorra de beisbol—Embroidery on baseball cap; *Malcolm Mex Cap,* 1991. Frente y vuelta—Front and back. Museum of Contemporary Art San Diego. Donación por intercambio del sr. y sra.—Gift by exchange of Scott Youmans, 2001.6 © Rubén Ortiz Torres 1991 [Cat. 1]



Mayan Aztecs, 1995. Bordado guatemalteco sobre gorra de beisbol. Frente y vuelta—Guatemalan embroidery on baseball cap. Front and back; ***Ojibwe Blackhawks,*** 1993. Realizada por—Done by Terry Bright Nose. Chaquira y pluma sobre gorra de beisbol—Chaquira and feather on baseball cap; ***Guatexmex,*** 1995 [Cat. 6]; ***Pieles rojas mayas—****Mayan Red Skins,* 1995 [Cat. 7]; ***Keep the Faith,*** 1999 [Cat. 12]; ***Vinland Vikings,*** 1995. Hilo plateado sobre gorra de beisbol con diseño sami de—Silver string on baseball cap with sámi design by Mats Theselius, 28 × 17.8 × 12.7 cm; ***Batallón de San Patricio—****San Patricio Fighting Irish,* 1993 [Cat. 4]

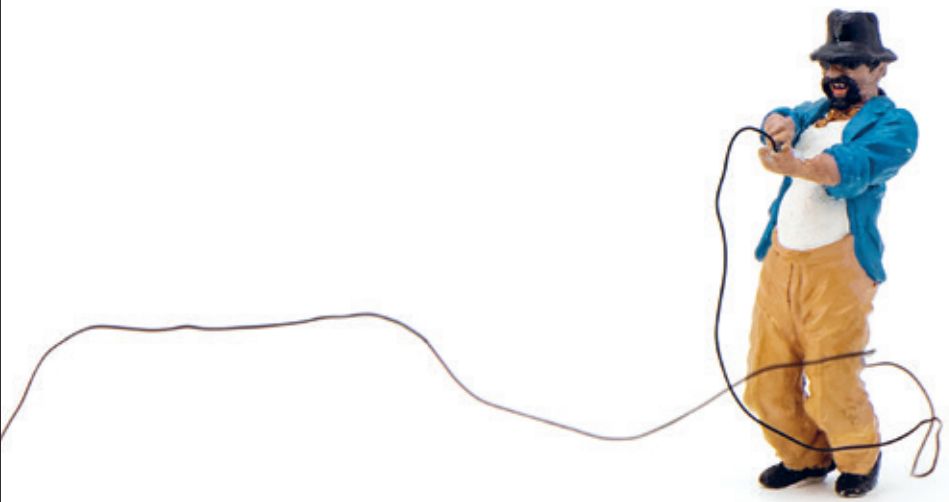


L.A. Rodney Kings (2da versión—2nd version), 1993. Frente y vuelta—Front and back. Museum of Contemporary Art San Diego. Donación por intercambio del sr. y sra.—Gift by exchange of Mr. and Mrs. Scott Youmans, 2001.8 © Rubén Ortiz Torres 1993 [Cat. 5]



Calimocho Styles (Rubén Ortiz Torres, Eduardo Abaroa), *Toro cromado—Chromed Bull's Head*, 2002 [Cat. 13]





***Ranfla mutante*—*Another Bad Creation*, 1998. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 11]**

¡Santas herramientas de poder, Batman!*

Rubén Ortiz Torres

> Miqueas [...] era de Moreset, pueblo a orillas de la llanura por donde pasaban todos los ejércitos de Asiria o Egipto. Conocía los sufrimientos y destrucciones de la guerra y también la explotación del campesino. Un día Dios lo llamó y le dio "fuerza, justicia y valentía" [...] y denunció con suma violencia las injusticias que se cometían por todas partes.
>
> Libro de Miqueas, Biblia latinoamericana

Una mañana a principios del año pasado, la cacofonía producida por la máquina sopladora de hojas de un jardinero despertó a la vieja actriz Julie Newmar, quien fuera más conocida en mejores años como Gatúbela. Poco después, se unió a otros adormilados y pudientes del oeste de Los Ángeles como Peter Graves (afamado por *Misión imposible*) y Tony Danza para apoyar la prohibición en toda la ciudad de este contaminante artefacto. Rápidamente, nuestros líderes aprobaron una ley que castigaría a los músicos concretos del césped con una multa de $1000 dólares o seis meses de prisión, en caso de que se atrevieran a seguir usando sus instrumentos. ¿Cómo podría un dispositivo tan útil conducir a un castigo tan draconiano? Irónicamente, fue la misma ciudad de Los Ángeles la que recomendó el uso de este aparato para ahorrar agua al limpiar las hojas en tiempos de sequía. De hecho, la ciudad compró 300 sopladoras de hojas para el uso de sus trabajadores municipales. Pero la ley no se aplicaba a ellos, sólo a los jardineros privados.

Para aquellos que desconocen tales cosas, las sopladoras de hojas son esos protuberantes cañones que cuelgan de un arnés para mover las hojas caídas y el polvo de un lugar a otro. Estos ventiladores industriales transforman antiguos campesinos feudales en guerreros espaciales del jardín. Al igual que otras herramientas de jardinería, como las desbrozadoras y las podadoras, las sopladoras de hojas utilizan un motor de gasolina de dos tiempos que no es muy eficiente.

—

* Publicado originalmente en *Art Issues*, núm. 57, marzo-abril de 1999, pp. 30-31.

Al quemar petróleo, contaminan tanto como las motocicletas viejas y son igual de ruidosas.

Sin embargo, las herramientas motorizadas, productos preciosos que supuestamente le permiten al hombre práctico ser rápido y autosuficiente, siguen siendo símbolos de estatus y virilidad. Como la motocicleta o el jet ski, las sopladoras también significan una cierta libertad. Nuestra previa Gatúbela consideró a la sopladora como "una extensión de 90 centímetros de la masculinidad del jardinero". Evidentemente, había que castrar a estos jardineros inmigrantes, demasiado bien dotados, traspasando los jardines del Edén del oeste de la ciudad.

En California, el arte de la jardinería ha evolucionado desde una práctica inspirada en el Zen encarnada en el estereotipo de los japoneses vestidos de caqui y con salacot hasta una nueva era industrial de "poda, sopla y vete". Mexicanos con cachucha de beisbol han mecanizado la jardinería, haciendo que lo que alguna vez fuera privilegio solo para los mas ricos ahora fuera asequible para el propietario promedio. Sin la sopladora, los jardineros, la mayoría de los cuales trabajan de forma independiente, tienen que hacer el doble del trabajo por la misma paga, porque sus clientes son reacios a pagar más. Dada la nueva ley, un salario decente e incluso el propio trabajo se ven amenazados por una cantidad inagotable de mano de obra barata no especializada que barrerá casi gratuitamente.

Paradójicamente, algunos políticos locales liberales como Jackie Goldberg y Tom Hayden se han puesto en contra de los trabajadores y en defensa del medio ambiente, aunque el nivel de contaminación de todas las herramientas de los jardineros juntos es mínimo en relación a la contaminación automotriz e industrial, e incluso se ve compensado por el oxígeno producido por los jardines que atienden. Por otro lado, muchos legisladores republicanos se han puesto del lado de los jardineros, argumentando que el consumidor debe dictar la política y que la ley debe tratar a los pequeños empresarios como lo hace con las grandes compañías, a las que se les otorga un período de gracia para adaptarse a los nuevos estándares. Para llamar la atención pública por su causa desesperada, los jardineros formaron la Asociación de Jardineros Latinoamericanos de Los Ángeles (ALAG-

LA, por sus siglas en inglés) y comenzaron a protestar de manera no convencional, marchando descalzos o dejando un montón de escobas frente al ayuntamiento. Finalmente, optaron por el último recurso en la protesta política: la huelga de hambre, con la que atrajeron la cobertura de los medios y una breve atención mundial.

Esa noche, un inmigrante salvadoreño llamado Gody Sánchez estaba viendo las noticias en su modesto departamento en Sherman Way en el Valle de San Fernando. Hombre de fe pentecostal y mecánico de automóviles por profesión, Gody relata cómo en sus sueños Dios le dijo que solucionara el problema y salvara a sus hermanos de la lenta inanición. A la mañana siguiente, Gody utilizó una batería de automóvil para convertir un motor de gasolina en uno eléctrico. Llegó al ayuntamiento con tal reliquia extravagante e ingeniosa. Los medios de comunicación, los jardineros e incluso nuestro alcalde emprendedor estaban perplejos. Los jardineros pensaban que la máquina era muy pesada y algo débil, pero nada que no se pudiera mejorar. Gody regresó a su vivienda a dormir. ¡Dios Todopoderoso —creía— podía hacer más que pasar el control de smog de la ciudad con un prototipo débil! Una vez más, el Señor reveló a su mente creativa la solución al problema. A la mañana siguiente, Gody entró a su garaje/taller de automóviles/laboratorio de investigación para adaptar el silenciador de un AK-47 al tubo de escape de una sopladora de hojas con motor de gasolina filtrado, y produjo una máquina más silenciosa, más ligera y más potente. (Gody afirma que la condensación que se forma en el tubo de escape es agua bendita.) Al llevar su herramienta motorizada renovada al ayuntamiento una vez más, Gody finalmente convenció a nuestros legisladores de que este conflicto social sólo tenía que ver con un diseño industrial defectuoso y la falta de fe. La ciudad cedió y los jardineros levantaron su huelga.

La historia de Gody Sánchez es notable. Un refugiado penitente que había sido mecánico de la Fuerza Aérea entrenado por estadounidenses e israelíes, fue salvado por el señor, y terminó escapando a los horrores de la guerra en El Salvador al cruzar la frontera y renacer. Hoy, en los Estados Unidos, busca la redención al compartir sus dones inventivos con sus colegas trabajadores (algunos de los cuales

lucharon en el bando opuesto de la guerra en su país natal). Desafortunadamente, Dios aún no le ha revelado a Gody cómo obtener ganancias o comercializar sus invenciones milagrosas. Ha tratado de patentar sus inventos con dibujos hechos a mano que incluyen citas bíblicas. Está mejorando sus diseños originales: algunos usan gas y tienen encendidos eléctricos, otros incorporan dispositivos como un rociador de agua que disminuye la cantidad de polvo generado. ¡Uno incluso incorpora propulsión a chorro! Se ha dado cuenta de que se necesitan capital e infraestructura, y su limitado dominio del inglés obstaculiza sus esfuerzos. Mientras tanto, el Departamento de Agua y Energía está gastando una gran cantidad de dinero e investigando en una máquina futurista y de aspecto elegante que es mucho menos potente y eficiente que los humildes inventos de Gody.

El trabajo de Gody ejemplifica un proceso artístico de customatismo, en el que un individuo ingenioso adapta un producto industrial a sus propias necesidades prácticas, sociales y políticas. Al reciclar diferentes partes de automóviles, electrodomésticos e incluso armas, Gody crea extravagantes collages mecánicos que alteran la forma original de la sopladora de hojas al tiempo que mejoran su función. Su obra yuxtapone la tradición del ensamblaje de California con las máximas funcionales de la Bauhaus y la customatización inherente a la cultura automovilística mexicano-estadounidense. No está recodificando o recontextualizando sólo con el propósito de comentar o alterar el sistema lingüístico, sino más bien para tener un efecto pragmático en la realidad. Al adaptar un producto ya existente, habla a través de la cultura en general, ubicando su arte dentro de un marco social en lugar de aislarlo como el producto de una voz singular.

No sé hasta qué punto los diseños de Gody Sánchez afectarán o influirán en el futuro de las sopladoras, pero ciertamente han restaurado su fe en Dios y, lo que es más importante, la fe de los jardineros inmigrantes en el proceso político. Para mí, Gody ha demostrado la viabilidad de un proceso creativo interactivo no lineal, una especie de futurismo en el que la tecnología no es un objetivo en sí mismo, sino, gracias al customatismo, una forma de acceder a un futuro más democrático para todos.

Holy Power Tools, Batman!*

Rubén Ortiz Torres

> Micah was from Moresbeth, a village at the edge of the lowland through which all the armies of Assyria, and Egypt were passing. He was well acquainted with the suffering and destruction of war, and also with the exploitation of the peasants. One day, God called him and gave him strength, justice, and courage... and he violently denounced the injustice that were practiced everywhere.
>
> **Book of Micah, The Holy Bible**

One morning early last year, the cacophony produced by a gardener's leaf blower woke up disgruntled former Cat Woman Julie Newmar. Shortly thereafter, she joined other sleepyhead Westside homeowners such as Peter Graves (of *Mission Impossible* fame) and Tony Danza in supporting a citywide ban on this polluting machine. Quickly, our leaders passed a law that would punish concrete musicians of the lawn with a $1000 fine or six months in prison, should they dare to continue using their instruments. How could such a useful device lead to such draconian punishment? Ironically, it was the same City of Los Angeles that recommended the use of this contrivance to save water when clearing leaves in times of drought. Indeed, the city bought 300 leaf blowers for use by their city workers. But the law did not apply to them, just to private gardeners.

For those unacquainted with such things, leaf blowers are those ubiquitous backpacked cannons that move fallen leaves and dust from one place to another. These industrial-age power-driven fans transform former feudal peasants into space-age garden warriors. Like other gardening tools, such as weed-whackers and lawnmowers, leaf blowers use a two-cycle, gasoline-powered engine that is not very efficient. Burning oil, they pollute as much as old motorcycles, and are just as noisy.

—

* Originally published in *Art Issues*, no. 57, March-April 1999, pp. 30-31.

Nevertheless, power tools—precious commodities that supposedly enable the handyman to be fast and self-sufficient—remain symbols of status and manhood. Like the motorcycle or jet ski, leaf blowers also signify a certain freedom. Our local Cat Woman called the leaf blower "a three-foot extension of a gardener's masculinity." Clearly, these far too wellendowed immigrant gardeners trespassing the Westside gardens of Eden had to be castrated.

In California, the art of gardening has evolved from a Zen-inspired practice embodied in the stereotype of the khaki-clad, pith-helmeted Japanese to a new era of industrial "mow, blow, and go." Baseball-cap-wearing Mexicans have mechanized gardening, making what was once reserved only for the rich affordable for the average homeowner. Without the leaf blower, gardeners, most of whom work for themselves, have to do twice the work for the same pay, because their customers are reluctant to pay more. Given the new law, a decent salary and even one's job are threatened by an endless pool of unskilled cheap that who will broom for almost no pay.

Paradoxically, liberal local politicians like Jackie Goldberg and Tom Hayden have sided against the workers in defense of the environment, although the level of pollution from all gardeners' tools put together is minute in relation to automotive and industrial pollution, and is even offset by the oxygen produced by the gardens they tend. On the other hand, many Republican lawmakers have sided with the gardeners, arguing that the consumer should dictate policy and that the law should treat small entrepreneurs as it does large companies, who are given a grace period to adapt to new standards. In order to get public attention for their desperate cause, gardeners formed the unique Association of Latin American Gardeners of Los Angeles (ALAGLA) and started protesting in nonconventional ways—marching barefoot or leaving a pile of brooms in front of City Hall. They ultimately opted for the last resort in political protest, the hunger strike, with which they attracted media coverage and brief worldwide attention.

That night, a Salvadoran immigrant named Gody Sánchez was watching the news in his modest apartment on Sherman Way in the San Fernando Valley. A Pentecostal man by faith and a car mechanic

by profession, Gody relates how in his dreams God told him to fix the problem and save his brothers from slow starvation. The next morning, Gody used a car battery to turn a gasoline-powered motor into an electrical one. He arrived at City Hall with the funky and ingenious relic. The media, the gardeners, and even our entrepreneurial mayor were perplexed. The gardeners thought the machine very heavy and somewhat weak, but nothing that couldn't be improved. Gody went back to his housing unit to sleep. Almighty God, he believed, could do more than pass the City's smog check with a weak prototype! Once again, the Lord revealed in his creative mind the solution to the problem. The next morning, Gody would enter his garage/car shop/research laboratory to adapt the silencer of an automatic weapon into the exhaust pipe of a filtered gasoline-powered leaf blower, and produce a quieter, lighter, and more powerful machine. (Gody claims that the condensation that forms in its exhaust pipe is holy water.) Upon bringing his revamped power tool to City Hall once again, Gody finally convinced our lawmakers that this social conflict had to do only with faulty industrial design and a lack of faith. The City compromised, and the gardeners lifted their strike.

The tale of Gody Sánchez is remarkable. A penitent refugee who was an Air Force mechanic trained by Americans and Israelis, he was saved by the Lora, and ended up escaping the horrors of the war in El Salvador by crossing the border and being born again. Today, in the United States, he seeks redemption by sharing his inventive gifts with his fellow workers (some of whom fought on the opposite side of the war in their native country). Unfortunately, God hasn't yet revealed to Gody how to make a profit or market his miraculous concoctions. He has tried to patent his inventions with handmade drawings that include Biblical quotes. He is improving his original designs: some use gas and have electric starters, others incorporate gadgets like a water sprinkler that diminishes the amount of dust generated. One even incorporates a jet propeller! He has come to realize that capital and infrastructure are needed, and his limited English proficiency hinders him in his efforts. In the meantime, the Department of Water and Power is spending a great amount of money and research on a sleek-looking,

cutting-edge machine that is much less powerful and efficient than Gody's humble inventions.

Gody's work exemplifies an artistic process of customization, in which a resourceful individual adapts an industrial product to his or her own practical, social, and political needs. By recycling different parts from cars, appliances, and even weapons, Gody creates funky-looking mechanical collages that alter the original form of the leaf blower while improving its function. His work juxtaposes the tradition of California assemblage with the functional dictums of the Bauhaus and the customization inherent to Mexican-American car culture. He is not recodifying or recontextualizing just for the purpose of commentary or to alter the linguistic system, however, but in order to have a pragmatic effect on reality. By customizing an already existing product, he speaks through the culture at large, locating his art within a social framework rather than isolating it as the product of a singular voice.

I don't know to what extent Gody Sánchez's designs will affect or influence the future of the leaf blower, but certainly they have restored his faith in God, and, more importantly, the faith of immigrant gardeners in the political process. For me, Gody has proven the feasibility of an interactive nonlinear creative process, a kind of futurism where technology is not a goal in itself, but—through customization—a way to access a more democratic future for everyone.



Gody Sánchez con la sopladora de hojas adaptada por él—with the leaf blower adapted by him**, 1999. Fotografía**—Photograph**. Cortesía del artista**—Courtesy of the artist



Power Tools, 1999. Izquierda—Left: Sopladora de hojas customatizada por Gody Sánchez con motor eléctrico (silencioso y sin emisiones)—Customized leaf blower with electric engine (quiet, non-polluting) by Gody Sánchez. Derecha—Right: Sopladora de hojas customatizada con motor con baño de oro de 24k, terciopelo, pintura ultrabrillante con hojuelas metálicas—Customized leaf blower with 24k gold plated engine, velvet upholstery, candy urethane with metal flake. Colección—Collection Los Angeles County Museum of Art, LACMA. Cortesía del artista—Courtesy of the artist



El jardín de las delicias—Garden of Earthly Delights, 2007. Fotogramas—Stills [Cat. 18]






POWER TOOLS
SOUTH CALIFAS










Safety 1st!
Never Carry Passengers!



Eulers Identity, 2005. Collage. Recortes de impresiones inkjet sobre papel de algodón—Inkjet print cuts on cotton paper. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist

'04



Hi 'n' Lo, 2008. Uretano cromogénico, brillantina, sistema hidráulico, baterías adicionales, acero, aluminio y partes mecánicas sobre elevador—Chromogenic urethane, metal flake, hydraulics, extra batteries, steel, aluminium and mechanic parts on a scissor lift. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist





High & Low Rider 4, 2005. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 15]



Discurso alienígena

Rubén Ortiz Torres

> Venimos de Marte, ¿de Marte de quién?
>
> Los marcianos llegaron ya y llegaron bailando
> el ricachá. Ricachá, ricachá, ricachá, así llaman
> en Marte el chachachá.

Dr. Octagón dice: Gente de la Tierra, Nueva York y California, soy de Júpiter.

Una troka muy extraña con dieciséis sistemas hidráulicos fue vista cerca de la frontera de San Ysidro. En Tijuana se pueden ver imágenes de criaturas fálicas extraterrestres que beben cerveza o con atuendos revolucionarios. 39 terrícolas obtuvieron tenis Nike negros antes de cruzar la puerta celestial en Rancho Santa Fe, San Diego. Otros no han tenido tanta suerte y han sido deportados.

La deconstrucción distópica del modernismo es lo que llamamos *desmothernismo*, de la palabra *desmadre* en nuestra lengua materna.

Salvador "Chava" Muñoz (campeón mundial de *radical bed dance* [baile de trokas radical] durante cuatro años consecutivos), de San Ysidro, alteró la forma y la función de su carro hasta un extremo en el que es difícil reconocerlo. Su investigación lo ubica en la vanguardia de la cultura *low rider*. El Chevy Impala es el clásico y reverenciado icono mecánico y fetiche de los Estados Unidos en la época postindustrial de la guerra fría. La tradición dicta no adorar otras marcas. Alterarás la función pero no la forma del Chevy Impala.

Nadie es profeta en su propio planeta. Pablo Ruiz Picasso tuvo que abandonar España y establecerse en París en 1904 para romper con la tradición y la forma original. Como forastero, era libre de violar las leyes de perspectiva de Brunelleschi y las nociones de buena pintura francesa. Finalmente desarrolló el cubismo y la simultaneidad en el plano pictórico. Picasso era un alienígena. El otro artista más influyente del siglo XX tuvo que emigrar no a París sino desde allí. Después de producir varios lienzos en el modo fauvista del momento, Marcel Duchamp puso su atención en la experimentación y la vanguardia, produciendo su obra más famosa, *Desnudo bajando una escalera, número 2* en 1912; al retratar el movimiento continuo

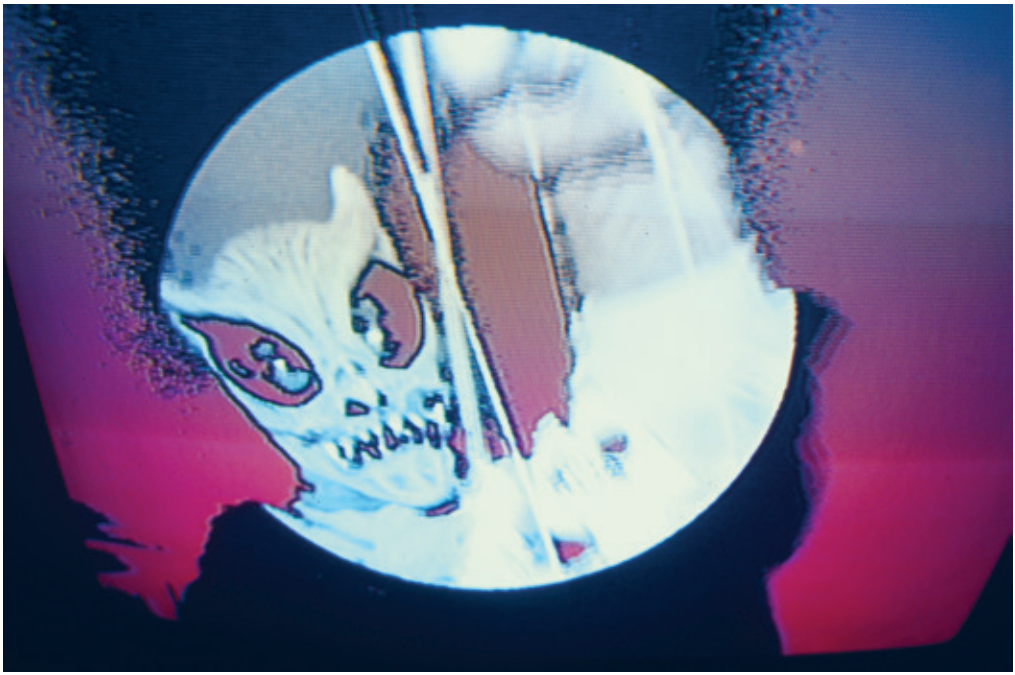
a través de una cadena de figuras cubistas superpuestas, la pintura causó furor en el famoso Armory Show de Nueva York en 1913. Marcel Duchamp finalmente se estableció en Nueva York y se naturalizó como ciudadano estadounidense en 1955. Duchamp era un extranjero. Los extranjeros han tenido un papel esencial incluso en el desarrollo del arte nacionalista. La influencia de Edward Weston y Tina Modotti fue esencial en el desarrollo de un renacimiento mexicano después de la Revolución mexicana.

Salvador Muñoz vino de Jalisco a California. Como extraño a la comunidad de *low riders*, pudo liberarse del clasicismo del Chevy Impala. Es un iconoclasta autodidacta. Transformó una camioneta pick-up Nissan en *Wicked Bed*. La plataforma de la trokita se eleva y gira, abriéndose en cuatro partes independientes. Las puertas se cierran y giran rápido mientras la cajuela salta y gira también. La cabina se separa de la caja y se conduce de forma independiente mientras el resto del carro baila. Como una especie de doctor Frankenstein, ha dado vida a esta máquina irracional y agresiva. El futuro está sucediendo y está fuera de control como un virus mutante. La tecnología ha sido apropiada y utilizada de manera seductora e inesperada. Puede convertirse en una herramienta de atasco cultural en las calles.

Barrio *ballet mécanique*.

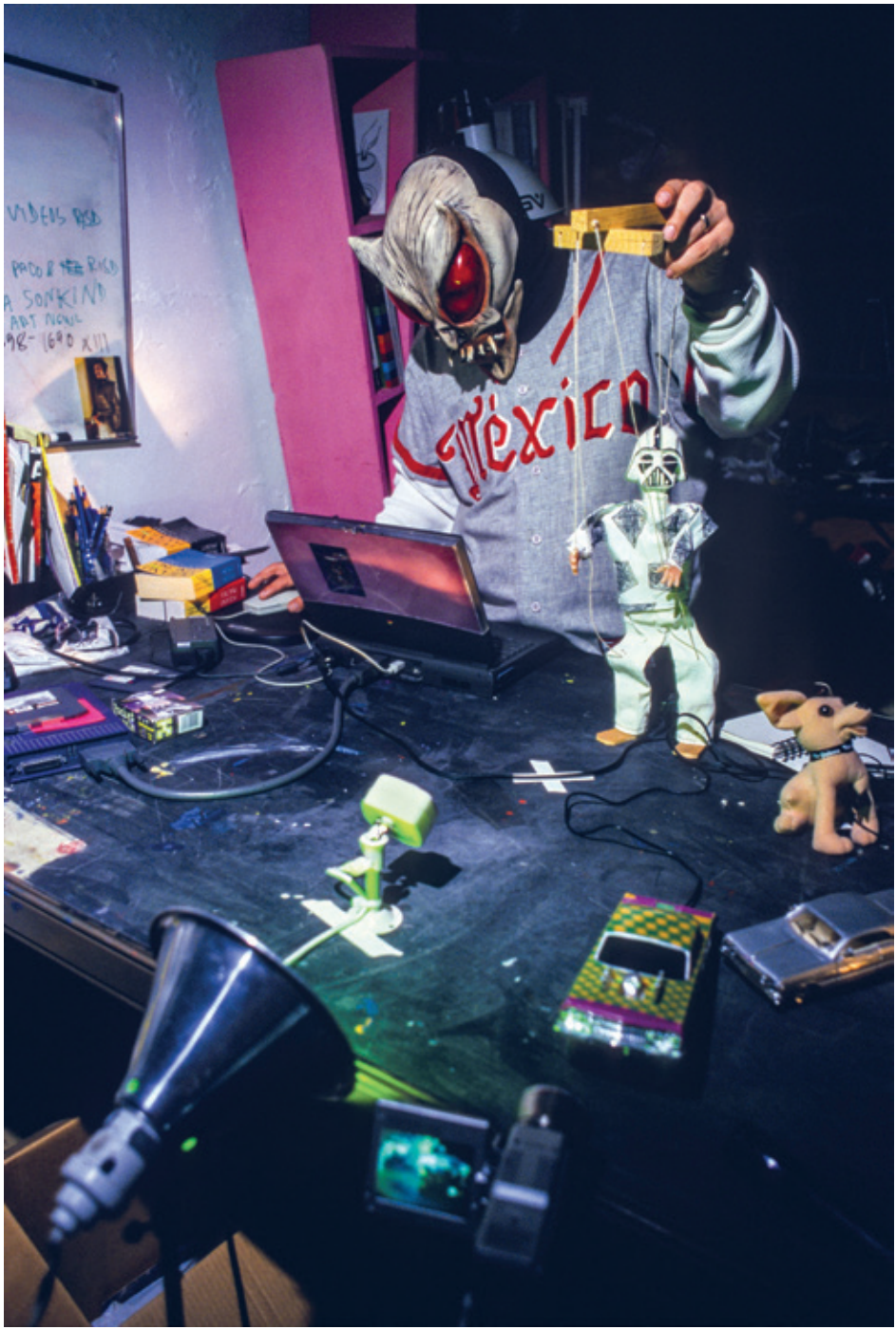
El intercambio cultural es esencial para el desarrollo de nuevas formas de arte y expresión. La migración supone un intercambio cultural, por lo tanto, es un factor esencial en el desarrollo de una vanguardia cosmopolita. Esto ciertamente pone a California en una posición privilegiada para convertirse en un importante polo cultural.

Llévame con tu líder. Venimos en paz.





Paranormal Rap, ensayo para conferencia/performance en—conference/performance essay in **Sci Arch, Los Angeles, 2000. Cortesía del artista**—Courtesy of the artist


Mexico

Alien Speech

Rubén Ortiz Torres

> Venimos de Marte, ¿de Marte de quién?
>
> Los marcianos llegaron ya y llegaron bailando el ricachá. Ricachá, ricachá, ricachá, así llaman en Marte el chachachá.

Dr. Octagon says: Earth people, New York & California, I'm from Jupiter.

A very strange pick-up truck with sixteen hydraulic systems has been sighted close to the San Ysidro border. Images of extraterrestrial phallic creatures drinking beer or in revolutionary outfits can be seen in Tijuana. 39 earthlings got black Nike sneakers before crossing the gate to heaven in Rancho Santa Fe, San Diego. Others haven't been that lucky and have been deported.

The dystopian deconstruction of modernism is what we call *desmothernismo*, from the word *desmadre* in our mother tongue.

Salvador "Chava" Muñoz (radical bed dance world champion four years in a row) from San Ysidro altered the shape and the function of his car to an extreme where it is hard to recognize it at all. His research locates him in the avant-garde of Low Rider culture. The Chevy Impala is the classic and revered Mechanical Icon and fetish of Cold War post-industrial America. Tradition dictates not to worship other makes. You shall alter the function but not the shape of the Chevy Impala.

Nobody is a prophet on their own planet. Pablo Ruiz Picasso had to leave Spain and settle in Paris in 1904 in order to break with tradition and the original form. As an outsider he was free to break Brunelleschi's laws of perspective and the notions of good French painting. He ultimatelly developed cubism and simultaneity in the picture plane. Picasso was an alien. The other most influential artist of the twentieth century had to migrate not to Paris but from it. After producing several canvases in the current mode of Fauvism, Marcel Duchamp turned toward experimentation and the avant-garde, producing his most famous work, *Nude Descending a Staircase, number 2* in 1912; portraying continuous movement through a chain of overlapping cubistic figures, the painting caused a furor at New York City's famous Armory Show in 1913. Marcel Duchamp finally settled in New York and became a U.S.

citizen in 1955. Duchamp was an alien. Aliens have played an essential role even in the development of nationalist art. The influence of Edward Weston and Tina Modotti was essential in the development of a Mexican renaissance after the Mexican revolution.

Salvador Muñoz came from Jalisco to California. As an outsider to the low rider community he was able to free himself from the classicism of the Chevy Impala. He is a self-taught iconoclast. He transformed a Nissan pick-up truck into *Wicked Bed.* The bed of the truck rises and spins, opening up into four independent parts. The doors shut out and spin fast while the hood jumps off and spins too. The front of the truck separates itself from the back and drives around independently while the rest of the car dances. Like some sort of Doctor Frankenstein, he has given life to this aggressive irrational machine. The future is happening and is out of control like a mutated virus. Technology has been appropriated and used in seductive unexpected ways. It can become a culture-jamming tool in the streets.

Barrio ballet mécanique.

Cultural exchange is essential to the development of new forms of art and expression. Migration implies cultural exchange, therefore it is an essential factor in the development of a cosmopolitan avant-garde. This certainly puts California in a privileged position to become an important cultural center.

Take me to your leader. We come in peace.



Ranfla cósmica—Alien Toy, **1997. Vista de la activación en la exposición *Customatismo*—**Activation view in the exhibition *Customatism*, MUAC, UNAM, **2019. Producido por—**Produced by **InSITE97. Colección—**Collection **Track 16. Foto—**Photo: **Rubén Ortiz Torres [Cat. 8]**



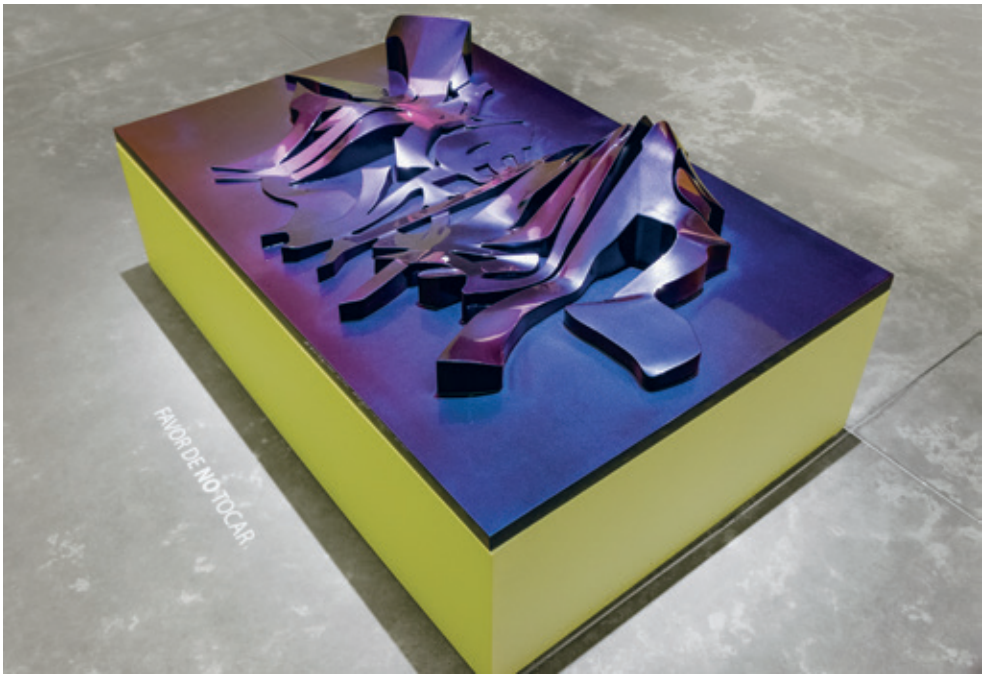


Ranfla cósmica—Alien Toy, 1997. Fotogramas—Stills [Cat. 9]


拡大



74 *Manhattan Dub*, 2004. Música—Music: Double Horizontal [Cat. 14]





Paisaje urbano—*Urban Landscape*, 2006. Cortesía del artista—
Courtesy of the artist & Galería OMR. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 17]



76 Boceto para *Bandera magonista*—Sketch for *Magonista Flag,* 2013. Cortesía del artista—Courtesy of the artist





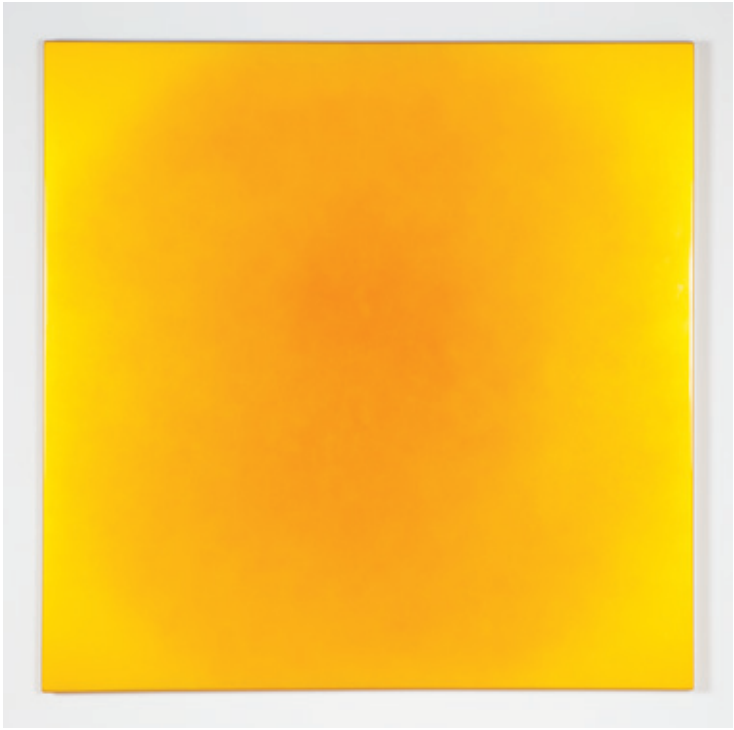
Bandera magonista—*Magonista Flag*, 2013 [Cat. 24]

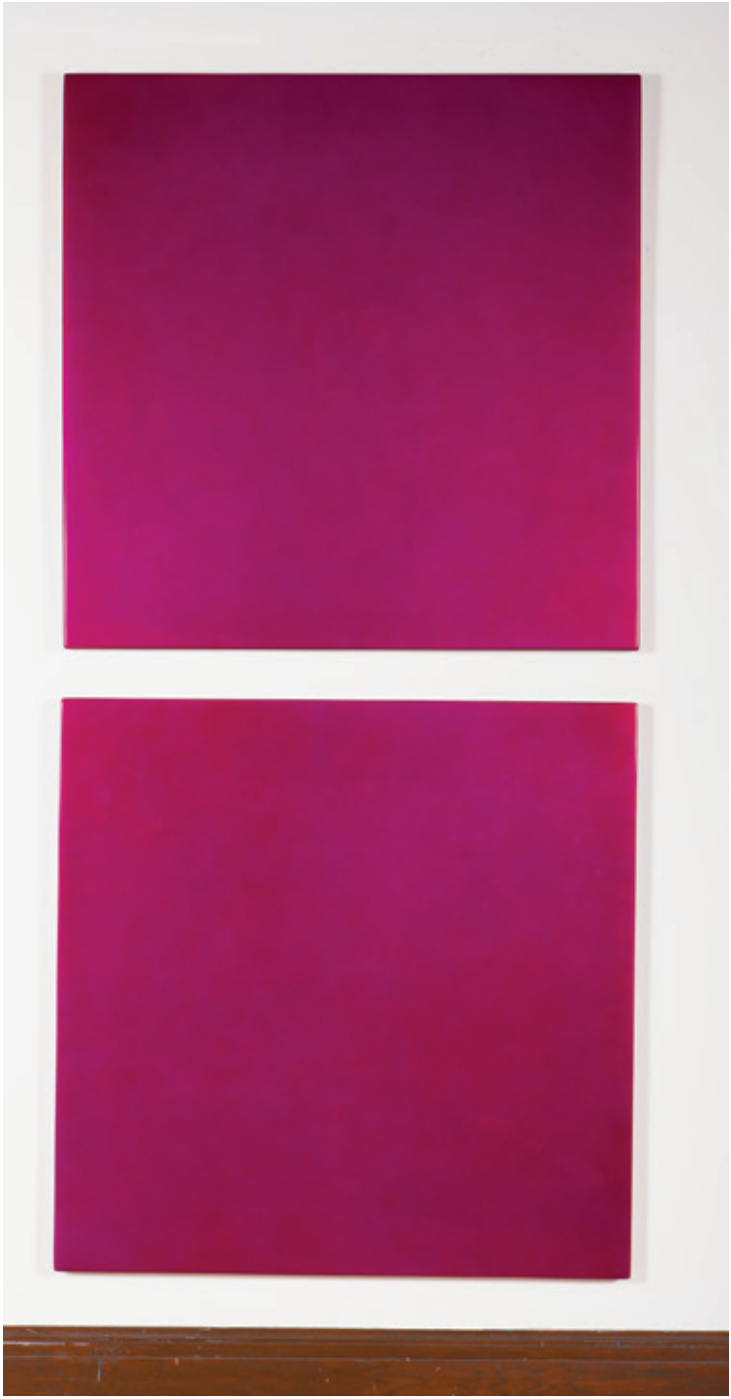


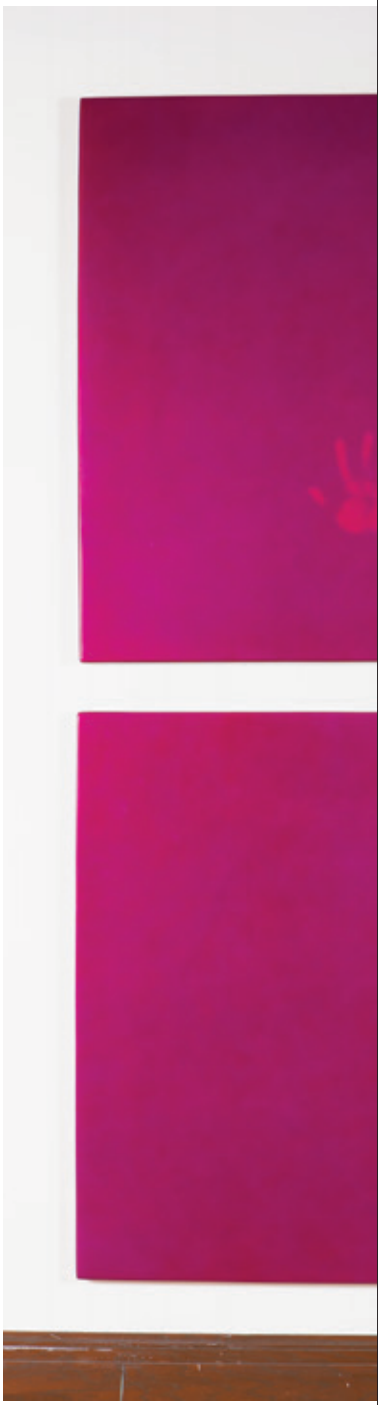


78 *Bling Bang*, 2012. Museum of Latin American Art, MOLAA [Cat. 23]



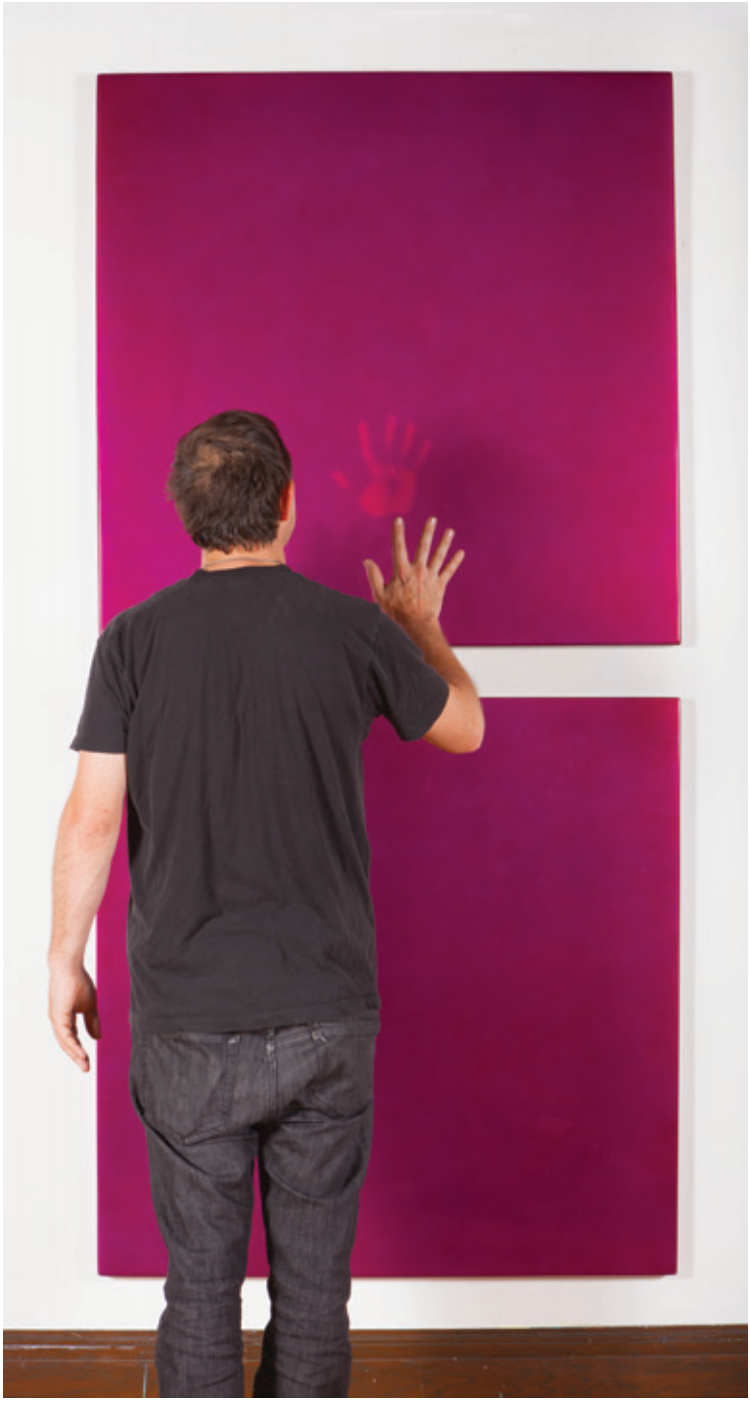






80 ***1% y 99%*, 2012. Cortesía del artista**—Courtesy of the artist. **Colección**—Collection **Spence, Los Angeles [Cat. 22]**

