

¿Dónde está el Corazón ensangrentado? ¿Dónde está el Cactus?

TENDENCIAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS DE DISLOCACIONES "CHICANAS"
Y "LATINAS": NOTAS SOBRE LOS TRABAJOS DE AMANDO RASCÁN, JESSE AMADO
E ÍÑIGO MANGLANO OVALLE



VÍCTOR ZAMUDIO-TAYLOR

I

Por una ironía que encajaría perfectamente en cualquiera de los aforismos de T.W. Adorno incluidos en sus *Minima Moralia*, o que sería digna de un relato en la *Historia Universal de la Infamia*, de Jorge Luis Borges, la misma política de identidad que dio origen al arte chicano y latinoamericano está socavando su realidad crítica y anulando su espacio potencial y su aspecto diferencial.

El alineamiento del arte chicano con el movimiento cultural y político de autodeterminación chicano ha favorecido, y sigue favoreciendo, determinadas expresiones estéticas ligadas a cuestiones de identidad étnica. El deseo de diferenciación mediante la afirmación y la reivindicación de una herencia cultural, así como la invención de la tradición, han producido un modelo de producción artística. La icono-

grafía, los estilos y las formas que reflejan identidades esencialistas y proyectos culturales de carácter nacionalista continúa vigente y proporciona además una noción de funcionamiento y una perspectiva que definen hasta hoy al arte chicano (1). Como el refrán castellano «Cría cuervos y te sacarán los ojos», la política de la identidad, heredada del movimiento chicano y ofrecida en el espacio multicultural del mercado, ha producido un modelo de arte chicano hegemónico que, a su vez, se ha convertido en el modelo de discurso para la colección y exhibición de arte latinoamericano en general (2).

II

El arte chicano y el arte latinoamericano muestran una preocupación de tipo conceptual y post-minimalista; las nuevas estrategias públicas,

las obras basadas en *performances*, instalaciones y nuevas tecnologías, han sido objeto de escasa atención. Un caso emblemático y reciente en este sentido fue el de ASCO (3), la exposición colectiva de Los Ángeles basada en el conceptualismo y las *performances* multimedia. ASCO plantea muchas de las difíciles cuestiones relativas a la estética basada en la identidad. Los artistas de ASCO, desencantados con el nacionalismo cultural, se situaron a la cabeza de acontecimientos que afectaban a la comunidad chicana, las instituciones artísticas y los medios de comunicación, con la decisión de suscitar el debate y la protesta, la provocación y la distorsión; y de crear una tragicomedia. En sus murales «instantáneos» y «andantes», se parodia al *establishment* del arte chicano y su romántico vínculo con la Escuela mexicana, haciendo hincapié al mismo tiempo en la dimensión funcional de las obras públicas mediante un sentido dinámico del espacio social y del espectáculo en las tradiciones populares chicanas. Pese a los profundos desacuerdos con respecto a la seguridad de ASCO y sus estrategias, muchos de los artistas, instigados por los propios miembros fundadores, el grupo y su legado, continúan desafiando las investigaciones y las prácticas museísticas latinoamericanas. Al mismo tiempo, la importancia de ASCO no es reconocida por la crítica del arte chicano: se malinterpreta y se pasa por alto.

III

Las exposiciones son un espacio y un discurso de relaciones de conocimiento y poder, expresadas y enmarcadas artísticamente. Pueden funcionar como «cifras»: son un índice sociocultural en la medida en que presentan investigaciones, intuiciones y propuestas que aluden a una amplia gama de cuestiones de naturaleza cualitativa. *Hispanic Art in the United States* (Houston, 1987) puede ser una de ellas. A partir de un conocimiento limitado de la cultura chicana y latinoamericana, establece un canon, trazando las características formales del objeto y creando deseos y expectativas tanto en el público como en el mercado. *Hispanic Art in the United States* se proponía delimitar las categorías de «pintura» y «escultura» y demostrar que han quedado obsoletas. Ajenas al debate global sobre su valor, su viabilidad y su ideología, legitimaron unas catastróficas estrategias conceptuales y post-minimalistas, incorporando la fotografía, las altas tecnologías y las instalaciones. Esta operación forjó el canon de la pintura chicana y latinoamericana

y transformó la escultura en formas derivadas del arte popular, o en empresas modernistas, poco preocupadas por cuestiones tan complejas como el espacio y la ubicación.