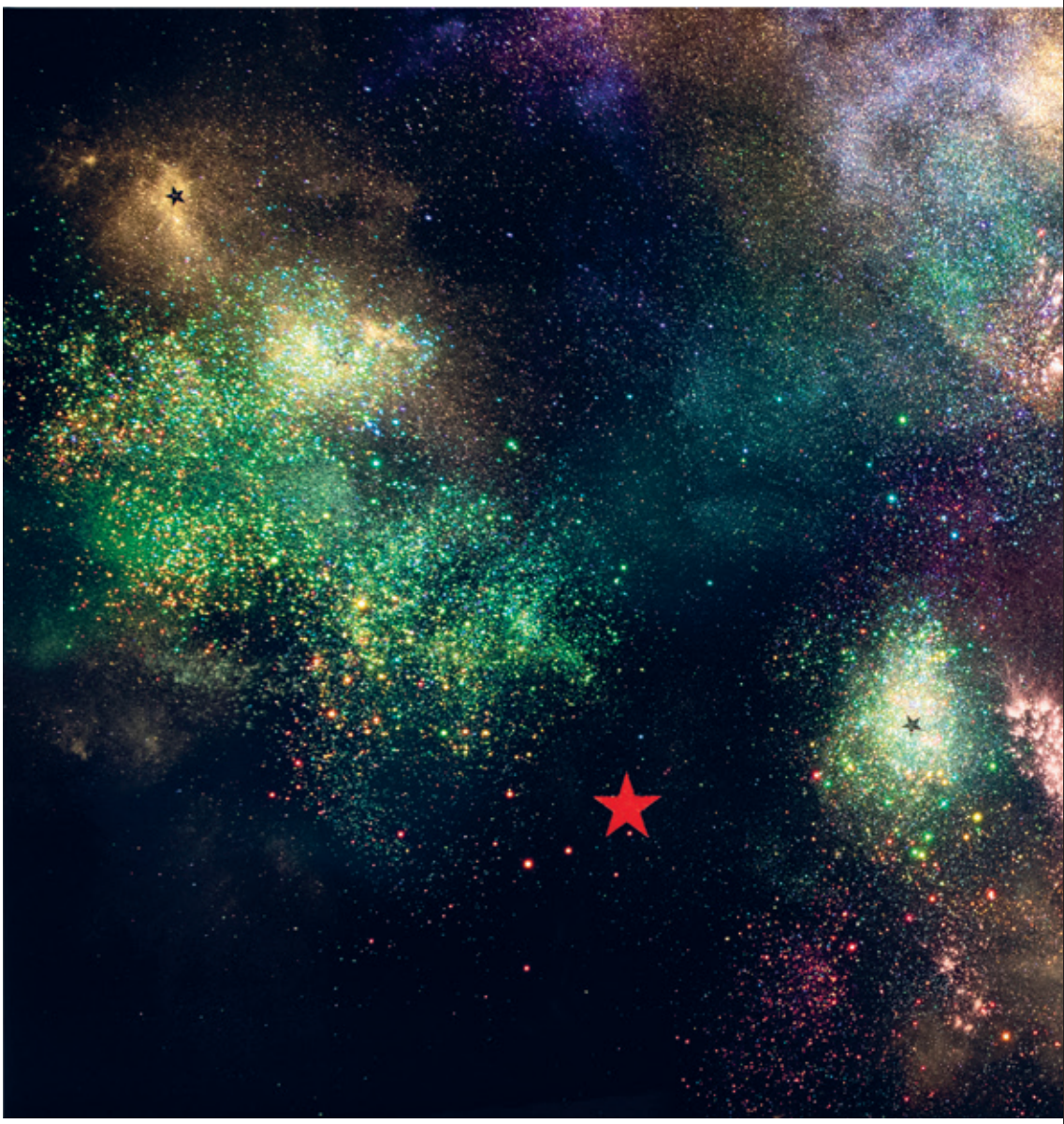




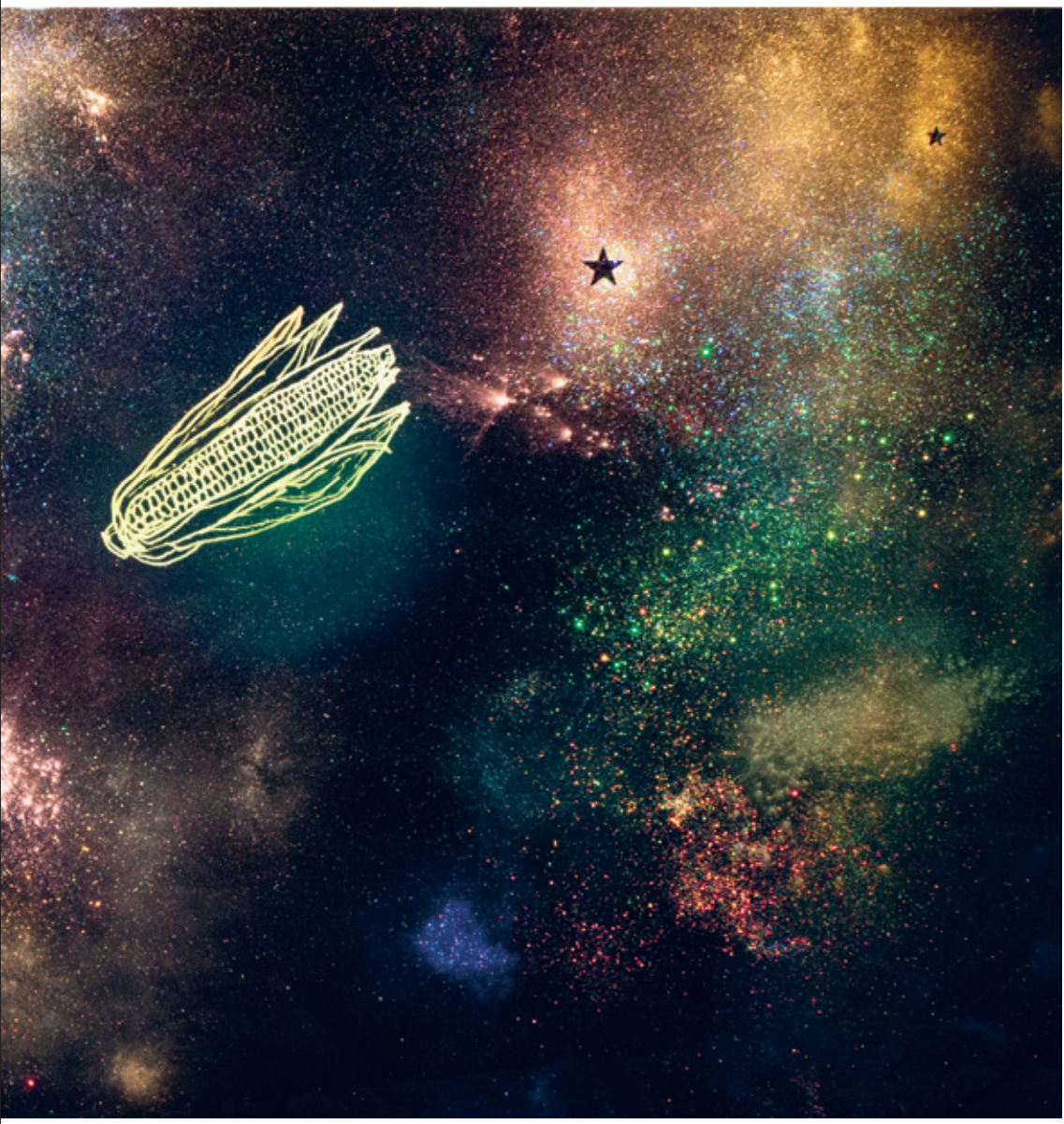


82 *Jungle Fever*, 2010 [Cat. 21]





Programa Espacial Autónomo Intergaláctico—*Autonomous Intergalactic Space Program*, 2017. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 39]





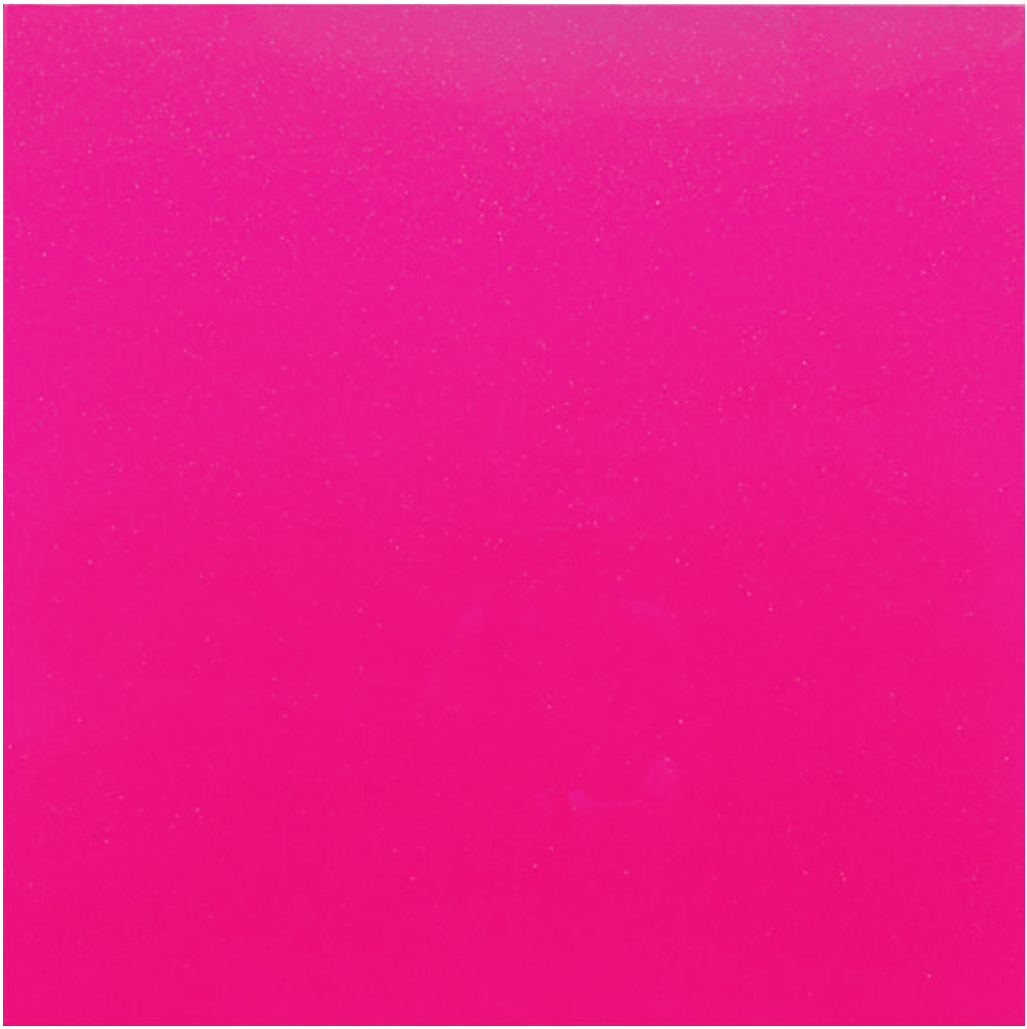


Bandera espectral—Flag Spectre, 2015. Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 31]

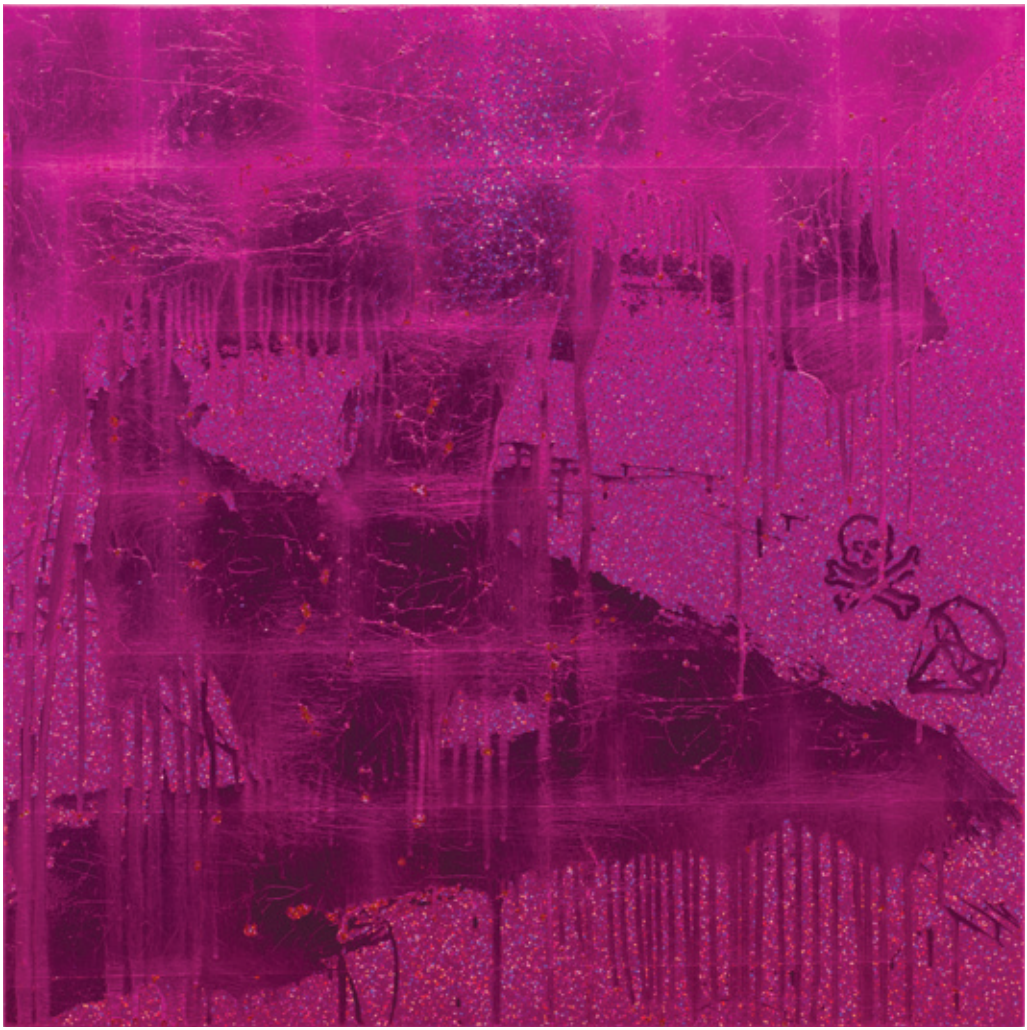
Vivos los queremos, 2015. Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 33]







88 *Barragán Porn,* 2017. Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects [Cat. 35]

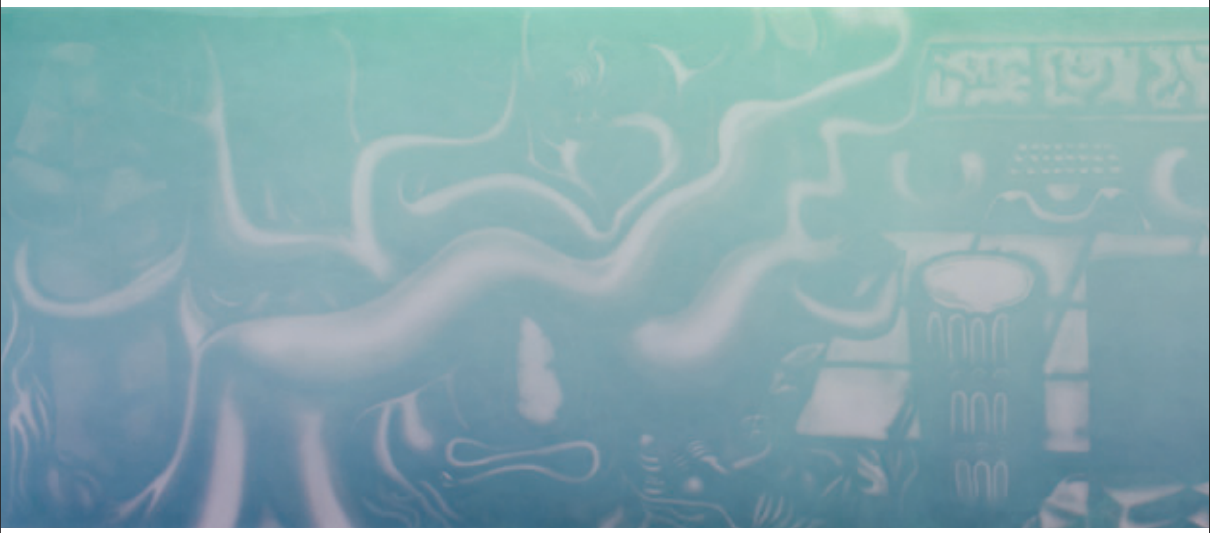


Dirty Barragán, 2017. Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects [Cat. 36]



Long Shopper Limo, 2015. Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects [Cat. 32]



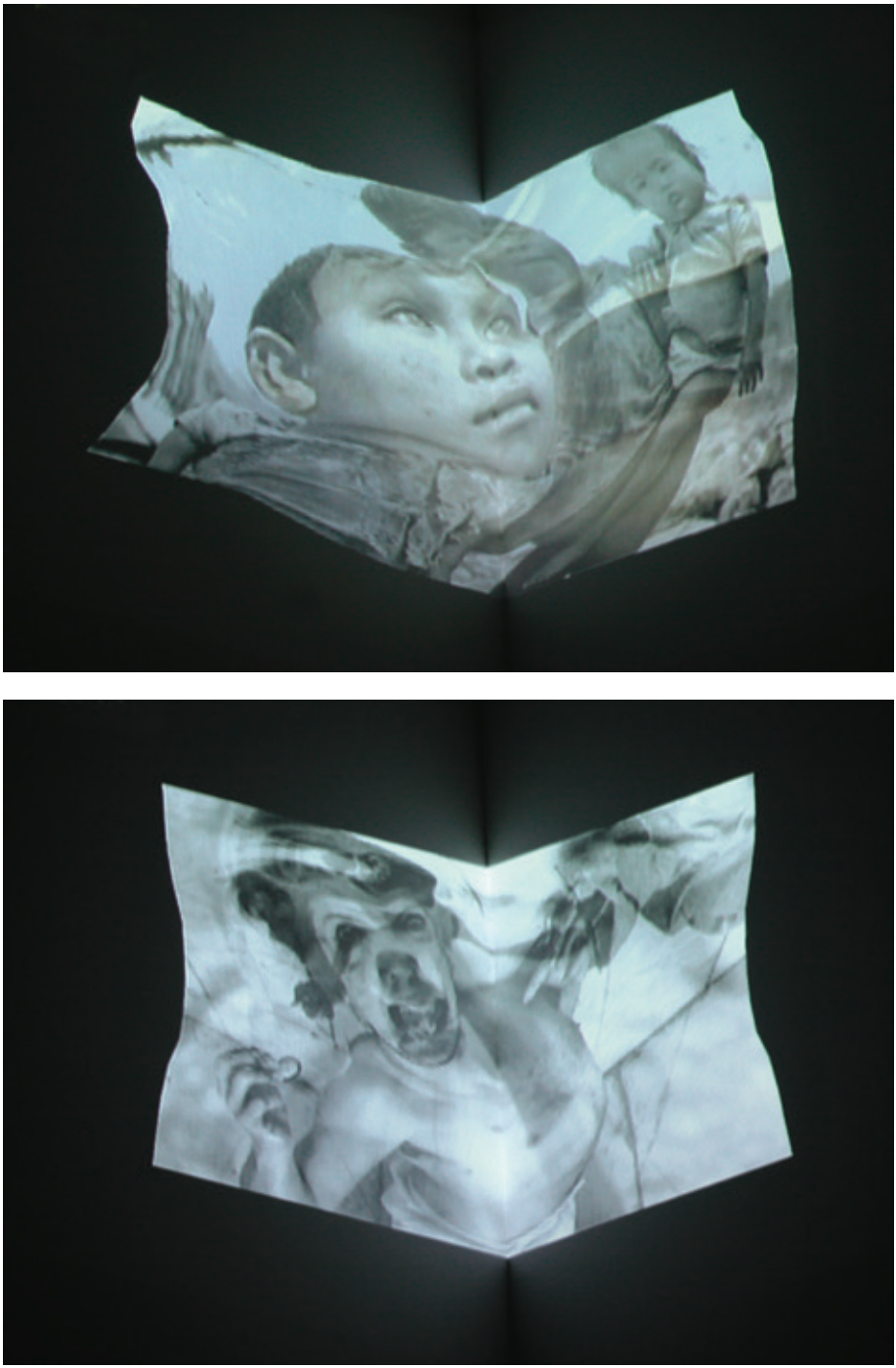


América blanqueada—*White Washed America*, 2014. Colección—Collection Ellen Goldsmith-Vein & Jon F. Vein, Los Angeles [Cat. 25]





 Pintura poliquística—Polycistic Painting, 2014 [Cat. 30]



El sueño de la razón todavía produce monstruos—*The Dream of Reason Still Produces Monsters*, 2006 [Cat. 20]



Asado de banderas-Six Flag BBQ, 2017. Documentación—Documentation. Cortesía del artista—Courtesy of the artist


9000 series




FLAME





98 ***Asado de banderas*—*Six Flag* BBQ, 2017 [Cat. 26]**





Fourth of July BBQ, 2017 [Cat. 37] y—and *Asado de banderas—Six Flag BBQ,* 2017. Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects [Cat. 26]

4 of July, 2017. Litografía y grabado en relieve hecha con tinta de cenizas de bandera—Lithograph with relief print made from ashes of flag; *Flag BBQ,* 2017. Ceniza de banderas quemadas, frasco de plástico y madera—Ashes of burn flags, plastic jar and wood; *Phoenix Flag,* 2017. Cenizas de banderas quemadas y encausto sobre madera—Ashes of burn flag and encaustic on wood. Cortesía del artista—Courtesy of the artist



Bandera anarcocapitalista—*Don't Tread on Me*, 2014. Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects [Cat. 27]

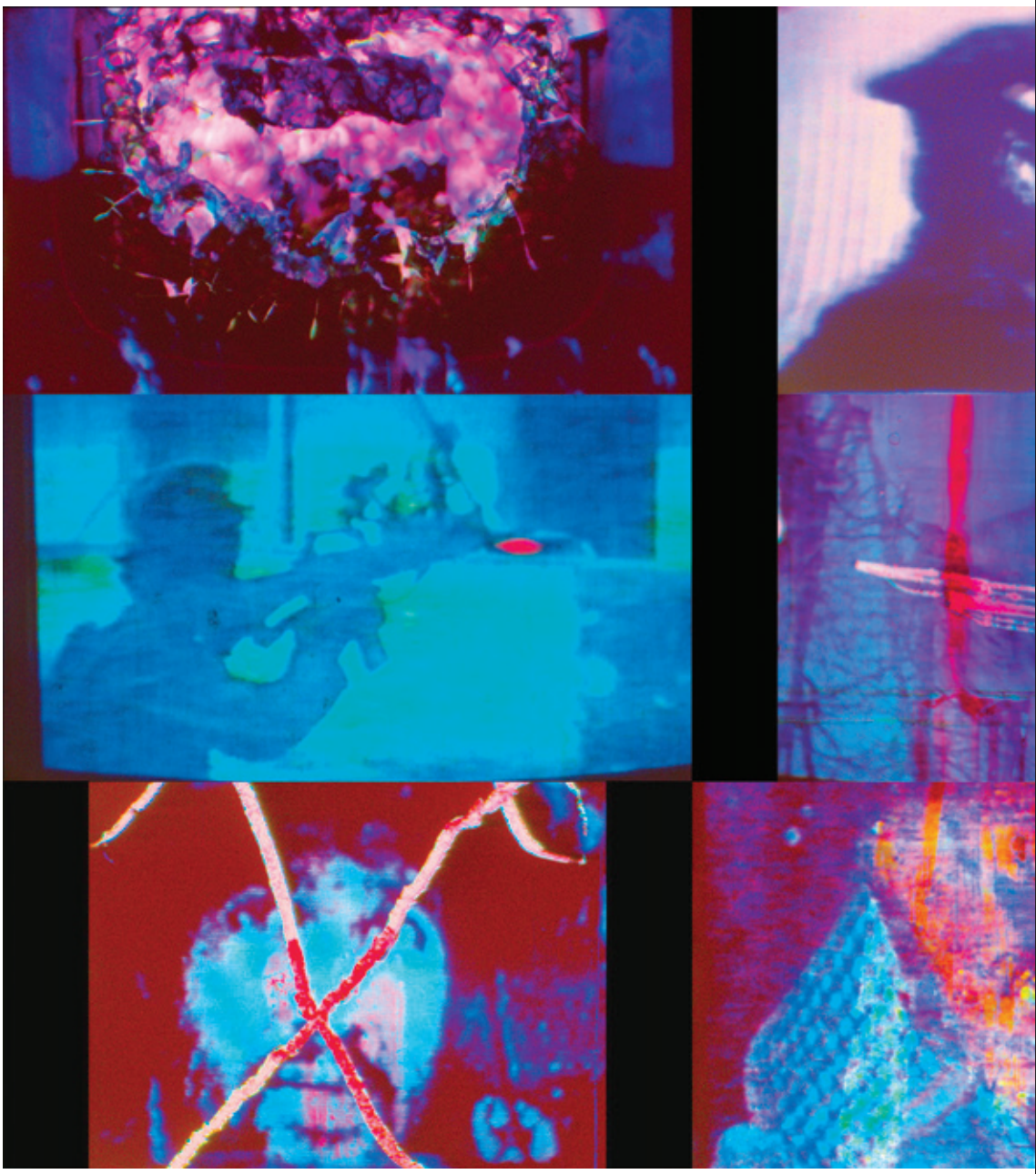


Bandera anarcosindicalista, 2014. Uretano sobre aluminio—
Urethane on aluminum. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist

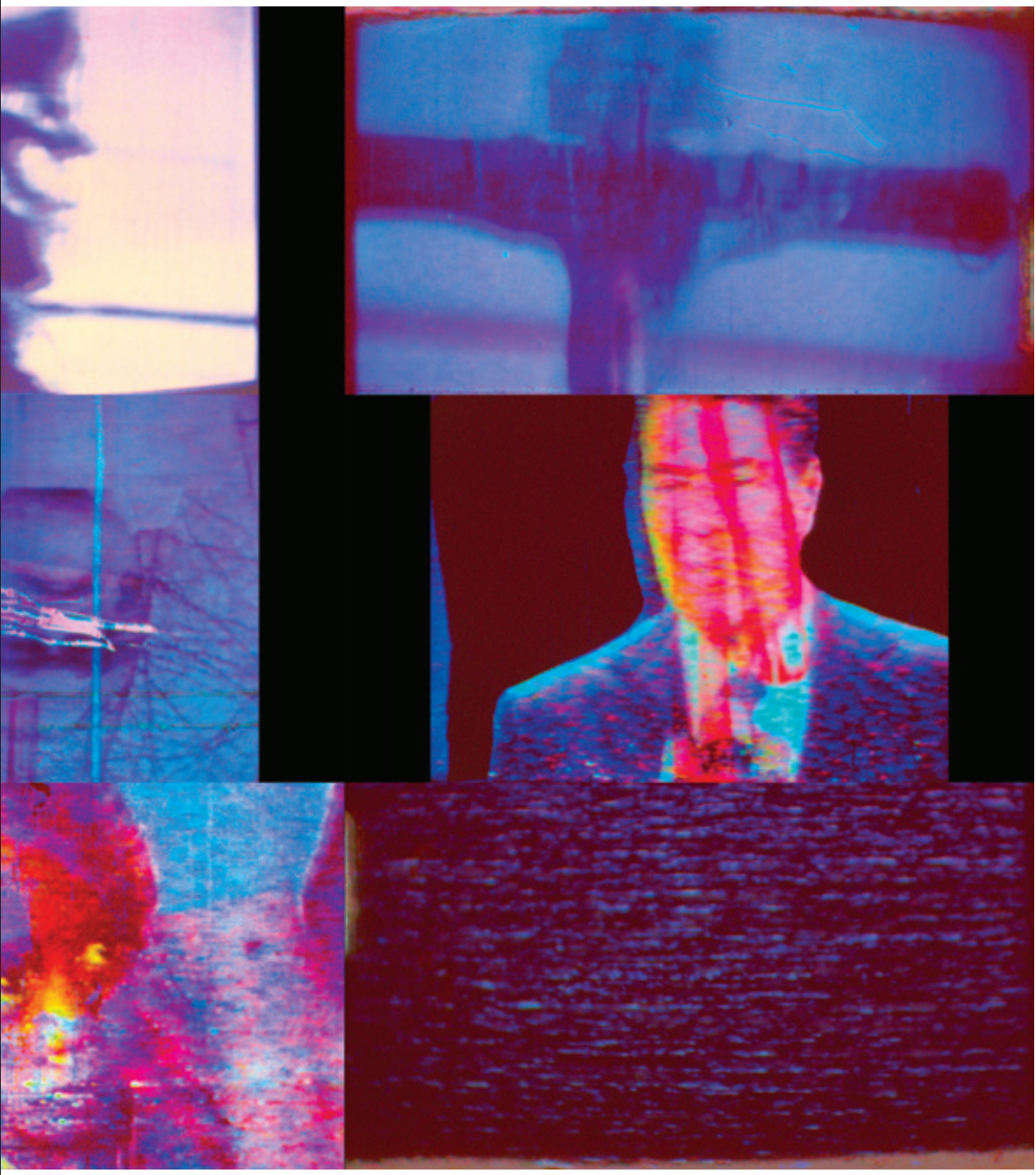


Lo que se ve no se pregunta—Don't Ask, Don't Tell, 2016. Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects [Cat. 34]





104 **Rubén Ortiz Torres, Emmanuel Lubezki,** *Como TV*, 1985 [Cat. 19]



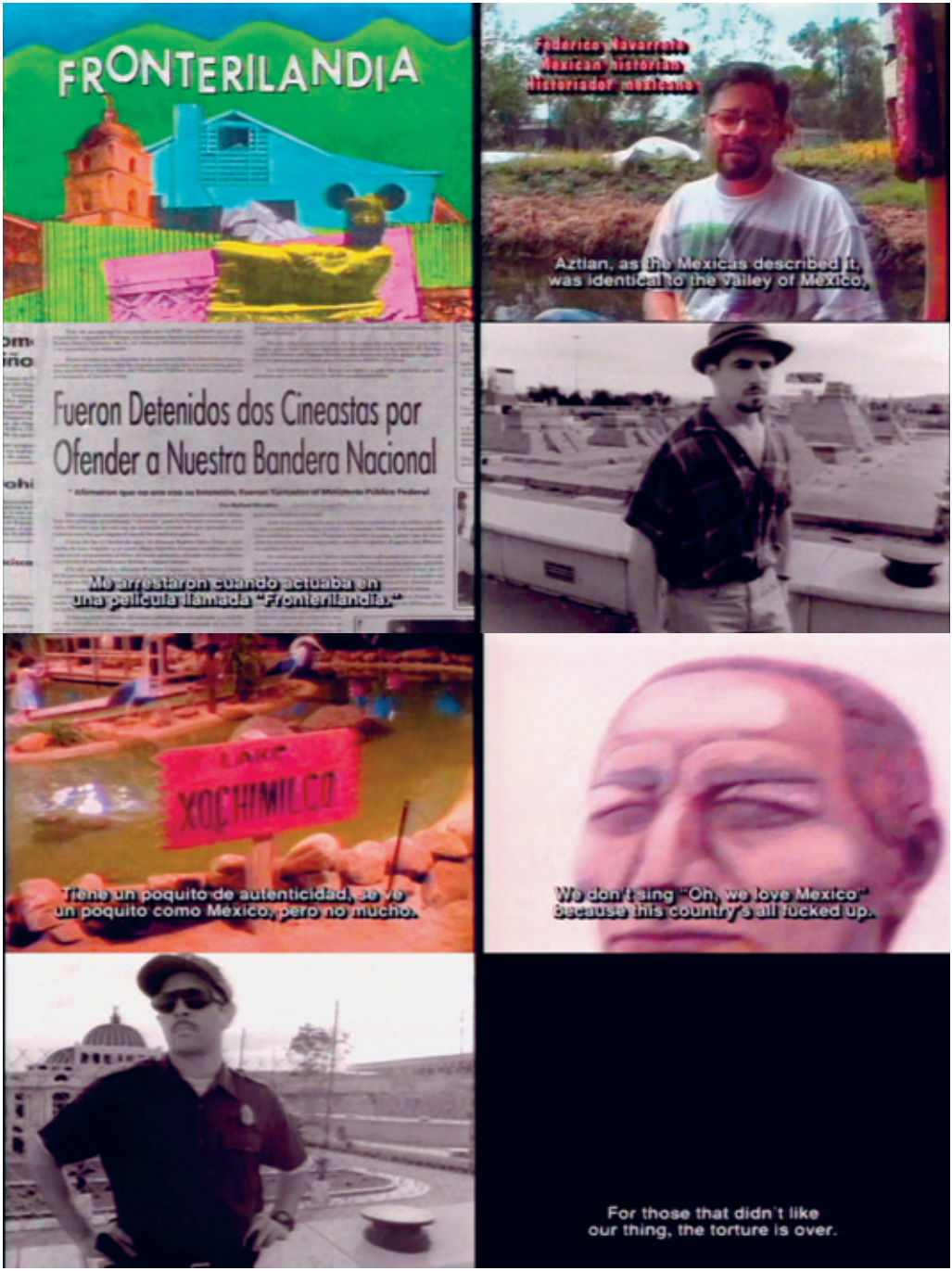


106 **Rubén Ortiz Torres, Aaron Anish,** *Para leer el Macho Mouse—How to Read Macho Mouse*, 1991 [Cat. 63]


" ¡ La tierra es de quien la trabaja ! "
DE-MEXICANIZED
DE-CHICANOIZED
DE-CHILANGOIZED
DE-AMERICANIZED
DE-TERRITORIALIZED
DE-COLONIZED
DE-MOJADOIZED
DE-BORDERIZED
DE-MARGINALIZED
DE-CENTRALIZED
DE-AESTHETICIZED



Sombrero Tower, Dillon, South Carolina, 1995. Fotografía—Photograph. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist



Rubén Ortiz Torres, Jesse Lerner, *Fronterilandia—Fronteriland,* 1995 [Cat. 45]



110 *La diabla Cola Loca,* 1993. Pintada por—Painted by Ricardo Torres. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 41]


¡ AAAHHH !
TOING!
¡ HI, HI, HI !
abla
Loca



La tierra es de quien la trabaja—The Empire Strikes Back, 1993. Pintada por—Painted by Ricardo Torres. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 42]





Ataque de los murales asesinos, 1995. Pintada por—Painted by Ricardo Torres. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 44]


ESA LO QUE OTROS CALLAN
E DE LOS
ASESINOS II
esta en crisis
Guión : RUBEN ORTIZ TORRES
Dirección : RUBEN ORTIZ TORRES
Realización : JOSE LUIS GRANADOS
RICARDO TORRES G. PATY MENDOZA
Asesoría : ROBBIN LARSEN



Pintura liminal—*Liminal Painting*, 1994. Pintada por—Painted by Ricardo Torres. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 43]





Calimocho Styles (Rubén Ortiz Torres, Eduardo Abaroa), *Buda esotérico en inspección secundaria—Second Buda on Secondary Inspection*, 2002. Colección—Collection MUAC, UNAM. Adquisición 2005. Foto—Photo: Oliver Santana [Cat. 46]

Calimocho Styles (Rubén Ortiz Torres, Eduardo Abaroa), *Maíz transgénico—Transgenic Corn*, 2002. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 48]



 Calimocho Styles (Rubén Ortiz Torres, Eduardo Abaroa), *El Bodhisattva,* 2002 [Cat. 47]

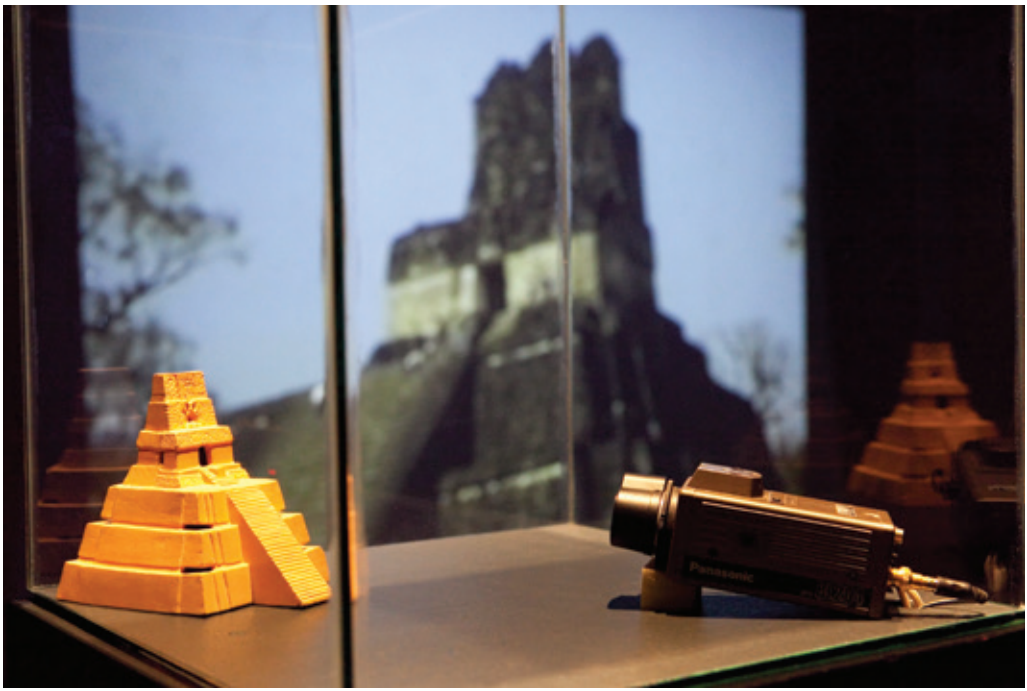






Rompiendo el código maya, Guatemala—*Breaking the Mayan Codex, Guatemala*, 1995. Vista de la instalación en la exposición—Installation view in the exhibition *El pasado no es lo que era*, Centro de la Imagen, Ciudad de México—Mexico City, 2009 [Cat. 49]




Panasonic



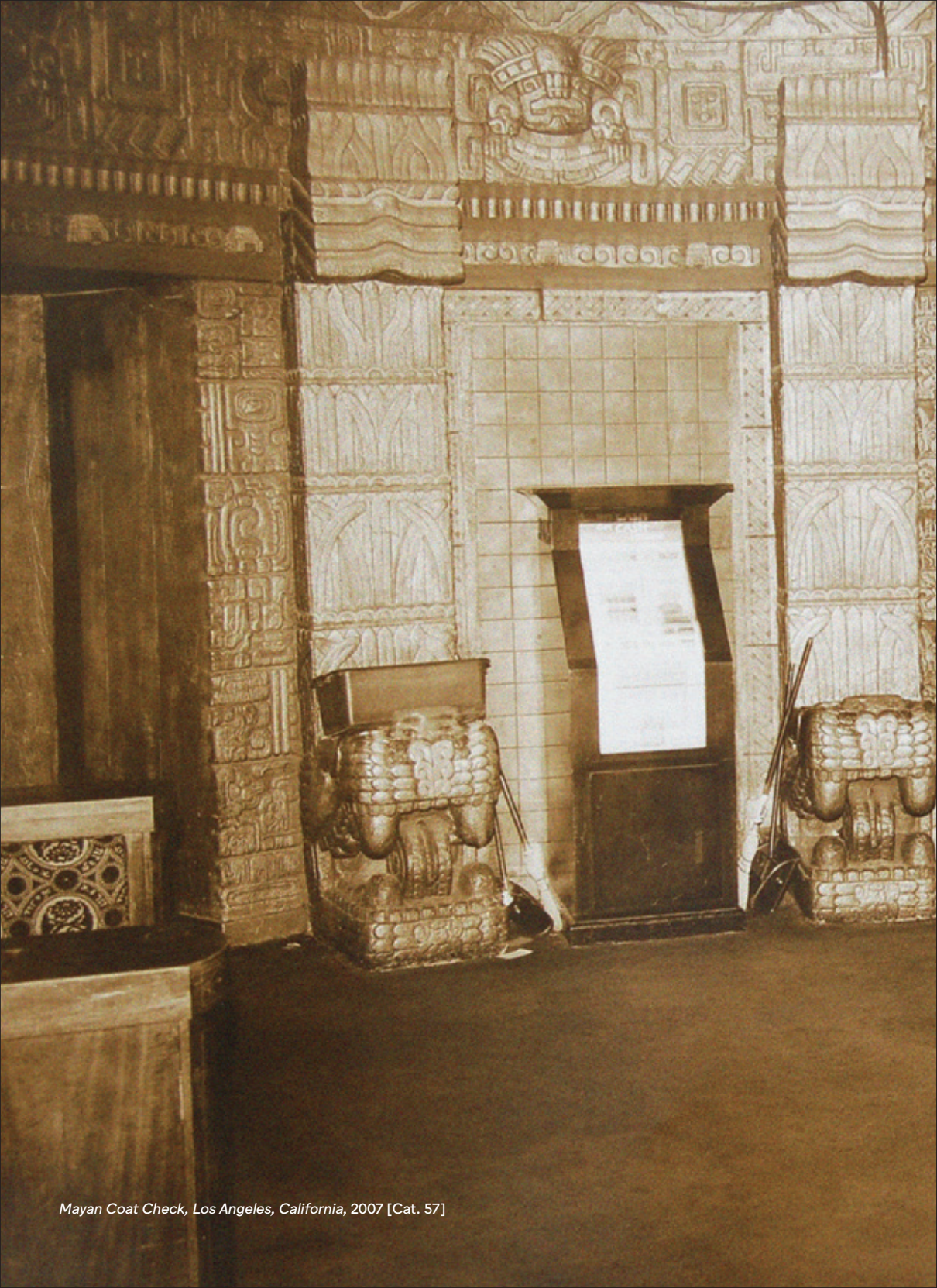
Rompiendo el código maya, Guatemala—*Breaking the Mayan Codex, Guatemala*, 1995. Vista de la instalación en la exposición *Customatismo*—Installation view in the exhibition *Customatism*, 2019-2020, MUAC, UNAM. Colección—Collection MUAC, UNAM. Donación—Donation, 2000. Foto—Photo: Oliver Santana [Cat. 49]





Muñeca fea—Ugly Dolls, 2007 [Cat. 58]





Mayan Coat Check, Los Angeles, California, 2007 [Cat. 57]





Castillos de la impureza, Himeji, Japón—Japan, 2009 [Cat. 59]





Demoiselle d'avenue Revolución [*Señorita de la avenida Revolución—*
Demoiselle of Revolución Avenue], 1991. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 65]



Macho Mouse, 1991. Colección—Collection ESPAC. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 66]



132 *Bart Sánchez,* 1991. Colección—Collection Christian Keese. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 64]



La revolución va a ser televisada—*The Revolution Will Be Televised*, 1994. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 69]



134 *Aeternitas,* 1990. Colección—Collection Ashida Cueto. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 62]



El fin del modernismo—End of Modernism, 1986. Museo de Arte Contemporáneo Nº 8, Instituto Cultural Aguascalientes. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 60]



Retrato de John Baldessari (realizado por Rogelio Peralta) y retrato de Óscar Ordoñez*—*Portrait of John Baldessari (executed by Rogelio Peralta) & Portrait of Óscar Ordoñez*, 1993. De la serie**—From the series ***CalArts Portraits. **Colección**—Collection **Spence, Los Angeles. Fotos**—Photos**: Cristina Reyes [Cat. 67]**


PORTRAIT OF OSCAR ORDOÑEZ
CALARTS COOK BY RUBÉN
ORTIZ TORRES



Retrato de Michael Asher (realizado por Rogelio Peralta) y retrato de Raymundo Enríquez—
Portrait of Michael Asher (executed by Rogelio Peralta) & Portrait of Raymundo Enríquez, 1993.
De la serie—From the series ***CalArts Portraits.*** Fotos—Photos: **Cristina Reyes [Cat. 68]**


PORTRAIT OF RAYMUNDO
ENRIQUEZ CALARTS
DISHWASHER BY
RUBEN ORTIZ TORRES

Historia verdadera de la conquista de la Nueva América

Rubén Ortiz Torres

Introducción

En el año 2000 regresé a la Ciudad de México para realizar una serie de fotografías titulada *La adoración de los Reyes*. En la Alameda central de la ciudad, después de la Navidad, los fotógrafos callejeros compiten creando los más barrocos palacios para que los niños se retraten con los Reyes Magos. Personajes religiosos, de Walt Disney, Warner Brothers y otros de series de televisión compiten y coexisten en el más atiborrado y colorido *horror vacui*.

A pesar de haber crecido en la Ciudad de México y mantenerla en mis rencuentros, sigo sorprendiéndome tanto como lo hizo aquel conquistador, Bernal Díaz del Castillo, cuando se topó con sus palacios y situaciones incomprensibles para él en 1521. Tuvo a bien escribir sus hallazgos y aventuras en 1568 en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. El precedente de aquel relato fueron los fantasiosos libros de caballerías. Hasta la fecha ambas referencias parecen seguir siendo una acertada fuente de inspiración para describir el redescubrimiento de esta ilusoria ciudad de palacios postcoloniales y globalizados.

Prólogo

Yo, Rubén Ortiz Torres, profesor de la Universidad de las Californias, autor de esta muy verdadera y clara historia, la acabé de sacar a la luz, que es desde el descubrimiento, y todas las conquistas de la Nueva América, y cómo se fotografió la gran Ciudad de México, y otras muchas ciudades, hasta las haber traído de paz y pobladas de mexicanos muchas villas, las enviamos a dar y entregar, como estamos obligados a nuestros reyes y señores; en la cual historia hallarán cosas muy notables y dignas de saber; y a esta causa, digo y afirmo, que lo que en este libro se contiene es muy verdadero, que como testigo de vista me hallé en todas las fotografías y no son cuentos viejos, ni Historias de Romanos de más de mil doscientos años, porque a manera de decir, ayer pasó lo que verán en mi histo-

ria, y cómo y cuándo y de qué manera. Y además de esto cuando mi historia se vea, dará fe y claridad de ello; la cual se acabó de sacar en limpio de mis memorias y borradores en este muy leal pueblo de la reina de los Ángeles del río de la Porciúncula, donde reside la real audiencia, en diez días del mes de mayo de dos mil y un años. Tengo que acabar de escribir ciertas cosas que faltan, que aún no se han acabado: va en muchas partes testado, lo cual no se ha de leer. Pido por merced a los señores impresores, que no quiten, ni añadan más letras de las que aquí van y suplan, etc...

Capítulo I
En qué tiempo salí de Califastlán, y lo que me acaeció y del descubrimiento de México

En el año 2000 salí de Califastlán en compañía de un hidalgo bien ponderado y experto en flashes y cámaras de formato medio que en aquella sazón estaba por capitán llamado P@ Miller. Acordamos de demandarle licencia a los guardias del servicio de inmigración para pedirles salida de territorios perdidos en 1847. Ésta nos fue dada con falta de diligencia y voluntad después de largas colas y penurias nunca vistas que incluyeron pagos de oro en especie. De que tuvimos la licencia nos embarcamos en buen navío; y llegamos al valle del Anáhuac. Viniendo por el aire con buen tiempo, y otras veces con contrario, no vimos ningún águila sobre un nopal, ni una laguna pero vimos tierra, de que nos alegramos mucho, y dimos muchas gracias por ello; la cual tierra jamás se había descubierto, ni había noticia della hasta entonces; y desde el navío vimos un grandísimo pueblo donde aterrizamos. Estábamos muy contento porque habíamos descubierto tal tierra, porque en aquel tiempo no era descubierto el Perú.

Capítulo LXXXVIII

De nuestra gran entrada a la gran ciudad de México

Y otro día por la mañana llegamos a la calzada ancha con tanto tráfico, íbamos camino de la Alameda; y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas sobre donde hubo agua alguna vez y ahora asfalto, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquel metro tan derecho por nivel como iba al centro de México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas y encentamiento que cuenten en el libro de Amadís, por las grandes torres, cues y edificios, y todos de cemento, acero y vidrio; y aun algunos de nosotros decían que si aquello que aquí si era entre sueños. Y no es de maravillar que yo lo cuente, ver cosas nunca oídas ni vistas y aun soñadas, como vimos. Pues desque llegamos a Cuyuacán, ver la grandeza de otros caciques y princesas que nos salieron a recibir que eran deudos muy cercanos de Montezuma; y de cuando entramos a aquella plaza de la Alameda de la manera de los palacios en que nos aposentaron, de cuán grandes y coloridos eran, con magníficas luces de neones y de colores, cosas muy de ver y entoldados de con paramentos de algodón y de plásticos de colores. ¿Quién podrá decir la multitud de hombres y mujeres y muchachos que estaban en las calles e azoteas y en automóviles en aquellas acequias convertidas en calles, que nos salían a mirar? Era cosa de notar, que ahora, que lo estoy escribiendo, se me representa todo delante de mis ojos como si ayer fuera cuando esto pasó; y considerada la cosa y gran merced que nuestro señor nos hizo y fue servido de darnos gracias y esfuerzo para osar entrar en tal ciudad, e me haber guardado de muchos peligros de muerte, como adelante verán. Doile muchas gracias por ello, que a tal tiempo me ha traído para poderlo escribir, e aunque no tan cumplidamente como convenía y se requiere; y dejemos palabras, pues las obras son buen testigo de lo que digo. Luego otro día de mañana partimos de Cuyuacán muy acompañados de aquellos grandes caciques y princesas que atrás he dicho. Íbamos por nuestra calzada delante, la cual es ancha de veinte pasos, y va tan derecha al centro de la Ciudad de México, que me parece que no se tuerce poco ni mucho; he puesto que es bien ancha,

toda iba llena de aquella gentes y de coches, que no cabían, unos que entraban en México y otros que salían, que nos venían a ver, que no nos podíamos rodear de tantos como vinieron, porque estaban llenas, las torres y cues y automóviles y de todas partes de la ciudad; y no era cosa de maravillar, porque jamás habían visto equipo ni hombres como nosotros. Y de que vimos cosas tan admirables, no sabíamos que nos decir, o si era verdad lo que por delante parecía, que por una parte en el parque habían grandes palacios y adoratorios, e veíamoslo todo lleno de algodón rosado de azúcar y gentes pintadas como nunca habíamos visto, y teníamos muy bien en la memoria las pláticas e avisos que nos dieron los de Guacoxingo e Tlascala y East L.A., y con otros muchos consejos que nos habían dado para que nos guardásemos de entrar en México, que nos habían de matar y de robar las cámaras cuando dentro nos tuviesen. Miren los curiosos lectores esto que escribo, si había bien que ponderar en ello; ¿qué hombres ha habido en el universo que tal atrevimiento tuviesen? Y fue esta nuestra venturosa e atrevida entrada en la gran ciudad de Tenustitlán, México a 30 días del mes de diciembre, año del salvador Jesucristo 2001. E puesto que no vaya expresado otras cosas que había que decir, perdónenme, que no lo sé decir mejor por ahora hasta su tiempo. E dejemos de más pláticas, e volvamos a nuestra relación de lo que más nos avino; lo cual diré adelante.

Capítulo LXXXIX
De como era la Alameda y se retrataron los reyes de México, sus dioses, la corte y quien esto escribe

Llegamos al gran parque de la Alameda, como no habíamos visto tal cosa, quedamos admirados de la multitud de gente y mercaderías que en ella había y del gran concierto y regimiento que todo tenían. Cada género de mercaderías estaban por sí, y tenían situados y señalados sus asientos y carritos. Comencemos por los vendedores de algodones rosados de dulce. Luego estaban unos pintores muy sublimados, que pintaban niños y gentes en la cara con diseños como tatuajes que

parecían de los diablos del grupo Kiss, éstos son tan primos en su oficio que si fueran en tiempo de aquel antiguo e afamado Apeles y de Miguel Ángel o Berruguete les pusieran en el número dellos. También habían los que vendían cocteles tropicales de diversos colores, frutas y destilados embriagantes hechos de magueyes y caña de azúcar, algunos eran servidos en vasijas de barro con zumo de limón y especies picantes y los llamaban cantaritos locos. Vamos a otros que vendían juguetes de plástico o que los daban de premio al que tenía mejor puntería activando un gorila mecánico que nos mojaba haciendo sus necesidades y a un adoratorio de ídolos mecánicos musicales de los dioses Bronco, Los Tigres del Norte o El Tri. Pasemos adelante y digamos que vendían *hot cakes* que son unos panes calientes cubiertos de mieles y *hot dogs* que son panes con fálicos embutidos. Vendían también plátanos fritos, churros y otros manjares y diversos maquillajes y coronas. Pero lo más valioso que vendían y por lo que las multitudes se arreglaban y aglomeraban ahí eran las fotografías que se tomaban con los mismísimos reyes de México, que son unos grandes señores y que no hay uno sino tres y tan poderosos y milagrosos que les dicen magos, que señoreaban todas aquellas tierras. Muchos niños y familias con las caras pintadas como de guerra y portando sus mejores galas y coronas hacían largas colas para retratarse por cuarenta pesos y obtener una polaroid que los haría parte al menos momentáneamente de esta nobleza así como el pintor Velázquez lo hizo en un lienzo. Y después de bien mirado y considerado todo lo que habíamos visto, tornamos a ver la gran Alameda y la multitud de gente que en ella había, unos comprando y otros vendiendo, que solamente el rumor y el zumbido de las voces y palabras que allí había, sonaba más que de una legua; y entre nosotros hubo artistas que habían estado en muchas partes del mundo, y en Constantinopla, Nueva York y en toda Italia y Roma, y dijeron que plaza tan bien compasada y con tanto concierto, y tamaña y llena de tanta gente no la habían visto. Al atardecer entraron a los coloridos palacios de las fotografías los tres reyes magos que atrás he dicho: Melchor el rubio y barbado como castizo, Gaspar de la color no muy moreno, sino propia color y matiz de índico, y traía los cabellos largos, e muchas barbas prietas y bien puestas, y Balta-

sar el moro lampiño muy ricamente ataviados según su usanza, con coronas muy riquísimas a maravilla, con grandes labores de oro, con mucha argentería y perlas y piedras chalchihuites; y traían vestidos de sedas finas con muy preciada pedrería encima de ellos. Bailaban y meneaban la cabeza montados en un caballo, un camello y un elefante al ritmo de fandanguillos tropicales y de villancicos diabólicos para niños. Dentro de sus castillos tenían adoratorios de ídolos con caras de demonios y otros de malas figuras; de manera que al parecer estaban haciendo sodomías y otros ídolos con gestos diabólicos que representaban a los dioses Teletubbies, a Picachú, el ratón Miguelito y Minnie, el pato Pascual y hasta los Rugrats que son más malignos que el mismo Huichilobos, dios de la guerra, y Tezcatepuca; con ellos tenían muchos géneros de animales, de tigres, de leones y gatos como Silvestre, osos que incluían el llamado panda de colores blanco y negro, perros que en esta tierra se llaman Tribilines y Plutos, conejos y hasta el grillo cantor Cri Cri. A veces en los adoratorios tenían también al niño Jesús y a la virgen de Guadalupe. Les aclaramos que estos que tienen como dioses, no lo son, sino diablos, que son cosas muy malas, y cuales tienen las figuras, que peores tienen los hechos; e que mirasen cuán malos son y de poca valía, que adonde tenemos puestas cruces, como las que vieron sus embajadores, con temor de ellas no osan parecer delante, y que el tiempo andando lo verían. Que nos duele la perdición de las ánimas, que son muchas las que aquellos ídolos llevan al infierno, donde arden en vivas llamas, que no los adoren y les sacrifiquen más niños y niñas indios. Melchor nos respondió en su lengua e díjonos: "Señor, muy bien entendido tengo en vuestras pláticas y razonamientos, que mis criados sobre vuestro Dios les dijiste, y todas las cosas que en los pueblos por donde habéis venido habéis predicado, no os hemos respondido a cosa ninguna dellas porque desde *ab inicio* acá adoramos nuestros dioses y los tomamos por buenos, e así deben ser los vuestros, e no curéis más el presente de nos hablar dellos; y en esto de la creación del mundo así lo tenemos nosotros creído muchos tiempos pasados; e a esta causa tenemos por cierto que sois los que nuestros antecesores nos dijeron que vendrían de donde hacen el cine". Después de dicho esto

los mismísimos dioses Winnie The Pooh, el tigre Tiger y el conejo Bugs se pusieron a bailar con nosotros mientras bramaban y tocaban su saxofón y su guitarra eléctrica, como dicen instrumentos de los infiernos que daba grima oír, y más de dos leguas de allí se oía. Hube de ver tal milagro para tener una conversión instantánea y dejarme seducir por la lujuria demoníaca y querer retratarme también. Hubimos de pagar 150 pesos por poder usar nuestra cámara más grande y un espejo donde pudiéreis ver reflejado a los artistas, o a los reyes o los vasallos pues estando todos estos entremezclados uno puede verse reflejado de estas muy varias maneras. Negociamos el precio con los fotógrafos de los reyes haciéndoles entender que dieran la respectiva polaroid. Cuál sería nuestra fortuna que nos encontramos a la hermosa infanta de Cuyuacán siendo pintada no en un lienzo sino en su misma cara para posar con los monarcas por una tlacuila, pintora en su lengua y tuve la oportunidad no sólo de pintarla también sino también de fotografiarla y fotografiarme con ella y los tres reyes. La dulce infanta tan bella vestía de blanco magníficas prendas y portaba una corona con luz intermitente. Quemamos película el capitán Miller, doña Tania que era cacica e hija de grandes señores y hablaba las lenguas de la Nueva América y México, y yo. Los reyes y sus fotógrafos también tomaron fotos y logramos fotografiarlos en el preciso instante y momento decisivo en el que nos fotografiaban y se disparaba su flash como explosión de artillería que vista retratada a veces parece eclipse solar. Ellos también nos fotografiaron y como os dije salimos también retratados en el espejo al igual que los reyes, sus vasallos, su corte, sus fotógrafos, sus ídolos y sus dioses en este intercambio de ánimas. Y fuimos conquistados por el sacrificio fantástico que es el mismísimo arte que transforma al espectador y al lector en artista, rey mago y vasallo, y en moro, blanco y en indio, y es esta la revelación más magnífica y admirable que hay que ponderar y no el oro falso de este nuevo mundo y ciudad de maravillas.

The True Story of the Conquest of New America

Rubén Ortiz Torres

Introducción

In late 2000 I returned to Mexico City in order to shoot a series of photographs titled *La adoración de los Reyes* [*The Adoration of the Magi*]. After Christmas, in the city's Alameda Central, a tree-lined park downtown, street photographers compete to create the most baroque palaces in which to shoot photos of children with the Three Magi. Religious figures compete and coexist with characters from Disney, Warner Brothers and popular television in a highly colorful, jam-packed *horror vacui*.

Although I grew up in Mexico City and visit it often, I continue to be as surprised as the conquistador Bernal Díaz del Castillo was when he came upon the palaces and incomprehensible situations of Tenochtitlán in 1521. He was kind enough to rite down his discoveries and adventures in 1568 in his *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. The precedent for his story came from the imaginative books of courtly literature. Both points of reference still serve as inspired sources of inspiration for describing my rediscovery of this illusory city with its postcolonial and globalized palaces.

Prologue

I, Rubén Ortiz Torres, professor of the University of the Californias, author of this reasoned account, one most true and lately brought to light, herein tell of the discovery and all conquests of New America, and of how the great city of Mexico, and many other municipalities, were photographed, having come in peace to the many townships inhabited by Mexicans, we submitted testimony as so obliged to our sovereigns and lords; in which story can be found such remarkable things as are worthy of knowledge, and for this reason I hereby affirm all things contained in this book as most true, being myself the eyewitness of all the photographs, which are not some ancient tale, nor are they a Roman History of more than two thousand years, insomuch as what you glean from my telling—how, why, and in what manner—took

place, so to speak, only yesterday. Moreover, when my account is made known, so will it afford faith and clarity to the foregoing; that which was recently drafted from notebooks and memories in this most loyal Puebla de la Reina de los Ángeles del Río de la Porciúcula, wherein resides the royal tribunal, on the tenth day of the month of May, in the year one and two thousand. Pending in the account are certain items that have not, as yet, concluded; other passages have been expunged and need not be perused. I implore the publishers neither to delete nor amend any letter hereby included, reserved, and so forth...

Chapter I

In Which the Author Departed Califaztlán and What Befell Him; The discovery of Mexico

In the year two thousand I departed from Califaztlán in the company of a goodly squire, expert in flash and medium-format cameras, who at that juncture was a captain by the name of P@ Miller. We so arranged a request from the immigration service and its custodians, soliciting permission to leave the territories lost in 1847. This was conceded with no wealth of timeliness and compliance after enduring long lines and unprecedented penuries that included payments of gold in kind. Upon obtaining leave we set off on fine hovercraft and arrived in the Valley of Anáhuac. Traveling fair-weathered skies, if at other times inclement, we saw no eagle perched on a cactus plant, and no lake; but we spotted land, which brought us great joy, and we gave thanks; a newfound land, for there was no news of it until now; and from our vessel we saw a great city where we landed. It pleased us to have encountered said land, for at the time Peru had yet to be discovered.

Chapter LXXXVIII

Of Our Remarkable Entrance Into the Great City of Mexico

And another day we arrived in the morning on the wide causeway filled with so much traffic; we headed en route to the Alameda; and from that moment we saw so many cities and populated villages over which there was once then and now asphalt, and on solid land other great peoples, and that subway straight over ground as it headed for the city center of Mexico, we stood marveling and we said aloud that all appeared as events and wonders described in the books of knight-errantry, on account of the great towers and temples and edifices, built of glass, cement, and steel; and still some of us asked whether all this around us was as in dreams. It comes as no surprise that I hereby compose in this fashion, insofar as there is so much to ponder that I know not how to tell it, to see things never heard before nor seen nor dreamed of, as all that we surveyed. From the moment we set foot in Cuyoacán, to see the magnitude of other commanders and princesses who came to bid us welcome, such kin as related to Montezuma; and when we entered that main square in the Alameda to convey such fashioned palaces as were provided for our lodging, how grand and multihued were they, with magnificent, many-colored neon lights, such a striking view canopied with cotton and plastic awnings of many colors. Who could tell the multitude of men and women and children who, out on the street, had come to behold us? It is something to so witness, that now, as I write, such scenes appear before mine eyes as though everything had happened only yesterday; altogether and greatly owing to our lord creator inclined to so lend us the grace and effort as to have been able to enter said city, and who guarded me from the many dangers of death, as you will read further on. I give many thanks for all that in such time has so led me as to be able to write this account, albeit not as fittingly as was expedient and required; and let us abandon words for deeds are fine witnesses to what I speak. Afterwards in the morning of another day we left Cuyoacán well accompanied by those great leaders and princesses heretofore mentioned. We moved forward along the causeway leading straight to the city center of Mexico, twenty steps wide, that

appears to bend neither slightly nor greatly; it was, as I mentioned, rather wide, and so full of people and cars that neither fit, some arriving to Mexico, others outbound, that having come to heed us we could not advance owing to such a flurry, for every corner was crowded with towers and temples and automobiles from all parts of the city; and it was no wonder for they had never seen such men as we nor the trappings we conveyed. And how we saw such admirable things, we knew not what to declare, whether what appeared before us was true or not, how in one section of the park there were great palaces and shrines, everywhere we saw pink cotton billows made of sugar and people masquerading as we had never seen before, and fast in our memory were the accounts and such forewarning as told to us by those from Guacoxingo and Tlaxcala and East L.A., and so much counsel provided to guard ourselves when arriving to Mexico, that they were liable to murder and deprive us of our cameras when we were within their reach. Behold what I record, curious readers, if there be something to ponder in it: What men in the universe can have claimed such audacity? Thus was our brave and daring entrance into the great city of Tenustitlán, Mexico, thirty days into the month of December, in the year one and two thousand of our Lord Savior Jesus Christ. Having conveyed nothing other than what need be told, I beg pardon for what I cannot improve upon until a later day. Let us relinquish stories and return to the chronicle of all else that befell us, which I shall relate further below.

Chapter LXXXIX

Concerning the Alameda, Portraits Rendered of the Kings of Mexico, Their Gods, the Royal Court and the Author of this Account

We arrived at the great park named Alameda, and never having beheld such a sight, we marveled at the multitudes of people thereby and the wares for sale, and all things brought to light among the regiment and great assembly. Every variety of merchandise was on display and so arranged and signposted in stalls and carts. We began with the vendors of pink-colored, sweettasting cotton. Thereafter came the most sublime

artists who painted faces of children and persons, with designs like tattoos made in the devil semblance of the band called Kiss; so expert are they at their craft that, had they lived in times of the ancient and illustrious Apelles, or of Michelangelo or Berruguete, they would have shone among their numbers. We found purveyors also of many-colored tropical concoctions, made of sundry fruits and intoxicating spirits of agave and sugar cane, some served in terracotta vessels, with lime juice and piquant spices, and they called them *cantaritos locos*, bedlam jugs. We moved on to other vendors who sold plastic toys or offered them as prizes to those visitors who displayed the sharpest aim by activating a mechanical gorilla that soaked us when relieving itself, and a shrine of motorized musical idols, of the gods named Bronco, Los Tigres del Norte, and El Tri. One could say that, just beyond, they were selling hot cakes, a kind of flatbread medallion coated with honey, and hot dogs, of bread they roll with phallic meats. For sale, too, were plantain fritters and fried dough, other delicacies as well, and a wide assortment of cosmetics and crowns. But the most valuable thing they sold, and for which the multitudes congregated in formation, were the photographs they made with the self-same kings of Mexico, remarkable sovereigns, not one but three so powerful and miraculous as to be named The Magi, and they presided as lords of all those lands. Many children and families with faces painted as though poised for battle, and wearing their finest attire and crowns, waited on long lines to have their portraits made for the price of 40 pesos, obtaining a Polaroid that would turn them, at least for a moment, into a part of this noble station, as the painter Velázquez once rendered onto canvas. Then, after having closely beheld and considered all we had seen, we turned to regard the great Alameda and so the multitudes of people on that thoroughfare, some buying and others selling, the rumble and swarming of voices and words issued there could be heard from as far as a league away; and among us there were artists who had journeyed to many different parts of the world, to Constantinople, New York, and all of Italy and Rome, and they swore that never before had they laid eyes on such a plaza, of such elegant measure and possessing such harmony, so vast and teeming with so many people. At dusk, the aforementioned Magi

entered the colorful palaces of photographs: Melchor whose blond hair and beard were of true stock; Gaspar, whose skin was not so dark but of a hue and color proper to an Indian, with long tresses and a full beard black and well groomed; and Balthazar the smooth-faced Moor elaborately donned in the customary dress, with sumptuous gold filigree, abundant silver and pearls and *chalchihuite* jade; and they wore clothes of the finest silks studded with precious stones. They bobbled and swayed their heads, riding a horse, a camel and an elephant, to the rhythm of a little tropical fandango and diabolic carols for children. Inside their castles were shrines to ghoulish idols and other evil figures; so it appeared as though they did perform acts of sodomy and there were other idols whose fiendish faces represented the gods named Teletubbies, Pikachu, Mickey and Minnie Mouse, Donald Duck and even the Rugrats who are more malevolent than the god of war Huichilobos himself, or Tezcatepuca; and with them were all manner of animals, tigers and lions and cats, including Sylvester, such bears as the so-called black and white panda, dogs that in this land don the name Goofy and Pluto, rabbits, and even the singing cricket known to all as Cri Cri. Some shrines honored the Infant Jesus and the Virgin of Guadalupe. Be it hereby known that these figures appear to be gods, but they are not, for they are demons, evil things, and those in possession of such figures fare far worse in deed; and as to judge how evil and lacking worth, on those spots we consigned with crosses, as their ambassadors had seen, they did not dare show fear before them, as time would tell. That we bemoan the perdition of those souls, for a legion it is that these idols drag with them to hell, where they burn in raging flames, may they no longer worship them by sacrificing Indian boys and girls. Melchor replied to us in his native tongue and said, "All too well, Sir, have I understood your discourse and reasons concerning your God, as told to my servants, and all such things you preach in the towns you have traveled; but we offer no response inasmuch as, from the beginning of time here, have we adored our gods and deem them to be kind, as yours too must be, and the present will not be remedied by speaking to us of them; and as for the creation of the world, this is what we have believed since ancient times; and to this cause we hold fast that you are that nation

of which our forebears spoke, telling of people come from the land of making movies." This being said, the gods Winnie the Pooh, Tigger the Tiger and Bugs Bunny began to dance with us as they bellowed and played their saxophone and electric guitar, instruments from hell causing the listener to writhe in agony even as heard from over two leagues away. I was given to see such a miracle in person, such was my immediate conversion, succumbing to the demonic lust and desire to have my portrait made as well. We were obliged to pay 150 pesos for the right to use our larger camera and a mirror that reflected the image of the artists, or the kings, or the vassals, being that all were assembled together, one could see oneself reflected in many different ways. We negotiated a price with the photographers of the three kings, giving them to understand that we had come from faraway lands and took delight in their work, convincing them to deliver us the Polaroid in question. Imagine our good fortune when we spied the fair princess of Cuyuacán being painted not on canvas but, preparing to pose with the monarchs, on her very countenance by a lady painter, a *tlacuila* in her native tongue, and I had the opportunity of not only painting her too but of photographing her and then making a photograph myself with her and the three kings. This sweet princess most fair wore magnificent robes of white and a crown with blinking lights. Seared onto film were Captain Miller, Doña Tania who was a cacique woman of noble birth and who spoke both the languages of the New America and Mexico, and myself. The kings and their photographers also made pictures and we managed to photograph them at the precise and most decisive moment in which they were making photographs of us, and they fired their flash like an artillery explosion that, when rendered appears at times to be the eclipse of the sun. They also made photographs of us and, as heretofore mentioned, we too were depicted portrayed in the mirror just like the kings, their vassals, their court, their photographers, their idols, and their gods in this exchange of mortal souls. And we were conquered by the fantastic sacrifice that is the very art that turns viewers and readers into artists, wise men, and vassals, into Moor, White Man and Indian, and this is the most magnificent and admirable revelation there is to ponder, not the fool's gold of this new world and this city of marvels.



El rey de la fotografía—Photographer's King, 2001. De la serie *Adoración de los magos*—From the series *The Adoration of the Magi* [Cat. 51]





Infanta Elena, 2001. De la serie *Adoración de los magos*—From the series *The Adoration of the Magi*. Fotografía—Photograph. Cortesía del artista—Courtesy of the artist





158 ***Retrato de la familia real con Silvestre y Pikachu*—*Portrait of the Royal Family with Sylvester and Pikachu*, 2001. De la serie *Adoración de los magos*—From the series *The Adoration of the Magi* [Cat. 54]**



Calendario—*Calendar*, 2001. De la serie *Adoración de los magos*—From the series *The Adoration of the Magi*. Fotografía—Photograph. Cortesía del artista—Courtesy of the artist



Rubén Ortiz Torres, Jim Mendiola, *Sueño tejano/David Copperfield visita El Álamo*—*Texan Dream/David Copperfiedl Visits El Álamo,* **2001. Colección privada**—Private collection. **Fotos**—Photos: **Cristina Reyes [Cat. 55]**


CROCKETT
HOTEL


CROCKETT
HOTEL



Vista de la instalación exposición *Customatismo*—Installation view in the exhibition *Customatism*, MUAC, UNAM, 2019. Foto—Photo: Oliver Santana







Rubén Ortiz Torres, Jim Mendiola, *Ozzy visita El Álamo (Fuente)—Ozzy Visits the Alamo (Fountain)*, 2001. Detalle—Detail. Colección privada—Private collection. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 53]



Rubén Ortiz Torres, Jim Mendiola, *Ozzy visita El Álamo (Fuente)—Ozzy visits the Alamo (Fountain),* **2001. Colección privada**—Private collection. **Foto**—Photo: **Oliver Santana [Cat. 53]**

La fuga eterna

Omar Pimienta

Todo empieza en 1994 cuando emigra. En 1985 cuando tiembla y se derrumba la arquitectura moderna mexicana. En 1972 cuando conoce en persona a Mickey Mouse. En 1964 cuando ve la luz primera y las cualidades termocrómicas de los cuerpos. En 1943 cuando la estética y el racismo detonan los Zoot Suit Riots. En 1939, con el exilio español y su marca en el sistema educativo mexicano. En 1932, con Siqueiros en la Placita Olvera. En 1936 cuando Pollock vio el fuego de Orozco. En 1911, con el proceso de exilio revolucionario al norte y una bandera rojinegra izándose en la frontera. En 1848, con la tinta y el papel del Tratado de Guadalupe. En 1836, con la amnesia de El Álamo. En 1618, con la guerra entre protestantes y católicos. En 1492, con el accidente trasatlántico. Podríamos también decir que todo toma rumbo cuando se inscribe en el ateneo anarquista de José de Tapia. En el Centro Activo Freire. En el Career Discovery Program de arquitectura en Harvard. En la Academia de San Carlos. En CalArts. Cuando aterriza un trabajo en el departamento de artes visuales de la University of California, San Diego. Todo ese trayecto hace una pausa cuando viaja de Los Ángeles hacia San Diego y de pronto se da cuenta de que apenas va por Orange County. Cuando cruza la frontera. Cuando renueva un pasaporte. Cuando une con un guion sus dos apellidos. Cuando trata de entender las dinámicas estéticas entre dos sistemas de valoración, entre dos tradiciones, entre dos lenguas, entre dos países derivados de poderes coloniales, cada uno con procedimientos diferentes de expansión, de ejercicio de poder, pero sobre todo de cómo mantenerlo. Cuando todo parece volver a empezar y terminar en una pieza, éstas se detonan en nuevas líneas de fuga.

La obra de Ortiz Torres podría comprenderse como la deterritorialización representada: estar sin asentar, ser sin pertenecer. Su proceso creativo parece dudar más que afirmar, cuestionar más que crear/creer, dislocar más que localizar. Cuando estás viendo una pieza y crees que entiendes algo, te obliga a moverte, y si no te mueves, la pieza se mueve por ti. Entiendo la producción de Ortiz Torres como arte fronterrizomático, es decir, como una obra que no ve en la frontera una limitante, ni siquiera una dualidad estatal, sino un detonante creativo. Este proceso rizomático funciona al margen de las es-

tructuras de consolidación nacional, no porque no pueda funcionar dentro de éstas, sino porque el proceso se dinamiza, por su inquietud, por el placer de dislocarse de los sistemas.

Por su naturaleza, el idioma, el academicismo, los premios nacionales, el canon y, en general, las estructuras de valoración artística están centralizadas: se expanden a lo largo del territorio nacional como raíces subordinadas a un centro-tronco que nutre la identidad del arte nacional, gestada históricamente desde la Ciudad de México. En el arte estadounidense, las categorías en que se divide esa otra raíz, de entre tantas otras raíces, son arte californiano, arte chicano, arte fronterizo. Sin embargo, la práctica de Ortiz Torres funciona de forma anacional, dislocada, como rizoma que forma interconectividades con otros para subsistir y articular mesetas. La frontera, vista desde adentro más que desde los polos, es una de estas mesetas. Estos vínculos que crea el artista son interculturales y transnacionales, se reflejan, por ejemplo, en el uso del lenguaje —que incorpora varios registros—, en el reconocimiento y análisis del espacio fronterizo como uno estético en sí mismo, para reconocer el trayecto tanto como el origen y la meta, la perspectiva a la par que el tornasol y el soporte, el proceso tanto como la forma y el fondo.

Bajo este precepto fronterrizomático es que me gusta entender piezas específicas como las incorporadas en la serie *El pasado ya no es lo que era*; en éstas, el artista disloca la historia al mirarla, por decirlo de alguna manera, a través de múltiples espejos sociales, culturales y estéticos, y desde una perspectiva fuera de foco. La práctica de Ortiz Torres funciona en fuga de estructuras estatales que procuran fijar la producción cultural a un sistema que nutre un centro: el arte de Estados Unidos y México, ambos bajo la influencia de sus respectivas herencias coloniales, de igual forma funciona en relación con un *art global*, que apela también a un centro molar comúnmente despolitizado a través de una postura de vanguardia e, incluso, en relación con el arte fronterizo, con todas sus dualidades problemáticas.

Para entender el trabajo de Ortiz Torres, necesitaría contemplarlo, y para contemplarlo, necesitaría estabilizarlo, localizarlo, mantenerlo quieto por un momento. En este punto es donde creo

comprender su función dentro —y por lo tanto fuera— de todos estos sistemas. Se trata de una fuga sustentada por su capacidad de apelar a un interlocutor sensible al choque: a los que bajamos la velocidad en la carretera Interestatal 5 para ver la magnitud del accidente, aunque estemos avanzando en dirección contraria; a los que gozamos de ver los monumentos caer —sean de cualquier bando— sólo por ver el escombro y el polvo, a los que disfrutamos ver las banderas arder —sean las banderas que sean— sólo por ver el fuego y las cenizas.

La primera pieza que vi de Ortiz Torres fue *Alien Toy* UCO *(unidentified Cruising Object/La Ranfla cósmica* ORNI *(Objeto rodante no identificado)* en la muestra de InSITE97. La obra tiene su antecedente en la camioneta alterada por Salvador "Chava" Muñoz, la cual había ganado el campeonato mundial de Radical Bed Dancing cuatro años consecutivos. Ortiz Torres recontextualizó la camioneta con colores y diseños identificados con la patrulla fronteriza y la instaló para su *performance* en la frontera. El *low rider*, pieza icónica de la cultura chicana, es un automóvil clásico modificado: la suspensión se recorta para acercarlo al piso lo más posible y está decorado con un estilo barroco —cromos, dorados e iconografía religiosa. Para su pieza, el artista eligió el vehículo que más se distancia de esta estética: una camioneta que se fragmenta por medio de dieciséis sistemas hidráulicos. Su parte delantera se desprende completamente para hacer girar el cofre, las puertas rotan en la parte media y la parte posterior se eleva para, a su vez, dividirse y torcerse. La unificación conceptual de la cultura chicana con su enemigo arbóreo, la patrulla fronteriza, genera una pieza compleja llena de fragmentos que se dispersan y dinamizan a través de dos elementos: el desplazamiento/troca y el impedimento/migra.

Todas las piezas de Ortiz Torres tienen una base sólida que utiliza líneas de fuga: el artista interviene una gorra de beisbol con una iconografía dominante para desplazarla hacia otra dirección, comúnmente una racializada. Un deporte endogámico que llama serie mundial a la final de un torneo nacional es atravesado por un texto que lo disloca: mu*LA*to. Un equipo de hockey, Los Angeles Kings, es intervenido con un nombre, RODNEY, el cual te obliga a visualizar un cuerpo negro golpeado por bastones; la misma lógica del deporte pero ahora

en la calle, jugador: policía/disco: Rodney/meta: vencer. Íconos proyectados hacia otra dirección para crear otros íconos fugaces, cuya meta es el desplazamiento. La pieza en movimiento y, después del movimiento, la pieza decidiendo por ella misma. No representar la realidad, no ser la realidad, intentar sobre todo desplazar la realidad. De video a filme y de nuevo a video, algo que es *Como TV* pero no, pero sí. De herramienta de trabajo productivo a fetiche. De toro a bicicleta. De juguete a arte. De pintura a escultura. De poliquístico a monocromo. De anarcocapitalista a termosensible. De barrio a Barragán. Del rojo-anárquico de la bandera magonista al rosa tenue del frío de un cubo blanco. De *El grito* a gritar en el museo. Del folclorismo a los Sex Panchitos a El Muertho y de El Muertho volvemos a la fuga. De la historia sobre la historia de México al presente perpetuo de Los Ángeles. De la nostalgia inherente al desplazamiento, DF/LA/TJ/SD. Y toda la obra, o casi toda, pareciera dar corporeidad al tiempo en su propia fuga, al cuerpo ahora perene de Rubén Bautista en el momento liminal de ese mismo cuerpo, a los reyes magos que no son reyes, que no son magos, de vuelta al artista que se inserta en la imagen para perpetuarse dentro de la ironía de un artista que quiere ser real en su propia fuga.

Eternal Flight

Omar Pimienta

It all began in 1994, when he emigrated. In 1985, when modern Mexican architecture shuddered and fell. In 1972, when he met Mickey Mouse, in the flesh. In 1964, when he first saw light and the thermochromatic qualities of bodies. In 1943, when aesthetics and racism triggered the Zoot Suit Riots. In 1939, with Spanish exile and its mark on the Mexican education system. In 1932, with Siqueiros at Placita Olvera. In 1936, when Pollock saw Orozco's fire. In 1911, with the process of revolutionary exile to the north and a red and black flag being hoisted at the border. In 1848, when the ink dried on the Treaty of Guadalupe. In 1836, with the amnesia of the Alamo. In 1618, with the war between Protestants and Catholics. In 1492, with the trans-Atlantic accident. We could just as easily say that everything got under way when he enrolled at José de Tapia's anarchist Athenaeum. At the Centro Activo Freire. At Harvard's Career Discovery Program for architecture. At the Academia de San Carlos. At CalArts. When he landed a job in the Department of Visual Arts at the University of California–San Diego. That whole journey was put on pause when he left Los Angeles for San Diego, and he suddenly realized that he was barely on his way through Orange County. When he crossed the border. When he renewed his passport. When he stapled his paternal and maternal surnames together with a hyphen. When he tried to understand the aesthetic dynamics between two regimes of value, between two traditions, between two languages, between two countries that had spun off from colonial powers, each with its own procedures for expanding and exercising power, but above all for holding on to it. When everything seemed to start over again and to end up in a work of art, they set loose new lines of flight.

Rubén Ortiz Torres's work could be understood as deterritorialization represented: being present somewhere without settling there, being as such without belonging. His creative process seems to raise doubts rather than to make assertions, to question rather than to create or believe, to dislocate rather than to localize. When you're looking at a piece and you think you understand something, it forces you to move, and if you don't, the piece moves for you. I understand Ortiz Torres's artwork as borderhizomatic, that is, as a body of work that takes the

border as a creative trigger rather than a limit, or even as a separation between two states. This rhizomatic process functions at the margins of the structures of national consolidation, not because it cannot function within them but because the process is energized by his concerns, by the pleasure of dislocating systems.

By their very nature, language, academicism, national prizes, the canon and the structures of artistic valorization in general are centralized: they expand across the national territory like roots subordinated to a center/trunk that nourishes the identity of national art, historically gestated in Mexico City. North of the border, the categories into which that other root is divided, among so many others, are Californian art, Chicano art, border art. But Ortiz Torres's practice works in an a-national, dislocated way, as a rhizome that forms interconnections with others in order to survive and to articulate plateaus. Seen from within rather than from either side, the border is one of those plateaus. The links that the artist creates are intercultural and transnational. They are reflected, for example, in his use of language—which incorporates several registers—in his recognition and analysis of border space as an aesthetics in itself, in order to recognize the journey as both origin and goal, perspective on par with iridescence and the physical support medium, process as much as form and ground.

It is in light of this borderhizomatic principle that I like to understand specific pieces, such as those incorporated into the series *El pasado ya no es lo que era* [*The Past Ain't What It Used To Be*]. Here the artist dislocates history by looking at its reflection, as it were, in multiple social, cultural and aesthetic mirrors, from an out-of-focus perspective. Ortiz Torres's practice functions in flight from state structures that aim to confine cultural production to a system that would feed a center: the art of the U.S. and Mexico, both under the influence of their respective colonial inheritances. In the same way, it functions in relation to a global art that also appeals to a molar center that is commonly depoliticized through avant-gardist posturing, and even in relation to border art, with all its problematic dualisms.

In order to understand Ortiz Torres's work, I would need to contemplate it. And in order to contemplate it, I would need to stabilize it,

locate it, hold it still for a moment. That is where I believe I understand its function within—and therefore outside of—all of these systems. It is a flight sustained by its capacity to appeal to an interlocutor who is sensitive to a crash: to those of us who slow down on I-5 to gawk at the magnitude of an accident, even though we're going in the opposite direction; to those of us who like to see monuments topple—on whoever's side—just to see the rubble and the dust; to those of us who like seeing flags burn—whichever flags they might be—just to see the fire and ashes.

The first piece by Ortiz Torres I ever saw was *Alien Toy* UCO *(Unidentified Cruising Object) / La Ranfla cósmica* ORNI *(objeto rodante no identificado)* at InSITE '97. The precursor to this work was a truck modified by Salvador "Chava" Muñoz, which had won the world championship in radical bed dancing four years in a row. Ortiz Torres recontextualized the truck by adding colors and designs associated with the Border Patrol and installing it for his performance on the border. The low rider, that iconic piece of Chicano culture, is a classic car that has been modified: the suspension is cut to bring it as low to the ground as possible, and it is decorated in a baroque style with chrome, gold-plating and religious iconography. Ortiz Torres chose the vehicle that had most distanced itself from this aesthetic: a truck that fragments itself thanks to sixteen hydraulic systems. The front detaches completely in order to allow the hood to spin; the doors rotate in the middle; and the rear lifts up in order to split apart and twist. The conceptual unification of Chicano culture with its arborescent enemy, the Border Patrol, generates a complex piece full of fragments that scatter and are energized by means of two elements: the movement-truck and the *migra*-obstacle.

All of Ortiz Torres's pieces have a solid base that uses lines of flight: the artist intervenes in a baseball cap with a dominant iconography in order to move it in another direction, often a racialized one. An endogamous sport that uses the term "world series" to name the final matches in a national tournament is crossed by a text that dislocates it: mu*LA*to. A hockey team, the Los Angeles Kings, is interpolated with a name, RODNEY, which forces you to think about a black body being beaten by police batons—the same logic as hockey, but now on the street: player-police/puck-Rodney/goal-defeat. Icons get projected in a different

direction in order to create other, fleeting icons, whose goal is displacement. The piece in movement, and after moving, the piece deciding for itself. Not to represent reality, not to be reality, but to try above all to displace reality. From video to film and back to video, something that is *Como TV* [*Like TV*], but not, except that it is. From tool to productive work to fetish. From bull to bicycle. From toy to art. From painting to sculpture. From polycystic to monochrome. From anarchocapitalist to heat-sensitive. From the barrio to Barragán. From the anarchic red of the flag borne by Ricardo Flores Magón's followers to the light pink of the cold of the white cube. From *The Scream*, Miguel Hidalgo's cry for independence, to yelling in the museum. From folkloricism to the Sex Panchitos to El Muertho and from El Muertho we return to flight. From the history on the history of Mexico to the perpetual present of Los Angeles. From inherent nostalgia to displacement, DF/LA/TJ/SD. And the entire body of work, or almost all of it, would seem to embody time in its own flight, the now perennial body of Rubén Bautista in the liminal moment of that body itself, to the three kings who are not kings, who are not magi, and back to the artist who inserts himself in the image in order to perpetuate himself within the irony of an artist who wants to be real in his own flight.



Lady libertad, 2009. (Escultura—Sculpture: Omar Pimienta).
Fotografía—Photograph. Cortesía del artista—Courtesy of the artist



Tempest Toast/ Libertad campechana, Palizadas, Campeche, México, 1995.
Fotografía—Photograph. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist

Distorsión mutua asegurada

Cuauhtémoc Medina



ESL, Roswell, Nuevo Mexico, 1998. **Fotografía**—Photograph. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist

The opposite of comedy is destiny.
Terry Eagleton, *Humour,* 2019

Contra la opinión generalizada de que vivimos una época en la que las jerarquías y valores culturales se han atrofiado en la confusa ambivalencia de la ironía y el "todo se vale", aún pensamos en la tragedia y sus derivados como si tuvieran un halo de superioridad frente a todas las especies de las artes y formas de pensamiento de lo cómico. La soberanía de la seriedad se expresa con más dureza aún en relación con el arte del sur, que frecuentemente es asumido, si bien a regañadientes, respecto a su conexión con el duelo, el testimonio de la atrocidad y el lamento de la historia. Ese prejuicio es aún más acusado en la forma en que se asume que crítica es sinónimo de solemnidad y destreza estética como adhesión a la inefabilidad, la abstracción y el silencio. Incluso la legitimidad que han adquirido la ironía y sonrisa duchampianas llega a operar como una especie de límite de gusto, para apoyar con mayor eficacia el desdén de las operaciones hilarantes y las formas de arte postcolonial que apuestan a una especie de disfrute crítico.

Hay una serie de indicios de que, no obstante la aparente disolución de las barreras de "lo alto y lo bajo", no sólo subsiste un prejuicio contra el humor, sino en general contra todo disfrute de la complejidad de la sociedad presente, y en particular respecto de la cacofonía que define nuestra experiencia de la historia. Un elemento es el complejo de inferioridad de las culturas colonizadas, la pretensión de significado de largo plazo que tortura con la pretensión de seriedad a una buena parte de la producción del sur. Un segundo elemento es el *pathos* de la seriedad política, la convicción de que el sufrimiento y la injusticia obligan al arte a contaminarse de tristeza. Finalmente, está la inquietud por hacer eco a la expectativa, usualmente falsa, del heroísmo emancipador. ¿Cómo podemos danzar y reír si el estándar del proyecto de liberación es la seriedad congelada de héroes oficiales y guerrilleros trascendentales empeñados en dejar palabras destinadas a fundirse en bronce? Pareciera, en efecto, que la risa tiene toda una geopolítica: un elemento más del lujo poético que divide las posibilidades del norte y el sur.

Por supuesto, la condición de la censura es señalar la posibilidad de la transgresión y la fortuna de la falta. El trabajo entero de Rubén Ortiz Torres es una interminable refutación de la gazmoñería tardomodernista del *mainstream* tanto como de la

seriedad aspiracional del arte postconceptual. Expresa a la vez una condición subjetiva y epocal: el modo en que el principio de la incongruencia ha pasado de ser una de las condiciones definitorias del humor moderno, para erigirse en una descripción de la experiencia del capitalismo global y la crisis de identidades que le acompaña. En efecto, si lo risible "es un objeto de la percepción o el pensamiento que choca con lo que hubiéramos esperado en un determinado conjunto de circunstancias", para referir a la definición ya clásica de John Morreall de las teorías del humor de autores tan diversos como Kant o Kierkegaard,[1] es porque esa discrepancia de sentido va más allá de ser la retórica del chiste, para ser una figura generalizada de la experiencia. En efecto, la incongruencia es la condición de un mundo hecho de superposiciones y choques, resultado del incesante cambio y sus muchas paradojas. Ésa es la materia de las imágenes que Ortiz Torres recopila en sus fotografías, que, lo mismo que las historias improbables de monstrificación histórica y cultural que rastrean sus intervenciones, curadurías y filmes, están atravesadas por detectar un estereotipo, lugar común o figura retórica de la política de identidades o las paranoias de la cultura contemporánea, para registrar/fabricar artefactos/imágenes que atestiguan la "repentina transformación en nada de una expectativa en tensión", para citar a Kant.[2] En un espacio sobrecargado de toda clase de falsificaciones ideológicas, la caricatura del otro estructura las políticas de exclusión y la fantasía no menos delirante de la "cultura propia" requiere expresarse en escenificaciones delirantes en la escena pública. Las obras de Ortiz abren, con su inclinación por la ironía, una forma de crítica llena de sutilezas y matices que, para usar la expresión de Jenkelevich, "provee al supuesto engañado los medios para desengañarse a sí mismo".[3]

•

Despejemos un posible malentendido: la obra de Ortiz Torres no está construida de chistes conceptuales, sino que la sonrisa

—

1— John Morreall, introducción a *The Philosophy of Laughter and Humor*, Albany, State University of New York Press, 1987, p. 6.

2— Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, ed. y trad. de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid, A. Machado Libros, 2003, p. 303. *Ak.* V 333

3— Vladimir Jankélévitch, *La ironía*, trad. Carlos Schilling, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2015, p. 60.

que la define corresponde a la noción de Simon Critchley, que entiende el humor como una "relación profundamente *cognitiva* en relación de uno mismo y del mundo".[4] El humor de Ortiz Torres es una cualidad constante y multiforme de su trabajo, que lo atraviesa en todas direcciones, desde la miscegenación paródica que aplica a los modelos artísticos metropolitanos al someterlos a una lógica análoga a la del choque de mezcla de razas y culturas, al constante ofrecimiento de un cortocircuito de la historia de la cultura popular y la interferencia de formas originales de herencia duchampiana, lo mismo que en la fascinación por la monstruosidad creativa de las identidades híbridas. "Desmothernismo", llamará Ortiz Torres a esta condición,[5] haciendo eco de las palabras finales de *La jaula de la melancolía*, de Roger Bartra, que fueron tan decisivas para una variedad de generaciones de artistas y escritores *postmexicanos*:

> Los mexicanos han sido expulsados de la cultura nacional; por eso, cada vez rinden menos culto a una metamorfosis frustrada por la melancolía, a un progreso castrado por el atraso [...] Han perdido su identidad, pero no lo decoloran: su nuevo mundo es una manzana de discordancias y contradicciones. Sin haber sido modernos, ahora son desmodernos; ya no se parecen al axolote, son otros, son diferentes.[6]

No se trata, por lo demás, de que la obra de Ortiz corresponda a la elaboración de bromas personales o un mero pasatiempo: la nota dominante es la fascinación que Ortiz tiene por toda clase de paradojas, tanto en la construcción de la historia del arte, como de la representación política y la autorrepresentación de las identidades sobredimensionadas de la sociedad posmoderna. De ahí que las expresiones de corte documental de su trabajo (la fotografía, el video o el cine) planteen una serie de

—

4— Simon Critchley, *On Humour*, Londres y Nueva York, Routledge, 2002, p. 102.

5— Título de la revisión de su obra de 1990 a 1998 curada por Tyler Stallings para el Huntington Beach Center, el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara, y el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) de la UNAM, donde prácticamente quedó clausurada por la huelga estudiantil del Consejo General de Huelga (CGH). Véase el catálogo de la muestra: *Desmodernismo/Desmothernismo*, Los Ángeles, Smart Art Press, 1998.

6— Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987, p. 242.

microhistorias y casos que se ofrecen como demostraciones del corte caleidoscópico e imprevisible de la invención cultural, más allá del arte mismo.

Un tema decisivo de esos ejercicios es la puesta en relevancia del carácter maleable, espectacular y comercializable que la historia y las identidades culturales han adquirido en la imaginación posmoderna, al punto de que, como Ortiz Torres agudamente sugiere en el título de su serie de vistas de falsas zonas arqueológicas alrededor de todo el mundo, *El pasado ya no es lo que era* (2003). Esas tomas de pseudoantigüedad, hechas con redundancia metonímica a partir de técnicas fotográficas antiguas, definen la textura de un espacio de representación en el que "los hechos" son una escenificación y "el relato" un síntoma de la evaporación de toda clase de metodologías y signos. Su observación de cómo se fabrica la historia de la cultura pone siempre énfasis en la forma en que ya no es conveniente confundir "la historia" con una narrativa consensual, sino considerarla una trama de relatos contradictorios. En lugar de pretender resolver la violencia de los estereotipos étnicos y nacionales, o establecer alguna clase de relato o cuerpo de representaciones que aquieten las tensiones identitarias que atraviesan la cultura y política del siglo XXI, Ortiz Torres opera como una especie de historiador anarquista, que trastorna toda una gama de relatos mitológicos mediante hechos subversivos que, precisamente por ser comprobables, pero con frecuencia inverosímiles, hacen estallar el sentido. Ése es el sentido de la erudición de los filmes y exhibiciones que ha producido con colaboradores como Jesse Lerner o Jimmy Mendiola: desplazar las disputas por el sentido de la historia, por ejemplo, de los eventos sobrecargados de ideología de las relaciones entre estadounidenses y latinos, por nuevos relatos y monumentos que establezcan referentes incontrovertibles y, al mismo tiempo, inasimilables a ningún proyecto afirmativo. Monumentos que, como la estatua de cera de Ozzy Osbourne descargando orina en el muro de la fortaleza de El Álamo en Texas [*Ozzy visita El Álamo (Fuente)*, 2001] cada vez que un miembro del público se acerca a observarlo, perturban un relato ideológico selectivo y distorsionado, con un hecho que revela el sinsentido de la representación histórica.[7] Esas

—

7— Es interesante dejar consignado que, al momento de producir esta escultura de cera, el escultor profesional que hace los artefactos del Museo de Cera de la Ciudad de México interpretó el tamaño del pene de Ozzy Osbourne de un modo

intervenciones son el equivalente historiográfico de la clásica frase ludita de arrojar la llave de tuercas a la máquina (“*put the spanner in the works*”): obras de arte que cumplen su misión en una especie de sabotaje del sentido de la hegemonía.

•

Rubén Ortiz Torres confía la respuesta a la imposición de la mitología del poder cultural y político, a la invención interminable de la subcultura, a la feliz epidemia del malentendido creativo. Uno podría afirmar que su utopía, si es que ese término conviene a Ortiz Torres, se encuentra en el modo en que la subcultura, especialmente bajo la presión de la dominación étnica, produce siempre saltos transculturales, mutaciones que desbordan el campo establecido de representación. Un ejemplo sublime de esa visión de redención cultural antihegemónica es el retrato que, en colaboración con Yoshua Okón, Rubén Ortiz Torres fabricó del museo *sui generis* de Bill London (el autodenominado “Bill Clitoris Al Capone los Mufflers”) localizado en su taller de mofles “el Pedorrero” en East L.A. a inicios del siglo XXI. En un video de tres dimensiones, albureramente titulado: *P2 3D* (2003), Ortiz y Okón capturaron una filosofía de la vida que asumía que la escatología entre la reparación de escapes de automóviles y la flatulencia visual de la sociedad consumista que alojaba aquel garaje pintado con tiras amarillas y azules como “una instalación extraña de Daniel Buren”, para ofrecer al público y potencialmente a la posteridad la ambición de una *Wunderkammer* subalterna, en efecto producía una zona de mezcla, montaje y confusión correspondiente a la disolución de fronteras tanto geográficas como categoriales:

> Bill se veía a sí mismo no sólo como coleccionista y filántropo, sino también como alguien a quien le había ido bien en los negocios y había devuelto a la comunidad con su museo, un monumento a la flatulencia. Imaginó su trabajo como una especie de práctica social. En su opinión, su modelo no eran Simon Rodia y las torres Watts, sino filántropos como Eli Broad y John Paul Getty, con sus respectivos museos [...] Quizás el Pedorrero, más

—

exagerado, lo que obligó a Rubén Ortiz Torres y el personal de Artpace San Antonio a mutilar ese miembro un par de centímetros. Ajustes, claro, que simbolizan la clase de negociaciones que el relato de la historia sufre a fin de disponerlo para su público.

> que una institución cultural, un símbolo de éxito material o una corporación, fue una parodia maloliente de todas estas cosas. El sitio funcionó como una metáfora de las contradicciones del propietario-artista, el inmigrante, el artista (y probablemente cada individuo) que a la vez anhela reconocimiento y aceptación, incluso mientras busca ser diferente y destacar, mientras transgrede las divisiones entre artista y coleccionista, entre museo y garaje, entre los Estados Unidos y América Latina.[8]

El cortocircuito entre teoría y escatología en la investigación de Ortiz Torres sobre el Pedorrero es sintomática de la radicalidad que le otorga a la cultura del margen, pero también de la provocación que su humor representa para la represión interna que todavía define nuestra suposición de "lo cultural". En una táctica que considera equivalente o al menos complementaria, la documentación de la excentricidad social y la producción de artefactos e imágenes, el humor de Ortiz Torres ejemplifica lo que en una broma muy seria Simon Critchley bautizó como "teoría postcolonal" [sic]: la conexión entre alma e intestino, (f)arte y cul(o)tura, que tiene su referente clásico en la expresión carnavalesca y corporeizada de Rabelais.[9]

Existe una conexión natural entre el papel crítico del humor respecto a la dicotomía occidental de cuerpo y cultura, y el modo en que la crítica de identidades requiere hacerse cargo de la forma en que la risa también constituye una de las dimensiones de la construcción moderna del Estado-nación y la identidad étnica. La observación de George Orwell de que el imperialismo británico tenía una de sus anclas en la noción de que "los extranjeros son cómicos" (*"foreigners are funny"*)[10] es un horizonte implícito de Ortiz al campo de la diferenciación y confusión étnica y cultural actual, en la que chocan constantemente la incongruencia de las fantasías de pureza nacionalista, y la imparable maquinaria de mutación identitaria de la globalización, que contiene lo que Terry Eagleton designa muy atinadamente como

—

8— Rubén Ortiz Torres, "Flatulence, collecting and the American Dream", en *L.A. Collects L.A.: Latin America in Southern California Collections*, Los Ángeles, Vincent Price Museum, 2018, p. 229.

9— Critchley, *op. cit.*, pp. 46-47.

10— George Orwell, "Boys' Weeklies", en *Inside the Whale and Other Essays*, Londres, Penguin, 1957, p. 187. Cit. en: Critchley, *op. cit.*, pp. 68-69.

"la naturaleza disruptiva de la risa misma", que es, a la vez, un modo de interpretación y de iconoclasia, la expresión de un contexto semiótico, un agente de su disolución: "En un sentido, la risa representa el colapso momentáneo o la disyunción del reino simbólico —de la esfera de sentido ordenado y articulado— mientras que en otro sentido no deja jamás de depender de él [...] La farsa puede convertir la acción humana en una mera moción corporal, pero incluso esto depende de moverse en un mundo de significados".[11] El humor de artistas como Ortiz tiene esa doble función: atestiguar y disolver, criticar y rescatar, consumir y pensar.

•

Antes siquiera de pretender situarlo en una historia del arte, o de fijarlo en la taxidermia prematura de la teoría, sería aconsejable reparar en el modo en que la trayectoria entera de Rubén Ortiz Torres consiste en una aventura de fuga identitaria. En las ya tres décadas y media que abarca el despliegue de su obra, inventor de cultura, Ortiz Torres ha tenido como divisa impedir su captura por los roles visuales, técnicos, culturales, profesionales e identitarios que habita y atraviesa como artista. En efecto, la obra de Ortiz emergió de una serie de escapatorias a las normas implícitas del arte de sus contemporáneos. Ya en la Ciudad de México de mediados de 1980 había rechazado la expectativa un tanto provinciana de labrarse una identidad personal que lo hiciera reconocible para la crítica y el mercado, y que demostrara que había alcanzado la madurez suficiente para dejar atrás la tentación adolescente de la crítica y el cambio. Posteriormente, cuando migró a California para estudiar en CalArts en los años noventa, también se distinguió por distorsionar la expectativa de pureza autorreflexiva de la tradición de "lo conceptual", apartándose de las expectativas de la autocrítica del conceptualismo, al igual que de las expectativas y supuestos derivados su "origen" mexicano. Ortiz ha consistentemente regido su trabajo por una especie de oscilación perpetua entre proyectos que se antojan producto de cierta constante ventriloquía. Ortiz dedica un proyecto concreto a producir o apropiarse de máquinas robóticas, para luego

—

11— Terry Eagleton, *Humour*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2019, pp. 4-5.

dirigir filmes que alojan implícita en su apariencia documental una teoría del modernismo como espléndida confusión y mezcla cultural, para luego asumir la pintura como una suerte de metacubismo posmoderno y acabar refutando la estabilidad del minimalismo creando objetos interactivos por el tacto del público.

En ese sentido, Rubén Ortiz Torres es el significante de una virtuosa inestabilidad. No es en absoluto casual que, entre otros signos de transformismo y monstrificación, el tema y la imagen del extraterrestre y sus aparatos sean uno de los lugares sobre los que el trabajo de Ortiz hace piruetas. Esa inclinación está directamente relacionada con el modo en que dentro del inconsciente del *kitsch*, lo mismo que en la invención de la literatura o el cine, esos supuestos seres interplanetarios son algo más que la proyección de miedos y ansiedades. Son la proyección de la aspiración de habitar una "otra cultura" liberada del romance territorial, la adicción a la afiliación a los estados y la extraña obligación a la reiteración de los signos y referentes que representan la inseguridad ontológica de nuestras comunidades. Ése es el núcleo de la forma en que desde los años noventa Rubén Ortiz ha interpretado el legado de Duchamp a contrapelo, como la licencia para establecer una vanguardia alternativa y subalterna integrada por los gestos conscientes o inconscientes de la subversión de la homogeneidad cultural:

> En un flujo de información no recíproco, en la periferia se generan vanguardias con el espíritu de Marcel, pero del mimo francés Marcel Marceau. Se imitan las experiencias y los estilos y se evita el discurso bajo el argumento de que la obra habla por sí sola [...]
>
> El discurso artístico y la cultura se homogeneizan, acompañando una violencia globalizadora con el mandato universal de sumarse a una supuesta "internacionalización" como si ésta fuera una salida redentora al principio de nación [...] No es que defienda el concepto de nación, todo lo contrario. Pero nos queda impedir la homogeneidad y recordar las paradojas [...] Que en lugar de la homogeneidad que borra el pasado y niega la diversidad cultural o política, ofrezcamos mezclas que en su hibridismo exacerbado nos recuerden la imposibilidad de lo nacional tanto como de un internacionalismo de cuadros monocromos (de objetos banales o cualquier moda uniformadora).[12]

—

12— Rubén Ortiz Torres, "Yepa, Yepa, Yepa!", en *Desmothernismo*, California, Smart Art Press, 1998, pp. 56-59.

Bien visto, Rubén Ortiz Torres es un artista que, para usar las palabras de Nikos Papastergiadis, entiende el "arte contemporáneo no sólo como un reflejo de las contradicciones de la globalización sino también como una fuerza constitutiva en la producción de lo que llamaríamos un imaginario cosmopolita".[13] Pues como apunta Papastergiadis, su función no es meramente el señalamiento y corrección de la forma en que los imaginarios de pureza cultural y las políticas identitarias producen violencia, sino el uso del arte como un espacio que, no obstante, de modo restringido, provisional y promisorio, sugiere la posibilidad de crear otra existencia global:

> Si hay algo que aprender de las incursiones estéticas en las ideas de hogar y extranjero, de hospitalidad y cosmopolitismo, esto gira en torno de la creencia de que la imaginación puede ofrecer un sentido alternativo de lugar, crear nuevos modos de relacionarse con otros, y presentar otros modos de percibir el mundo como un todo.[14]

Ortiz Torres es el referente de una cadena incesante de (des) identificaciones que, precisamente por negarse a radicar en un signo compartido, por observar al mundo como una galaxia de particularismos y particularidades, afirma a cada instante el valor político de la extrañeza. El *alien* —el extraño, extranjero e invasor— representa también la aspiración por encarnar una categoría por demás utópica de un cosmopolitismo sin ilusiones universalistas, que se inclina por la hipótesis de comprender la práctica artística como un medio para compilar o fabricar lo "no-identificable". El objeto que se niega políticamente a comportarse de acuerdo con los estereotipos raciales y culturales que asigna la visión hegemónica de la sociedad, lo mismo que el objeto artístico que rompe deliberadamente con la certeza estética como referente de un determinado modelo. Objetos culturales que, como las muchas pinturas-objeto que ha venido haciendo en el segundo decenio del siglo, experimentando con pinturas cromaluscentes, son reactivos a la presencia y hasta a

—

13— Nikos Papastergiadis, *Cosmopolitanism and Culture*, Cambridge, Polity Press, 2012, p. 112.

14— *Ibid.*, p. 200.

la temperatura del espectador, y al mismo tiempo que lo hacen colaboran en una cadena deleitosa de actos iconoclastas y vandálicos. Obras que, como los relatos de secuestros intergalácticos, seducen a sus usuarios con la apariencia inocente de un juguete desconocido, pero que introducen en su visión una excentricidad y distorsión asegurada.





La perrada del pedorrero, 2003. Fotografía—Photograph. Cortesía del artista—Courtesy of the artist

El pedomóvil, 2003. Fotografía—Photograph. Cortesía del artista—Courtesy of the artist



Cabeza olmeca en ciudad maya, Ciudad de México—Olmec Head in Mayan City, Mexico City, 2007. Platinotipia—Platinotypy. Cortesía del artista—Courtesy of the artist



Mutually Assured Distortion

Cuauhtémoc Medina



Star Warrio, Monterrey, Nuevo León, 1998. **Fotografía**—Photograph. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist

The opposite of comedy is destiny.
Terry Eagleton, *Humour,* 2019

Contrary to the general opinion that we are living in an era when hierarchies and cultural values have atrophied into the confused ambivalence of irony and "anything goes," we still regard tragedy and its byproducts as if they had a halo of superiority over all comedic arts and forms of thought. The sovereignty of seriousness is expressed even more strongly in the case of art produced in the global South, which is frequently understood, albeit reluctantly, in terms of its connection to mourning, as a testimony of atrocities, or as the lament of history. That prejudice is even more pronounced in the assumption that critique is synonymous with solemnity and aesthetic skill as an adherence to ineffability, abstraction and silence. Even the legitimacy that Duchampian irony and smirking have achieved serves as a sort of tasteful limit, thereby justifying disdain for hilarity and forms of postcolonial art that make a bid for a sort of critical mirth.

There are some clues that, despite the apparent dissolution of the boundaries between "high" and "low," a prejudice against humor has not just survived, but expanded to encompass all enjoyment of the complexity of present society, particularly as regards the cacophony that defines our experience of history. Part of this has to do with the inferiority complex of colonized cultures, the ambition to be meaningful in the long term, which tortures much of the art being produced in the global South with an aspiration toward seriousness. Another part is the pathos of political seriousness, the conviction that suffering and injustice mean that art must be contaminated by sadness. Finally, there is the concern to echo the expectation, usually false, or an emancipatory heroism. How are we to dance and laugh if the standard for a project of liberation is the stiff seriousness of official heroes and transcendental guerillas warriors whose words were meant to be cast in bronze? Indeed, it would seem that there is an entire geopolitics to laughter: yet another bit of the poetic luxury separating the possibilities of the North from the South.

Of course, the condition of censorship is to point toward the possibility of transgression and the fate of those who do so. All of Rubén Ortiz Torres's work is an endless refutation of both the late-modernist prudishness of the mainstream and the aspirational seriousness of post-conceptual art. It simultaneously expresses a subjective and epochal condition: the way in which the principle

of incongruity has gone from being one of the defining conditions of modern humor to looming up as a description of the experience of global capitalism and its accompanying identity crises. Indeed, if "what amuses us is some object of perception or thought that clashes with what we would have expected in a particular set of circumstances," to cite John Morreall's now-classic summary of the incongruity theory of humor that links such diverse authors as Kant and Kierkegaard,[1] it is because such discrepancy in meaning extends beyond the rhetoric of jokes to afford a generalized figure of experience. Indeed, incongruity is the condition of a world made up of superimpositions and clashes, the result of unending change and its many paradoxes. That is the material for the images that Ortiz Torres collects in his photographs, which—like the improbable stories of historical and cultural monsterization traced by his interventions, curatorial projects and films—are experienced by detecting a stereotype, commonplace or rhetorical figure from identity politics or the paranoias of contemporary culture in order to register/fabricate artifact/images that testify to what Kant described as "the sudden transformation of a heightened expectation into nothing."[2] In a space oversaturated with all sorts of ideological falsifications, the caricature of the other structures the politics of exclusion, and the no less delirious fantasy of "one's own culture" demands to be expressed in delirious *mises-en-scène* on the public stage. With their ironic tendency, Ortiz Torres's works open a form of critique full of subtleties and nuances that, to borrow a phrase from Jankélévitch, "gives those who have been 'deceived' the means to deceive themselves."[3]

•

Lest there be some misunderstanding, Ortiz Torres's work is not made up of conceptual jokes. Rather, the laughter that defines it fits with Simon Critchley's understanding of humor as a

—

1— John Morreall, introduction to *The Philosophy of Laughter and Humor*, ed. John Morreall, Albany, State University of New York Press, 1987, p. 6.

2— Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment*, ed. Paul Guyer, trans. Paul Guyer and Eric Matthews, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 209 (5: 333).

3— Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1979, p. 64.

"profoundly *cognitive* relation to oneself and the world."[4] Ortiz Torres's sense of humor is a constant, polymorphous feature of his work, permeating it on all sides: from the parodic miscegenation he applies to metropolitan artistic models by submitting them to a logic analogous to that of the shock of racial and cultural mixture, to his constantly offering to short-circuit the history of popular culture and his messing with in the original forms of a Duchampian inheritance, to his fascination with the creative monstrosity of hybrid identities. Ortiz Torres called this condition "*desmothernism*,"[5] echoing and distorting the final words of Roger Bartra's *The Cage of Melancholy* (1987), which were so decisive for several different generations of *post-Mexican* artists and writers:

> Mexicans have been expelled from the national culture; therefore, they are less and less devoted to a metamorphosis frustrated by melancholy, a progress castrated by backwardness [...] They have lost their identity, but do not regret it: their new world is an apple of discord and contradictions. Without ever having been modern, they have become dismodern; they no longer resemble the axolotl, they are something else, different.[6]

It is not that Ortiz Torres's work amounts to an elaborate set of personal jokes or a mere pastime. The dominant note is his fascination with all sorts of paradoxes, in both the construction of the history of art, and the political representation and self-representation of the oversized identities of postmodern society. The documentary-like appearance of some of his work (photography, video or film) thus posits a series of microhistories and cases that

—

4— Simon Critchley, *On Humour*, London, Routledge, 2002, p. 102.

5— Title of the review of his work from 1990 to 1998 curated by Tyler Stallings for the Huntington Beach Center, the Museo de las Artes of the Universidad de Guadalajara, and the Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) of the UNAM, where it was practically closed by the student strike led by the General Strike Council (CGH). See the exhibition catalog: *Desmodernismo/Desmothernismo*, Los Angeles, Smart Art Press, 1998. ["Dismothern" is a playful English rendering of Bartra's "*desmoderno.*" It makes use of the phonetic proximity of |th| and |d| to hint at a mistranslation of the word "*desmadre,*" implying an out-of-control quality to Ortiz Torres's response to modernism. —Trans.]

6— Roger Bartra, *The Cage of Melancholy: Identity and Metamorphosis in the Mexican Character*, trans. Christopher J. Hall, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992, p. 176 [translation modified].

offer themselves up as demonstrations of the kaleidoscopic and unpredictable edge of cultural invention, beyond art itself.

A decisive theme in those exercises involves making relevant the malleable, spectacular and marketable character acquired by history and cultural identities in the postmodern imagination, to such a degree that, as Ortiz Torres pointedly suggests in the title of a series of views of fake archaeological zones around the world, *The Past Isn't What It Used To Be* (2003). Made with metonymic redundancy by using bygone photographic techniques, those shots of pseudo-antiquity define the texture of a space of representation in which "facts" are staged and "the story" is a symptom of the evaporation of all sorts of methodologies and signs. His observation of the ways in which the history of culture is fabricated always emphasizes that it is no longer convenient to confuse "history" with a narrative consensus, but rather must be regarded as woven of contradictory stories. Instead of attempting to resolve the violence of ethnic and national stereotypes, or to establish some sort of storyline or body of representations that would calm the identitarian tensions permeating twenty-first-century culture and politics, Ortiz Torres operates as a sort of anarchist historian, subverting a whole range of mythological tales by means of subversive deeds that—precisely because they are provable but often unlikely—make meaning explode. That is the sense behind the erudition of the films and exhibitions he has produced with collaborators like Jesse Lerner and Jimmy Mendiola: displacing the disputes over the meaning of history—e.g., of the ideologically fraught events involved in U.S.-Latin American relations—with new stories and monuments establishing incontrovertible referents that are at the same time unassimilable to any affirmative project. These monuments, such as a wax statue of Ozzy Osborne urinating on the wall of the fort at the Alamo in Texas [*Ozzy Visits the Alamo (Fountain)*, 2001], are such that every time a member of the public approaches to take a closer look, they disturb a selective, distorted ideological storyline with a fact that reveals the senselessness of historical representation.[7] These interventions are the

—

7— It is worth noting that, when he produced this wax sculpture, the professional sculptor who makes the artifacts for the Wax Museum in Mexico City exaggerated the size of Ozzy Osbourne's penis, forcing Ortiz Torres and the staff of Artpace San Antonio to trim an inch or two off of the wax member—an adjustment that clearly symbolizes the kind of negotiation that the narrative of history must undergo in order to be made available to the public.

historiographic equivalent of the classic Luddite act of "throwing a wrench in the works:" they fulfill their mission as works of art by sabotaging hegemonic meanings.

•

Rubén Ortiz Torres entrusts the response to the imposed mythology of cultural and political power to the endless invention of subculture and the felicitous epidemic of creative misunderstanding. One could argue that his utopia (if the term does indeed apply to Ortiz Torres) is found in the way that subculture, especially under the pressure of ethnic domination, always produces transcultural leaps, mutating and spilling out from the established field of representation. A sublime example of this view of counter-hegemonic cultural redemption is Rubén Ortiz Torres and Yoshua Okón's collaborative portrait of the one-of-a-kind museum of Bill London (also known as "Bill Clitoris Al Capone Los Mufflers") at his muffler workshop, El Pedorrero, in East L.A. in the early 2000s. In a three-dimensional video with a double entendre for a title (*P2 3D,* 2003),[8] Ortiz and Okón captured a philosophy of life that took the scatological connection between muffler repair and the visual flatulence of consumer society housed in that blue and yellow striped garage as "a strange installation by Daniel Buren," offering the public and potentially posterity the ambition of a subaltern *Wunderkammer,* and effectively producing a zone of mixture, montage and confusion corresponding to the dissolution of borders, both geographical and categorical:

> Bill saw himself not only as a collector and philanthropist, but also as someone who had done well in business and given back to the community with his museum, a monument to flatulence. He imagined his work as a sort of social practice. In his mind, his model was not Simon Rodia and the Watts Towers, but rather philanthropists like Eli Broad and John Paul Getty, with their respective museums [...] Perhaps the Pedorrero, more than a cultural institution, a symbol of material success, or a corporation, was a smelly parody of all these things. The site functioned as a metaphor for the owner-artist's

—

8— [Read aloud in Spanish, the title of the work sounds like "3-D farts." The name of the muffler shop (El Pedorrero) likewise refers to someone who or something that is noticeably flatulent. —Trans.]

> contradictions, the immigrant, the artist (and probably every individual) who at once longs for recognition and acceptance even while seeking to be different and to stand out, while transgressing divisions between artist and collector, museum and garage, the United States and Latin America.[9]

The short-circuit between theory and scatology in Ortiz Torres's work on the Pedorrero is symptomatic of both the radical status that he grants to cultures at the margins, and the provocation that his sense of humor poses to the internal repression that still defines our assumptions about what counts as "culture." In what he considers to be an equivalent or at least complementary tactic, documenting social eccentricity and producing artifacts and images, Ortiz Torres's humor exemplifies what Simon Critchley dubbed (in a very serious joke) "postcolonal [sic] theory:" the connection between soul and intestine, (f)art and *cul(o)tura*, the classic referent of which is the carnivalesque, embodied expressivity of Rabelais.[10]

There is a natural connection between the critical role of humor with regard to the Western dichotomy between body and culture, and the way in which the critique of identities requires being responsible for how laughter also constitutes one dimension of the modern construction of the nation-state and ethnic identity. George Orwell's observation that British imperialism was rooted partly in the notion that "foreigners are funny"[11] is an implicit horizon for Ortiz in the current field of ethnic and cultural differentiation and confusion, in which the incongruity of fantasies of nationalist purity constantly clash with the unstoppable machinery of identity mutation under globalization. This in turn entails what Terry Eagleton very aptly designates as "the disintegrative nature of laughter itself," simultaneously a mode of interpretation and iconoclasm, or the expression of a semiotic context and an agent of its dissolution: "In one sense, laughter

—

9— Rubén Ortiz Torres, "Flatulence, Collecting and the American Dream," in *L.A. Collects L.A.: Latin America in Southern California Collections*, Los Angeles, Vincent Price Museum, 2018, p. 229.

10— Critchley, *On Humour*, pp. 46-47. [The author's parenthetical intromission in the Spanish word *cultura* connects it to the slang term *culo*, or ass/anus. —Trans.]

11— George Orwell, "Boys' Weeklies," in *Inside the Whale and Other Essays*, London, Penguin, 1957, p. 187; cited in Critchley, *On Humour*, pp. 68-69.

represents the momentary collapse or disruption of the symbolic realm—of the sphere of orderly and articulate meaning—while in another sense it never ceases to rely on it. [...] Farce may convert human action into mere physical motion, but even this depends on moving in a world of meaning."[12] The humor of artists like Ortiz Torres has this dual function: testifying and dissolving, critiquing and salvaging, consuming and thinking.

•

Before even attempting to situate it within a history of art, or to stabilize it in the premature taxidermy of theory, we should note the way in which Rubén Ortiz Torres's entire trajectory consists of an adventure of identitarian flight. In the now three-and-a-half decades over which his culture-making work has unfolded, Ortiz Torres's calling card has been to avoid being ensnared by the visual, technical, cultural, professional and identitarian roles that he inhabits and passes through as an artist. Indeed, Ortiz Torres's work emerged out of a series of escape acts that took him away from the implicit norms in the art of his contemporaries. In Mexico City in the mid-1980s he had already rejected the rather provincial expectation that he should cultivate a personal identity that would identify him recognizably to critics and the market, and demonstrate that he had matured enough to leave behind the adolescent temptations of critique and change. When he migrated to California to study at CalArts in the 1990s, he distinguished himself by distorting the "conceptual" tradition's expectation of self-reflexive purity, and by distancing himself from conceptualism's expectations of self-critique as well as the expectations and supposed consequences of his Mexican "origin." Ortiz Torres has consistently governed his work through a seemingly perpetual oscillation between projects that feel like the products of a sort of constant ventriloquism. Ortiz Torres dedicates one concrete project to producing or appropriating robotic machines. Then he directs films whose documentary-esque look harbors an implicit theory of modernism as splendid confusion and cultural mixture. Then he approaches painting as a sort of postmodern meta-cubism. At the end, he refutes the stability of minimalism by creating interactive objects meant to be handled by the public.

—

12— Terry Eagleton, *Humour*, New Haven, Yale University Press, 2019, pp. 4-5.

In that sense, Rubén Ortiz Torres is the signifier of a virtuous instability. It is not at all by chance that, among other signs of transformism and monsterization, the theme and image of extraterrestrials and their spacefaring apparatuses would be one of the places upon which Ortiz Torres's work would alight and pirouette. That inclination relates directly to the way in which—within the unconscious of kitsch, as well as in the inventions of literature or film—those supposed interplanetary beings are something more than a projection of fears and anxieties. They are a projection of the aspiration to inhabit an "other culture" free from territorial romance, addiction to the affiliation of states and the strange obligation to reiterate the signs and referents that represent the ontological insecurity of our communities. That is the core of the manner in which Rubén Ortiz Torres has been interpreting Duchamp's legacy against the grain since the 1990s: as the license to establish an alternative, subaltern avant-garde made up of the conscious and unconscious gestures of subverting cultural homogeneity.

> In a nonreciprocal flux of information, avant-gardes are generated on the periphery in the spirit of Marcel, but it is that of the famous French pantomime Marcel Marceau: They imitate, the looks and style but they leave out the discourse with the excuse that art speaks for itself [...]
>
> Culture and artistic discourse homogenize, accompanying a global violence with the universal mandate to add itself to a supposed "internationalization," as if it were a redeeming exit to the concept of nation [...] It is not that I defend the concept of nation—on the contrary. But we need to prevent homogenization and remember the paradoxes [...] Instead of the homogenization that erases the past and denies cultural or political diversity, we can offer combinations that in their exacerbated hybridism remind us of the impossibility of the nationalism as well as the internationalism of monochrome paintings, banal objects or any uniformity trend.[13]

•

—

13— Rubén Ortiz Torres, "Yepa, Yepa, Yepa!," in *Desmothernismo*, California, Smart Art Press, 1998, pp. 58-59.

Seen properly, Rubén Ortiz Torres is an artist who, in Nikos Papastergiadis's words, understands "contemporary art [as] not just reflecting the contradictions of globalization but [as] also a constitutive force in the production of what I call a cosmopolitan imaginary."[14] For as Papastergiadis notes, its function is not merely to point out and correct the ways in which the imaginaries of cultural purity and identity politics produce violence. It is also to use of art as a space that suggests (albeit in a restricted, provisional and promissory way) the possibility of creating another global existence:

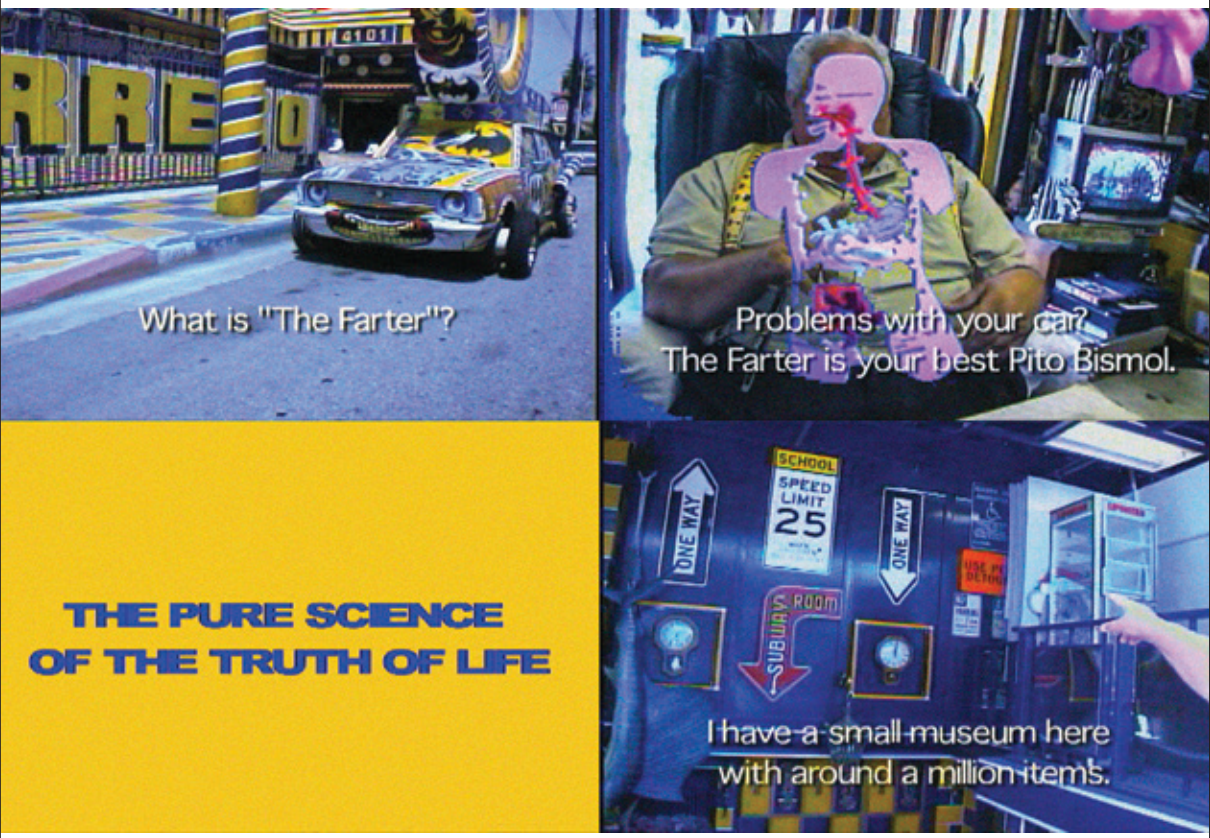
> If there is anything to learn from the aesthetic forays into the ideas of home and the stranger, hospitality and cosmopolitanism, it revolves around the belief that the imagination can yield an alternative sense of place, create new modes of relating to others, and present another way of seeing the world as a whole.[15]

Ortiz Torres is the referent of an endless chain of (dis)identifications that, precisely by refusing to be rooted in a shared sign, by observing the world as a galaxy of particularisms and particularities, constantly affirms the political value of strangeness. The alien—the strange, the stranger, the invader—also represents the aspiration of embodying a, in other respects, utopian category of a cosmopolitanism without universalist illusions, which inclines toward that hypothesis of understanding artistic practice as a means to bring together or body forth the "un-identifiable"; i.e., the object that politically refuses to behave according to the racial and cultural stereotypes assigned by the hegemonic vision of society, or the art object that deliberately breaks with aesthetic certainty as a referent for a given model. Like the many object-paintings that Ortiz Torres has been making over the past ten years, experimenting with chromaluscent paints, these cultural objects react to the presence and even the temperature of the viewer. At the same time, they collaborate in a delightful chain of iconoclastic and vandalistic acts. Like tales of intergalactic kidnappings, his works seduce their users with the innocent appearance of an unfamiliar toy, the better to introduce an eccentricity and an assured distortion to their way of seeing.

—

14— Nikos Papastergiadis, *Cosmopolitanism and Culture*, Cambridge, Polity Press, 2012, p. 112.

15— *Ibid*, p. 200.



Rubén Ortiz Torres, Yoshua Okón, *P2 3D,* 2003. DVD en 3D—3D DVD.
Fotogramas—Stills. Cortesía del artista—Courtesy of the artist


If you want to see something new
and modern in 3D
P2-3D
each man projects his talents in
his sculptures, in having the pieces,
And I ask myself,
why?



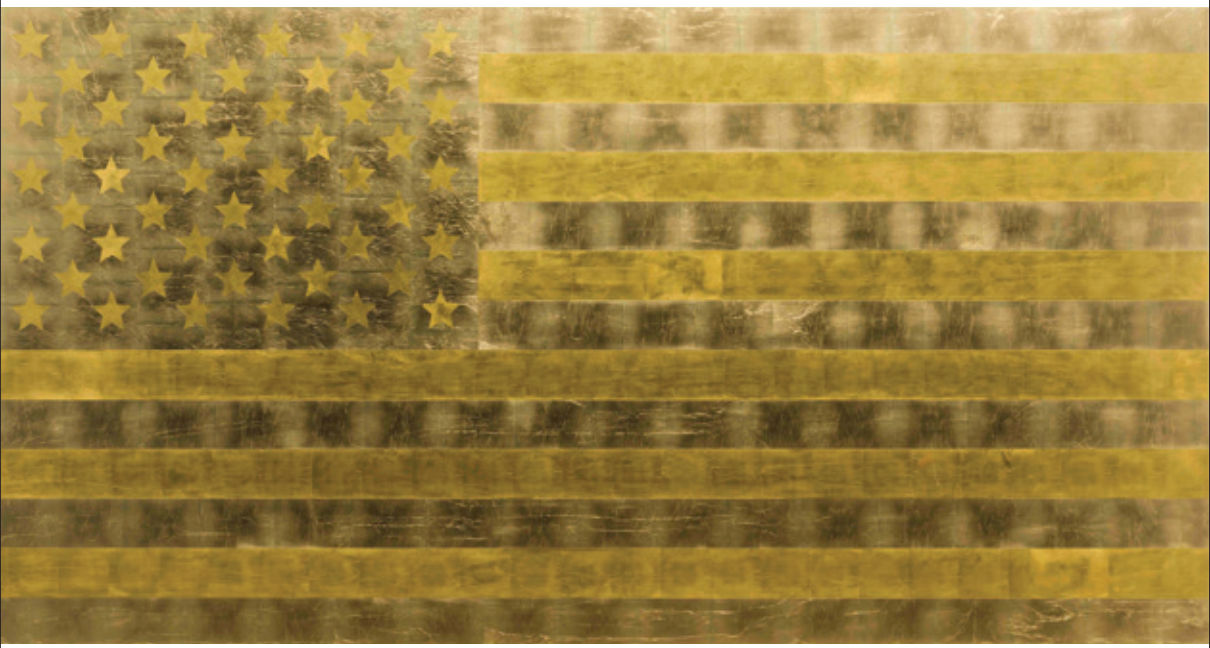
Jesus Chevy (homenaje a Enrique Guzmán), East L.A., 1994.
Fotografía—Photograph. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist



Centurión de Aztlán, 2003. **Fotografía**—Photograph. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist

Seguimiento de los objetos customatizados de Rubén Ortiz Torres

C. Ondine Chavoya



La jaula de oro—Gilded Cage, 2017. Uretano, pintura cromaluscente, hoja de oro y resina sobre aluminio—Urethane, chromaluscent paint, gold leaf and resin on aluminium. Colección—Collection Steven and Deborah Lebowitz, Los Angeles

El artista Rubén Ortiz Torres ha cultivado un prolongado interés por la personalización de las tradiciones asociadas con los vehículos *low rider* y ha desarrollado numerosas obras de arte que experimentan y aplican técnicas de personalización a objetos no convencionales, desde camiones de la Patrulla Fronteriza de los Estados Unidos hasta herramientas de paisajismo, como las sopladoras de hojas y tractores de césped.[1] Estos proyectos han sido ampliamente exhibidos en varias exposiciones importantes a través de diferentes lentes temáticos.[2] Con el tiempo, numerosos críticos, curadores y académicos han notado cómo el compromiso del artista con la personalización plantea muchos problemas relacionados con el espacio público y la movilidad.[3] En este ensayo, considero proyectos recientes del artista, que abarcan carritos de compras customatizados y deslumbrantes piñatas hibridadas que continúan y extienden esta importante dinámica en su obra, conectando los problemas del espacio público y la movilidad con la inmigración y la economía informal,

—

1— En consecuencia, la personalización de automóviles representa una actitud crítica y adaptativa entre los consumidores para frustrar el diseño, la función y la estética de la producción industrial. En otras palabras, los productos industriales (a saber, el automóvil) son manipulados y mejorados por consumidores que no los produjeron (necesariamente).

2— Algunos ejemplos de exposiciones con los vehículos y productos personalizados por Rubén Ortiz Torres son: *Desmothernismo: Rubén Ortiz Torres,* Huntington Beach Art Center, 1998; *Customized: Art Inspired by Hot Rods, Low Riders, and American Car Culture,* ICA Boston, 2000; *Made in California: Art, Image, and Identity, 1900-2000,* LACMA, 2000; *Departures: 11 Artists at the Getty,* J. Paul Getty Museum, 2000; *Mixed Feelings: Art and Culture in the Postborder Metropolis,* USC Fischer Gallery, 2002; *The Interventionists: Art in the Social Sphere,* MASS MoCA, 2004; *Mundos alternos: Art and Science Fiction in the Americas,* UCR ARTSblock, 2017; *Unsettled: Art on the New Frontier,* Nevada Museum of Art, 2017.

3— Véase C. Ondine Chavoya, "Customized Hybrids: The Art of Rubén Ortiz Torres and Low riding in Southern California", *CR: The New Centennial Review* 4, núm. 2, 2004, pp. 141-184; Gean Moreno, "The (New) Order of Things. Art, Car Customizing, and Hybrid Dreams", *Art Papers,* marzo-abril de 2002, pp. 32-36; John C. Welchman y Cate Rimmer, *Rubén Ortiz Torres: Behind the Garage Funk,* Vancouver, Charles H. Scott Gallery, 2004. La tradición chicana de personalizar vehículos *low rider* se involucra en una política de estilo crítico y adaptativo que simultáneamente pone en práctica e interrumpe los métodos estándar de consumo y significación automovilística fetichista. Desarrolladas por un grupo que enfrenta desafiantemente la opresión racial, la forma estilizada y la estética del *low ridings* han negociado históricamente los obstáculos físicos y sociales de la movilidad delimitada en el espacio urbano. En consecuencia, los *low ridings* personalizados representan una "tradición chicana de lucha artística". James Sterngold, "Making the Jalopy an Ethnic Banner; How the Low rider Evolved from Chicano Revolt to Art Form", *New York Times,* 19 de febrero de 2000, B9.

que también están frecuentemente vinculadas a las luchas por la justicia social y económica. Como el artista ha declarado: "Para mí, la customatización es un modelo interesante y poderoso para el diálogo cultural democrático".[4]

"[C]omo estrategia estética", explicó Ortiz Torres en el 2000, "lo que he aprendido y lo que realmente me interesa, aquí en California, es todo el proceso de customatización".[5] Elucidando la idea y el proceso de personalización en una entrevista de 2004, Ortiz Torres subrayó: "Las tradiciones de customatización demuestran cómo un objeto puede ser adaptado a las circunstancias individuales y sociales... Al customatizarlo, se activa un proceso de adaptación y transformación, y se pasa de ser consumidor pasivo a participante activo. El proceso implica diálogo y negociación, participación y activación, lo que puede producir formas de intervención".[6]

La serie de esculturas de 1999 de Rubén Ortiz Torres *Power Tools* consiste en sopladoras de hojas customatizadas hechas en colaboración con Gody Sánchez. Estas herramientas eléctricas utilizadas por paisajistas, jardineros y trabajadores de mantenimiento fueron customatizadas como si fueran relucientes *low riders*. Como he descrito en otra parte, estas esculturas funcionales —una adecuada para el estilo, otra para la eficiencia— juegan con la controvertida legislación contra el uso de sopladores de hojas en la ciudad de Los Ángeles. Además de explorar la interacción entre forma y función que caracteriza la relación del personalizador con la industria y la tecnología, la instalación de *Power Tools* se integró a los debates sobre la calidad de vida y la dependencia del trabajo de los inmigrantes, y expuso una red funcional de autoorganización democrática llevada a cabo por los marginados que trabajan en la ciudad. La prohibición de la sopladora de hojas llevó a la formación de la Asociación de Jardineros Latinoamericanos de Los Ángeles (ALAGLA, por sus siglas en inglés), organizada por jardineros inmigrantes

—

4— C. Ondine Chavoya, "Interview with Rubén Ortiz Torres", en *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, ed. de Nato Thompson y Gregory Sholette, North Adams, Mass, MASS MoCA, 2004, p. 56.