La investigación vino a establecer unos «criterios» institucionales homogéneos, tanto en los museos como en el mercado; desde el punto de vista cultural, señaló y aceleró el llamado *Latino Boom* de finales de los 80 y principios de los 90. Entre las principales exposiciones de arte chicano y latinoamericano que ratifican, cuestionan y/o critican la investigación de treinta pintores y escultores figuran las siguientes: *Les Demons des Anges: 16 Artistes Chicanos autour de Los Angeles* (Nantes, París, Barcelona, 1989); *Ceremony of Memory: New Expressions in Spirituality Among Hispanic Artists* (Santa Fe, Nuevo México, 1989); *CARA: Chicano Art: Resistance and Affirmation* (Los Ángeles, 1990); *Made in Aztlan* (San Diego, 1992); *Revelaciones/Revelations: Hispanic Art of Evanescence* (Ithaca, Nueva York, 1993); y *Ceremony of Spirit: Nature and History in Contemporary Latino Art* (San Francisco, 1993).

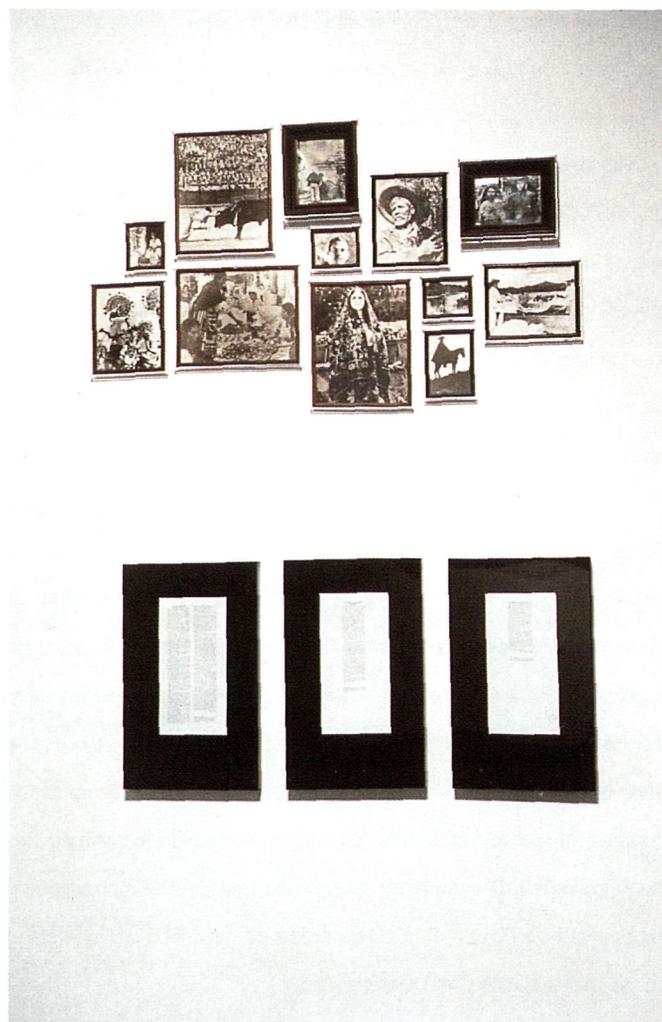
IV

Un modo de salir del callejón sin salida que es la noción de diversidad y su materialización en ontología étnica es situar las cuestiones en torno a las estrategias formales de la estética chicana y latina y analizar cómo se relacionan dinámicamente con otras preocupaciones contemporáneas y globales más amplias: lo que expresa determinada experiencia artística chicana o latinoamericana, por lo general una moda reconocible y convertida en estereotipo, así como su manera de ilustrar los proyectos dominados por la identidad, pasa a ser el único valor artístico de los constructos basados en la identidad. Para llegar más allá de la identidad, el arte chicano y latinoamericano requiere la misma seriedad y complejidad que cualquier otra práctica artística contemporánea. A saber: ocuparse de cuestiones relativas no sólo a las clases sociales, los géneros, las prácticas sexuales y las peculiaridades culturales e históricas, sino también de cómo estos elementos se relacionan dinámicamente con su forma y sus funciones, con su producción, su contextualización, su exhibición, sus prácticas de coleccionismo y su lugar en el mercado. Reunidos y confrontados, estos aspectos pueden comenzar a deshacer la materialización y la devaluación experimentada por el arte chicano y latinoamericano.

El discurso sobre el arte chicano continúa sin abordar las operaciones y las estrategias relacionadas con la traducción. El deseo y la exasperación por legitimar la diversidad han infravalorado u omitido el carácter traductivo de la cultura chicana. La definición de traducción que ofrece Walter Benjamin, como una operación que «transmite, mediante *continua* de transformación ideas no abstractas de identidad y similitud» (4), resulta aquí muy pertinente. Desde un punto de vista chicano, diferencia es aquello que precisa ser traducido y al mismo tiempo se resiste a ello, permaneciendo firmemente instalado en el propio proceso. La diferencia