5— Bill Kelley, Jr., "Interview with Rubén Ortiz Torres in his home in Echo Park, California", *LatinArt.com*, 7 de diciembre de 2000, disponible en: <http://www.latinart.com/faview.cfm?id=8>.

6— Chavoya, "Interview with Rubén Ortiz Torres", *op. cit.*, p. 56.

latinos que trabajaron con un pequeño grupo de activistas chicana/os, para luchar contra la prohibición de una herramienta esencial utilizada para el mantenimiento de la jardinería residencial. Fundada en 1998, la ALAGLA se involucró en el proceso político al "tomar medidas directas, abogar por adaptaciones tecnológicas y replantear a los jardineros y sus herramientas de manera positiva".[7] De esta forma, las sopladoras de hojas customatizadas en el centro de la instalación *Power Tools* "desempeñaron un papel en la historia de la ciudad y el movimiento obrero en Los Ángeles".[8] La campaña de la asociación por la justicia social y económica según lo señalado por las sopladoras de hojas demuestra el potencial de acción colectiva entre los trabajadores inmigrantes y los microempresarios en la economía informal.[9]

Al crear estos híbridos personalizados llamativos y a menudo a la moda, Ortiz Torres llama nuestra atención hacia los esfuerzos para hacer que ciertas formas de trabajo y comercio sean invisibles y para limitar o restringir la movilidad de estas fuerzas laborales. La obra de Ortiz Torres a menudo resalta la intersección de formas y espacios públicos urbanos en disputa, acentuando así la dimensión urbana de estas luchas. Pero así como tales restricciones o limitaciones pueden reconocerse como esfuerzos para "hacer cumplir la invisibilidad latina",[10] los proyectos de Ortiz Torres también registran, se inspiran y dialogan con los modelos de resistencia desarrollados en respuesta, y cómo estos contraesfuerzos se movilizan. Los elementos de este método continúan, y continúan customatizándose, en los nuevos proyectos del artista con carritos de compras y piñatas.

Ortiz Torres expuso dos carritos de compras personalzados en su exposición de 2017 *White Washed America*. Por ejemplo, *Shopper Hopper* (2016) está equipado con neumáticos especiales, un elaborado sistema hidráulico que llena el interior de

—

7— Álvaro Huerta y Alfonso Morales, "Formation of a Latino Grassroots Movement: The Association of Latin American Gardeners of Los Angeles Challenges City Hall", *Aztlán: A Journal of Chicano Studies,* vol. 39, núm. 2, 2014, p. 65.

8— Chavoya, "Interview with Rubén Ortiz Torres", *op. cit.*, p. 54.

9— Huerta y Morales, "Formation", *op. cit.*, p. 65.

10— Christopher David Ruiz Cameron, "Forging our Identity: Transformative Resistance in the Areas of Work, Class, and the Law: The Rakes of Wrath: Urban Agricultural Workers and the Struggle Against Los Angeles's Ban on Gas-Powered Leaf Blowers", *U.C. Davis Law Review*, verano de 2000, p. 1089.

la canasta y un interruptor de control que se utiliza para activar la escultura cinética, lo que lo impulsa a saltar y bailar como un *low rider* mejorado. Adornada con pintura cromaluscente, color magenta luminoso que cambia de color según la luz y a medida que se mueve. El dorado *Long Shopper Limo* (2015) es un compuesto de tres carritos de compras individuales y un espectáculo deslumbrante. Es un monumento aparente al omnipresente objeto utilitario diseñado para transportar mercancías y facilitar el aumento de las ventas minoristas por la facilidad de movimiento y acumulación.

En la exposición, la escultura del carrito de compras alargado se colocó cerca de *La jaula de oro* (2017), una pintura dorada masiva (de más de 2.40 metros de largo) con la imagen y la forma general de la bandera de los Estados Unidos, hecha con uretano, pintura cromaluscente, hoja de oro real y hoja de oro falsa sobre aluminio. El título de la pintura se refiere a un corrido escrito por Enrique Franco que fue grabado y hecho famoso por Los Tigres del Norte en 1983. La canción popular captura la vida y las luchas de un inmigrante mexicano indocumentado en los Estados Unidos que, entre otras cosas, es nostálgico, teme la deportación, y cuyo hijo chicano no tiene interés alguno en regresar a México.[11] El video musical sitúa la narrativa en Los Ángeles, con tomas de los amenazadores rascacielos del centro y los puentes que cruzan el río Los Ángeles hacia el este de la ciudad, que alternan con imágenes pintorescas y dignas de una postal del Zócalo de la Ciudad de México.

La jaula de oro y otras pinturas multimedia recientes, como *Target* (2017), son juegos inconfundibles con los insuperables iconos *pop art* de Jasper Johns con banderas y blancos de tiro, que Johns inició en la década de 1950 y que ha revisado a lo largo de su larga trayectoria. En 1960, el crítico de arte Robert Rosenblum propuso que en el arte de Johns, la bandera se convierte en "un fantasma monumental de sí misma",[12] un fantasma tanto turbado como inquietante, y un espectro que acecha en la asociación sugerida por el conocido corrido. Sin embargo, a diferencia de las pinturas y grabados de tiro al blanco de Johns, la

—

11— Desde su lanzamiento, la canción ha inspirado dos películas: la primera centrada en inmigrantes mexicanos en 1987, mientras que la producción de 2013 fue protagonizada por adolescentes guatemaltecos.

12— Robert Rosenblum, "Jasper Johns", *Art International*, septiembre de 1960, pp. 75-77.

reciente *Target* de Rubén Ortiz Torres, con su superficie brillante y moteada de pintura en escamas metálicas, metales preciosos (por ejemplo, plata), metales pesados (como el plomo) y pintura de uretano para automóviles, fue utilizada de acuerdo con su función como objeto para la práctica de tiro y se muestra con los agujeros de bala. Como parte de la producción del objeto, esta acción también recuerda obras de arte anteriores, como las pinturas de Niki de Saint Phalle en su serie *Tirs* de principios de la década de 1960 y las *Shot Marilyns* de 1964 de Andy Warhol.

Así como las pinturas de blancos y banderas de Ortiz Torres abundan en múltiples referencias de la historia del arte, también lo hace su uso y alteración de los carritos de compras. Por ejemplo, Christo comenzó a envolver objetos cotidianos y prosaicos de innumerables escalas en la década de 1950, incluidos carros de supermercado y paquetes en carritos. Maurizio Cattelan diseñó un carrito de compras extendido (que mide más de 2.10 metros de largo) para la Bienal de Venecia en 1997, titulado *Less than Ten Items*, aparentemente creado para las compras en las ferias de arte mundiales. También comentando sobre el consumismo y la mercantilización del arte, *ELA 75/K Easy Breezy Beautiful (No. 6)* (2000) de Sylvie Fleury muestra un carrito de compras vacío bañado en oro que gira sobre un pedestal con espejo.

El chasis extendido de *Long Shopper Limo* funciona como una versión de limusina extralarga de un carrito de compras y el título refuerza esta metáfora o alusión formal. Por lo tanto, el carrito de compras de Ortiz Torres participa en esta tradición de crítica institucional o del mundo del arte de tendencia *pop* dirigida a formas particulares de comercialización abierta y al tráfico entre marcas y productos de lujo, por un lado, y artistas, curadores, galerías, ferias de arte y museos, por el otro. Tan lujoso y extravagante como las esculturas de Cattelan y Fleury, el proyecto de Ortiz Torres va más allá de las críticas del mundo del arte al consumismo. Teniendo en cuenta los intereses de toda la vida de Ortiz Torres y la exploración de la customatización, su alteración del omnipresente carrito de supermercado también simboliza la utilidad innovadora y ampliada de los carros de compras al exceder su función y diseño establecidos por una variedad de usuarios, incluyendo vendedores ambulantes, personas en situación de calle y artistas.

A finales de la década de 1980, Krzysztof Wodiczko desarrolló una serie de prototipos para su *Homeless Vehicle Project* (1987–1989, proyecto de vehículo para los sin techo) como

una herramienta para la autosostenibilidad y la supervivencia. Mediante múltiples iteraciones, esta "versión de alta tecnología de un carrito de supermercado"[13] se reconvirtió en un vehículo multifuncional que podría usarse para transporte, refugio, almacenamiento, lavado y recolección, entre otras actividades. Uno de los objetivos subyacentes de esta arquitectura móvil personalizada era ayudar a comunicar "la relación de las personas sin hogar con el resto de la ciudad, como miembros legítimos de la comunidad y ciudadanos".[14] Colocar los vehículos en la ciudad ayudó a fomentar estas discusiones. A medida que circulaban por la ciudad, los vehículos para personas sin hogar también funcionaban como una "crítica de la desigualdad económica" y una forma de "disrupción social",[15] procesos que tenían el potencial de continuar reverberando cuando se exhibían en un espacio de arte.

Del mismo modo, los carros personalizados de Ortiz Torres están en la misma línea que proyectos de arte como *Pimp my Piragua* (2008-2009) de Miguel Luciano, un triciclo-carretilla customatizado combinado con performance de arte público móvil para vender hielo raspado (*piraguas*). Inspirándose en el popular programa de MTV *Pimp my Ride*,[16] la carretilla de mano iridiscente de Luciano en forma de bicicleta *low rider*, con sistema de sonido y video de alta fidelidad incluido, es un tributo embellecido al ingenio e innovaciones de los vendedores ambulantes latinos, especialmente los *piragüeros* (en México, vendedores de raspados).

Los carros de compras personalizados de Ortiz Torres se pueden ver en el contexto de la venta ambulante y de la economía informal, además de las restricciones impuestas a estas actividades y su criminalización en general y las luchas que surgieron para combatir tales fuerzas. Como ha reconocido el urbanista

—

13— Dick Hebdige, "The Machine is Unheimlich: Krzysztof Wodickzko's Homeless Vehicle Project", *Sightlines*, Walker Art Museum, 2012, disponible en: <https://walkerart.org/magazine/krzysztof-wodiczkos-homeless-vehicle-project>.

14— "Krzysztof Wodickzko, *Homeless Vehicle*", *Arte Útil Archive* 10, disponible en: <https://www.arte-util.org/projects/homeless-vehicle/>.

15— Susannah Gardiner, "How an Exquisitely Designed Cart for Homeless People Inspired a Wave of Artists' Activism", *Smithsonian Magazine*, 19 de marzo de 2018, disponible en: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/how-exquisitely-designed-cart-homeless-people-inspired-wave-artists-activism-180968519/>.

16— *Pimp my Ride* se transmitió en MTV de 2004 a 2007 y suscitó varias adaptaciones e imitadores en otros países.

James Rojas, la venta ambulante ha sido una parte vital del "entorno representado en la Los Ángeles latina desde la década de 1920"[17] y continúa siendo "uno de los elementos más notables en el paisaje del este de Los Ángeles".[18] En la década de 1930, se introdujeron por primera vez restricciones a la venta ambulante en el centro de Los Ángeles, una medida relacionada al menos parcialmente con el auge del automóvil personal en el floreciente centro urbano. En 1980, todas las ventas callejeras fueron prohibidas en la ciudad de Los Ángeles. En 2013, se estima que diez mil vendedores ambulantes trabajaban en el condado de Los Ángeles, aunque esta forma de comercio es técnicamente ilegal después de los esfuerzos fallidos en 1994 por una ordenanza de venta ambulante, que buscaba una legalización limitada.[19]

"Existir al margen de la economía formal", como una empresa económica de pequeña escala, la venta ambulante, como nos recuerda Margaret Crawford, "constituye una economía compleja y diversa de microcomercio, reciclaje y producción doméstica",[20] y en Los Ángeles, esta fuerza de trabajo informal es predominantemente latina. Mientras tanto, los aumentos dramáticos en la venta ambulante continuaron a medida que la población latina siguió creciendo en Los Ángeles. Frente a la privación de derechos económicos, los vendedores ambulantes comenzaron a organizarse a fines de la década de 1980 y a "usar la calle como un lugar de organización política y de actividad mercantil" en un esfuerzo por defender sus medios de vida.[21] La Asociación de Vendedores Ambulantes fue una organización comunitaria que surgió del

—

17— James Rojas, "The Enacted Environment in East Los Angeles, 1993", en *Chicano and Chicana Art: A Critical Anthology*, ed. de Jennifer A. González, C. Ondine Chavoya, Chon Noriega, y Terezita Romo, Durham, Duke University Press, 2019, p. 288.

18— *Ibid.*, p. 271.

19— Los debates sobre la venta ambulante que cito aquí son locales de Los Ángeles, pero son parte de los debates en curso que se desarrollan en numerosos centros urbanos, incluidos Chicago y Nueva York, así como Barcelona, Bogotá, El Cairo, Dire Dawa, Hong Kong, Manila, Ciudad de México, Río de Janeiro, Santiago y São Paulo.

20— Margaret Crawford, "Contesting the Pubic Realm: Struggles over Publlic Space in Los Angeles", *Journal of Architectural Education,* vol. 49, núm. 1, septiembre de 1995, p. 6.

21— Stephanie Pincetl, "Challenges to Citizenship: Latino Immigrants and Political Organizing in the Los Angeles Area", *Environment and Planning A,* vol. 26, 1994, pp. 895-914, 905.

prolongado diálogo cívico y los debates centrados en la venta ambulante. Los carteles de protesta en las manifestaciones proclamaban: "Somos vendedores, no criminales".[22] Y tal como *The New York Times* caracterizó la situación en 2013, "la lucha para legalizar a los vendedores ambulantes va más allá del comercio, ofreciendo una ventana sobre el debate más amplio acerca del lugar de los inmigrantes en la cultura estadounidense".[23] En febrero de 2017, el Ayuntamiento de Los Ángeles votó por unanimidad para despenalizar la venta ambulante por temor a que la ilegalidad del comercio hiciera a los vendedores particularmente vulnerables a la deportación bajo la administración Trump. En otras palabras, existía la preocupación de que los cargos penales relacionados con la venta ambulante pudieran poner a los vendedores en riesgo de deportación. Para minimizar esta posibilidad, se eliminaron los cargos penales por venta callejera en el código municipal.

"Como lo demuestra cualquier recorrido por los mercados públicos en la Ciudad de México", observó Rubén Ortiz Torres en 2004, "la distinción entre cultura folclórica y cultura popular siempre se ha confundido en México; en lugar de estar claramente delineadas, coexisten".[24] El artista recientemente centró su atención en un emblema clásico de esta convivencia, la piñata, y en el proceso, produjo un nuevo cuerpo de trabajo y entró en nuevas colaboraciones, incluso con el maestro piñatero Marcial García. Ampliamente popular y generalmente considerada desechable o efímera, la incorporación de resplandecientes piñatas en el arte de Ortiz Torres une varias preocupaciones temáticas y culturales, así como intereses conceptuales y formales que el artista ha sostenido en su obra a lo largo de los años, particularmente desde su llegada a CalArts en Los Ángeles. Las marionetas con dibujos de personajes con marca registrada, incluidos Piolín y Mickey Mouse o Mimí, y otras curiosidades fronterizas abundan en sus primeros trabajos en video, tales como *Cómo leer Macho Mouse*, realizado con Aaron Anish en 1991. Al apropiarse y remodelar "géneros vernáculos y fronterizos por

—

22— Robert J. Lopez, "Vendors Protest Against LAPD", *Los Angeles Times*, 2 de agosto de 1994, B3.

23— Ian Lovett, "Food Carts in Los Angeles Come out of the Shadows", *The New York Times*, 5 de diciembre de 2013, A20.

24— Chavoya, "Interview with Rubén Ortiz Torres", *op. cit.*, p. 53.

excelencia"[25] que ya son producto de múltiples apropiaciones a través de intercambios transfronterizos que ocurren en ambas direcciones, el artista planteó la pregunta crítica: "¿Quién se apropia de quién?"

Las piñatas de Ortiz Torres son amalgamaciones poco convencionales y provocativas. El diseño comienza en Photoshop, dibujando sobre imágenes de piñatas existentes que luego se vuelven a trabajar profusamente. Este proceso lleva las imágenes manipuladas que se encuentran en la fotografía, el video y la pintura del artista a una nueva altura. Los elementos separados de varias piñatas se reconfiguran para crear personajes hibridados que son sorprendentes y extraños. Este método comparte similitudes con el enfoque anterior de Ortiz Torres de las marionetas, destacado en la fotografía y el videoarte anteriores, en el que el artista desmontaría diferentes títeres en "partes dislocadas antes de volver a combinar las partes de cada objeto en un híbrido singular de identidad cultural pop mixta".[26] Con las piñatas, Ortiz Torres también incorpora fragmentos rotos y restos de piñatas partidas en la forma final, aumentando la fragmentación general. Además de los formatos de escultura e instalación, las piñatas hibridadas proporcionan la fuente de fotografías y dibujos que transmiten efectivamente el interés general del artista en explorar cómo se adaptan los iconos populares y cómo se transforma la cultura en el proceso. Durante casi cuatro décadas, el artista se ha inspirado para registrar y analizar signos de dislocación en el entorno construido y la cultura popular como parte de su continua "exploración de la modificación de la cultura al norte y al sur de nuestras fronteras porosas y en algún lugar más allá".[27]

En 2018, Ortiz Torres exhibió una colección de piñatas pintadas a mano en Casa Orizaba en la colonia Roma como parte de una exposición colectiva titulada *Arte sin fronteras*. La instalación incluyó varias piñatas unidas y sugerentemente totémicas. Las modificaciones confunden la clasificación con numerosas

—

25— Víctor Zamudio Taylor, "Rubén Ortiz Torres", en *Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art*, San Diego, Museum of Contemporary Art, 2000, p. 76.

26— Josh Kun, "The Eyes of the Border," in *Lines of Sight: Views of the U.S./ Mexican Border*, Riverside, CA, University of California and Sweeney Art Gallery, 2002, p. 15.

27— Rubén Ortiz Torres, declaración del artista, *The House of Mirrors*, Los Ángeles, Jan Kesner Gallery, 1995.

quimeras animal-humano, incluida una bestia particularmente imponente, un híbrido de la diva pop Thalía como centauro, o más bien, una Centáurida. Rebosante de extravagancia banal y cursi, la instalación lleva un título y tema mordaz: *Reunificación familiar*. Al año siguiente, Ortiz Torres presentó otra instalación de piñatas en la galería Royale Projects en Los Ángeles, titulada *Through the Wall,* en la que varias esculturas de collage de piñatas combinaban iconos de la historia del arte, la cultura popular y los medios de comunicación. Por ejemplo, *Mimí llorando* (2019) combina elementos de Mimí con Frida Kahlo junto con la leyenda de La Llorona, con convenciones de retratos cubistas de una mujer que llora completamente diferente. Operando como un "cambiaformas de frontera recombinante",[28] varias figuras están literalmente atrapadas, o físicamente divididas, por el muro. La imagen es extraña e inquietante como algo salido de un escenario de ciencia ficción que involucra un teletransporte fallido o, en el caso de las narrativas de superhéroes, el poder de la intangibilidad se desvaneció y causó que la figura quedara atrapada a mitad de camino. Aunque sólo es un muro temporal de la galería, hay una violencia palpable en estas piezas, tal vez relacionada con la violencia en la actividad de las piñatas exageradas, pero más premonitoriamente aludiendo a la violencia en la retórica asociada con el muro fronterizo propuesto y la violencia en la detención y separación de familias.

En una repetición ligeramente autorreferencial de sus pinturas al óleo de 1991, *Macho Mouse* y *La Minnie,* pinturas que llegaron a ejemplificar el neomexicanismo para algunos críticos, Ortiz Torres creó *La Macha Mous* (2019), una Mimí barbada cuya forma y género cambian a través del muro. El curador Cuauhtémoc Medina alguna vez declaró que el arte de Rubén Ortiz Torres adoptó y afirmó el "rechazo de los significados binarios".[29] Este rechazo de los sistemas y significados binarios adquiere dimensiones y significados adicionales hoy, y mediante estas piñatas experimentales y excéntricas cuir, no binarias, y elementos sin género emergen de formas que quizás no eran tan claramente discernibles en la práctica anterior del artista. La instalación también incluyó un homenaje al artista cuir latino Félix

—

28— Kun, "The Eyes of the Border," *op. cit.*, p. 15

29— Cuauhtémoc Medina, "Alien Speech" in the exhibition brochure *Rubén Ortiz Torres: Alien Toyz,* Santa Monica, CA, Track 16 Gallery, 1998.

González-Torres, en forma de un pequeño derrame de dulces en la esquina. La acumulación de caramelos duros envueltos en celofán amarillo potencialmente actúa como un monumento de varias capas, al tiempo que hace eco de los dulces, monedas, dinero de chocolate y fichas de juego agrupadas cerca de las piñatas caídas en la galería, alentando una reconsideración de toda la empresa y actividad de las piñatas.

"Las piñatas", nos recuerda la curadora Tey Marianna Nunn, "siempre han estado en sincronía con la cultura popular".[30] Respondiendo con habilidad a las tendencias en cine, televisión, dibujos animados y videojuegos, los artistas piñateros son igual de ágiles con la política y la cultura política. Como tales, tienen la capacidad de señalar los placeres y las "ansiedades de la época actual".[31] Oportunamente, uno de los personajes de piñata más populares en la actualidad es Donald Trump.[32] Al trasladarse por la vasta región de Los Ángeles, se las puede ver suspendidas fuera de las tiendas, balanceándose con la brisa en lo alto, e insinuando leves actos de desafío contra los chivos expiatorios, la difamación y la deshumanización de migrantes y refugiados. Por lo menos, la exhibición pública de las piñatas de Trump señala y manifiesta un humor y resistencia a la crisis, la criminalización, la persecución y las deportaciones en curso. Después de todo, las piñatas siempre han funcionado como parábolas del bien contra el mal. Otra figura atrapada en el muro de la instalación *Through the Wall* en la galería aparece vestida con un traje negro con una corbata roja enormemente larga. El rostro de Trump se ve en una piñata híbrida de payaso-burro-perro que orina, o rocía dulces, desde su pata trasera elevada, y otra se ve particularmente sorprendente en un collage de múltiples vistas y múltiples caras pegado a un motor giratorio de bola de discoteca, titulado *Death Star* (2019), que toma su nombre de la estación espacial

—

30— Adrián Gómez, "Stick Art: 'Piñata Exhibit' Traces History of Art Form", *Albuquerque Journal*, 23 de junio de 2017, disponible en: <https://www.abqjournal.com/1022390>.

31— Rubén Ortiz Torres, en visita a su estudio, 12 de julio de 2019.

32— Véase Jonathan Blitzer, "The Man behind the Trump Piñata", *New Yorker*, 29 de marzo de 2016, disponible en: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-man-behind-the-trump-pinata>. Véase también Christopher Borrelli, "Trump Piñatas a Hit Across Cultures", *Chicago Tribune*, 16 de mayo de 2018, disponible en: <https://www.chicagotribune.com/entertainment/ct-ent-trump-pinata-0520-story.html>.

de la franquicia de *Star Wars* y su superarma con la capacidad de destruir planetas enteros.

La industria artesanal de los fabricantes de piñatas en ambos lados de la frontera entre Estados Unidos y México forma parte de una cultura vernácula histórica y una artesanía en constante cambio. En los últimos años, las piñatas caseras sin licencia han surgido como otro objeto en disputa en contextos locales y movimientos globales. Gigantes de los medios de comunicación como Disney, Cartoon Network, Nickelodeon, Sanrio y Viacom, que buscan "proteger la propiedad de sus populares dibujos animados y personajes" y "la propiedad intelectual contra el uso ilegal", han perseguido a los fabricantes y vendedores de piñatas caseras, que presentan a Dora la Exploradora, Hello Kitty y los numerosos productos básicos de Disney. Las quejas corporativas sobre violaciones de derechos de autor e infracciones de marcas registradas han dado lugar a demandas judiciales y multas contra vendedores en Los Ángeles e incautaciones en la frontera de México con Estados Unidos.[33] De esta manera, las piñatas, como las sopladoras de hojas, los *low riders* y los carros utilizados para la venta ambulante, también han surgido como objetos en disputa en la ciudad.

Los experimentos de Ortiz Torres con piñatas vinculan su obra con otros artistas atraídos por la forma en los últimos años, que van desde las fotografías de Chuck Ramírez de piñatas caídas, es decir, usadas y vaciadas, hasta las piñatas satíricas que representan al expresidente mexicano Carlos Salinas de Gortari coleccionadas por el artista Vicente Razo para *El Museo Salinas* (1996). En el otoño de 2016, la artista radicada en Oakland, Sita Kuratomi Bhaumik creó una piñata en la forma del muro fronterizo propuesto por el candidato presidencial Donald Trump con más de 300 piñatas hechas a mano en forma de tabique. La recepción de clausura contó con una fiesta de demolición comunitaria.[34] En particular, el artista cuir latino Justin Favela adoptó la piñata como su medio distintivo y creó una serie de impresionantes instalaciones escultóricas, incluida una réplica de piñata de tamaño real del *low rider* más famoso

—

33— Jennifer Delson, "Got a License for that Piñata? Likenesses of cartoon characters, many made in garages and sold by small vendors, prompt legal action by entertainment giants", *Los Angeles Times*, 19 de junio de 2000, B1.

34— La exposición *Estamos contra el muro* [*We are Against the Wall*] se llevó a cabo en el Southern Exposure en el distrito Mission de San Francisco en 2016.

de la historia, *Gypsy Rose* de Jesse Valdez.[35] También son pertinentes aquí las *Undocumented Interventions* de Julio César Morales, una serie de acuarelas poderosas e inquietantes que muestran cómo las piñatas y otros objetos cotidianos, como los electrodomésticos, se modifican para facilitar los cruces fronterizos ocultos. *Undocumented Interventions #1* (2011) muestra a un niño pequeño escondido dentro de una piñata de las Chicas Superpoderosas (Bellota), mientras que *#17* (2010) revela un bebé escondido dentro de la figura de La Chilindrina. En cada una, el punto de vista es el de una máquina de rayos X o alguna otra forma de tecnología de detección utilizada en los puntos de control de inspección fronteriza.[36]

El arte de Rubén Ortiz Torres opera en varios niveles a la vez y éste es especialmente el caso en su trabajo centrado en la customatización. Con sus superficies resplandecientes, texturas seductoras y capas exuberantes, nos encontramos con obras de arte que abordan constantemente cuestiones relacionadas con la ciudad, la movilidad y el espacio urbano, y que a menudo se modelan en objetos en disputa vinculados con luchas y debates cívicos prolongados. Los objetos personalizados de Rubén Ortiz Torres tienen la capacidad de hacer visibles las fuerzas en gran medida invisibles u oscurecidas, y su trabajo está particularmente en sintonía con el cambiante paisaje del trabajo, y especialmente el trabajo indocumentado en el sur de California.[37] Del

—

35— Véase: <https://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-et-cam-low rider-pinata-petersen-20170707-story.html>. También: <https://www.historicvehicle.org/gypsy-rose-famous-low rider-goes-washington-d-c/>.

36— En artículo en *Los Angeles Times*, "Inspectors at the Border Discover a Child Concealed Inside a Piñata", 13 de noviembre de 2004, B6, detalla algunos de los modos de ocultamiento representados en la serie de Morales. El artista también hizo uso de fotografías de los inspectores de fronteras como materiales de origen para la serie.

37— Esto fue notado por Raquel Tibol cuando analizó los primeros trabajos en video de Ortiz Torres, muchos de ellos realizados mientras el artista estaba en CalArts entre 1990 y 1992, como *Work Will Set you Free* (1991), *The Fence* (1992) y *Custom Mambo* (1992). Tibol escribió: "Tienen un tema común: el trabajador migrante ilegal en la zona fronteriza entre la abigarrada Tijuana y la confortable San Diego, entre interminables colas de vehículos, de gente cargando paquetes de compras, de vendedores de curiosidades, de explotaciones, percusiones, denigraciones. No son documentales directos, son testimonios condimentados con opiniones críticas explícitas", "Rubén Ortiz en la línea para el otro lado", *Proceso,* vol. 858, 12 de abril de 1993, pp. 51-53. A esta lista podemos añadir *Para leer el Macho Mouse* (1991), realizada con Aaron Anish, que aborda el libre comercio y la apropiación.

mismo modo que la práctica artística de Ortiz Torres a menudo consiste en recodificar y recontextualizar signos,[38] también se puede entender que está basada y funciona para recontextualizar estas luchas cívicas en torno a la migración, el trabajo, la economía informal y la movilidad restringida para poblaciones y objetos específicos, y colocarlos en el contexto del museo para su reconsideración pública. Y de esta manera, el arte de Rubén Ortiz Torres canaliza las palabras instructivas de Michael Hardt y Antonio Negri, quienes nos recuerdan que "el ámbito de la producción es aquel donde las desigualdades sociales se revelan claramente y, además, donde surgen las resistencias y alternativas más efectivas al poder del imperio".[39]

—

38— En otro contexto, el artista explicó: "Altero las gorras de beisbol y sus logotipos para recodificar y recontextualizar los signos de la sociedad y, en última instancia, comentar sobre su relación entre estética, historia, medios de comunicación, cultura, moda, política y diferentes comunidades divididas por reglas y signos arbitrarios, como los equipos deportivos". Rubén Ortiz Torres en Valerie Loupe Olsen, *Rubén Ortiz Torres: The Texas Leaguer*, Houston, Texas, Glassell School of Art of the Museum of Fine, 2004, p. 11.

39— Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2001, XVII.



Shopper Hopper, 2015. Collage. Recortes de impresiones inkjet sobre papel de algodón —Inkjet print cuts on cotton paper. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist



Mimi llorando, 2019. Piñata. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist

La Macha Mous, 2019. Vista de la instalación *Through the Wall*—*Through the Wall* installation view. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist



Through the Wall, 2019. Instalación—Installation. Cortesía del artista—Courtesy of the artist





Clavado en la pared, 2019. **Instalación**—Installation. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist



Tracking Rubén Ortiz Torres's Customized Objects

C. Ondine Chavoya



Shopper Hopper, 2016. Pintura cromaluscente con hojuelas y carro de supermercado con sistema hidráulico—Chromaluscent paint, and flake on shopping cart with hydraulics. Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects. Colección—Collection Palm Spring Art Museum, Palm Springs

The artist Rubén Ortiz Torres has cultivated a long-standing interest in customizing traditions associated with low rider vehicles and has developed numerous artworks that experiment with and apply customizing techniques to unconventional objects, ranging from U.S. Border Patrol trucks to landscaping tools, such as leaf blowers and lawn tractors.[1] These projects have been widely exhibited in a number of important exhibitions through different thematic lenses.[2] Over time, numerous critics, curators, and scholars have noted how the artist's engagement with customizing raises many issues regarding public space and mobility.[3] In this essay, I consider recent projects by the artist, encompassing customized shopping carts and dazzling, hybridized piñatas that continue and extend this important dynamic in his work, connecting the issues of public space and mobility to immigration and the informal economy, which are also frequently connected to struggles for social and economic justice. As the artist has stated, "For me, customizing is an interesting and powerful model for democratic cultural dialogue."[4]

—

1— Accordingly, car customizing represents a critical and adaptive attitude among consumers to thwart the design, function, and aesthetics of industrial production. In other words, industrial products (namely the automobile) are manipulated and improved upon by consumers who did not (necessarily) produce them.

2— A few examples of exhibitions featuring Rubén Ortiz Torres's customized vehicles and products are: *Desmothernismo: Rubén Ortiz Torres*, Huntington Beach Art Center, 1998; *Customized: Art Inspired by Hot Rods, Low Riders, and American Car Culture*, ICA Boston, 2000; *Made in California: Art, Image, and Identity, 1900-2000*, LACMA, 2000; *Departures: 11 Artists at the Getty*, J. Paul Getty Museum, 2000; *Mixed Feelings: Art and Culture in the Postborder Metropolis*, USC Fischer Gallery, 2002; *The Interventionists: Art in the Social Sphere*, MASS MoCA, 2004; *Mundos Alternos: Art and Science Fiction in the Americas*, UCR ARTSblock, 2017; *Unsettled: Art on the New Frontier*, Nevada Museum of Art, 2017.

3— See C. Ondine Chavoya, "Customized Hybrids: The Art of Rubén Ortiz Torres and Lowriding in Southern California," *CR: The New Centennial Review* 4, no. 2, 2004, pp. 141-184; Gean Moreno, "The (New) Order of Things. Art, Car Customizing, and Hybrid Dreams," *Art Papers*, March/April 2002, pp. 32-36; John C. Welchman and Cate Rimmer, *Rubén Ortiz Torres: Behind the Garage Funk*, Vancouver, Charles H. Scott Gallery, 2004. The Chicano tradition of customizing low riders vehicles engages in a critical and adaptive style politics that simultaneously puts into practice and disrupts the standard methods of fetishistic automotive consumption and signification. Developed by a group defiantly confronting racial oppression, the stylized form and aesthetics of lowriding have historically negotiated the physical and social obstacles of delimited mobility in urban space. Accordingly, customized low riders represent a "Chicano tradition of artful struggle." James Sterngold, "Making the Jalopy an Ethnic Banner; How the Low rider Evolved from Chicano Revolt to Art Form," *The New York Times*, February 19, 2000, B9.

4— C. Ondine Chavoya, "Interview with Rubén Ortiz Torres," *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*,

"[A]s an aesthetic strategy," Ortiz Torres explained in 2000, "what I've learned and what I'm really interested in, here in California, is the whole process of customizing."[5] Elucidating on the idea and process of customizing in a 2004 interview, Ortiz Torres underscored, "The traditions of customizing demonstrate how an object can be adapted to both individual and social circumstances.... In customizing, you activate a process of adaptation and transformation, and move from passive consumer to active participant. The process involves dialogue and negotiation, participation and activation, which can produce forms of interventions."[6]

Rubén Ortiz Torres's 1999 sculpture series *Power Tools* consists of customized leaf blowers made in collaboration with Gody Sánchez. These power tools used by landscapers, gardeners, and maintenance workers have been customized as if they were glistening low riders. As I have described elsewhere, these functional sculptures—one fitted for style, one for efficiency—play on controversial legislation against the use of leaf blowers in the City of Los Angeles. In addition to exploring the interplay between form and function that characterizes the customizer's relationship to industry and technology, the *Power Tools* installation joined the debates over quality of life and dependence on immigrant labor, and exposed a functioning network of democratic self-organization carried out by the disenfranchised working poor in the city. The leaf blower ban led to the formation of Association of Latin American Gardeners of Los Angeles (ALAGLA), organized by Latino immigrant gardeners working with a small group of Chicana/o activists, to fight against the ban on an essential tool used for residential maintenance gardening. Founded in 1998, ALAGLA engaged in the political process by "taking direct action, advocating technological adaptations, and reframing the gardeners and their tools in a positive light."[7] In this way, the customized leaf blowers at the

—

ed. Nato Thompson and Gregory Sholette, North Adams, MA: MASS MoCA, 2004, p. 56.

5— Bill Kelley, Jr., "Interview with Rubén Ortiz Torres in his home in Echo Park, California," *Latinart.com*, December 7, 2000, available at: <http://www.latinart.com/faview.cfm?id=8>.

6— Chavoya, "Interview with Rubén Ortiz Torres," op. cit., p. 56.

7— Álvaro Huerta and Alfonso Morales, "Formation of a Latino Grassroots Movement: The Association of Latin American Gardeners of Los Angeles Challenges City Hall," *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 39, no. 2, 2014, p. 65.

center of the *Power Tools* installation "played a role in the history of the city and the labor movement in Los Angeles."[8] The association's campaign for social and economic justice as indexed by the leaf blowers demonstrates the potential for collective action among immigrant workers and microentrepreneurs in the informal economy.[9]

By creating these striking and often funky customized hybrids, Ortiz Torres draws our attention to efforts to render certain forms of labor and commerce invisible and/or to otherwise limit or restrict the mobility of these labor forces. Ortiz Torres's work often highlights the intersection of contested forms and contested spaces in the urban public, thereby accentuating the urban dimension of these struggles. But just as such restrictions or limitations can be recognized as efforts to "enforce Latina/o invisibility,"[10] Ortiz Torres's projects also register, are inspired by, and in dialogue with the models of resistance developed in response, and how these counter-efforts are mobilized. Elements of this method continue—and continue to be adapted—in the artist's new projects with shopping carts and piñatas.

Ortiz Torres showed two customized shopping carts in his 2017 exhibition *White Washed America*. For example, *Shopper Hopper* (2016) is tricked out with special tires, an elaborate hydraulic system filling the interior of the basket, and a control switch used to activate the kinetic sculpture, prompting it to jump and dance like a souped-up low rider. Adorned with candy paint and flake, it is a luminous magenta. The gilded *Long Shopper Limo* (2015) is a composite of three individual shopping carts and is a glistening extravaganza. It is an ostensible monument to the ubiquitous utilitarian object designed for transporting merchandise and facilitating increased retail sales through ease of movement and accumulation.

In the exhibition, the elongated shopping cart sculpture was positioned near *La jaula de oro* [*Gilded Cage*] (2017), a massive (over 8-foot-long) golden painting bearing the image and general shape of the U.S. flag, made with urethane, real gold leaf and fake

—

8— Chavoya, "Interview with Rubén Ortiz Torres," op. cit., p. 54.

9— Huerta and Morales, "Formation of a Latino Grassroots Movement," op. cit., p. 65.

10— Christopher David Ruiz Cameron, "The Rakes of Wrath: Urban Agricultural Workers and the Struggle Against Los Angeles's Ban on Gas-Powered Leaf Blowers," *U.C. Davis Law Review* 33, no. 4, Summer 2000, p. 1089.

gold leaf on aluminum. The title of the painting refers to a corrido written by Enrique Franco that was recorded and made famous by Los Tigres del Norte in 1983. The popular song captures the life and struggles of an undocumented Mexican immigrant in the U.S. who, among other things, is homesick, fearful of deportation, and whose Chicano son has no interest in returning to Mexico.[11] The music video squarely situates the narrative in Los Angeles, with shots of downtown's looming skyscrapers and the bridges crossing the Los Angeles River into East Los Angeles intercut with picturesque, postcard-worthy images of Mexico City's Zócalo.

La jaula de oro [*Gilded Cage*] and other recent multimedia paintings, such as *Target* (2017), are unmistakably plays on Jasper Johns's definitive Pop Art icons featuring flags and targets, which Johns initiated in the 1950s and has revisited over the course of his long career. Writing in 1960, art critic Robert Rosenblum proposed that in Johns's art, the flag becomes "a monumental ghost of itself",[12] a phantasm both haunted and haunting and a specter looming in the association suggested by the well-known corrido. However, unlike Johns's bullseye target paintings and prints, Rubén Ortiz Torres's recent *Target*, with its shimmering, mottled surface of metal flake paint, precious metals (e.g., silver), heavy metals (such as lead), and urethane car paints, was used in accordance with its function as an object for target practice and is displayed with the bullet holes. As part of the production of the object, this action also recalls earlier artworks, such as the paintings by Niki de Saint Phalle in her *Tirs* series from the early 1960s and the 1964 *Shot Marilyn*s by Andy Warhol.

Just as Ortiz Torres's paintings of targets and flags abound with multiple art historical references, so too do his use and alteration of shopping carts. For example, Christo began wrapping everyday, prosaic objects of myriad scales in the 1950s, including wrapped supermarket carts and packages in trolleys. Maurizio Cattelan fashioned an extended shopping cart (measuring more than 7 feet long) for the Venice Biennale in 1997, titled, *Less than Ten Items*, apparently created for global art fair shopping. Also commenting on consumerism and the commodification of art, Sylvie Fleury's

—

11— Since its initial release, the song has inspired two films, the first centered on Mexican immigrants in 1987, while the 2013 production featured Guatemalan teenagers.

12— Robert Rosenblum, "Jasper Johns," *Art International*, September 1960, pp. 75–77.

ELA 75/K Easy Breezy Beautiful (No. 6) (2000) showcases an empty gold-plated shopping cart rotating on a mirrored pedestal.

The extended chassis of *Long Shopper Limo* functions like a stretch limousine version of a shopping cart and the title reinforces this metaphor or formal allusion. Thus, Ortiz Torres's grocery cart participates in this tradition of pop-inflected institutional or art-world critique aimed at particular forms of overt commercialization and the traffic between luxury brands and goods on the one hand and artists, curators, galleries, art fairs, and museums on the other. Just as lavish and flamboyant as the earlier Cattelan and Fleury sculptures, Ortiz Torres's project reaches beyond art world critiques of consumerism. Given Ortiz Torres's longstanding interests in and exploration of customization, his alteration of the ubiquitous supermarket trolley also emblematizes the innovative, expanded utility of shopping carts by exceeding their prescribed function and design by a range of users, including street vendors, individuals experiencing homelessness, and artists.

In the late 1980s, Krzysztof Wodiczko developed a series of prototypes for his *Homeless Vehicle Project* (1987–1989) as a tool for self-sustainability and survival. Through multiple iterations, this "high-tech version of a supermarket cart"[13] was repurposed into a multifunctional vehicle that could be used for transport, shelter, storage, washing, and collection, among other activities. One of the underlying goals of this customized mobile architecture was to help communicate "the relationship of the homeless to the rest of the city, as legitimate members of the community and citizens."[14] Placing the vehicles in the city helped to foster these discussions. As they circulated across the city, the homeless vehicles also functioned as a "critique of economic inequality" and a form of "social disruption,"[15] processes that had the potential to continue to reverberate when displayed in an art space.

—

13— Dick Hebdige, "The Machine is Unheimlich: Krzysztof Wodickzko's Homeless Vehicle Project," *Sightlines*, August 30, 2012, available at: <https://walkerart.org/magazine/krzysztof-wodiczkos-homeless-vehicle-project>.

14— "Krzysztof Wodickzko, *Homeless Vehicle*," *Arte Útil*, no. 10, available at: <https://www.arte-util.org/projects/homeless-vehicle/>.

15— Susannah Gardiner, "How an Exquisitely Designed Cart for Homeless People Inspired a Wave of Artists' Activism," *Smithsonian Magazine*, March 19, 2018, available at: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/how-exquisitely-designed-cart-homeless-people-inspired-wave-artists-activism-180968519/>.

Likewise, Ortiz Torres's customized carts are aligned with art projects such as Miguel Luciano's *Pimp my Piragua* (2008-9), a customized tricycle-pushcart cum mobile public art performance for peddling shaved ice (piraguas). Drawing inspiration from the popular MTV show *Pimp my Ride*,[16] Luciano's iridescent pushcart in the form of a low rider bike complete with a hi-fi sound and video system is an embellished tribute to the ingenuity and innovations of Latino street vendors, especially the piragüeros.

Ortiz Torres's customized shopping carts can be seen in the context of street vending and the informal economy in addition to the restrictions placed on, and the more general criminalization of, these activities and the struggles that emerged to combat these forces. As urban planner James Rojas has acknowledged, street vending has been a vital part of "the enacted environment in Latino Los Angeles since the 1920s,"[17] and continues to be "one of the most noticeable elements in the East L.A. landscape."[18] Restrictions on street vending were first introduced in downtown Los Angeles in the 1930s, a move at least partially related to the rise of the personal automobile in the burgeoning urban center. By 1980, all street vending was banned in the City of Los Angeles. In 2013, an estimated 10 000 street vendors were working in Los Angeles County, and all the while this form of commerce was technically illegal following the failed efforts of a 1994 Street Vending Ordinance that sought limited legalization.[19]

"Existing on the margins of the formal economy" as a small-scale economic enterprise, street vending, as Margaret Crawford reminds us, "constitutes a complex and diverse economy of microcommerce, recycling, and household production,"[20] and in

—

16— *Pimp my Ride* ran on MTV from 2004 to 2007 and spanned several international adaptations and imitators.

17— James Rojas, "The Enacted Environment in East Los Angeles, 1993," in *Chicano and Chicana Art: A Critical Anthology*, ed. Jennifer A. González, C. Ondine Chavoya, Chon Noriega, and Terezita Romo, Durham, Duke University Press, 2019, p. 288.

18— Ibid, p. 271.

19— The debates about street vending I cite here are local to Los Angeles but are part of ongoing debates playing out in numerous urban centers, including Chicago and New York City, as well as Barcelona, Bogota, Cairo, Dire Dawa, Hong Kong, Manila, Mexico City, Rio de Janeiro, Santiago, and São Paulo.