se resiste a encontrar equivalentes en otras lenguas y culturas. Lo que convierte al arte chicano en una práctica diferenciadora es su necesidad de negociación y traducción: dos lenguas, ya coexistan simultáneamente o se oculten en su substrato sintáctico; regionalismos de origen diverso; desplazamientos vividos, recordados y/o inventados; diversos territorios culturales, como «rasquachismo» (5) y «domesticana» (6); culturas múltiples. La traducción y la diferencia han facultado al arte chicano para señalar y participar de un imaginario social alimentado en y entre México y Estados Unidos, y más recientemente, reforzado por la llegada de latinoamericanos desplazados por las circunstancias económicas y políticas resultantes en su mayoría de la política estadounidense. El arte chicano no es *el arte de otro México* (7), como tampoco es meramente parte de la diversidad que convierte el arte de Estados Unidos en un *mosaico multicultural* (8). El arte chicano posee un carácter internacional propio, que tiene su origen en una determinada topografía histórica y cultural; y al igual que su localización de cambios culturales, tiende a verse cada vez más condicionado por sus estrategias enunciativas en múltiples espacios y tiempos que implican diversos impulsos inscritos en el proceso de globalización. En este sentido, el arte chicano puede ofrecer un espacio esencial y un vehículo excelente para socavar los discursos del poder nacional en y desde México y Estados Unidos.

V

Armando Rascón (1956), nacido en la ciudad fronteriza de Calexico (California), es un artista multimedia, director de una galería de arte y activista cultural. En la actualidad ostenta el cargo de Comisario de Arte de San Francisco. Rascón está comprometido con el lenguaje y la (re)producción de las múltiples identidades resultantes de las dinámicas



Armando Rascón. *Occupied Aztlan*, 1994. Instalación. Walter/McBean Gallery.

de representación y poder. Tras iniciar su carrera como pintor, se dedicó principalmente a instalaciones de localización específica, en las que se sirve de diversas tecnologías interactivas y estrategias de apropiación.

En un principio Rascón centró su atención en los aspectos temáticos y formales relativos a la presentación de datos, discursos e imágenes como instrumento de autoridad. En dos proyectos interrelacionados, *The Multicultural Reading Room* (Chicago, 1991) y *The Socio-cultural Reading Room: Center for Research and Information* (Santa Bárbara, 1992), Rascón trabajó en lugares públicos para crear espacios sociales de conocimiento y poder que cuestionasen cómo y porqué uno llega a formarse opiniones y adoptar posiciones que pueden ser vehículos que (re)produzcan la realidad establecida o generen conciencia y crítica. En *Artifact with Three Declarations of Independence* (1991), Rascón introduce tres textos clave del Movimiento chicano acompaña-

dos de fotografías. Los textos son: *El Plan de Delano* (1966), *Plan de la Raza Unida* (1967) y *The Spiritual Plan de Aztlan* (1969), que se convierten así en arte, siendo rescatados del olvido y puestos de nuevo en circulación. La mayor parte de las fotografías pertenecían a un «compendium chicano» de representaciones que han contribuido a forjar una identidad. Lingüísticamente hablando, todas ellas parecen tener el mismo valor como signos usurpados de un contexto para ser reinsertados en otro en el cual establecen un diálogo mutuo y extraen su significado unos de otros. El artista les devuelve la vida, en palabras de Mijaíl Bajtin: «Nada está del todo muerto: todo significado tendrá su fiesta de vuelta a casa» (9).

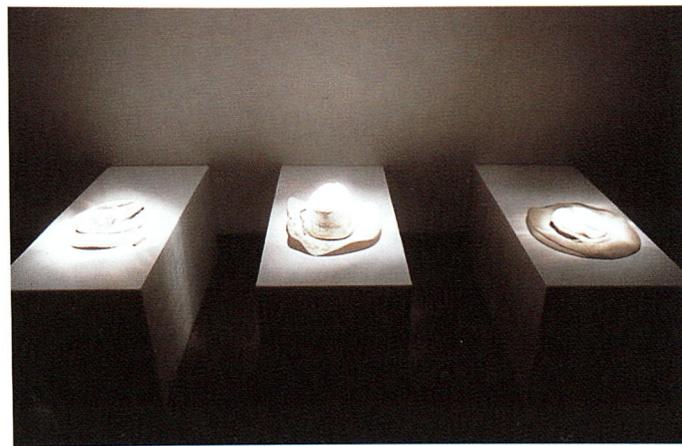
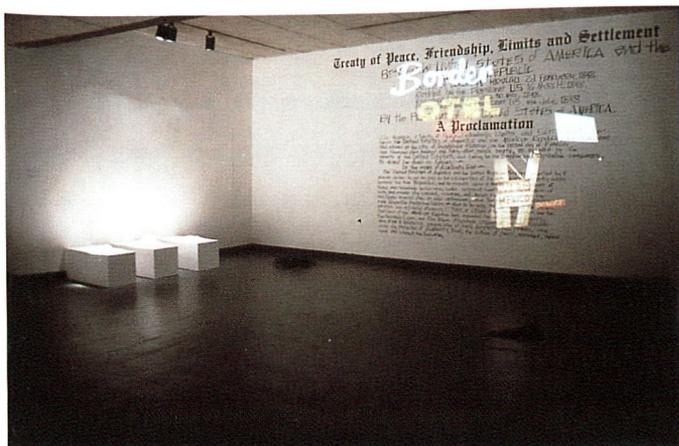
En dos obras de gran formato y relacionadas entre sí, *Xicano Anesthetic* (Nueva York, 1994) y *Occupied Aztlan* (San Francisco, 1994), Rascón aborda la creación de la propia identidad, del yo, en relación con cuestiones más amplias, como la memoria y su desarrollo, así como con la creación y la función del imaginario social. En ambos casos, Rascón incorpora objetos encontrados, imágenes y textos. La enmarcación del material escrito y visual da lugar a una obra auditiva: *Sound Piece for Sampled Chicano Victory Applause* (1991). El uso de documentos alusivos a su propio yo —los exámenes de grado elemental del joven Rascón sobre historia de California y México— realiza una función de metonimia social, confiriendo a ambas obras una poderosa, aunque personal, dimensión colectiva. El yo, como la lengua que se niega a ser domesticada, demuestra que la experiencia contradice los discursos destinados a imponer otras versiones y hablar a y en su nombre. Como en el adagio de Adorno sobre la poesía lírica,

uno recuerda que lo más personal puede ser lo más profundamente social y subversivo.