20— Margaret Crawford, "Contesting the Public Realm: Struggles over Public Space in Los Angeles," *Journal of Architectural Education* 49, no. 1, September 1995, p. 6.

Los Angeles, this informal workforce is predominantly Latino and Latina. Meanwhile, dramatic increases in street vending continued as the Latino population continued to grow in Los Angeles. In the face of economic disenfranchisement, street vendors began to organize in the late 1980s and to "use the street as both a place of political organizing and mercantile activity" in an effort to defend their livelihoods.[21] The Asociación de Vendedores Ambulantes [Street Vendors Association] was one community-based organization to emerge out of the protracted civic dialogue and debates focused on street vending. Protest signs at rallies proclaimed, "Somos vendedores, no criminales," [We are vendors, not criminals].[22] And as *The New York Times* characterized the scenario in 2013, "the fight to legalize sidewalk peddlers goes beyond commerce, offering a window on the larger debate about the place of immigrants in American culture."[23] In February 2017, the Los Angeles City Council voted unanimously to decriminalize street vending out of fear that the illegality of the trade made vendors particularly vulnerable to deportation under the Trump administration. In other words, there was a concern that criminal charges related to street vending could put vendors at risk for deportation. In order to minimize this possibility, the criminal charges for vending under the municipal code were eliminated.

"As any trip to the public markets in Mexico City demonstrates," Rubén Ortiz Torres observed in 2004, "the distinction between folk and popular culture has always been confused in Mexico; rather than being clearly delineated, they coexist."[24] The artist has recently turned his attention to one classic emblem of this coexistence, the piñata, and in the process, he has produced a new body of work and entered into new collaborations, including with master piñatero Marcial García. Widely popular and generally considered disposable or ephemeral, the incorporation of resplendent piñatas in Ortiz Torres's art bridges several thematic and cultural concerns as well as conceptual and formal interests

—

21— Stephanie Pincetl, "Challenges to Citizenship: Latino Immigrants and Political Organizing in the Los Angeles Area," *Environment and Planning A,* no. 26, 1994, p. 905.

22— Robert J. Lopez, "Vendors Protest Against LAPD," *Los Angeles Times,* August 2, 1994, B3.

23— Ian Lovett, "Food Carts in Los Angeles Come out of the Shadows," *The New York Times,* December 5, 2013, A20.

24— Chavoya, "Interview with Rubén Ortiz Torres," op. cit., p. 53.

that the artist has sustained in his work over the years, particularly since his arrival at CalArts in Los Angeles. Marionettes patterned on trademarked characters, including Tweety Bird and Mickey or Minnie Mouse, and other border curios abound in his early video works, such as *How to Read Macho Mouse* made with Aaron Anish in 1991. In appropriating and refashioning "quintessential vernacular and border genres"[25] that are already the product of multiple appropriations through cross-border exchanges occurring in both directions, the artist raised the critical question, "Who is appropriating whom?"

Ortiz Torres's collaged piñatas are unconventional and provocative amalgamations. The design begins in Photoshop, drawing on images of existing piñatas that are then profusely reworked. This process takes the manipulated imagery found in the artist's photography, video, and painting to a new height. Disparate elements from various piñatas are reconfigured to create hybridized characters that are striking and uncanny. This method shares similarities with Ortiz Torres's previous approach to marionettes—featured prominently in earlier photography and video art—wherein the artist would disassemble different puppets into "dislocated parts before re-combining the parts from each object into a singular hybrid of mixed pop cultural identity."[26] With the piñatas, Ortiz Torres also incorporates shattered fragments and remnants of broken piñatas into the final form, augmenting the overall fragmentation. In addition to sculpture and installation formats, the hybridized piñatas provide the source for photographs and drawings that effectively convey the artist's overall interest in exploring how popular icons are adapted and how culture is transformed in the process. For nearly four decades, the artist has been inspired to record and riff on signs of dislocation in the built environment and popular culture as part of his continued "exploration of the modification of culture North and South of our porous borders and somewhere beyond."[27]

—

25— Victor Zamudio Taylor, "Rubén Ortiz Torres," in *Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art*, San Diego, Museum of Contemporary Art, 2000, p. 76.

26— Josh Kun, "The Eyes of the Border," in *Lines of Sight: Views of the U.S./Mexican Border*, Riverside, CA, University of California and Sweeney Art Gallery, 2002, p. 15.

27— Rubén Ortiz Torres, artist's statement, *The House of Mirrors*, Jan Kesner Gallery, 1995.

In 2018, Ortiz Torres displayed a collection of hand-painted piñatas at Casa Orizaba in Colonia Roma as part of a group show titled *Arte sin fronteras*. The installation included several conjoined and suggestively totemic piñatas. The modifications confuse classification with numerous animal-human chimeras, including one particularly imposing beast, a hybrid of pop diva Thalía as a centaur, or rather, a Centauride. Teeming with whimsy and kitschy extravagance, the installation bears a mordant title and theme *Reunificación Familiar* [*Family Reunification*]. The following year, Ortiz Torres presented another installation of piñatas at Royale Projects gallery in Los Angeles, titled *Through the Wall*, in which a number of the piñata collage sculptures combined icons from art history, popular culture, and mass media. For instance, *Mimí llorando* [*Mimi crying*] (2019) combines elements from Minnie Mouse with Frida Kahlo alongside the legend of La Llorona, or the Weeping Woman, with Cubist portrait conventions of an entirely different weeping woman. Operating like a "recombinant border shape-shifter,"[28] a number of the figures are quite literally stuck in, or physically divided, by the wall. The image is bizarre and unsettling like something out of science fiction scenario involving an unsuccessful teleport, or, in the case of superheroes narratives, the power of intangibility gone awry, causing the figure to get trapped midway. Although only a temporary gallery wall, there is a palpable violence in these pieces, perhaps connected to the violence in the activity of piñatas writ large, but more forebodingly alluding to the violence in the rhetoric associated with the proposed border wall and the violence in the detention and separation of families.

In a slightly self-referential reprise of his 1991 oil paintings *Macho Mouse* and *La Minnie*, paintings that came to exemplify Neo-Mexicanismo for some critics, Ortiz Torres created *La Macha Mous* (2019), a bearded Minnie Mouse whose form and gender change across the wall. Curator Cuauhtémoc Medina once proclaimed that the art of Rubén Ortiz Torres both embraced and asserted the "rejection of binary meanings."[29] This rejection of binary systems and meanings takes on added dimensions and significance today, and through these experimental and eccentric

—

28— Kun, "The Eyes of the Border," op. cit., p. 15.

29— Cuauhtémoc Medina, "Alien Speech," in the exhibition brochure *Rubén Ortiz Torres: Alien Toyz*, Santa Monica, CA, Track 16 Gallery, 1998.

piñatas queer, non-binary, and gender non-conforming elements emerge in ways that were perhaps not so clearly discernible in the artist's practice previously. The installation also included an homage to a queer Latino artist, Félix González-Torres, in the form of a small corner candy spill. The accumulation of hard candy wrapped in yellow cellophane potentially acts as a multi-layered memorial, while also echoing the candy, coins, chocolate gelt, and game chips assembled near the fallen piñatas in the gallery, encouraging a reconsideration of the entire enterprise and activity of piñatas.

"Piñatas," curator Tey Marianna Nunn reminds us, "have always been in sync with popular culture."[30] Nimbly responding to trends in film, television, cartoons, and video games, piñata artists are just as agile with politics and political culture. As such, they have the capacity to signal the pleasures and the "anxieties of the current time."[31] Fittingly, one of the most popular *piñata* characters today is Donald Trump.[32] Moving across the vast region of Los Angeles, they can be seen suspended outside shops, swinging in the breeze overhead, and hinting at minor acts of defiance against the scapegoating, vilification, and dehumanization of migrants and refugees. At the very least, the public display of the Trump piñatas marks and manifests a humor and resistance to the ongoing crisis, criminalization, persecution, and deportations. After all, piñatas have always functioned as parables of good versus evil. One other figure stuck in the wall in the *Through the Wall* gallery installation appears clad in a black suit sporting an enormously long red tie. Trump's visage appears on a hybrid clown-burro-dog piñata taking a piss, or spraying candy, from its raised hind leg, and another looks particularly startling in a multi-sided and multi-faced collage affixed to a spinning disco ball motor, titled *Death Star* (2019), taking its name from the *Star Wars*-franchise space station and superweapon with the capacity to destroy entire planets.

—

30— Adrián Gómez, "Stick Art: 'Piñata Exhibit' Traces History of Art Form," *Albuquerque Journal,* June 23, 2017, available at: <https://www.abqjournal.com/1022390>.

31— Rubén Ortiz Torres, studio visit with the author, July 12, 2019.

32— Jonathan Blitzer, "The Man behind the Trump Piñata," *New Yorker,* March 29, 2016, available at: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-man-behind-the-trump-pinata>. See also Christopher Borrelli, "Trump Piñatas a Hit Across Cultures," *Chicago Tribune,* May 16, 2018, available at: <https://www.chicagotribune.com/entertainment/ct-ent-trump-pinata-0520-story.html>.

The cottage industry of piñata makers on both sides of the U.S.-Mexico border forms part of an historical vernacular culture and constantly changing craft. In recent years, homemade, unlicensed piñatas have emerged as another contested object in local contexts and global movements. Media giants such as Disney, Cartoon Network, Nickelodeon, Sanrio, and Viacom, seeking to "protect their popular cartoon and character properties" and "intellectual property against illegal use," have pursued the makers and sellers of homespun piñatas, featuring the likes of Dora the Explorer, Hello Kitty, and the many widespread Disney staples. Corporate complaints about copyright violations and trademark infringements have led to lawsuits and fines against vendors in Los Angeles and seizures at the U.S. Mexico Border.[33] In this way, piñatas, like leaf blowers, low rider, and carts used for street vending, have also emerged as contested objects in the city.

Ortiz Torres's experiments with piñatas link his work to a number of other artists drawn to the form in recent years, ranging from Chuck Ramirez's photographs of fallen, which is to say, used and emptied piñatas, to the satirical piñatas depicting former Mexican President Carlos Salinas de Gortari collected by artist Vincente Razo for *El Museo Salinas* (1996). In fall 2016, Oakland-based artist Sita Kuratomi Bhaumik created a piñata in the form of then presidential candidate Donald Trump's proposed border wall using over 300 handmade brick-shaped piñatas. The closing reception featured a community demolition party.[34] Notably, queer Latinx artist Justin Favela has adopted the piñata as his signature medium and created a number of striking sculptural installations, including a life-size piñata replica of the most celebrated low rider ever, Jesse Valdez's *Gypsy Rose*.[35] Also pertinent here is Julio César Morales's *Undocumented Interventions*, a powerful and unsettling series of

—

33— Jennifer Delson, "Got a License for that Piñata? Likenesses of cartoon characters, many made in garages and sold by small vendors, prompt legal action by entertainment giants," *Los Angeles Times*, June 19, 2000, B1.

34— The exhibition *Estamos Contra el Muro/We are Against the Wall* was held at Southern Exposure in San Francisco's Mission District in 2016.

35— Carolina A. Miranda, "Object Lesson: A low rider piñata inspired by a famous car bounces into the Petersen Automotive Museum," *Los Angeles Times*, July 7, 2017, available at <https://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-et-cam-lowrider-pinata-petersen-20170707-story.html>. See also Arthur St. Antoine, "Gypsy Rose, the Most Famous Low rider of Them All, Goes to Washington, D.C.," *Automobile Magazine*, June 12, 201, available at <https://www.historicvehicle.org/gypsy-rose-famous-lowrider-goes-washington-d-c/>.

watercolors that depict how piñatas and other everyday objects, such as appliances, are modified in ways to facilitate concealed border crossings. *Undocumented Interventions #1* (2011) shows a small child hidden inside a Powerpuff Girls (Buttercup) piñata, while *#17* (2010) reveals an infant stowed within the figure of La Chilindrina. In each, the vantage point is that of an X-ray machine or some other form of screening technology used at border inspection checkpoints.[36]

The art of Rubén Ortiz Torres operates on several levels at once, and this is especially the case in his work centered on customization. With their resplendent surfaces, seductive textures, and exuberant layers, we encounter artworks that are consistently engaged with issues related to the city, mobility, and urban space, and that are often modeled on contested objects linked to protracted civic struggles and debates. Rubén Ortiz Torres's customized objects have the capacity to make largely invisible or obscured forces visible, and his work is particularly attuned to the shifting landscape of labor, especially undocumented labor in Southern California.[37] Just as Ortiz Torres's art practice is so often about recodifying and recontextualizing signs,[38] it can also be understood as being informed by and functioning to recontextualize these civic struggles around migration, labor, the informal economy, and restricted mobility for targeted populations and

—

36— Some of the modes of concealment depicted in Morales's series are detailed in Wendy Thermos, "Inspectors at the Border Discover a Child Concealed Inside a Piñata," *Los Angeles Times,* November 13, 2004, B6. The artist also made use of photographs by border inspectors as source materials for the series.

37— This was noted by as Raquel Tibol when discussing Ortiz Torres's early video works, many made while the artist was at Cal Arts between 1990 and 1992, such as *Work Will Set you Free* (1991), *The Fence* (1992), and *Custom Mambo* (1992). Tibol wrote, "They have a common theme: the illegal migrant worker in the fortress zone between the sheltered Tijuana and the comfortable San Diego, between endless queues of vehicles, of people carrying shopping packages, of vendors of curiosities, of exploitations, persecutions, denigrations. They are not direct documentaries; they are testimonies spiced up with explicit critical opinions." To this list we can also add *How to Read Macho Mouse* (1991) made with Aaron Anish, which takes up questions of free trade and appropriation. "Rubén Ortiz en la línea para el otro lado," *Proceso,* no. 858, April 12, 1993, p. 53. [Author's translation.]

38— In another context, the artist explained, "I alter baseball caps and their logos in order to recodify and recontextualize society's signs and ultimately to comment on their relation between aesthetics, history, mass media, culture, fashion, politics, and different communities divided by arbitrary rules and signs, like sports teams." Rubén Ortiz Torres in Valerie Loupe Olsen, *Rubén Ortiz Torres: The Texas Leaguer,* Houston, Museum of Fine Arts, 2004, p. 11.

objects, and placing them in a museum context for public reconsideration. And in this way, the art of Rubén Ortiz Torres channels the instructive words of Michael Hardt and Antonio Negri, who remind us that, "The realm of production is where social inequalities are clearly revealed and, moreover, where the most effective resistances and alternatives to the power of Empire arise."[39]

—

39— Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2001, p. XVII.

La tribulación de los objetos: ironía, melodrama y fetiches en Rubén Ortiz Torres

José Falconi



Boceto para *América blanqueada*—Sketch for *White Washed America*, **2013. Cortesía del artista—**Courtesy of the artist

El principio del “taco de ojo”

La metafísica de nuestro tiempo es confusa. Rubén Ortiz Torres lo ha sabido desde hace tiempo, contribuyendo y deleitándose con el desconcierto general de la contemporaneidad. Su obra se encuentra entre las más peculiares producidas en el continente americano en las últimas décadas. La exuberante y sensual insistencia de Ortiz Torres en producir “tacos de ojo” nos recuerda que, a pesar de todos los esfuerzos por liberar al arte contemporáneo del objeto, éste no ha desaparecido aún. Así, la obra de Ortiz Torres plantea una oportunidad para examinar el complicado estado actual de la objetualidad, ayudándonos a comprender la resiliencia de los objetos y cómo aún pueden descubrir de manera efectiva el trasfondo de inquietud que impregna nuestras vidas cotidianas.

La objetualidad parece estar teniendo un auge en las prácticas artísticas, y la escultura parece haber ocupado la posición dominante mantenida por la pintura durante casi un siglo. Las últimas décadas han probado la capacidad de los objetos para ser significativos más allá de su uso o valor de cambio. De hecho, el medio en sí mismo ha erosionado la creencia en un objeto semimágico y canalizado sus poderes mágicos a los propios artistas.

En los últimos cien años, el objeto artístico perdió gradualmente sus poderes mágicos de trascendencia eterna, a medida que se redujo a un simple objeto situado, contingente. Mientras que el artista adquirió poderes nuevos y únicos que demostraron ser fundamentales en la construcción del arte modernista y han seguido definiendo su práctica hasta el pasado reciente. Esta dinámica entre el objeto y el artista también fue primordial para la práctica de algunos de los miembros más notorios de la llamada “generación del terremoto” de 1985 en México, es decir, la generación de artistas que apareció cuando el modernismo estaba llegando lentamente a su fin bajo el disfraz semifolclórico del “neomexicanismo”, un estilo de pintura que reaccionó contra cierta clase de internacionalismo apelando a símbolos nacionales y amaneramientos culturales en la década de 1980. Estos artistas volvieron a desplegar una serie de tácticas antiguas en sus nuevas prácticas disruptivas, revelando sin darse cuenta que todavía eran modernistas de corazón.

Por ello, no es coincidencia que una fuerte creencia en el poder de la objetualidad incide en la práctica de Rubén Ortiz

Torres, una figura seminal de esta generación cuya trayectoria aún no se ha reconciliado con el canon histórico-artístico de México. Es apenas ahora, después de décadas de trabajo continuo, que su relevancia e importancia crucial para las generaciones más jóvenes se hacen cada vez más evidentes. La obra de Ortiz Torres ha explorado la capacidad de los objetos para (re)adquirir y mudar significados mediante el desplazamiento constante hasta que representan posiciones mutuamente contradictorias.

Esta característica de la producción de Ortiz Torres se remonta a una de sus primeras obras más importantes, *El fin del modernismo* (1986). La obra condenó la narrativa progresista del modernismo (encarnado por edificios "modernos" y un guiño obvio a los murales de José Clemente Orozco) al tiempo que apuntaba al legado de esa tradición: es una pintura, posiblemente el medio más emblemático del modernismo.[1] Como ha señalado Alejandro Navarrete Cortés: "No es casualidad que Ortiz haya utilizado el propio medio [del óleo] para señalar dos cosas: por un lado, representaba el final de la narrativa progresista; y por el otro, realizó el propio féretro de la producción tradicional de imágenes, que encierra, tras su bálsamo de trementina, aquellos antiguos poderes de la mimesis".[2]

Ortiz Torres tiene buen ojo para identificar y recolectar signos que se sienten un poco fuera de lugar y que luego presiona hasta que están tan distorsionados que se convierten en malas copias de sí mismos, desafiando así la estrechez de las categorías identitarias nacionales en las que el artista ha estado inscrito. Comprender cómo Ortiz Torres explota los muchos procesos por medio de los cuales los objetos se vuelven significativos también nos permite explicar cómo ha forjado un espacio único como artista posnacional y, lo que es más importante aún, ver cómo su manejo de tales atribuciones no se basa en borrar lo local, sino en abrazar los múltiples "locales" por los que el artista transita. La acumulación de identidades ha sido fundamental para la práctica

—

1— *El fin del modernismo* no es la única pintura de 1986 que cita el famoso mural de Orozco en la Baker-Berry Library del Dartmouth College, en Hanover, New Hampshire; la lista también incluye *Persistencia de la memoria* y *Lo que el viento le hizo a Juárez*.

2— Alejandro Navarrete Cortés, "La producción simbólica en México durante los años ochenta", en Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, eds., *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*, México, Turner/UNAM, 2007, p. 288.

de Ortiz Torres, en oposición directa a la fantasía cosmopolita habitual de repelerlas. Esto apunta hacia una nueva forma de entender la pertenencia cultural, ayudando a revitalizar una serie de debates identitarios obsoletos que han impedido la conversación sobre este tema durante décadas.

El melodrama de la objetualidad

Alabar a Rubén Ortiz Torres como el artista liminal más importante en activo hoy día en el continente americano podría ser una exageración, pero no necesariamente un error, especialmente si entendemos su liminalidad como una manifestación de su destreza (multi)cultural y de su inusual habilidad para producir objetos que cubren incesantemente más categorías, de modo que es imposible reducirlos a significados simples. Este aspecto de su práctica se acentuó a partir de 1990, cuando Ortiz Torres se mudó a Los Ángeles para continuar sus estudios en CalArts. Esto es evidente en los cambios en el alcance y los temas de su práctica fotográfica. Su primera serie de fotos de la década de 1980 capturó la vibrante cultura *underground* de la Ciudad de México en la misma línea que Pablo Ortiz Monasterio y otros en ese momento. Una vez en los Estados Unidos, comenzó a documentar algunas de las formas extrañas que la cultura mexicana ha asumido al cruzar la frontera. A primera vista, estas series pueden parecer bastante diferentes, pero comparten el interés por capturar las formas raras y surrealistas en las que los signos que se originan de un lado de la frontera se vuelven a desplegar en el otro. La cantera de Ortiz Torres fue la leve distorsión que sufren los signos a medida que se desplazan de un contexto a otro.

Dos imágenes de 1995 son ejemplos de esta leve distorsión mutua: una enorme torre de agua "sombrero" en el sureste de los Estados Unidos y una carroza-taco en un desfile en California "rellena" con dos niños rubios. Las escenas son hilarantemente surrealistas, y conocer las circunstancias detrás de ellas difícilmente las hace menos extrañas. El "sombrero" aún existe en Dillon, Carolina del Sur; de hecho, es la efigie de un sombrero más grande del mundo. Toda el área al sur de la frontera entre las Carolinas se ha denominado coloquialmente "sur de la frontera", reimaginando la cultura fronteriza de manera que ingresar a Carolina del Sur desde el norte simula cruzar a una versión de México tipo parque temático. Las imágenes de Ortiz Torres

documentan el (patente) desplazamiento de significado generado por tal intercambio cultural. La leve subversión en cada una de estas imágenes es sintomática de la parodia capturada en ellas, lo que marca la leve sensación de desfamiliarización que resulta de la forma en que esos signos han sido apropiados y reorganizados al otro lado de la frontera, y el hecho de que a pesar de dicho deslizamiento, esos signos de alguna manera todavía funcionan.

La fotografía de Ortiz Torres resume su método: es un antropólogo consumado que investiga lo que Cuauhtémoc Medina ha llamado "el caos cultural en México y los Estados Unidos". Su obra le recuerda continuamente al *establishment* del arte culto que las cosas más interesantes en realidad están sucediendo justo a sus puertas.[3] Ortiz Torres encontró la manera de producir sus objetos justo en el meollo de este desplazamiento de significado: deberían mostrar estas distorsiones hasta adquirir significados contradictorios y convertirse en deliveradas parodias de sí mismos. Esta distorsión de los signos no es el *tema* de las obras de Ortiz Torres, sino su *método* más preciado para producirlas.

Al apropiarse y volver a desplegar las técnicas de la cultura popular codificándolas en la sintaxis del arte culto, encontró una manera de "codificar por partida doble" la pertenencia y la adscripción de las piezas, haciendo posible apreciar las contradicciones incorporadas en un solo objeto. Es por eso que los objetos que produce son siempre tacos de ojo transgresores. Ortiz Torres sabe que la frontera real es estilística más que territorial, y que la patrulla fronteriza real está estacionada en la frontera porosa entre la (baja) "cultura popular" y el (alto) "arte" elitista.

Ejemplos especialmente claros de este método de doble codificación son los experimentos con pinturas termocrómicas que "reaccionan" cuando los espectadores presionan sus manos contra la obra. La interacción física con estas pinturas revela temporalmente un nuevo signo que se desvanece inexorablemente en la invisibilidad. El acabado monocromático perfecto del díptico *1% y 99%* (2012), por ejemplo, imita el pulido de un automóvil en referencia directa a los *low riders* de la cultura chicana cerca de la frontera. Al mismo tiempo, es también una respuesta irónica a la tendencia a considerar la "abstracción geométrica",

—

3— Cuauhtémoc Medina, "Porque lo social no nos está dado. Comentarios a la constitución del arte contemporáneo en México", en *Abuso mutuo*, México, Cubo Blanco/RM, 2017, p. 130.

que arrasó en el arte latinoamericano hace unos años, como la única corriente moderna de la región.[4] El propio Ortiz Torres ha señalado que las dos pinturas son en realidad "proyectos artísticos muy distintos"[5] dirigidos a audiencias diferentes: el *1%* "está destinado a mostrarse en la galería o en el espacio del museo y ser coleccionado como una obra de arte abstracta", mientras que el *99%* es "una pieza de arte concreto destinada a tener un propósito político". Hay que tener en cuenta la postura irónica aquí: el *1%* es "contemplativo" y abstracto, el *99%* es "político" y "concreto". Objetar tal oposición es no entender el punto: es decir, que Ortiz Torres señala a propósito en direcciones estructuralmente opuestas. Al recubrir (y recuperar) el objeto con referencias y mediaciones, expone los pliegues de significado en los que están situados.

Ortiz Torres hace un uso eficiente de la polisemia del objeto. Si esto a veces resulta demasiado obvio, como en *Mujer llorando 1 y 2* (1985), es porque está precisamente al servicio de producir respuestas multidireccionales simultáneas. Si se siente excesivo, como en la gran inscripción "vuelve" en *Vuelve* (1989), entonces simplemente está ostentando su proximidad al pastiche.

Quizás el ejemplo más obvio de este exceso controlado como método sea *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España* (1987), cuyo título refiere al relato de Bernal Díaz del Castillo sobre la conquista de Mesoamérica. La pintura de Ortiz Torres "corrige" la narrativa de Díaz al considerar el destino de los pueblos indígenas desde entonces.[6] Sobre una figura realista de una estatua olmeca que llora está la cara sonriente del Jefe Wahoo, el antiguo logotipo del equipo de beisbol de los Indios de Cleveland, que finalmente fue eliminado en 2019. Juntos, estos signos crean un cortocircuito, mientras que la disonancia exagerada entre estas dos imágenes de "indios" nos invita a reírnos de esta distancia irónica.

—

4— *Cf.* José Falconi, "No me token; or, How to Make Sure We Never Lose the * Completely". Disponible en <https://www.guggenheim.org/blogs/map/no-me-token-or-how-to-make-sure-we-never-lose-the-completely>.

5— <http://www.rubenortiztorres.com/?view=section&id=7322&y2=27371>.

6— Como es bien sabido, Bernal Díaz del Castillo escribió su *Historia verdadera...* en 1568 como respuesta a la biografía de Hernán Cortés escrita por Francisco López de Gómara en 1562, que Bernal consideraba tremendamente imprecisa. Para mayor información, véase Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2004.

Sin la cuidadosa atención que Ortiz Torres pone en su intrincada gramática, tales operaciones correrían el riesgo de caer en un pastiche grosero. Sin embargo, esto no diluye el trasfondo melodramático controlado de sus piezas: los signos de los que se ha apropiado trabajan entre sí y en oposición entre ellos para producir un exceso de sentimiento, a pesar de su postura irónica. Este melodrama irónico es claramente visible en pinturas recientes, como *Tierra y libertad* (2013) y *América blanqueada* (2014), en las que el signo robado está envuelto en uretano termocrómico que los espectadores pueden "activar". Los signos están siempre ahí, detrás de su apariencia pulida, haciendo su llamado a pesar de su carácter fantasmal. La interacción del espectador aquí no es gratuita: en *Tierra y libertad*, el famoso eslogan revolucionario de Emiliano Zapata solo se vuelve legible para aquellos que han "trabajado" con la pieza interactuando táctilmente con ella.[7] Cualquier respuesta emocional producida por esta teatralidad se basa en la ironía final de todo, que mantiene la pieza unida.

El punto clave es que tales piezas consisten en una serie de signos que se contradicen entre sí sin deshacerse por dicho exceso. El objeto exitoso en el centro de la práctica de Ortiz Torres es, por lo tanto, capaz de un pequeño acto de magia. Esta capacidad lo hace único en la escena contemporánea, ya que parece retener y volver a desplegar el último remanente del modernismo, el objeto mismo, al remodelarlo hasta el punto de la fetichización.

Los fetiches pueden entenderse aquí como objetos con una capacidad única para reificar múltiples relaciones al mismo tiempo. El antropólogo Lorand Matory propone una teoría provocativa de cómo estos objetos adquieren su poder y significado:

> El fetichismo es la proyección de valores y cualidades particulares de la agencia sobre cosas materiales, una proyección que anticipa proyecciones rivales y legitima asimétricamente las demandas particulares de valor, agencia y relaciones sociales a expensas de otras posibilidades [...] La potencia de los fetiches

—

7— Esta técnica es aún más marcada en otras pinturas de entonces, como *La tierra volverá a quienes la trabajan con sus manos* (2012), que reproduce el escudo de armas del estado de Morelos (un homenaje a Emiliano Zapata) en un monocromo oscuro, cubierto de uretano termocrómico. Solo se puede acceder al lema "Tierra y libertad" al centro del escudo de armas mediante el trabajo manual del espectador.

> más duraderos reside en su encarnación de las perspectivas tanto de las partes dominantes como de las subordinadas, haciendo del fetiche un poderoso tipo de signo, sobrealimentado con una ambivalencia desigual.[8]

En opinión de Matory, un fetiche representa relaciones diferentes y a menudo contradictorias al mismo tiempo. La fortaleza de Ortiz Torres radica en su capacidad para producir objetos de arte que funcionan como fetiches. Es posible que necesiten tomarse con la distancia serena de la ironía, sin embargo, operan aferrándose a los pocos restos de objetualidad que quedan después de décadas de continua erosión.

Dobles duplicidades

La producción de Ortiz Torres no es un anatema para las rígidas formaciones nacionales. Por el contrario: mientras más osificados estén los repertorios nacionales, con mayor facilidad es posible movilizar, traficar y burlar sus respectivos signos. Sus apropiaciones presuponen un repertorio de signos estables y reconocibles que circulan bajo la etiqueta de "arte mexicano" o "arte estadounidense". Esto no significa que su obra sea de naturaleza "nacionalista", ni que reivindique una noción fija de identidad nacional. En cambio, revela una forma única de salir de los nacionalismos rancios sin negar nuestros lazos con lo local (por ejemplo, abogando por un cosmopolitismo elitista). Comprender la capacidad de Ortiz Torres para producir objetos contradictorios ofrece así nuevas opciones para reinventar la naturaleza de las alineaciones nacionales en la actualidad. Una de ellas involucra la tensa relación entre las categorías de "latinoamericano" y "latino" (estadounidense), que también debería ayudarnos a vislumbrar una nueva comprensión del cosmopolitismo como resultado de múltiples experiencias localizadas. La retórica del particularismo de Ortiz Torres nos ayuda a comprender cómo surge el cosmopolitismo a partir de la suma y no de la resta de identidades. Existe el peligro de que el intento por trascender el nacionalismo pueda terminar reificando,

—

8— Lorand J. Matory, *The Fetish Revisited: Marx, Freud, and the Gods Black People Make*, Durham, Duke University Press, 2018, p. 287.

si no es que reproduciendo, sus principios más destacados. De hecho, algunos de los vestigios más resistentes del nacionalismo en la actualidad tienen sus raíces en categorías que han tratado de reemplazarlo. La noción de "identidad postnacional", por ejemplo, se basa por necesidad en una versión hipercohesiva del patrimonio cultural nacional. Esto podría ayudar a explicar algunos de los malentendidos más generalizados entre el arte latino y el latinoamericano en la actualidad.

Las cosas se ponen aún más difíciles a la luz de la segunda característica importante de esta relación: a saber, su supuesta continuidad. A pesar de las enormes diferencias de categorías entre los latinos en los Estados Unidos, se asume que son contiguos, intercambiables e incluso indiferenciables entre sí en términos de pertenencia cultural. Para complicar esto aún más, los artistas y la cultura latinos son considerados como intercambiables con los latinoamericanos. El hecho de que todos suenen o hablen "español" (no obstante los brasileños) de alguna manera los agrupa desde el punto de vista de la mayoría anglófona.

La combinación de estos dos factores es problemática: uno es latinoamericano o latino, pero no ambos simultáneamente. Esta última (im)posibilidad se pasa por alto o se rechaza cada vez que ocurre. Pretender ser ambos se convierte en una intrusión, ocupando un espacio que no es legítimamente propio. La hibiridez de la obra de Ortiz Torres, sin mencionar su identidad personal, apunta hacia una salida de esta forclusión. *América blanqueada* (2014), por ejemplo, se refiere a la historia de México y a la presencia mexicana en Los Ángeles, a la historia de los intercambios culturales entre México y los Estados Unidos y a la difícil situación de la comunidad chicana en el sur de California. Una capa de uretano cromaluscente cubre una reproducción facsímil de *América tropical* de David Alfaro Siqueiros, pintado en 1932 en el corazón del Plaza Art Center en el centro de Los Ángeles, que rinde homenaje a los perseguidos por el gobierno: "'La América Tropical' era una tierra de nativos, de indios, de criollos, de hombres afroamericanos, todos ellos invariablemente perseguidos y hostigados por sus respectivos gobiernos".[9] En el transcurso de un año, el mural había sido cubierto con pintura blanca, literalmente "blanqueado". Después del redescubrimiento del mural a finales de la década de 1960, se intentó restaurarlo, pero el daño

—

9— *Cf.* <https://theamericatropical.org/>.

del sol ya estaba hecho, dejando su imagen desvaída tan frágil y distante como la de la *América blanqueada*.

Varios paralelos nos invitan a leerlo como una doble alegoría acerca del estado de la presencia de México y los mexicanos en los Estados Unidos, especialmente en el sur de California. Al usar uretano para recapitular el destino de la alegoría original de Siqueiros, Ortiz Torres hace un comentario sobre el borramiento de los mexicoamericanos en Los Ángeles. Este despliegue de técnicas de pintura de automóviles asociadas con la cultura chicana del sur de California evoca la propia técnica de la aerografía de Siqueiros; también ofrece un comentario velado sobre la forma en que Siqueiros le dio a la ciudad de Los Ángeles, sin darse cuenta, la más mexicana de las cosas: su propia "ruina mexicana", que ahora descansa en una especie de zona arqueológica.

Esta pieza reivindica los orígenes mexicanos de la ciudad, así como la prevalencia del patrimonio cultural mexicano y del arte mexicano culto en los Estados Unidos; es también una exigencia de justicia ante la eliminación continua de los chicanos de la historia y el tejido social de la ciudad. Es imposible distinguir el uno del otro porque Ortiz Torres y su obra son simultáneamente mexicanos y mexicoamericanos. No es solo que sea técnicamente tanto un artista chilango que hace "arte mexicano" culto en el sur de California, como, después de más de treinta años radicado allí, un mexicoamericano que hace uso del aerógrafo y de laca automotiva y con una inclinación por lo vernáculo. Más importante aún, la continuidad entre las categorías de latino y latinoamericano no es válida en el caso de la obra de Ortiz Torres. Su obra responde a las tensiones, preocupaciones y disputas en el corazón del circuito artístico culto de la Ciudad de México en la misma medida que a aquellas en el corazón del circuito de arte mexicano-estadounidense en el sur de California. Hay una "doble duplicidad" incesante de signos y atribuciones: él y su obra encarnan (al menos) dos Méxicos distintos, además de dos experiencias distintas del sur de California.

Esta "doble duplicidad" es sintomática de una forma particular de concebir el "internacionalismo" (como estilo artístico y como atribución identitaria), comenzando desde las primeras etapas de su trayectoria. Ortiz Torres se dio cuenta de que el "transnacionalismo" era distinto del "postnacionalismo" y que el "internacionalismo" no era equivalente a un "cosmopolitismo" divorciado de lo local. Es por eso que puede ser mexicano, mexicoamericano, internacional y local al mismo tiempo: porque su

práctica consiste en trabajar en estas diferencias, más que en tratar de borrarlas o actuar como si uno pudiera trascenderlas.

En su correspondencia con el curador y crítico Cuauhtémoc Medina, Ortiz Torres ha comentado puntos de vista contradictorios sobre la forma de "lograr" un estilo internacional en las artes:

> Yo diría que mi trabajo se trata de un "lenguaje artístico 'internacional' puro", pues responde al choque y mestizaje de varios conceptos de la "nación". Sinceramente no entiendo por qué, cada vez que pensamos en el "internacionalismo", nos imaginamos o pinturas blancas o cosas sin referente. ¿Acaso no dirías que mejor debería referirse como "internacional" a la relación entre los constructos de dos o varias naciones, en este caso de sus lenguajes artísticos correspondientes? [...] Yo afirmaría que este "internacionalismo" es utópico también.[10]

Ortiz Torres percibe una complementariedad más que una contradicción entre un estilo internacional y un compromiso con lo local. Rara vez se encuentra una declaración de intención tan clara por parte de un artista. Pero eso no debería sorprendernos. Pues aunque la metafísica de nuestro tiempo puede ser confusa, Rubén Ortiz Torres lo ha sabido desde hace mucho tiempo y ha colocado sus obras en tales pliegues metafísicos, desconcertándonos aún más.

El espectador inquieto le agradece todos sus esfuerzos.

—

10— Cuauhtémoc Medina, "Retrasos y llegadas", en *Abuso mutuo, op. cit.*, p. 109.



Lo que el viento le hizo a Juárez, 1986. Óleo sobre tela—
Oil on canvas. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist



Albures mexicanos, 1984. Impresión en gelatina de plata—Gelatin silver print. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist



Esto no es "Esto no es Berlín", 1986. **Fotografía**—Photograph. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist

The Tribulation of Objects: Irony, Melodrama and Fetishes in Rubén Ortiz Torres

José Falconi



California Taco, 1995. **Fotografía**—Photograph. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist

The "Eye candy" Principle

The metaphysics of our time is confusing. Rubén Ortiz Torres has known this for some time, contributing to and reveling in the overall disconcert of contemporariness. His body of work is among the most peculiar produced in the Americas in recent decades. Ortiz Torres's exuberant, sensual insistence on producing "eye candy" reminds us that despite all the attempts to rid contemporary art of the object, it has yet to go away. Ortiz Torres's work thus presents an opportunity to examine the complicated status of objecthood today, helping us to understand the resilience of objects—and how they can still effectively expose the undercurrents of disquietude that pervade our daily lives.

Objecthood seems to be having a heyday of sorts in artistic practices, with the medium of sculpture seeming to have overtaken the commanding position held by painting for almost a century. Recent decades have tested objects' capacity to be made meaningful beyond their use or exchange value. Indeed, the medium itself has eroded the belief in a semi-magical vessel and channeled its magical powers to artists themselves.

Over the past hundred years, the artistic object gradually lost its magical powers of eternal transcendence as it was reduced to a mere situated, contigent object, while the artist acquired new and unique powers that proved central in the construction of modernism and have continued to define its practice until the recent past. This dynamic between object and artist was also central to the practice of some of the most conspicuous members of the so-called "Earthquake generation" of 1985 in Mexico—i.e., the generation of artists who appeared as modernism was slowly coming to an end under the semi-folkloric disguise of "Neo-Mexicanism," a style of painting that reacted against one type of internationalism by appealing to national symbols and cultural affectations in the 1980s. These artists redeployed a number of old tactics in their own new disruptive practices, inadvertently revealing that they were still modernists at heart.

It is thus no coincidence that a strong belief in the power of objecthood informs the practice of Rubén Ortiz Torres, a seminal figure from this generation whose trajectory remains to be reconciled with Mexico's art-historical canon—only now, after decades of continuous work, his relevance and crucial importance for younger generations are becoming increasingly apparent. Ortiz Torres's body of work has explored objects' capacity to (re)

acquire and shed meanings through constant displacement until they stand for mutually contradictory positions.

This feature of Ortiz Torres's production can be traced back to one his most important early works, *El fin del modernismo* [*End of Modernism*, 1986]. The work indicted the progressive narrative of modernism (incarnated by "modern" buildings and an obvious wink at José Clemente Orozco's murals) while pointing at that tradition's legacy: it is a painting, arguably the medium most emblematic of modernism.[1] As Alejandro Navarrete Cortés has noted, "It was not by chance that Ortiz used the medium of oil itself to point out a couple of things: on one hand, the work represented the end of the narrative of progress; on the other, he built a coffin for traditional image production, which conceals those ancient mimetic powers beneath embalming oils."[2]

Ortiz Torres has a keen eye for identifying and collecting signs that feel slightly out of place, which he then pushes until they are so distorted that they have become bad copies of themselves, thereby challenging the narrowness of the national identitarian categories in which he has been inscribed. Understanding how Ortiz Torres exploits the many processes through which objects are made meaningful also allows us to explain how he has forged a unique space as a post-national artist—and, more crucially, to see how his handling of such ascriptions is based not on erasing the local, but rather embracing the multiple "locals" he traverses. Accruing identities has been central to Ortiz Torres's practice, in direct opposition to the usual cosmopolitan fantasy of shedding them. This points toward a new way of understanding cultural belonging, helping to reinvigorate a number of stale identitarian discussions that have hindered conversation on this topic for decades.

The melodrama of objecthood

To praise Rubén Ortiz Torres as the most important liminal artist working in the Americas today might be an exaggeration, but not

—

1— *El fin del modernismo* is not the only painting from 1986 to cite the famous Orozco mural at Dartmouth's Baker-Berry Library in Hanover, New Hampshire; the list also includes *Persistencia de la memoria* and *Lo que el viento le hizo a Juárez*.

2— Alejandro Navarrete Cortés, "Symbolic Production in Mexico in the 1980s," in Olivier Debroise and Cuauhtémoc Medina, eds., *The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico 1968–1997*, Mexico, Turner/UNAM, 2007), p. 295.

necessarily a mistake—especially if we understand his liminality as both a manifestation of his (multi)cultural dexterity, and his unusual ability to produce objects that incessantly straddle categories, such that reducing them to simple meanings is impossible. This aspect of his practice was accentuated after 1990, when Ortiz Torres moved to Los Angeles to continue his studies at CalArts. This is apparent in changes to the scope and themes of his photographic practice. His first photo series from the 1980s captured Mexico City's vibrant underground culture in much the same vein as Pablo Ortiz Monasterio and others at the time. Once in the U.S., he started documenting some of the bizarre ways in which Mexican culture has been incarnated across the border. At first glance these series might look quite different, but they share an interest in capturing the strange, surreal ways in which signs originating on one side of the border are redeployed on the other. Ortiz Torres's quarry was the slight distortion that signs undergo as they move from one context to another.

Two images from 1995 are exemplary of this slight mutual distortion: a humongous "sombrero" water tower in the Southeastern U.S., and a taco float in a California parade "stuffed" with two young blonde children. The scenes are hilariously surreal, and learning the circumstances behind them hardly makes them any less bizarre. The "sombrero" still exists in Dillon, South Carolina; indeed, it is the largest effigy of a sombrero in the world. The entire area south of the border between the Carolinas has colloquially been dubbed "South of the Border," reimagining border culture such that entering South Carolina from the north simulates crossing into a theme-park version of Mexico. Ortiz Torres's images document the (glaring) displacement of meaning incurred by such cultural exchange. The slight subversion in each of these images is symptomatic of the parody captured therein, marking the slight sense of defamiliarization that results from the way those signs have been appropriated and redeployed on the other side of the border, and the fact that despite such slippage, those signs somehow still work.

Ortiz Torres's photography encapsulates his method: he is a consummate anthropologist, investigating what Cuauhtémoc Medina has called "the cultural chaos in Mexico and the United States." His work continuously reminds the highbrow art establishment that the most interesting things are actually happening

just outside their gates.[3] Ortiz Torres found the way to produce his objects right at crux of this displacement of meaning: they should display these distortions until they acquire contradictory meanings and become conscious parodies of themselves. This distortion of signs is not the *theme* of Ortiz Torres's works, but rather his most precious *method* for producing them.

Appropriating and redeploying techniques of popular culture by encoding them in the syntax of highbrow art, he hit upon a way to "double code" the pieces' belonging and ascription, making it possible to appreciate the contradictions embodied in a single object. This is why the objects he produces are always transgressive eye candy. Ortiz Torres knows that the real border is stylistic rather than territorial, and that the real border patrol is stationed at the porous border between "popular (lowbrow) culture" and elitist (highbrow) "art."

Particularly clear examples of this double-coding method are the experiments with thermosensitive paints that "react" when spectators press their hands to the work. Physically interacting with these paintings temporarily reveals a new sign that recedes inexorably back into invisibility. The perfect monochromatic finish of the diptych *1% y 99%* (2012), for example, mimics the polish of a car in a direct reference to the low riders of Chicano culture near the border. At the same time, it is also a tongue-in-cheek response to the tendency to regard the "geometrical abstraction" that swept Latin American art a few years ago as the region's sole modern current.[4] Ortiz Torres himself has pointed out that the two paintings are actually "very different art projects"[5] aimed at distinct audiences: *1%* is "meant to be shown in the gallery or museum space and to be collected as an abstract artwork," while *99%* is "a piece of concrete art destined to have a political purpose." Note the ironic stance here: *1%* is "contemplative" and abstract, *99%* is "political" and "concrete." Objecting to such an opposition misses the point: i.e., that Ortiz Torres is deliberately

—

3— Cuauhtémoc Medina, "Porque lo social no nos está dado. Comentarios a la Constitucion del Arte Contemporáneo en México," in *Abuso mutuo*, Mexico, Cubo Blanco/RM, 2017, p. 130; my translation.

4— Cf. José Falconi, "No me token ; or, How to Make Sure We Never Lose the * Completely." Available at: <https://www.guggenheim.org/blogs/map/no-me-token-or-how-to-make-sure-we-never-lose-the-completely>.

5— http://www.rubenortiztorres.com/?view=section&id=7322&y2=27371.

pointing in structurally opposite directions. By (re)covering the object with references and mediations he exposes the creases of meaning in which they are situated.

Ortiz Torres makes efficient use of the object's polysemy. If this is sometimes overly obvious—as in *Mujer llorando 1 y 2* (1985)—it is precisely in service of producing simultaneous multi-directional responses. If it feels excessive—as in the huge inscription of "vuelve" ("come back") in *Vuelve* (1989)—then he is simply wearing its proximity to pastiche on its sleeve.