Ambas obras de 1994 tienen sus cimientos conceptuales en el *Treaty of Guadalupe Hidalgo*, texto fundacional que convirtió en mejicano-estadounidenses a aquellos mejicanos que optaron por quedarse al norte de la frontera tras la Guerra de 1848 entre México y Estados Unidos. El texto, nuevamente en circulación, es un escenario de significado múltiple; juega con la pérdida de su aura de autenticidad. Sin embargo, en semejantes terrenos políticos, ninguna operación lingüística puede limitarse únicamente a intentar sustituir el objeto en cuestión. Rascón, al igual que otros artistas chicanos, se inscribe en una tradición latinoamericana que aplica otras estrategias al arte conceptual. Como observara oportunamente Mari Carmen Ramírez, en el arte latinoamericano «lo prefabricado está siempre cargado de significados relacionados con funciones que se inscriben en un circuito social más amplio» (10).

Muchos, especialmente los que se enfrentan por primera vez al documento original, experimentan una mezcla de rabia, sufrimiento y melancolía. Pero antes de ponerse romántico, uno descubre que se encuentra prisionero en una maraña de evidencias concretas, visuales y

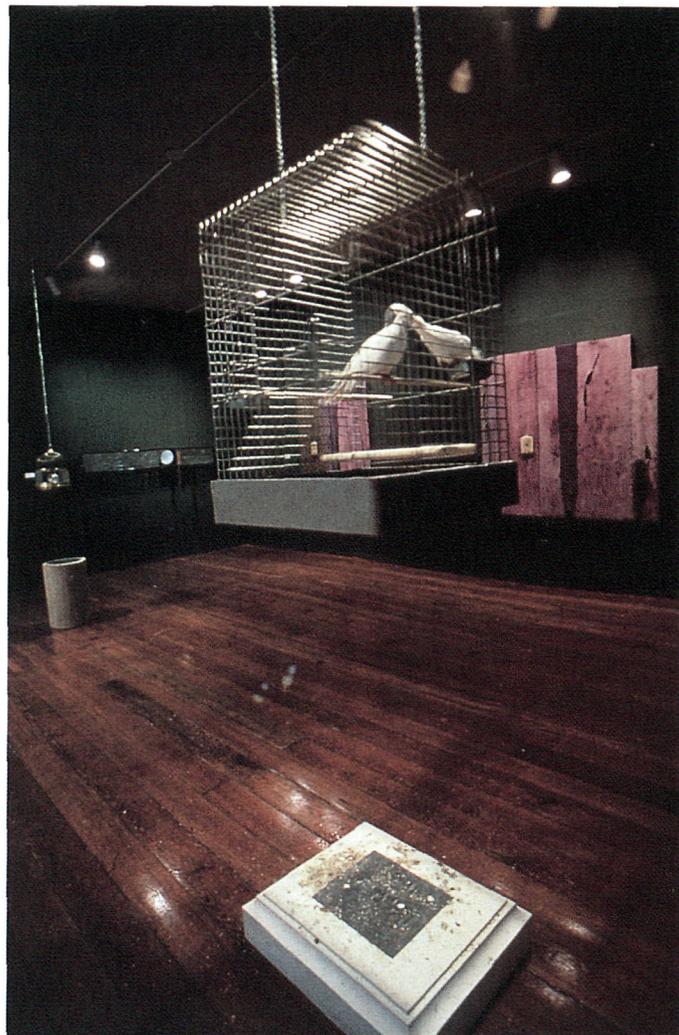
Armando Rascón. *Occupied Aztlan*, 1994.
Instalación. Walter/McBean Gallery.



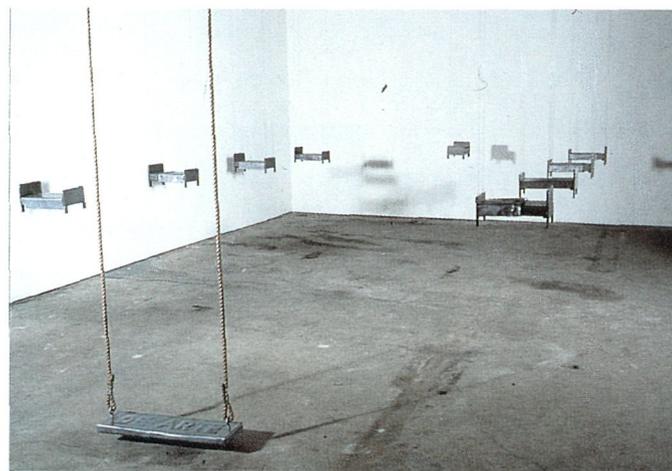
escritas. Una mirada de datos e imágenes extraños, familiares, convertidos y olvidados, procedentes de diversos medios —imágenes contemporáneas de la cultura fronteriza; imágenes históricas estereotipadas de chicanos; poderosos iconos de autodeterminación chicana; el inventario de la información disponible— generan nuevos modos de sentir y de reflexionar acerca de la historia como experiencia viva. Se produce una nueva cartografía del yo; se ofrece una nueva topografía de territorios que continúan siendo objeto de disputa.