Perhaps the most obvious example of this controlled excess as a method is *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España* (1987), the title of which refers to Bernal Díaz del Castillo's account of the Conquest of Mesoamerica. Ortiz Torres's painting "corrects" Díaz's narrative by considering the fate of indigenous people since then.[6] Superimposed over a realistic figure of a crying Olmec statue is the grinning face of Chief Wahoo, the former logo of the Cleveland Indians baseball team, which was finally removed in 2019. Together these signs create a short circuit, while the exaggerated dissonance between these two images of "Indians" invites us to laugh this ironic distance away.

Without Ortiz Torres's careful attention to their intricate grammar, such operations would risk falling into crass pastiche. This does not, however, dilute the controlled melodramatic undercurrent in his pieces: the appropriated signs work with and against each other to produce an excess of sentiment, despite his ironic stance. This ironic melodrama is clearly visible in recent paintings, such as *Tierra y libertad* (2013) and *América blanqueada* [*White Washed America*] (2014), in which the purloined sign is shrouded by thermochromic urethane that viewers can "activate." The signs are always there behind their polished appearances, making their appeal despite their ghostliness. The viewer's interaction here is not gratuitous: in *Tierra y libertad*, Emiliano Zapata's famous revolutionary slogan only becomes legible to those who have "worked" with the piece by tactilely interacting with it.[7] Any

—

6— As it is well known, Bernal Díaz del Castillo wrote his *Historia verdadera* [*True History*] in 1568 response to Francisco López de Gómara's biography of Hernán Cortés in 1562, which he considered wildly inaccurately. For more information see Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Mexico D.F., Editores Mexicanos Unidos, 2004.

7— This technique is even more pronounced in other paintings from the period such as *La tierra volverá a quienes la trabajan con sus manos* (2012), which replicates

emotional response produced by these theatrics is based on the ultimate irony of it all, which holds the piece together.

The key point is that such pieces consist of a number of signs that contradict each other without falling apart by such excess. The successful object at the center of Ortiz Torres's practice is thus capable of a minor act of magic. This capacity makes him unique in the contemporary scene, as he seems to retain and redeploy the last remnant of modernism—the object itself—by refashioning it to the point of fetishization.

Fetishes can be understood here as objects with a unique capacity to reify multiple relations at the same time. Anthropologist Lorand Matory proposes a provocative theory of how these objects acquire their power and meaning:

> Fetishism is the projection of particular values and qualities of agency upon material things, a projection that anticipates rival projections and asymmetrically legitimizes particular claims of value, agency, and social relationships at the expense of other possibilities. [... T]he power of the most enduring fetishes lies in their embodiment of the perspectives of both the dominant and the subordinated parties, making the fetish a powerful kind of sign, supercharged with lopsided ambivalence.[8]

In Matory's view, a fetish stands for different and often contradictory relations at the same time. Ortiz Torres's strength lies in his ability to produce art objects that work like fetishes. They may need to be taken with the serene distance of irony, but they nevertheless operate by holding onto the few remnants of objecthood left after decades of continuous erosion.

Double doublenesses

Ortiz Torres's production is not anathema to rigid national formations. On the contrary: the more ossified national repertories are, the more easily their respective signs can be mobilized, trafficked

—

the coat of arms of the State of Morelos (an homage to Emiliano Zapata) in a dark monochrome covered in therochromic urethane. The motto "Tierra y Libertad" at the center of the coat of arms can only be accessed by the viewer's manual labor.

8— Lorand J. Matory, *The Fetish Revisited: Marx, Freud, and the Gods Black People Make*, Durham, Duke University Press, 2018, p. 287.

and mocked. His appropriations presuppose a repertoire of stable, recognizable signs that circulate under the label of "Mexican" or "American Art." This does not mean that that his work is "nationalist" in nature, nor that it vindicates a fixed notion of national identity. Instead it reveals a unique way out of stale nationalisms without negating our ties to the local (e.g., by advocating an elitist cosmopolitanism). Understanding Ortiz Torres's capacity to produce contradictory objects thus offers new options for reimagining the nature of national alignments today.

One involves the fraught relation between the categories of "Latin American" and (U.S.) "Latinx," which should also help us glimpse a new understanding of cosmopolitanism as arising from multiple localized experiences. Ortiz Torres's rhetoric of particularism helps us understand how cosmopolitanism arises from the addition rather than subtraction of identities. There is a danger that the attempt to transcend nationalism could end up reifying—if not reproducing—its most salient tenets. Indeed, some of the most resilient vestiges of nationalism today are rooted in categories that had sought to replace it. The notion of "post-national identity," for example, necessarily relies on a hyper-cohesive version of national cultural heritage. This might help to explain some of the most pervasive misunderstandings between Latinx and Latin American art at present.

Things gets even dicier in light of the second important feature of this relation: namely, its purported continuity. Despite enormous categorical differences among Latinxs in the U.S., they are assumed to be contiguous to, interchangeable with, and even indistinguishable from each other in terms of cultural belonging. Complicating this further, Latinx artists and culture are seen as interchangeable with Latin American ones. The fact that they all sound or speak "Spanish" (Brazilians notwithstanding) somehow lumps them together in the eyes of the Anglophone majority. The combination of these two factors is problematic: one is either Latin American or Latinx, but not both at the same time. The latter (im)possibility is overlooked or refused whenever it occurs. Claiming to be both becomes an intrusion, taking a space that is not legitimately one's own. The hybridity of Ortiz Torres's work—not to mention his personal identity—points toward a way out of this foreclosure. *América blanqueada* (2014), for example, pertains to the history of Mexico and the Mexican presence in Los Angeles, the history of Mexico-U.S. cultural exchanges, and the plight of the Chicano community in Southern California. A layer

of chromaluscent urethane covers a facsimile reproduction of David Alfaro Siqueiros's *América tropical*, painted in 1932 at the heart of Plaza Art Center in Downtown Los Angeles, which pays homage to those persecuted by the government: "'La América Tropical' was a land of natives, of Indians, Creoles, of African-American men, all of them invariably persecuted and harassed by their respective governments."[9] Within a year the mural had been covered in white paint, quite literally "*blanqueada*" (whitewashed). Following the mural's rediscovery in the late 1960s, efforts were made to restore it, but the sun's damage had been done, leaving its faded image as fragile and remote as the one in *América blanqueada*.

A number of parallels invite us to read it as a double allegory about the status of the presence of Mexico and Mexicans in the U.S., especially Southern California. Using urethane to recapitulate the fate of Siqueiros's original allegory, Ortiz Torres comments on the erasure of Mexican Americans in Los Angeles. This deployment of car painting techniques associated with Southern California Chicano culture evokes Siqueiros's own airbrushing technique; it also offers a veiled commentary on the way that Siqueiros inadvertently gave the city of Los Angeles that most Mexican of things: its own "Mexican Ruin," now resting in a kind of archaeological zone.

This piece vindicates the city's Mexican origins as well as the prevalence of both Mexican cultural heritage and highbrow Mexican art in the U.S.; it is also a cry for justice at the continuous erasure of Chicanos from the city's history and social fabric. It is impossible to disentangle one from the other because Ortiz Torres and his work are simultaneously Mexican and Mexican American. It is not just that he is technically both a *chilango* artist making highbrow "Mexican art" in Southern California and, after more than thirty years living there, a Mexican American wielding airbrushes, car painting and a penchant for the vernacular. More importantly, the continuity between the categories of Latinx and Latin American does not hold in the case of Ortiz Torres's work. His work responds to the tensions, preoccupations and disputes at the heart of the highbrow art circuit of Mexico City no less than to those at the heart of the Mexican-American art circuit in Southern California. There is an incessant "double doubleness" of

—

9— Cf. https://theamericatropical.org/.

signs and ascriptions: he and his work embody (at least) two distinct Mexicos, plus two distinct Southern Californian experiences.

This "double doubleness" is symptomatic of a particular way of conceiving "internationalism" (as both artistic style and identitarian ascription), starting from the very early stages of his career. Ortiz Torres realized that "transnationalism" was different from "post-nationalism," and that "internationalism" was not equivalent to a "cosmopolitanism" divorced from the local. This is why he can be Mexican, Mexican American, International and local at the same time: because his practice consists in working on these differences, rather than trying to erase them or acting as if one could transcend them.

In his correspondence with curator and critic Cuauhtémoc Medina, Ortiz Torres has commented on conflicting views of the way to "achieve" an international style in the arts:

> Yo diría que mi trabajo se trata de un "lenguaje artístico 'internacional' puro", pues responde al choque y mestizaje de varios conceptos de la "nación". Sinceramente no entiendo por qué, cada vez que pensamos en el "internacionalismo", nos imaginamos o pinturas blancas o cosas sin referente. ¿Acaso no dirías que mejor debería referirse como "internacional" a la relación entre los constructos de dos o varias naciones, en este caso de sus lenguajes artísticos correspondientes? [...] Yo afirmaría que este "internacionalismo" es utópico también.[10]

Ortiz Torres sees a complementarity rather than a contradiction between an international style and an engagement with the local. One seldom finds such a clear declaration of intention by an artist. But that should not surprise us. For while the metaphysics of our time may be confusing, Rubén Ortiz Torres has known as much for a long time, and has placed his works in such metaphysical creases, disconcerting us even more.

The uneasy spectator thanks him for such effort.

—

10— Cuauhtémoc Medina, "Retrasos y llegadas," in *Abuso mutuo*, p. 109.

Chicanexcavaciones

Rita González



Fronterilandia, 1995. Pintada por—Painted by Ricardo Torres. Cortesía del artista—Courtesy of the artist

En el periodo previo a la exposición multifacética *MEX/LA: "Mexican" Modernism(s) in Los Angeles, 1930-1985* [*MEX/LA: Modernismo(s) "mexicano(s)" en Los Ángeles, 1930-1985*], de 2011, los cocuradores Rubén Ortiz Torres y Jesse Lerner —en busca de obras de arte que tradicionalmente no eran coleccionadas por los principales museos, y que si lo eran, habían quedado enterradas o fueron etiquetadas como efímeras— se enteraron del extraño paradero de un dibujo de John Valadez. La pieza del artista figurativo chicano —cuyo sorprendente dibujo se ramifica hacia el fotorrealismo y el surrealismo— resultó estar en el ático de la casa de Echo Park que Ortiz Torres compró a Roberto Gil de Montes.[1] Para Ortiz Torres y Lerner —viejos colaboradores desde el documental experimental *Fronterilandia* (1995)—, este punzante momento entre curaduría y excavación, entre investigación y ensueño, entre erudición y casualidad no fue una sorpresa. La característica de la naturaleza popular e interpersonal que ha ampliado las metodologías históricas en el arte latino —desde esa primera necesidad de indexar y apuntar nombres (*aquí estuvimos, existimos*) durante los últimos treinta años de erudición y activismo— todavía estaba presente en los años 2010, cuando aún se necesitaban "excavaciones" para mostrar las verdaderas dimensiones de la producción de un artista.

La apreciación e incorporación de las expresiones culturales latinas que hace Ortiz Torres en su obra se realizan mediante la colaboración y el intercambio, y están conformadas por los diferentes papeles que él ocupa, desde su posición de artista, educador, escritor y curador. Como figura intermediaria clave, los esfuerzos artísticos y programáticos de Ortiz Torres refuerzan la valoración del historiador del arte chicano Tomás Ybarra-Frausto de que "la cultura latina se nutre en espacios translocales y es dinámica en la formación de nuevas identidades móviles, coaliciones y solidaridades incipientes y posibles formaciones sociales de conexión, comunicación y conciliación dentro de grupos nacionales y más allá de las fronteras".[2] A principios de

—

1— Hecho contado por el artista durante su presentación "Rubén Ortiz Torres at the L.A. Xicano Symposium", organizado por el Centro de Investigación de Estudios Chicanos de la UCLA y celebrado en el Museo Fowler de la UCLA el 4 de enero de 2012. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qeAkDKiHgvY>.

2— Tomas Ybarra Frausto, "Post-Movimiento: The Contemporary (Re)Generation of Chicana/o Art", *A Companion to Latina/o Studies*, Juan Flores y Renato Rosaldo, eds., Chichester, Wiley Blackwell, 2008, p. 294.

la década de 1990, cuando salió de la Ciudad de México rumbo a Los Ángeles para estudiar en el Instituto de las Artes de California (CalArts), Ortiz Torres llegó en un momento crucial para el arte y el activismo latinos en el suroeste. Ortiz Torres ha encontrado innumerables maneras de incorporar la translocalidad y la convivencia en su práctica artística, que se superpone o es, de hecho, sinónimo de sus proyectos curatoriales. Estas formas ramificadas han resultado en una red de producción interdependiente que abarca proyectos curatoriales y didácticos rebeldes, desde la película *Para leer el Macho Mouse* (1991) hasta la colaboración curatorial ya mencionada con Lerner —*MEX/LA*— y la pieza más reciente *How to Read El Pato Pascual: Disney's Latin America y Latin America's Disney* (2017).

"Entre Zappa y Zapata..." se lee en la línea inicial de la contribución de Ortiz Torres a *Desmothernismo*, el catálogo de su primera exposición retrospectiva.[3] En ésta, relata la historia de su primera pintura al óleo, dedicada a Emiliano Zapata, la cual fue realizada a la tierna edad de trece años, y las crudas reacciones que provocó en un compañero: "Es horrible, parece arte chicano". La ilustración de la pintura que aparece en el catálogo lleva el subtítulo "*Primera pintura Remix*, 1998, distorsión de *Primera pintura*, 1977 (el año que el punk estalló)", y es la arremolinada revisión entrópica que hace el artista del retrato poco convencional, casi neopsicodélico. El *morphing* —técnica digital que se hizo accesible a finales de la década de 1990, a través de la comercialización del *software* de edición de arte digital— se convirtió en una estrategia recurrente para Ortiz Torres. La técnica le permitió entrecruzar medios (en este caso, pintar un *collage* digital), así como unir anécdotas con investigaciones históricas. El *morphing*, *crossfading* [desvanecimiento cruzado] y collage le han otorgado a Ortiz Torres un punto de vista distinto y mutable, desde el cual combinar la investigación histórica con los fenómenos sub y contraculturales. Así, las tácticas de montaje que influyeron en el enfoque revisionista de su propia pintura temprana, junto con un contexto muy personal pero históricamente oprimido, sirven como referencias para su práctica artística intermedia.

Zappa y Zapata se vuelven a mezclar en *The Present-Day Pachuco Refuses to Die* [*El pachuco actual se niega a morir*], su

—

3— Rubén Ortiz Torres, "Yepa, Yepa, Yepa!", *Desmothernismo: Rubén Ortiz Torres A Survey of Work from 1990-1998*, Tyler Stallings, ed., Santa Mónica, Smart Art Press, 1998, pp. 46-59.

ensayo postpaciano para el catálogo *MEX/LA*. Presentada en el marco de la iniciativa *Pacific Standard Time LA:LA* —que abarcó el sur de California y fue patrocinada por la Getty Foundation, con su enfoque en el arte latinoamericano y latino— la premisa de *MEX/LA* fue presentar las "construcciones e intercambios culturales"[4] entre México y Los Ángeles, a través de las artes visuales, pero también mediante un análisis de sus integrales vínculos en la geografía, la migración, el comercio, la política exterior y la cultura popular. El rigor disciplinario de la investigación histórica y el encuadre periodístico —alivianados con humor y yuxtaposición estratégica, todas ellas formas que Ortiz Torres y Lerner ensayaron en *Fronterilandia*— encuentran una sede sintetizadora y satisfactoria en sus proyectos curatoriales.

Ortiz Torres fue criado por padres que formaban parte de Los Folkloristas, quienes defendieron las formas y los ideales musicales panamericanos después de la Revolución cubana. Ante esta postura, Ortiz Torres preguntó por qué, en medio del "smog, crimen y conflicto" de la Ciudad de México, "¿nos gustaría sumergirnos en el folclor?"[5] Como estudiante de preparatoria, asistió a una sesión de verano en Harvard; cuando regresó, lo hizo con nociones románticas sobre Nueva York, como paradigma artístico. Un maestro de la preparatoria en la Ciudad de México le replicó promoviendo el sur de California: "Comenzó a hablar sobre Raymond Chandler, los pachucos, el cine negro y la escuela del Finish Fetish".[6] Obviamente este encuentro provocó algo, pues pocos años después, Ortiz Torres mezcló algunos de estos intereses, sin jerarquía, en su exposición de maestría en Bellas Artes en el CalArts.

En la década de 1980, surgieron tensiones entre los artistas chicanos en Los Ángeles por el uso de temas folclóricos y nostálgicos contra lo que el artista y escritor Harry Gamboa Jr. describió como "existencialismo de barrio", o lo que podría describirse como el surrealismo de lo cotidiano en el barrio. Tensiones similares

—

4— Rubén Ortiz Torres, "Does L.A. Stand for Los Angeles or Latin America?", *MEX/LA "Mexican" Modernism(s) in Los Angeles, 1930-1985*, Rubén Ortiz Torres y Jesse Lerner, eds., Museo de Arte Latinoamericano, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 15.

5— Rubén Ortiz Torres, conferencia, San Diego Museum of Art, serie de salones de verano 2011. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P5u1IfinzcE>.

6— Rubén Ortiz Torres, "OOH L.A. L.A.", *Poliéster*, vol. 7, núm. 25, primavera-verano de 1999, p. 6.

surgieron en el discurso crítico sobre el neomexicanismo. Mientras que las pinturas de Ortiz Torres de finales de los años ochenta tenían afinidad y relación con el neomexicanismo,[7] sus intereses en la arquitectura y la teoría urbana, y su participación en la música y los espacios dirigidos por artistas, produjeron una serie de "obras tempranas" que abarcaron todo el espectro, desde las variaciones posmodernas de las pinturas de paisaje del Dr. Atl hasta las películas experimentales politizadas y los retratos de sus amigos de la new wave y el punk.

Ortiz Torres emigró a Estados Unidos en un momento cargado de difusión e interpretación del arte mexicano. La exposición *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* [*México. Esplendores de treinta siglos*], respaldada por Carlos Salinas, se inauguró en el Metropolitan Museum of Art (MoMA) de Nueva York, pretendiendo lo que un crítico describió como "una audiencia cautiva que busca un exotismo virginal en las culturas originales del continente americano".[8] Aunque sus pinturas se expusieron junto con las de artistas asociados con el neomexicanismo, Ortiz Torres también encajó con los conceptualistas transfronterizos como Adolfo Patiño, Guillermo Gómez-Peña y Felipe Ehrenberg, sobre todo con sus tendencias satíricas y de sabotaje cultural. Su contacto con Michael Asher, John Baldessari y otros mentores académicos en CalArts, así como sus encuentros con las novedades del discurso intelectual y artístico latino, desatarían un nuevo lenguaje estético para el artista. La existencia fronteriza de Ortiz Torres —*de aquí y allá,* para hacer referencia a la exposición de artistas chicanos y mexicanos que fue una de las primeras en enmarcar su práctica en relación con artistas de ascendencia mexicana en Estados Unidos—[9] proporcionó un nuevo marco para su trabajo.

—

7— Ortiz Torres fue incluido junto a artistas relacionados con el neomexicanismo en *Through the Path of the Echoes*: *Contemporary Art in Mexico* curada por Elizabeth Ferrer en 1990. La exposición colectiva incluyó a Julio Galán, Ray Smith, Nahum B. Zenil y Eugenia Vargas, entre otros, y recorrió diez sedes en los Estados Unidos, incluidos El Museo del Barrio y el Museo de Arte Blanton de la Universidad de Texas en Austin.

8— Alejandro Navarette, entrada sobre "Art Exhibitions", *Mexico Today: An Encyclopedia of Life in the Mexican Republic,* vol. 1, *A-H,* Alex M. Saragoza, Ana Paula Ambrosi de Haro y Silvia Dolores Zárate Guzmán, eds., Santa Bárbara, ABC-CLIO, 2012, p. 64.

9— En 1990, el curador y crítico Max Benavidez presentó *Aquí y allá* en la Galería Municipal de Los Ángeles, enmarcando su selección de artistas mexicanos y chicanos como "guerrilleros en esta guerra no declarada por la supervivencia

A principios de la década de 1990, la escena del sur de California se vio muy afectado por los historiadores y académicos urbanos que intentaban definir una escuela de Los Ángeles. desde la publicación de *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles* [*Ciudad de cuarzo: arqueología del futuro en Los Ángeles*] de Mike Davis hasta *Urban Revisions: Current Projects for the Public Realm* [*Revisiones urbanas: proyectos actuales para el ámbito público*] del Museum of Contemporary Art, Los Ángeles (MOCA), que inicialmente señaló la repercusión de la mayoría latina en el urbanismo. Entonces, el grupo participante Architects, Artists, Designers Opening the Border Edge of Los Angeles (ADOBE LA; Arquitectos, artistas, diseñadores que abren el borde fronterizo de Los Ángeles)[10] se encargó del asunto y produjo su propia investigación, materializada en una exposición temática colectiva y en una publicación titulada *Saber es poder*. Las diversas secciones temáticas de *Saber es poder* —"Arte del barrio; Espiritualidad en las calles; Arte de la supervivencia: vendedores ambulantes y trocas de tacos; Mensajes codificados: grafiti y *tagging*"—[11] se leyeron como los planos de las obras híbridas de Ortiz Torres y también de un grupo de artistas latinos activos en los años noventa y principios de los dos mil.[12]

Al trabajar con Salvador "Chava" Muñoz, Ortiz Torres *customatizó* una camioneta que simulaba ser un vehículo de la Patrulla Fronteriza de los Estados Unidos y una escultura cinética (*Alien Toy*, 1997); además cubrió de hoja de oro y cromo un soplador de hojas "silencioso" renovado por un inventor aficionado, y creó dos películas en 3D sobre la cultura del automóvil en La Habana y el este de Los Ángeles, entre otros proyectos. Ortiz Torres

—

cultural". Ortiz Torres fue incluido junto a Mónica Castillo, Yreina Cervantes , Víctor Estrada, Margaret García, Mario Rangel Faz, Frank Romero, Rubén Rosas García, Eloy Tarcisio, Diego Toledo, John Valadez, Patssi Valdez, Nahum B. Zenil y Anthony Zepeda.

10— En el momento de la exposición del Museo de Arte Contemporáneo, los miembros de ADOBE LA eran Ulises Díaz, Ignacio Fernández, Gustavo Leclerc, Alessandra Moctezuma, Elipidio Rocha, y Rosa Velasco.

11— ADOBE LA, introducción a *Saber es poder: Interventions* (Los Ángeles: ADOBE LA, 1994), s.p.

12— En última instancia, las preocupaciones de estos artistas formarían la base de mi esfuerzo cocuratorial *Phantom Sightings: Art after the Chicano Movement*. Ortiz Torres fue incluido junto a numerosos artistas de los que había sido maestro, incluyendo a Mario Ybarra Jr., Juan Capistrán y Rubén Ochoa.

también ha experimentado con grafiti mediante la animación por computadora. En *Backyard Boogie Woogie*, el control remoto que generalmente contorsionaría la hidráulica de un *low rider* equipado se usa para ajustar una forma mutante y de color pulsante. Ortiz Torres continuó su apropiación del detrito cultural popular. A menudo desafía la manera en que la cultura nacional ("oficial") interactúa con la forma popular. *La zamba del Chevy* (2000), encargada por la Getty Foundation, fue un ejemplo inspirado del interés de Ortiz Torres por las historias oficiales y las sumergidas. Motivado por una serie de fotografías estereoscópicas de principios del siglo XX, tomadas en Cuba, que pertenecen a la colección permanente de la Getty, Ortiz Torres decidió crear un montaje histórico propio, con un juego similar de nuevas tecnologías e imágenes nostálgicas. Ortiz Torres combinó imágenes populares del Che Guevara, un Chevy *customatizado* (una reproducción del que perteneció al "Che" mismo) y un video tridimensional en una instalación densa y vertiginosa.

En 2001, Ortiz Torres emprendió una serie de colaboraciones con el cineasta chicano Jim Mendiola. Mendiola produjo el cortometraje *Pretty Vacant* (1996), los largometrajes *Come and Take It Day* (2002) y *Speeder Kills* (2003), todas ellas películas narrativas que se interpusieron entre la investigación histórica y la documentación de las subculturas artísticas y musicales. Su instalación para Artpace en San Antonio asumió la invención y la evolución mítica de El Álamo (una antigua misión franciscana y lugar de la batalla de El Álamo durante la guerra de independencia de Texas en 1835). Sus contranarraciones de El Álamo, basadas en una extensa investigación en las fuentes oficiales y no oficiales de la tradición tejana, incluían una figura de cera de Ozzy Osbourne "orinando": una referencia a la ebria e infame aventura del rockero, que tuvo lugar al lado del monumento histórico —aunque no directamente en él— y que, sin embargo, resultó en su expulsión y su proscripción de la ciudad por una década. Si bien los mitos que rodean El Álamo se han consagrado en los recuerdos y las películas Imax que acompañan la experiencia turística, las contranarraciones —el intento de parte de un grupo de chicanos maoístas de apoderarse de El Álamo, por ejemplo— se habían ocultado con anterioridad. Utilizando la mercantilización del sitio histórico y el espectáculo que resulta de ella, Ortiz Torres y Mendiola reorganizaron los aspectos develados o intencionalmente ocultos de la historia del lugar en Artpace, residencia y galería a pocas cuadras de El Álamo.

Los colaboradores continuaron su reutilización de la historia en *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España,* una línea del tiempo producida con motivo de *Phantom Sightings: Art after the Chicano Movement* [*Avistamientos fantasmas: arte después del movimiento chicano*]. El título, que recuerda las crónicas de expediciones y "descubrimientos" coloniales, consolidó sus intereses compartidos en "broncear" las historias culturales y artísticas. La primera entrada, fechada el 12 de diciembre de 1531, muestra a Juan Diego en la cima de una colina a punto de recibir una aparición pictórica.

> La imagen de Cipac de la Virgen de Guadalupe morena será reproducida en innumerables tarjetas de oración, pendones de independencia, tatuajes, pancartas de la United Farm Workers, pinturas chicanas, tortillas y murales del este de Los Ángeles en los años por venir. Con su obra de arte incautada, su significado malentendido y su nombre olvidado por la historia, Marcos Cipac de Aquino es el primer avistamiento fantasma.[13]

La contranarración que apareció en la publicación de *Phantom Sightings* proporcionó la superficie textual de una resistencia no tan fantasmática. ¿Estaban Ortiz Torres y Mendiola registrando esta obstinada negativa de una forma satírica no muy diferente a la de Tin Tan, Oscar Zeta Acosta o Yolanda López? y los Mysterians y los fundadores de la revista *Pocho,* Esteban Zul y Lalo Alcaraz, todos ellos incluidos en su cronología. A partir de su investigación en el suroeste y al destacar sus fascinaciones mutuas sobre los estereotipos y las malas interpretaciones que aún circulan sobre mexicanos y chicanos, Ortiz Torres y Mendiola produjeron una declaración definitiva en contra de la manera en que los nacionalismos de todo tipo establecen los estándares de lealtad y autenticidad.

Otra especie de "avistamiento fantasma" sirvió como introducción a *MEX/LA,* la pared encalada donde el mural *América tropical* apareció brevemente en la calle Olvera, en 1932. Al vincular las tácticas de David Alfaro Siqueiros con las del grupo chicano Asco, Ortiz Torres conectó su cooptación de borramiento

—

13— Jim Mendiola y Rubén Ortiz Torres, "The Truthful History of the Conquest of Nuevo Aztlán", *Phantom Sightings: Art after the Chicano Movement,* Rita González, Howard Fox y Chon Noriega (eds.), Berkeley, University of California Press, 2008, pp. 218-231.

e inversión en las mitologías que perduran más que la propia imagen. *MEX/LA* incluso contiene una fotografía del miembro de Asco, Harry Gamboa, Jr., quien busca el mural como una reliquia y lo encuentra reescrito con una capa urbana. El título *La América Tropical (Detail with Gum Stuck to the Eyes)* [*La América tropical (Detalle con chicle pegado a los ojos)*] (1979) lo dice todo.

América blanqueada de Ortiz Torres (2014) es quizás el punto culminante de esta estratificación de historias e intervenciones, que continúa su ya antiguo interés por la pintura industrial, la *customatización* de *low riders* y la abstracción, mientras rinde homenaje al potencial nunca completamente borrado del ataque de Siqueiros contra el imperialismo estadounidense.

Al concebir lo que Harry Gamboa, Jr., ha descrito (en relación con su obra con el grupo de arte chicano Asco) como "arte conceptual de forma urbana",[14] Ortiz Torres ocupa una zona diferenciada entre el arte mexicano y el latino. Esto se debe, en parte, a que, en primer lugar, se trata de categorías impugnadas, pero también al hecho de que el artista se ha esmerado en comprender e incorporar las lecciones de una variedad de productores culturales, algunos de los cuales han sido nombrados "artistas visuales", mientras que otros, como su antiguo colaborador Muñoz, existen en las periferias disciplinarias (un territorio bastante central en la cartografía de Ortiz Torres). Aprender del este de Los Ángeles ha sido una característica constante de la narrativa descentrada de Ortiz Torres, como expresó una vez: "Cómo me ubico dentro de la subcultura chicana o lo que sea que esté mirando: es diferente hacer cultura que retratarla".[15]

—

14— Gamboa citado en Alicia Sandoval, "Let's Rap with Alicia Sandoval", KTLA (Canal 5) entrevista televisada con Harry Gamboa, Jr., Los Ángeles, 1980. Videograbación, Gamboa Collection, Stanford University Libraries Special Collections.

15— Bill Kelley y Rubén Ortiz Torres, *LatinArt.com*, entrevista, 7 de diciembre de 2000. Disponible en: <http://www.latinart.com/transcript.cfm?id=6>.



Rubén Ortiz Torres, Salvador "Chava" Muñoz, *Hojalatería y pintura,* **2017.**
Fotografía—Photograph**. Cortesía del artista—**Courtesy of the artist





La zamba del Chevy, 2000. Performance comisionado para la exposición—Performance commissioned for the exhibition *Departures: 11 Artists,* J. Paul Getty Museum, 2000. Cortesía del artista—Courtesy of the artist







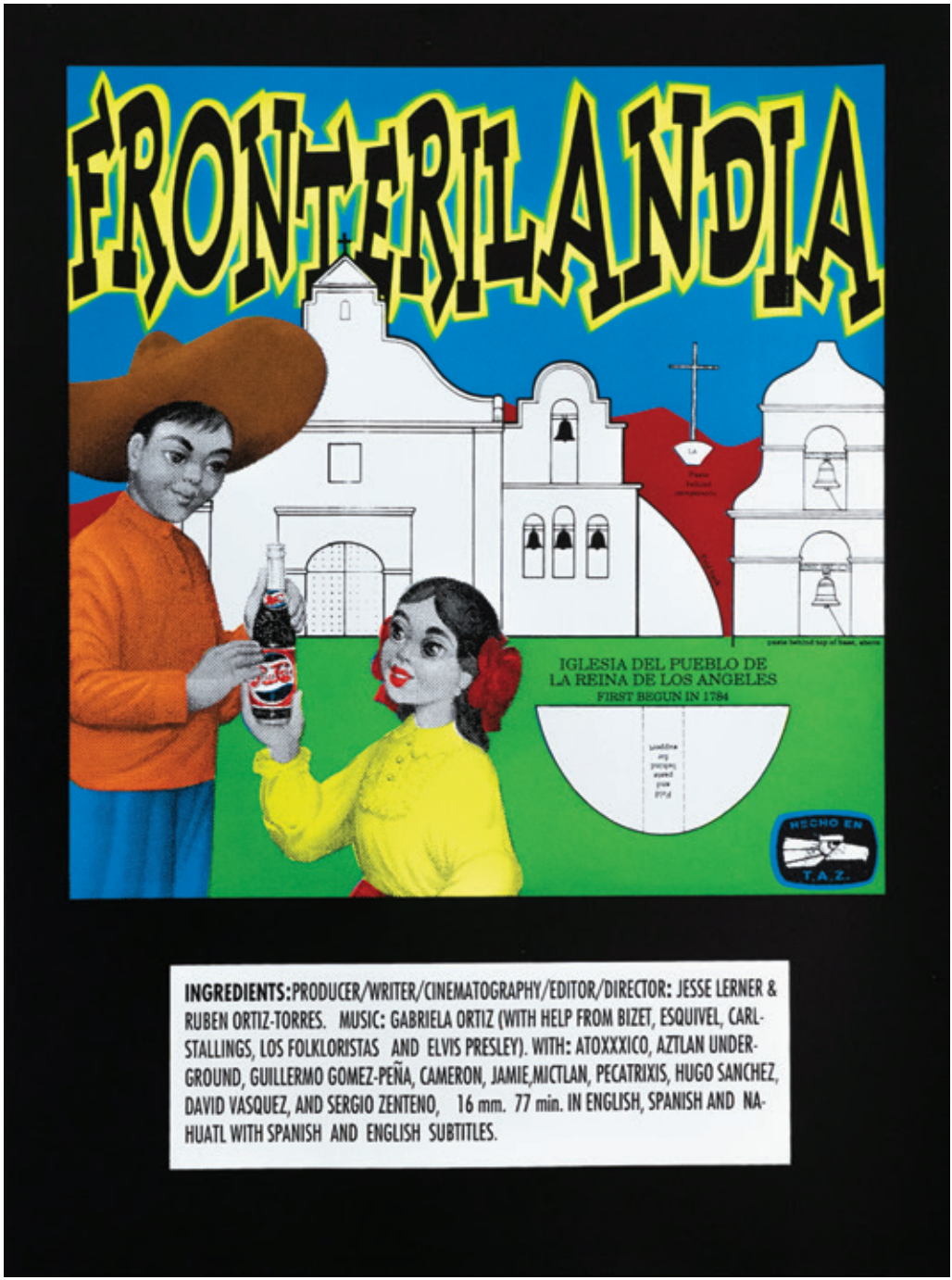




La zamba del Chevy, 2000. Película 3D y música. Vista de la instalación en la exposición—3D movie and music. Installation view at the exhibition ***Departures: 11 Artists.*** J. Paul Getty Museum, 2000. Cortesía del artista—Courtesy of the artist



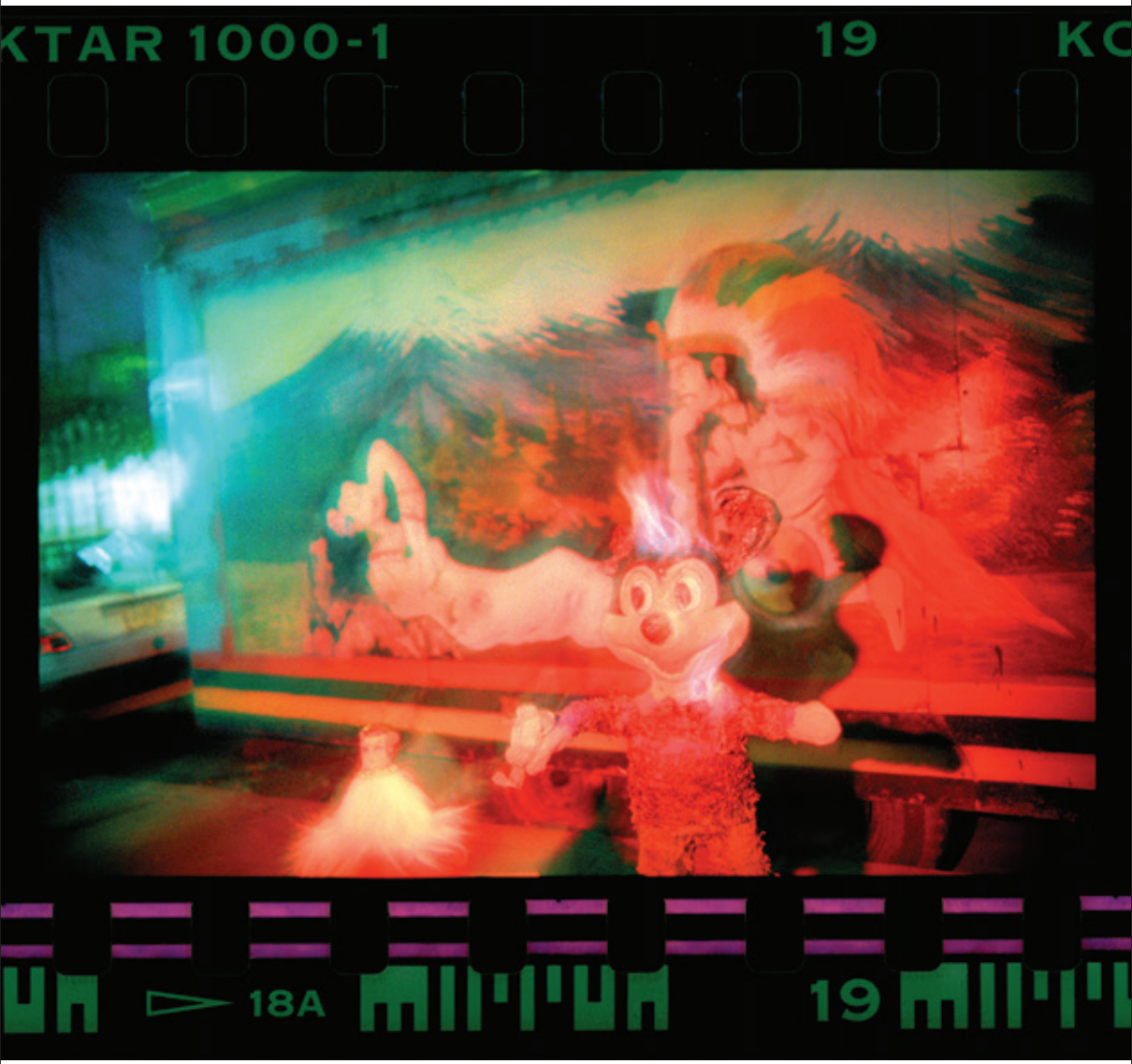
276 **Rubén Ortiz Torres, Jesse Lerner**, *Fronterilandia—Fronteriland*, 1995 [Cat. 45]



Fronterilandia, 1995. Serigrafía—Silk screen. Impreso por—Printed by T.A.Z. y—and Rolo Castillo. Cortesía del artista—Courtesy of the artist

Chicanxcavations

Rita González



Leyenda de los volcanes, Ciudad de México, 1995. Fotografía—Photograph. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist

In the lead-up to the multi-faceted exhibition *MEX/LA "Mexican" Modernism(s) in Los Angeles, 1930-1985* (2011), co-curators Rubén Ortiz Torres and Jesse Lerner, on the hunt for art works that had traditionally not been collected by major museums, or if so, were either buried in storage or cordoned off as ephemera, learned the strange whereabouts of a John Valadez drawing. The work on paper by the Chicano figurative artist—whose striking draftsmanship veers to both photorealistic and surrealistic—turned out to be in the attic of the Echo Park home that Ortiz Torres had purchased from the artist Roberto Gil de Montes.[1] For Ortiz Torres and Lerner, longtime collaborators going back to their experimental documentary *Fronterilandia* (1995), this punning moment between curation and excavation, research and reverie, scholarship and serendipity, came as no surprise. Characteristic of the grassroots and interpersonal nature that has expanded art historical methodologies in Latinx art, from its earliest needs to index and annotate names (*we were here, we exist*) up through the last thirty years of scholarship and advocacy, it was still the case in the 2010s that "excavations" were needed to bring to light the full dimensions of an artist's output.

Ortiz Torres's appreciation and absorption of Latinx cultural expressions are enacted through collaboration and exchange; they are shaped by different roles that he embodies, from artist and educator to writer and curator. Serving as a key intermediary figure, Ortiz Torres's artistic and programmatic endeavors have reinforced Chicano art historian Tomás Ybarra-Frausto's assessment that "Latino(a) culture is nurtured within translocal spaces and is vibrant in the formation of new, mobile identities, nascent coalitions and solidarities, and possible social formations of connection, communication, and conciliation within national groups and across borders."[2] In the early 1990s, when Ortiz Torres left Mexico City for Los Angeles to study at the California Institute of the Arts (CalArts), he arrived at a pivotal moment for Latinx art and activism in the Southwest. Ortiz Torres has found myriad ways

—

1— Recounted by the artist during his presentation "Ruben Ortiz Torres at the L.A. Xicano Symposium." Organized by the UCLA Chicano Studies Research Center and held at the Fowler Museum at UCLA, Jan. 4, 2012. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=qeAkDKiHgvY>.

2— Tomas Ybarra Frausto, "Post-Movimiento: The Contemporary (Re)Generation of Chicana/o Art," in *A Companion to Latina/o Studies*, ed. Juan Flores and Renato Rosaldo, Chichester UK, Wiley Blackwell, 2008, p. 294.

to incorporate translocality and conviviality into his artistic practice, which overlaps or is indeed synonymous with his curatorial projects. These ramifying forms have resulted in an interdependent network of production that encompasses renegade curatorial and didactic projects, from the film *How to Read Macho Mouse* (1991) up through the aforementioned curatorial collaboration with Lerner, *MEX/LA*, and their more recent *How to Read El Pato Pascual: Disney's Latin America and Latin America's Disney* (2017).

"Between Zappa and Zapata..." reads the opening line of Ortiz Torres's contribution to *Desmothernismo*, the catalogue for his first survey.[3] He recounts the story of his first oil painting of Emiliano Zapata done at the tender age of thirteen and the subsequent harsh reactions it provoked from a peer ("It's horrible, it looks like Chicano art."). The accompanying illustration of the painting in question is captioned "*Primera pintura Remix*, 1998, distortion of *Primera pintura*, 1977 (the year punk broke)," and is the artist's entropic swirling revisitation of the unconventional, almost neo-psychedelic portrait. Morphing, a digital technique made accessible in the late 1990s by the commercialization of digital art editing software, became a recurring strategy for Ortiz Torres, allowing him to crisscross mediums (in this case painting into digital collage) as well as to conjoin anecdote with historical research. Morphing, cross fading, and collage techniques have afforded Ortiz Torres a distinct and mutable vantage point from which to blend historical research with subcultural and countercultural phenomena. Thus, the montage tactics that informed his revisionist take on his own early painting, coupled with a highly personal yet historically contingent framework, serve as guideposts for his intermediary artistic practice.

Zappa and Zapata are remixed again in *The Present-Day Pachuco Refuses to Die*, his post-Pazian essay for the *MEX/LA* catalogue. Presented on the occasion of the Getty Foundation-sponsored Southern California-wide *Pacific Standard Time LA:LA*, with its focus on Latin American and Latinx art, the premise of *MEX/LA* was to present the "cultural constructions and exchange(s)"[4] between Mexico and Los Angeles, through visual

—

3— Rubén Ortiz Torres, "Yepa, Yepa, Yepa!," in *Desmothernismo: Ruben Ortiz Torres A Survey of Work from 1990-1998*, ed. Tyler Stallings, Santa Monica, Smart Art Press, 1998, pp. 46-59.

4— Rubén Ortiz Torres, "Does L.A. Stand for Los Angeles or Latin America?," in *MEX/LA "Mexican" Modernism(s) in Los Angeles, 1930-1985*, ed. Rubén Ortiz

arts but also through an examination of their intextricable links through geography, migration, trade, foreign policy, and popular culture. The disciplinary rigor of historical research and journalistic framing, leavened with humor and strategic juxtaposition, all modes pioneered in Ortiz Torres and Lerner's *Fronterilandia*, find a synthesizing and satisfying home base in their curatorial projects.

Raised by parents that were in Los Folkloristas, who championed Pan-American musical forms and ideals after the Cuban Revolution, Ortiz Torres's response was to question why, in the midst of Mexico City's "smog, crime, and conflict, [...] would we want to immerse ourselves in folklore?"[5] When he attended a summer session at Harvard as a high school student, he returned with romantic notions about New York as an artistic paradigm. A high school teacher in Mexico City countered with Southern Californian boosterism: "[H]e started to talk about Raymond Chandler, the pachucos, Film Noir, and the school of the 'Finish Fetish'."[6] Something was obviously triggered by this encounter, as not too many years later, Ortiz Torres would commingle some of these interests non-hierarchically in his Masters of Fine Arts exhibition at CalArts.

Amongst Chicanx artists in Los Angeles in the 1980s, tensions arose about the use of folkloric and nostalgic subject matter versus what artist and writer Harry Gamboa, Jr. described as "barrio existentialism," or what could be described as the surrealism of the everyday in the barrio. Similar tensions arose in the critical discourse about Neo-Mexicanism. While Ortiz Torres's paintings of the late '80s had an affinity to and relationship with Neo-Mexicanism[7] his interests in architecture and urban theory and his participation in music and artist-driven spaces yielded a range of "early work" that ran the gamut from postmodern

—

Torres and Jesse Lerner with Museum of Latin American Art, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 15.

5— Rubén Ortiz Torres, Lecture, San Diego Museum of Art, 2011 Summer Salon Series. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=P5u1lfinzcE>.

6— Rubén Ortiz Torres, "OOH L.A. L.A.," *Poliester* 7, no. 25, Spring/Summer 1999, p. 6.

7— Ortiz Torres was included alongside artists associated with Neo-Mexicanism in *Through the Path of the Echoes*: *Contemporary Art in Mexico* curated by Elizabeth Ferrer in 1990. The group exhibition featured Julio Galan, Ray Smith, Nahum B. Zenil, and Eugenia Vargas, among others, and toured to ten venues in the United States, including El Museo del Barrio and the Blanton Art Museum at the University of Texas at Austin.

variations on the landscape paintings of Dr. Atl to politicized experimental film and portraits of his New Wave and punk friends.

Ortiz Torres migrated to the United States at a loaded moment in the dissemination and interpretation of Mexican art. The Carlos Salinas-endorsed *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* kicked off at the Metropolitan Museum of Modern Art in search of what one critic described as "a captive audience looking for a virginal exoticism of the original cultures of the American continent."[8] While his paintings were shown alongside artists associated with Neo-Mexicanism, he also would fit in just as well with cross-border conceptualists like Adolfo Patiño, Guillermo Gómez-Peña, and Felipe Ehrenberg, especially with their satirical and culture-jamming tendencies. Exposure to Michael Asher, John Baldessari, and other academic mentors at CalArts, as well as his encounters with developments in Latinx intellectual and artistic discourse would ignite a new aesthetic language for the artist. Ortiz Torres's border existence-*de aquí y allá*—to reference the exhibition of Chicano and Mexican artists that was one of the first to frame his practice in relation to artists of Mexican descent in the United States[9]—provided a new framework for his work.

The Southern Californian landscape in the early 1990s was impacted greatly by historians and urban scholars defining a Los Angeles school. From the publication of Mike Davis's *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles* to the Los Angeles Museum of Contemporary Art's *Urban Revisions: Current Projects for the Public Realm*, which initially sidelined the impact of the Latino majority on urbanism until the participating group ADOBE LA (Architects, Artists, Designers Opening the Border Edge of Los Angeles)[10] took matters in their own hands and produced their own research in the form of an embedded thematic group show

—

8— Alejandro Navarette, entry on "Art Exhibitions," in *Mexico Today: An Encyclopedia of Life in the Mexican Republic*, vol. 1: A–H, ed. Alex M. Saragoza, Ana Paula Ambrosi de Haro, and Silvia Dolores Zárate Guzmán, Santa Barbara, CA, ABC-CLIO, 2012, p. 64.

9— In 1990, curator and critic Max Benavidez presented *Aquí y allá* at the Los Angeles Municipal Gallery, framing his selection of Mexican and Chicano artists as "guerrilla fighters in this undeclared war for cultural survival." Ortiz Torres was included alongside Mónica Castillo, Yreina Cervantes, Víctor Estrada, Margaret García, Mario Rangel Faz, Frank Romero, Rubén Rosas García, Eloy Tarciso, Diego Toledo, John Valadez, Patssi Valdez, Nahum B. Zenil, and Anthony Zepeda.

10— At the time of the MOCA exhibition, the members of ADOBE LA were Ulises Díaz, Ignacio Fernández, Gustavo Leclerc, Alessandra Moctezuma, Elipidio Rocha, and Rosa Velasco.

and publication entitled *Saber es poder*. The various thematic sections of *Saber es poder*—"barrio art, spirituality in the streets, art of survival: street vendors and taco *trocas*, coded messages: graffiti and tagging"[11]—read as the blueprints for the hybrid works of Ortiz Torres and in fact a cohort of Latinx artists active in the '90s and early 2000s.[12]

Working with Salvador "Chava" Muñoz, Ortiz Torres customized a pickup truck into a confabulation of a U.S. Border Patrol vehicle and a kinetic sculpture (*Alien Toy*, 1997), gold-leafed and chromed a "silent" leaf blower innovated by an amateur inventor, and created two 3-D movies about car culture in Havana and East Los Angeles, among other projects. Ortiz Torres has also experimented with graffiti through computer animation. In *Backyard Boogie Woogie*, the remote control that would generally contort the hydraulics on a tricked-out low rider is used to adjust a mutating and color-pulsating form. Ortiz Torres continued his co-optation of popular cultural detritus. He often challenges national ("official") culture's engagement with popular form. *La zamba del Chevy* (2000), commissioned by the Getty Foundation, was an inspired example of Ortiz-Torres's interest in official and submerged histories. Triggered by a series of early-twentieth-century stereoscopic photographs shot in Cuba from the Getty's permanent collection, Ortiz Torres decided to create a historical montage of his own—with a similar play of new technologies and images of nostalgia. Ortiz Torres combined popular images of Che Guevara, a customized Chevy (a reproduction of Che's own), and three-dimensional video into a dense and dizzying installation.

In 2001, Ortiz Torres embarked on a number of collaborations with Chicano filmmaker Jim Mendiola. Mendiola produced the short *Pretty Vacant* (1996), the feature-length films *Come and Take It Day* (2002) and *Speeder Kills* (2003), all narrative film projects that interjected historical research, and documentation of artistic and music subcultures. Their installation for Artpace in San Antonio took on the invention and mythic evolution of the Alamo—a former Franciscan mission and site of the Battle of Alamo during the

—

11— ADOBE LA, introduction to *Saber es poder: Interventions* (Los Angeles: ADOBE LA), 1994, n.p.

12— Ultimately, the preoccupations of these artists would form the basis of my co-curatorial effort, *Phantom Sightings: Art after the Chicano Movement*. Ortiz Torres was included alongside numerous artists who he had taught, including Mario Ybarra Jr., Juan Capistrán, and Rubén Ochoa.

1835 war for independence. Their counternarratives of the Alamo, based on extensive research in the official and unofficial troves of Texan lore, included a "urinating" wax figure of Ozzy Osbourne, a reference to the rocker's infamous drunken escapade that took place adjacent to—but not directly on—the historical monument, nevertheless resulting in Osbourne's expulsion and subsequent decade-long ban from the city. While the myths surrounding the Alamo have been consecrated in the souvenirs and Imax movies that accompany its touristic experience, the counternarratives such as an attempted Chicano Maoist group's takeover had previously been obscured. Using the commodification of the historical site and its attendant spectacle, Ortiz Torres and Mendiola's re-staged the uncovered or willfully obscured aspects of the locale's history at Artpace, a residency and gallery a few short blocks away from the Alamo.

The collaborators continued their repurposing of history in "The Truthful History of the Conquest of Nuevo Aztlán," a timeline produced on the occasion of *Phantom Sightings: Art after the Chicano Movement*. The title, reminiscent of narrations of colonial expeditions and "discoveries," consolidated their overlapping interests in "browning" cultural and art histories. The first entry, dated December 12, 1531, finds Juan Diego on a hilltop about to receive a painterly apparition.

> Cipac's image of the brown-skinned Virgen de Guadalupe will be duplicated on countless prayer cards, independence banners, tattoos, United Farm Workers signs, Chicano paintings, tortillas, and East L.A. murals in the years to come. His artwork appropriated, its meaning misunderstood, and his name forgotten by history, Marcos Cipac de Aquino becomes the first phantom sighting.[13]

The counter-narrative etched in the publication for *Phantom Sightings* provided the textual surfacing of a not so phantasmatic resistance. Ortiz Torres and Mendiola were registering this obdurate refusal with a satirical form not unlike that of Tin Tan, Oscar Zeta Acosta, Yolanda López? and the Mysterians, and

—

13— Jim Mendiola and Rubén Ortiz Torres, "The Truthful History of the Conquest of Nuevo Aztlán," in *Phantom Sightings: Art after the Chicano Movement,* ed. Rita González, Howard Fox and Chon Noriega, Berkeley, University of California Press, 2008, pp. 218-231.

the Pocho magazine founders Esteban Zul and Lalo Alcaraz, all named-checked in their chronology. Drawing in part on their Southwestern research, and highlighting their mutual fascinations with the stereotypes and misreadings that still circulate about Mexicans and Chicanos, Ortiz Torres and Mendiola produced a definitive statement against how nationalisms of all sorts set the standards for allegiance and authenticity.

Another "phantom sighting" of sorts served as introduction to *MEX/LA*, the whitewashed wall where the mural *América Tropical* briefly appeared on Olvera street in 1932. Linking the tactics of David Alfaro Siqueiros and the Chicano group Asco, Ortiz Torres connects their cooptation of erasure and investment in the mythologies that long outlast the image. *MEX/LA* even includes a photograph by Asco member Harry Gamboa, Jr. that searches out the mural as a relic, and finds it re-scripted with an urban layer. The title *La América Tropical (Detail with Gum Stuck to the Eyes)* (1979) says it all. Ortiz Torres's *White Washed America* (2014) is perhaps the crescendo of this layering of histories and interventions, continuing Ortiz Torres's longstanding interest in industrial paint, low rider customization, and abstraction, while paying homage to the never fully erased potential of Siqueiros's attack on American imperialism.

Devising what Harry Gamboa, Jr. has described (in relation to his work with the Chicano art group Asco) as "conceptual art in an urban form,"[14] Ortiz Torres occupies a distinct zone between Mexican and Latinx art. That is in part because these are contested categories in the first place, but also due to the fact that the artist has taken great care to understand and incorporate lessons from a range of cultural producers, some of whom are christened as "visual artists" while others, like his longtime collaborator Muñoz, exist on its disciplinary outskirts (a territory quite central in Ortiz Torres's cartography). Learning from East L.A. has been a constant feature of Ortiz Torres's decentered narrative, as he once expressed: "[H]ow I locate myself within Chicano subculture or whatever I am looking at—it's different making culture than portraying it."[15]

—

14— Gamboa quoted in Alicia Sandoval, "Let's Rap with Alicia Sandoval," KTLA (Channel 5) Television Broadcast Interview with Harry Gamboa, Jr., Los Angeles, 1980. Videorecording, Gamboa Collection, Stanford University Libraries Special Collections.

15— Bill Kelley and Rubén Ortiz Torres, *LatinArt.com* interview, Dec. 7, 2000. Available at: <http://www.latinart.com/transcript.cfm?id=6>.



South of the Border, Dillon, South Carolina, 1991. Postal digital—Digital postcard. Cortesía del artista—Courtesy of the artist





Rubén Ortiz Torres, Naomi Valentina Ortiz, *Retratos familiares (ella tiene los ojos de su papá)*—*Family Portraits (She Has Her Father's Eyes)*, **2011. Acrílico, óleo y pastel al óleo sobre madera**—Acrylic, oil and oil pastel on wood. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist

Antes que nada quisiera agradecer a Rhonda Ortiz por seguir estando lo suficientemente cerca para recordarme que le agradezca en cada cosa que logro, pues desde luego sin ella sería mas difícil. Gracias a ella puedo agradecer también a María Regina de los Ángeles Ortiz y a Naomi Valentina Ortiz.

A mi hermana Gabriela, la artista de la familia.

Sin disponer del espacio y la memoria suficientes para agradecer a toda la gente que lo merece en este proyecto, que representa tantos años de vida y de trabajo, no me olvido de Néstor y Héctor Quiñones, Rubén Bautista, Olivier Debroise, Catherine Hardwicke, Robert Gil de Montes y Francesco Siqueiros.

Esta exposición tiene un valor especial por llevarse a cabo en el museo de arte contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la cual crecí, jugué beisbol y estudié. Actualmente soy profesor de la Universidad de California en San Diego que es parte del sistema público universitario de investigación más importante del mundo. Por lo tanto, y de manera emotiva, quisiera recordar y agradecer a mis maestros y profesores. Empezaré por mi abuelo Ricardo Torres Gaytán, quien de campesino de Coalcomán, Michoacán, llegó a ser director de la Facultad de Economía, sigo con mi padre Rubén Ortiz Fernández, y con José de Tapia Bujalance, quien sobreviviera la barbarie del fascismo español y los campos de concentración en Francia para intentar un mundo mejor con los niños en México ("el anarquismo no es una A en un circulito, es moral", me decía); Mario Rangel Faz (sin él tal vez no me hubiera atrevido a intentar estar aquí); Arturo Marín, Gilberto Aceves Navarro † (aunque "pensar con la punta del lápiz" me sigue pareciendo mala idea), Luis Nishizawa, Francisco Castro Leñero, Jesús Martínez (¡qué orgullo ver su gráfica del 68!). A mis maestros y tutores de fotografía: Lourdes Grobet, Graciela Iturbide, Carlos Somonte y Aníbal Angulo, y por último, Charles Gaines, Allan Sekula, Tom Anderson, Michael Asher y Mike Davis (no imaginaba que encontraría una educación marxista menos dogmática en California).

Tengo que agradecer además a mi equipo de trabajo: a Salvador "Chava" Muñoz (también conocido como "el Comanche") *low rider* campeón mundial de danza radical de trokas e ingeniero espacial inventor del primer *transformer*, y a Patrick Miller (el otro), el chamán Rancho Shampoo y a Juán Bastardo.

P.D. Gracias Robert Frank, gracias por tu ejemplo y apoyo en ese momento tan necesario, מולש הָיֶה.
Gracias maestro Francisco Toledo, ndene'e, nandi.

R.O.T.



Rubén Ortiz Torres, María de los Ángeles Ortiz, *Retratos familiares (ella me recuerda a su mamá) —Family Portraits (She Remainds Me of Her Mother)*, **2011. Acrílico, óleo y pastel al óleo sobre madera**—Acrylic, oil and oil pastel on wood. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist

First and foremost I would like to thank Rhonda Ortiz for staying close enough to remind me to thank her with everything I accomplish; without her, it would of course all be more difficult. Thanks to her I can also thank María Regina de los Ángeles Ortiz and Naomi Valentina Ortiz.

To my sister Gabriela, the artist of the family.

Not having sufficient space or memory to thank everyone who deserves it for this project, which represents so many years of life and work, I cannot forget Néstor and Héctor Quiñones, Rubén Bautista, Olivier Debroise, Catherine Hardwicke, Robert Gil de Montes and Francesco Siqueiros.

This exhibition is especially valuable for being held in the contemporary art museum at the Universidad Nacional Autónoma de México, where I grew up, played baseball, and studied. I am now a professor at the University of California San Diego, which is part of the most important public research university system in the world. I would thus like to remember and express my heartfelt gratitude to my teachers and professors, beginning with my grandfather, Ricardo Torres Gaytán, who went from being a peasant in Coalcomán, Michoacán, to being director of the UNAM's economy faculty. Next is my father, Rubén Ortiz Fernández, followed by José de Tapia Bujalance, who survived the barbarism of Spanish fascism and the concentration camps in France before striving for a better world with the children in Mexico ("Anarchism is not an A in a little circle; it's moral," he used to tell me); Mario Rangel Faz (without whom I might not have dared to try to be here), Arturo Marín, Gilberto Aceves Navarro † (even though "thinking with the tip of the pencil" still seems like a bad idea to me), Luis Nishizawa, Francisco Castro Leñero, and Jesús Martínez (how proud I am to see his graphic art from '68!); my photography teachers and instructors, Lourdes Grobet, Graciela Iturbide, Carlos Somonte, and Aníbal Angulo; and finally, Charles Gaines, Allan Sekula, Tom Anderson, Michael Asher and Mike Davis (I would not have imagined finding a less dogmatic Marxist education in California).

I also have to thank my work team: Salvador "Chava" Muñoz (a.k.a. "el Comanche"), space engineer, world low rider champion with his radical bed dance, and inventor of the first transformer; Patrick Miller (the other); the shaman Rancho Shampoo; and Juan Bastardo.

P.S. Thank you, Robert Frank, for the example you set, and for your support at such a crucial time, מולש הָיָה.
And thank you, Francisco Toledo: ndene'e, nandi.

R.O.T.



Semblanza
—
Biographical Sketch

Rubén Ortiz Torres
(Ciudad de México, 1964)
Educado bajo el modelo utópico del anarquismo republicano español, pronto descubrió los sinsabores del postcolonialismo tercermundista. Siendo vástago de una pareja folclorista, pronto se identificó mas con el ruido punk. Después de abandonar el sueño de jugar beisbol en las ligas mayores, el suicidio de algunos amigos, y algún estudio de la arquitectura en la Harvard Graduate School of Design, decidió estudiar arte. Se graduó de la más vieja y una de las más académicas escuelas de arte en América: la Academia de San Carlos, México; y después de una de las más nuevas y experimentales: CalArts, Valencia, California. Después de sobrevivir la contaminación y el terremoto de la Ciudad de México se fue a Los Ángeles con una beca Fullbright a sobrevivir disturbios raciales, incendios, inundaciones, más terremotos, balaceras, ataques a inmigrantes y la Proposición 187. Actualmente sigue en la escuela, pero ahora como profesor de la Universidad de California en San Diego. Durante todo esto ha podido producir pinturas, fotografías, objetos, esculturas, carros arreglados, instalaciones, videos, películas, textos y ópera. Ha participado en multitud de exposiciones internacionales y festivales de cine y ha sido comisario y jurado de otras. Su trabajo se encuentra en colecciones públicas como la del Museum of Modern Art de Nueva York; el Metropolitan Museum de Nueva York; el Los Angeles County Museum of Art; el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles, el California Museum of Photography, Riverside California; el Museo Universitario Arte Contemporáneo en la Ciudad de México, el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y otras.

Fue miembro del Sistema Nacional de Creadores (Fonca) y ha obtenido premios internacionales de la Fundación Andrea Frank, la fundación para el arte del performance contemporáneo en Nueva York, la Louis Comfort Tiffany Foundation, el CineFestival de San Antonio Texas, el xiv Festival Internacional Cinematográfico del Uruguay y otros.

Después de exponer alrededor del mundo y de vivir fuera de México finalmente ha logrado corroborar que la música de sus padres era de hecho mejor que la mayor parte del rock.

—

Rubén Ortiz Torres
(Mexico City, 1964)
Educated according to the utopian model of Spanish republican anarchism, Ortiz Torres quickly discovered the heartache of Third World postcolonialism. As the offspring of members of Los Folkloristas, he quickly came to identify more with the noise of punk. After giving up on his dream of playing major-league baseball, the suicide of some friends, and a brief stint studying architecture at the Harvard Graduate School of Design, he decided to study art. He first graduated from the oldest art school in the Americas, which is also one of the most academic: the Academia de San Carlos in Mexico City. He then went on to graduate from one of the newest and most experimental: CalArts in Valencia, California. After enduring pollution and a major earthquake in Mexico City, he went to Los Angeles on a fulbright scholarship, where he endured racial conflict, fires, floods, more earthquakes, shootouts, attacks on immigrants, and Prop 187. He is still in school, but now as a professor at the University of California San Diego. Throughout all this he has produced paintings, photographs, objects, sculptures, modified cars, installations, videos, films, texts and opera. He has participated in numerous international exhibitions and film festivals, and has been a curator and member of the jury at others. His work features in public collections including the Museum of Modern Art in New York, the Museum of Contemporary Art in Los Angeles, the California Museum of Photography in Riverside, the Museo Universitario Arte Contemporáneo in Mexico City, and the Centro de Arte Reina Sofía in Madrid.

He was previously a member of the Sistema Nacional de Creadores (Fonca), and he has won international grants and awards from the Andrea Frank Foundation; the Foundation for Contemporary Arts in New York; the Louis Comfort Tiffany Foundation; the CineFestival in San Antonio, Texas; the XIV Festival Internacional Cinematográfico in Uruguay; and others.

After showing his work around the world and living outside Mexico, he has finally been able to confirm that his parents' music was indeed better than most rock.

Passport Photo, 1990. Óleo sobre madera—Oil sobre madera. Colección—Collection Patrick Charpenel. Cortesía del artista—Courtesy of the artist

Catálogo
—
Catalog

Los materiales están ordenados según los núcleos temáticos de la muestra; y éstos, a su vez, en orden cronológico. Todas las piezas son cortesía del artista, a menos que se indique lo contrario. La mayoría de los títulos han sido traducidos, excepto aquellos casos en los que el artista consideró que no era necesario por la naturaleza de la obra.
—
The materials are organized chronologically, in keeping with the thematic sections in the exhibition. All images are courtesy of the artist unless specified otherwise. Most titles have been translated, except those for which the artist regarded it as unnecessary, given the nature of the work in question.

BARRIO BALLET MECÁNICO
—
BARRIO BALLET MÉCANIQUE

1. *Malcolm Mex Cap*, 1991
Inscripción planchada sobre gorra de baseball—Ironed lettering on baseball cap
19.1 × 27.9 × 12.7 cm
Museum of Contemporary Art San Diego
Donación por intercambio del sr. y la sra.—Gift by exchange of Mr. and Mrs. Scott Youmans, 2001.6

2. *Custom Mambo*, 1992
Video 3/4" transferido a digital—3/4" video transferred to digital
5' 13"
ChiL.A.ngo Productions, CalArts, Valencia, California

3. *1492 Indians vs. Dukes*, 1993
Letras bordadas sobre gorras de baseball—Stitched lettering on baseball cap
19.1 × 27.9 × 12.7 cm c/u—each
Museum of Contemporary Art San Diego
Donación por intercambio del sr. y la sra.—Gift by exchange of Mr. and Mrs. Scott Youmans, 2001.7.a-b

4. *Batallón de San Patricio—San Patricio Fighting Irish*, 1993
Letras bordadas sobre gorra de beisbol—Stitched lettering on baseball cap
19.1 × 27.9 × 12.7 cm

5. *L.A. Rodney Kings (2da versión—2nd version)*, 1993
Letras bordadas sobre gorra de beisbol—Stitched lettering on baseball cap
19.1 × 27.9 × 12.7 cm
Museum of Contemporary Art San Diego
Donación por intercambio del sr. y la sra.—Gift by exchange of Mr. and Mrs. Scott Youmans, 2001.8

6. *Guatexmex*, 1995
Serigrafía sobre gorra de satín—Silkscreen printing on satin cap
19.1 × 27.9 × 12.7 cm

7. *Pieles rojas mayas—Mayan Red Skins*, 1995
Bordado guatemalteco sobre gorra de beisbol—Guatemalan embroidery on baseball cap
28 × 19 × 12.7 cm

8. *Ranfla cósmica—Alien Toy*, 1997
Camioneta Datsun/Nissan modificada con elementos hidráulicos Salvador "Chava" Muñoz—Customized Datsun pick-up truck with hydraulic systems by Salvador "Chava" Muñoz
Medidas variables—Variable dimensions
Colección—Collection Track 16
Producido por—Produced by InSITE97

9. *Ranfla cósmica—Alien Toy*, 1997
Video HD
10' 20"

10. *Mothership with Daytons*, 1998
Esmalte acrílico, brillantina, aluminio y plástico—Acrilic enamel, metal flake, aluminium and plastic
10 × 20 cm

11. *Ranfla mutante—Another Bad Creation*, 1998
Resina epóxica con aplicaciones de pintura y plástico y acrílico sobre plástico—Epoxy with painting and plastic application
Medidas variables—Variable dimensions

12. *Keep the Faith*, 1999
Imágenes religiosas en gorra de beisbol—Religious imagery on baseball cap
25.4 × 17.8 × 10.2 cm

13. Calimocho Styles (Rubén Ortiz Torres, Eduardo Abaroa)
Toro cromado—Chromed Bull's Head, 2002
Partes de bicicleta low rider—Low rider bicycle parts
48 × 71 × 48 cm

14. *Manhattan Dub*, 2004
DVD transferido a digital—DVD transferred to digital
Música—Music: Double Horizontal, Lo Rez Crimez Productions, New York
6' 2''

15. *High & Low Rider 4*, 2005
Collage. Recortes de impresiones inkjet sobre papel de algodón—Inkjet print cuts on cotton paper
33 × 78 cm
Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Galería OMR

16. *Explosión—Blast,* 2006
Collage. Recortes de impresiones inkjet sobre papel de algodón—Inkjet print cuts on cotton paper
33 × 78 cm
Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Galería OMR

17. *Paisaje urbano—Urban Landscape,* 2006
Uretano cromaluscente sobre espuma de uretano de alta densidad y triplay—Chromalescent urethane on high density urethane foam and triplay
160 × 120 × 30 cm
Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Galería OMR

18. *El jardín de las delicias—Garden of Earthly Delights,* 2007
Video
Música—Music: Gabriela Ortiz
3' 45''
Colección—Collection National Museum of Mexican Art, Chicago

CUSTOMATISMOS
—
CUSTOMATISMS

19. Rubén Ortiz Torres, Emmanuel Lubezki
Como TV, 1985
Super8 transferido a video digital—Super8 film transferred to digital
Música—Music: Sister Mantos
3' 15"
Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Galería OMR

20. *El sueño de la razón todavía produce monstruos—The Dream of Reason Still Produces Monsters,* 2006
Video
13' 07"
Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Galería OMR

21. *Jungle Fever,* 2010
Escultura de panal de aluminio aeronáutico con pintura termocrómica ALSA eclipse uretano—Sculpture of aeronautical aluminum honeycomb with ALSA eclipse urethane thermochromic paint
43 × 183 × 61 cm
Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Galería OMR

22. *1% y 99%,* 2012
Pintura termocrómica y uretano sobre resina— Thermochromic paint and urethane over resin
Díptico—Diptych
100 × 100 × 4 cm c/u—each
Cortesía del artista—Courtesy of the artist
Colección—Collection Spence, Los Angeles

23. *Bling Bang,* 2012
Pintura termocrómica y uretano sobre resina—Thermochromic paint and urethane over resin
121.9 × 121.9 × 5.1 cm
Museum of Latin American Art, MOLAA

24. *Bandera magonista—Magonista Flag,* 2013
Réplica—Reproduction, 2019
Uretano y pigmento termocrómico sobre madera—Urethane and thermochromic paint on wood
122 × 183 × 5.5 cm

25. *América blanqueda—White Washed America,* 2014
Uretano y perla cromaluscente sobre resina—Urethane and chromaluscent pearl over resin
105 × 487 × 5.5 cm
Colección—Collection Ellen Goldsmith-Vein & Jon F. Vein, Los Angeles

26. *Asado de banderas—Six Flag BBQ,* 2017
Encausto sobre madera y seis recipientes con cenizas—Encaustic on wood and six containers with ashes
Díptico—Diptych
183 × 122 cm

27. *Bandera anarcocapitalista—Don't Tread on Me,* 2014
Uretano sobre aluminio—Urethane on aluminum
183 × 244 × 0.63 cm
Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects

28. *Con sus manos la tierra volverá a quienes la trabajan,* 2014
Uretano y pigmento termocrómico sobre resina—Urethane and thermochromic pigment on resin
144.4 × 122.5 × 5.5 cm

29. *El grito—The Scream,* 2014
Uretano y pigmento termocrómico sobre aluminio y circuitos electrónicos—Urethane and thermochromic paint on aluminium and electronic circuits
Ingeniería electrónica—Electronic engineering: Eric Schwartz
122 × 122 × 4 cm

30. *Pintura poliquística—Polycistic Painting,* 2014
Uretano, pintura cromaluscente y pigmento termocrómico sobre poliestireno endurecido y triplay—Urethane, chromaluscent paint and termochromic pigment on hardened polystyrene and plywood
106.5 × 129 × 35.5 cm

31. *Bandera espectral—Flag Spectre,* 2015
Uretano y pintura cromaluscente sobre aluminio—Urethane and chromaluscent paint on aluminum
130 × 244 × 5 cm
Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects

32. *Long Shopper Limo,* 2015
Uretano y brillantina sobre carro de supermercado—Urethane and metal flake on shopping cart
107 × 205 × 60 cm
Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects

33. *Vivos los queremos,* 2015
Uretano y polvo perla sobre aluminio—Urethane and pearl dust on aluminum
122 × 244 × 5 cm
Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects

34. *Lo que se ve no se pregunta—Don't Ask, Don't Tell,* 2016
Uretano, pintura cromaluscente, brillantina holográfica, brillantina y cristales sobre aluminio—Urethane, chromaluscent pigment and flake, holographic flake, metal flake, crystals on aluminum
128 × 244 × 5 cm
Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects

35. *Barragán Porn,* 2017
Uretano y cristales sobre aluminio—Urethan, crystals on aluminum
91 × 91 × 4 cm
Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects

36. *Dirty Barragán,* 2017
Plata falsa, brillantina holográfica, cristales, uretano y candy paint sobre aluminio—Fake silver, holographic flake, crystals, urethane, candy paint on aluminum
91 × 91 × 4 cm
Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects

37. *Fourth of July BBQ,* 2017
Litografía y grabado en relieve hecha con tinta de cenizas de bandera—Lithograph with relief print made from ashes of flag
Producción—Production: El Nopal Press, Los Angeles
60 × 76 × 4 cm
Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects

38. *Or Faux Echiquier,* 2017
Uretano, brillantina y *candy paint* sobre aluminio—Urethane, metal flake, and candy paint on aluminum
61 × 61 × 4 cm
Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects

39. *Programa Espacial Autónomo Intergaláctico—Autonomous Intergalactic Space Program,* 2017
Uretano, pintura cromaluscente, brillantina holográfica, perlas, cristales y esmalte sobre aluminio—Urethane, chromaluscent pigment, holographic flake, pearl, paint, crystals and enamel on aluminum
122 × 244 × 5 cm

40. *La jaula de oro remastered—Gilded Cage Remastered,* 2019
Hoja de oro, hoja de oro falso y uretano sobre madera—Gold leaf, fake gold leaf y urethane on wood
96.2 × 182.9 × 5.1 cm
Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Royale Projects

FRONTERILANDIA — FRONTERILAND

41. *La diabla Cola Loca,* 1993
Pintada por—Painted by Ricardo Torres
Pintura de vinil aerografiada sobre poliéster—Airbrushed vinyl on polyester
196.25 × 481.25 cm

42. *La tierra es de quien la trabaja—The Empire Strikes Back,* 1993
Pintada por—Painted by Ricardo Torres
Pintura de vinil aerografiada sobre poliéster—Airbrushed vinyl on polyester
196.25 × 481.25 cm

43. *Pintura liminal—Liminal Painting,* 1994
Pintada por—Painted by Ricardo Torres
Pintura de vinil aerografiada sobre poliéster—Airbrushed vinyl over polyester
500 × 500 cm

44. *Ataque de los murales asesinos,* 1995
Pintada por—Painted by Ricardo Torres
7.65 × 2.50 cm
Pintura de vinil aerografiada sobre poliéster—Airbrushed vinyl on polyester

45. Rubén Ortiz Torres, Jesse Lerner
Fronterilandia—Fronteriland, 1995
Video Betacam en formato 4:3 transferido a video digital—Betacam video in 4:3 format transferred to digital video
8'

46. Calimocho Styles (Rubén Ortiz Torres, Eduardo Abaroa)
Buda esotérico en inspección secundaria—Second Buda on Secondary Inspection, 2002
Uretano sobre resina de poliéster—Urethane on polyester resin
56 × 54 × 23.5 cm
Colección—Collection MUAC, UNAM
Adquisición 2005

47. Calimocho Styles (Rubén Ortiz Torres, Eduardo Abaroa)
El Bodhisattva, 2002
Video
5'

48. Calimocho Styles (Rubén Ortiz Torres, Eduardo Abaroa)
Maíz transgénico—Transgenic Corn, 2002
Uretano sobre resina de poliéster y palos de madera—Urethane on polyester resin and wooden sticks
Instalación—Installation
Medidas variables—Variable dimensions

EL PASADO YA NO ES LO QUE ERA
—
THE PAST AIN'T WHAT IT USED TO BE

49. *Rompiendo el código maya, Guatemala—Breaking the Mayan Codex, Guatemala*, 1995
Maqueta de barro, CCTV y dos videos en monitor pequeño y monitor regular—Clay model, TVCC and two videos on small monitor and regular monitor
Instalación—Installation
Medidas variables—Variable dimensions
Colección—Collection MUAC, UNAM
Donación—Donation, 2000

50. *A-Files*, 2001
Libro de artista—Artist book
Fotocopias en folder de cartón—Photocopies on cardboard folder
37.5 × 24.5 × 3 cm
Colección—Collection Cuauhtémoc Medina

51. *El rey de la fotografía—Photographer's King*, 2001
De la serie *Adoración de los magos*—From the series *The Adoration of the Magi*
Fujiflex
102 × 152.5 cm

52. *María en el país de las maravillas—Maria in Wonderland*, 2001
De la serie *Adoración de los magos*—From the series *The Adoration of the Magi*
Fujiflex
102 × 152.5 cm

53. Rubén Ortiz Torres, Jim Mendiola
Ozzy visita El Álamo (Fuente)—Ozzy Visits the Alamo (Fountain), 2001
Escultura en cera con sistema de bombeo de agua—Wax sculpture with water pumping system
180 × 46 × 50 cm
Colección privada—Private Collection

54. *Retrato de la familia real con Silvestre y Pikachu—Portrait of the Royal Family with Sylvester and Pikachu*, 2001
De la serie *Adoración de los magos*—From the series *The Adoration of the Magi*
Fujiflex
102 × 152.5 cm

55. Rubén Ortiz Torres, Jim Mendiola
Sueño tejano/David Copperfield visita El Álamo—Texan Dream/David Copperfiedl Visits El Álamo, 2001
Impresión lenticular en caja de luz—Lenticular printing on light box
80.3 × 116 × 12.5 cm
Colección privada—Private Collection

56. *Sacrificio humano con tiburones—Human Sacrifice with Sharks* Nassau, Bahamas, 2003
Cianotipia—Cyanotype
66 × 55 cm

57. *Mayan Coat Check, Los Angeles, California*, 2007
Plata sobre gelatina, virada a selenio sobre papel—Gelatin silver print transferred to selenium on paper
32 × 46 cm

58. *Muñeca fea—Ugly Dolls*, 2007
Inkjet sobre papel de algodón—Inkjet on cotton paper
92 × 126 cm

59. *Castillos de la impureza,* Himeji, Japón—Japan, 2009
Sales de plata
57 × 78 cm

AVANT-GARDE Y ESCOMBROS
—
AVANT-GARDE AND DEBRIS

60. *El fin del modernismo—End of Modernism*, 1986
Acrílico sobre tela—Acrylic on canvas
200 × 120 cm
Museo de Arte Contemporáneo Nº 8, Instituto Cultural Aguascalientes

61. *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España—The True History of the Conquest of the New Spain*, 1987
Óleo, temple y esmalte sobre tela—Oil, tempera and enamel on canvas
160 × 140 cm

62. *Aeternitas*, 1990
Óleo sobre tela—Oil on canvas
112 × 97 cm
Colección—Collection Ashida Cueto

63. Rubén Ortiz Torres, Aaron Anish
Para leer el Macho Mouse—How to Read Macho Mouse, 1991
L.A. Chingadera Productions,

CalArts, Valencia, California
Video análogo en formato 3:4 transferido a video digital—Analog video in 3:4 format transferred to digital video
8’ 21’’

64. *Bart Sánchez*, 1991
Óleo sobre macopan montado en marco de época—Oil on chipboard set on vintage frame
50 × 40 cm
Colección—Collection Christian Keese

65. *Demoiselle d’avenue Revolución* [*Señorita de la avenida Revolución—Demoiselle of Revolución Avenue*], 1991
Óleo sobre macopan montado en marco de época—Oil on chipboard set on vintage frame
75 × 55 cm
Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Galería OMR

66. *Macho Mouse*, 1991
Óleo sobre macopan montado en marco de época—Oil on chipboard with vintage frame
59.5 × 48.5 cm
Colección—Collection ESPAC

67. *Retrato de John Baldessari (realizado por Rogelio Peralta) y retrato de Óscar Ordoñez—Portrait of John Baldessari (executed by Rogelio Peralta) & Portrait of Óscar Ordoñez*, 1993
De la serie—From the series *CalArts Portraits*
Óleo sobre tela—Oil on canvas
Díptico—Diptych
91 × 77 cm c/u—each
Colección—Collection Spence, Los Angeles

68. *Retrato de Michael Asher (realizado por Rogelio Peralta) y retrato de Raymundo Enríquez—Portrait of Michael Asher (executed by Rogelio Peralta) & Portrait of Raymundo Enríquez*, 1993
De la serie—From the series *CalArts Portraits*
Óleo sobre tela—Oil on canvas
Díptico—Diptych
91 × 77 cm c/u—each
Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Galería OMR

69. *La revolución va a ser televisada—The Revolution Will Be Televised*, 1994
Fotolitografía y xilografía—Photolithography and woodcut print
Producción—Production: El Nopal Press, Los Angeles
46.7 × 53.3 cm

70. *Retrospectiva en un minuto neoyorkino—Retrospective in a New York Minute*, 2012
Raza Cósmica Productions, Los Angeles
1’

Créditos de la exposición
—
Exhibition Credits

MUAC

Concepto curatorial—Curatorial Concept
Mariana Botey

Curaduría ejecutiva—Executive Curatorship
Amanda de la Garza

Proyectos internacionales—International Projects
Patricia Sloane

Producción ejecutiva—Executive Production
Art Life Lab
José Falconi

Asistente de artista—Artist Assistance
Salvador "Chava" Muñoz

Digitalización de imágenes—Images digitalization
Natalia Estrada
Patrick Miller

Producción museográfica—Installation Design
Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo
Adalberto Charvel
Cecilia Pardo
Rafael Milla

Programa pedagógico—Pedagogical Program
Mónica Amieva

Julio García Murillo
Beatriz Servin

Colecciones—Registrar
Julia Molinar

Juan Cortés
Claudio Hernández
Elizabeth Herrera

Procuración de fondos—Fundraising
Gabriela Fong

María Teresa de la Concha
Alexandra Peeters
Rebeca Richter

Comunicación—Media
Gabriela Eugenia López

Ekaterina Álvarez
Francisco Domínguez
Ana Cristina Sol

Servicio social—Interns
Rohanda Ávila
Jimena Ramos

Curador en jefe—Chief Curator
Cuauhtémoc Medina

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO, MUAC UNAM

Dirección General—General Director
Graciela de la Torre

Curador en Jefe—Curator in Chief
Cuauhtémoc Medina

Programa curatorial—Curatorial Program

Curadores asociados—Associate Curators
José Luis Barrios
Patricia Sloane

Curadores adjuntos—Curators
Amanda de la Garza
Alejandra Labastida
Virginia Roy

Acervos—Collections

Artístico Contemporáneo—Contemporary Art Collection
Pilar García

Andrea de Caso

Documental—Archival Collection
Sol Henaro

Elva Peniche

Programas públicos—Public Programs
Mónica Amieva Montañez

Julio García Murillo
Beatriz Servín

Miriam Barrón
Adán González
Adrián Martínez
Natalia Millán
Isabella Contreras

Producción museográfica—Installation Design
Joel Aguilar

Salvador Ávila
Rafael Milla
Cecilia Pardo

Colecciones—Collections
Julia Molinar

Registro—Registrer
Juan Cortés
Elizabeth Herrera

Mariana Arenas
Alfredo Cuevas
Cruz Lira
Manuel Magaña

Laboratorio de restauración—Conservation
Claudio Hernández
Daniela Merediz

Vinculación—Institutional Relations
Gabriela Fong

María Teresa de la Concha
Carolina Condés
Alexandra Peeters
Rebeca Richter
Juan Carlos Rojas
David Montes de Oca

Comunicación—Communication
Gabriela Eugenia López

Ekaterina Álvarez
Francisco Domínguez
Ana Cristina Sol

Andrea Bernal
Eduardo Lomas
Ana Xanic López
Vanessa López

Administración—Administration
Pedro Colio Martínez
Daniel Correa

Mirella de la Rosa
Antonio Espinosa
Diana Molina

Servicios Generales—Services
German González
Daniel Avilés

Laura Pérez

Mantenimiento—Maintenance
Roberto Arreortua
Maribel Sánchez
Mauricio Galván

PATRONATO FONDO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, A. C.

Patronos—Trustees

Presidente—Chairman
Gilberto Borja Suárez

Vicepresidente—Vice-Chairman
Arturo Talavera Autrique

Secretaria—Secretary
Marta M. Mejía

Tesorera—Treasurer
Maribel González de Danel

Alfonso de Angoitia Noriega
María Teresa Borja de Rodríguez
Nicolás Carrancedo Ocejo
Juan Ignacio Casanueva Pérez
Raymundo del Castillo González
Moisés Cosio Espinosa
María de las Nieves Fernández González
José Ramiro Garza Vargas
Andrés Gómez Martínez
Miguel Granados Cervera
Alfredo Harp Helú
Aimée Labarrere Álvarez
Gabriela Ortiz de Garza
Lulú Ramos Cárdenas de Creel
Jesús Rodríguez Dávalos

Titular del Capítulo Colección de Diseño Moderno y Contemporáneo Mexicano—Head of Modern and Contemporary Mexican Design Chapter
Alonso de Garay Montero

Patronos Honorarios—Honorary Trustees

Patrick Charpenel Corvera
Gerardo Estrada Rodríguez
Licio Antonio Minvielle Lagos
José Ignacio Rubio Hidalgo

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART SAN DIEGO · MCASD

Directora y CEO de The David C. Copley —The David C. Copley Director & CEO
Kathryn Kanjo

Asistente ejecutivo de la directora y CEO—Executive Assistant to the Director & CEO
Jana Baker

Directora de asuntos curatoriales—Director, Curatorial Affairs
Jenna S. Jacobs

Curadora—Curator
Jill Dawsey, PhD

Curador asociado—Associate Curator
Anthony Graham

Curadora adjunta—Curatorial Fellow
Alana Hernandez

Colecciones—Registrar
Tom Callas

Colecciones asociadas—Associate Registrar
Karin Zonis-Sawrey

Director adjunto y CFO—Deputy Director & CFO
Charles E. Castle

Directora de desarrollo—Advancement Director
Elizabeth Yang-Hellewell

Directora de pedagogía e integración—Director, Education & Engagement
Cris Scorza

Gerente de comunicación y marketing—Communications and Marketing Manager
Leah Straub

Patronos—Board of Trustees

Presidente—President
Dr. Paul E. Jacobs

Vicepresidente—Vice President
Melissa Garfield Bartell

Vicepresidente—Vice President
Maryanne Pfister

Vicepresidente—Vice President
Karen Cohn

Vicepresidente—Vice President
Colette Carson Royston

Secretaria—Secretary
Ryan Herrell

Barbara Arledge
Linnea Arrington
Dr. Mary F. Berglund
Viveca Bissonnette
Barbara Bloom
Nancy Browar
Christopher Calkins
Dr. Marsha Chandler
Dr. Charles Cochrane
Isabel Coppel
Carolyn Farris
Marcia Hazan
Margaret Jackson
Jennifer Levitt
Dr. Fenner Milton
Jennifer Nelson
Rukiye Smith
Elizabeth Phelps
Nora Sargent
Dagmar Smek
Matthew Strauss

Patrono Honorario—Honorary Trustee
Dr. Richard Atkinson

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MONTERREY · MARCO

Presidente del Consejo de Directores—Directors Council Chairman
Alfonso González Migoya

Directora General—General Director
Taiyana Pimentel

Director Administrativo—Administrative Director
Jaime Rosales de la Garza

Gerente Administrativo—Administrative Manager
Alejandro Betanzo Zúñiga

Gerente de Mantenimiento y Seguridad—Maintenance Security Manager
Alejandro Casar Solares

Gerente de Exposiciones y Colección—Exhibition and Collection Manager
Elisa Téllez

Gerente de Educación—Education Manager
Indira Sánchez Tapia

Gerente de Recursos Humanos—Human Resources Manager
Ivonne Contreras

Gerente de Alimentos y Bebidas—Foods and Beberage Manager
Jesús Garza Almaguer

Gerente de Mercadotecnia y Comunicación—Marketing and Media Manager
Sara Ortiz

Consejo de directores—Directors Council

Presidente Honorario—Chairman Emeritus
Gobernador Constitucional del Estadode Nuevo León
Jaime H. Rodríguez Calderón

Presidente—Chairman
Alfonso González Migoya

Secretario—Secretary
Manuel Rivero Zambrano

Alberto Fernández Martínez
Bárbara Garza Lagüera Gonda
Carmen Junco de Garza T.
César Montemayor Zambrano
Mauricio Doehner Cobián
Miguel Schwarz Marx
Salvador Alva Gómez
Verónica González Casas

Estado de Nuevo León

Secretario de Finanzas y Tesorero General—Secretary of Finances and General Treasurer
Carlos Garza Ibarra

Secretaria de Educación—Secretary of Education
María de los Ángeles Errisúriz Alarcón

Patrocinadores Institucionales Corporativos—Corporate Institutional Patrons
Alfa
Cemex
Cydsa
De Acero
Frisa
Gobierno del Estado de Nuevo León
Gruma
Home Depot
Lamosa
Proeza
Soriana
Vitro
Xignux

Agradecimientos
—
Acknowledgments

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, MARCO y el Museum of Contemporary Art San Diego, agradecen a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la exposición *Rubén Ortiz Torres. Customatismo.*

—

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, MARCO y el Museum of Contemporary Art San Diego wish to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Rubén Ortiz Torres. Customatism.*

Eduardo Abaroa, Dewey Ambrosino, Aaron Anish, Mónica Ashida, Juan Bastardo, Teófilo Cohen, Carmen Cuenca, Ondine Chavoya, Kerstin Erdmann, Guillermo Estrada, José Falconi, Rita González, Kristian Keese, Michael Krichman, Jesse Lerner, Emmanuel "Chivo" Lubezki, Konstantinos Mavromichalis, Sean Meredith, Patrick Miller, Manuel Moreno, Salvador "Chava" Muñoz, Yoshua Okón, Patricia Ortiz Monasterio, Gabriela Ortiz, Tom Patchett, Rogelio Peralta, Pilar Pérez, Omar Pimienta, Cristobal Riestra, Jaime Riestra, Rick Royale, Jennifer Scanlan, Rancho Shampoo, Stuart Spence, Nicolette Stewart, Ricardo Torres, Miguel Vargas, Jorge Verdín.

Art Life Laboratory, Colección Ashida Cueto, Galería OMR, Colección ESPAC, Museo de Arte Contemporáneo No. 8/Instituto Cultural Aguascalientes; Museum of Latinamerican Art, MOLAA; Proyectos Royale, Track 16, Colección Judith Vida-Spence & Stuart Spence, InSite, University of California in San Diego, UCSD.

Un agradecimiento especial a la Galería OMR por su apoyo a la exposición—Special thanks to Galería OMR for its support to the exhibition.

Rubén Ortiz Torres. Customatismo
Se terminó de formar el 20 de diciembre de 2019 en Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono.

—

Rubén Ortiz Torres. Customatism
Was designed by Periferia Taller Gráfico in December 20, 2019. Typeset in Jungka and Space Mono.