VI

Jesse Amado (1951), nacido en San Antonio (Texas), es un artista que trabaja con diversos medios y estilos, consiguiendo no obstante una gran coherencia conceptual. Como hiciera Bruce Nauman en sus primeros trabajos, Amado selecciona sus materiales en función de cada objeto en particular, como espacio para la autorreferencia y la crítica



Jesse Amado. *The Guarantee turns 200*, 1991. Instalación.

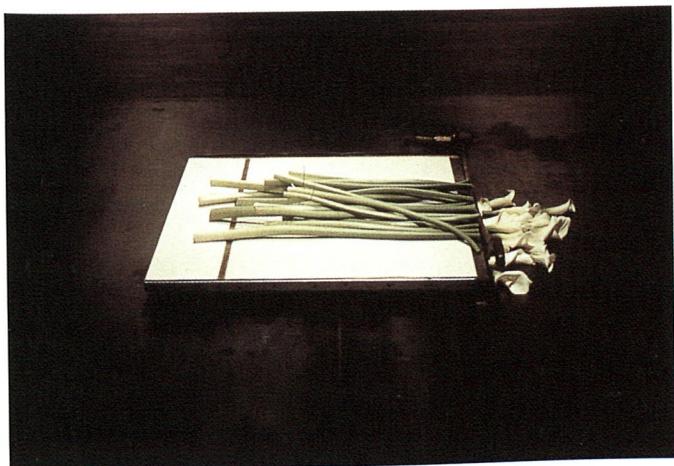


Jesse Amado. *Institution*, 1991. Instalación.

social, de manera indirecta y, en ocasiones, enigmática. Amado ironiza sobre las expectativas de «cómo mirar» el arte chicano, socavándolas con absoluto deleite.

Los juegos de palabras y los matices lingüísticos, la serialización y la performatividad, inspiran una obra deudora de la revisión post-minimalista del *arte povera*, de la figura de Joseph Beuys y de la tradición de la artesanía chicana. En una pieza de localización específica titulada *FAT: An Exhibition of Culinary Work* (San Antonio, 1993), en la que emplea manteca de cerdo, se observan referencias a la curación y el chamanismo de Beuys, así como irónicas alegorías de las tradiciones populares de la gastronomía chicana, probadamente insana, que el artista plasma salpicando de grasa un mural sumamente expresivo y obsesivo. Durante su estancia en el *Fabric Workshop* de Philadelphia (1991) realiza una operación similar. Amado esculpe trozos de tela que evocan los órganos sexuales masculinos y femeninos no sólo a través de su forma, sino también a través del tratamiento que el artista otorga a cada capa de tela, unidas entre sí por costuras y cremalleras. La yuxtaposición de materiales, unida al proceso artesanal de carácter ritual, recuerdan una vez más la obra de Beuys, en este caso sus piezas de tela, pero también dan cuenta de la experiencia de Amado como bombero, oficio que exige el uso de diversas capas de ropa para protegerse de las llamas.

Amado pone especial atención en el proceso y sus marcas rituales/cotidianas. En *Taking Liberties* (Houston, 1991), un espectáculo con tres personajes que gira en torno al tema de la censura y los derechos civiles, Amado se sirve de diversos procedimientos para plasmar un tema cargado de implicaciones políticas. En *The Guarantee Turns 200*



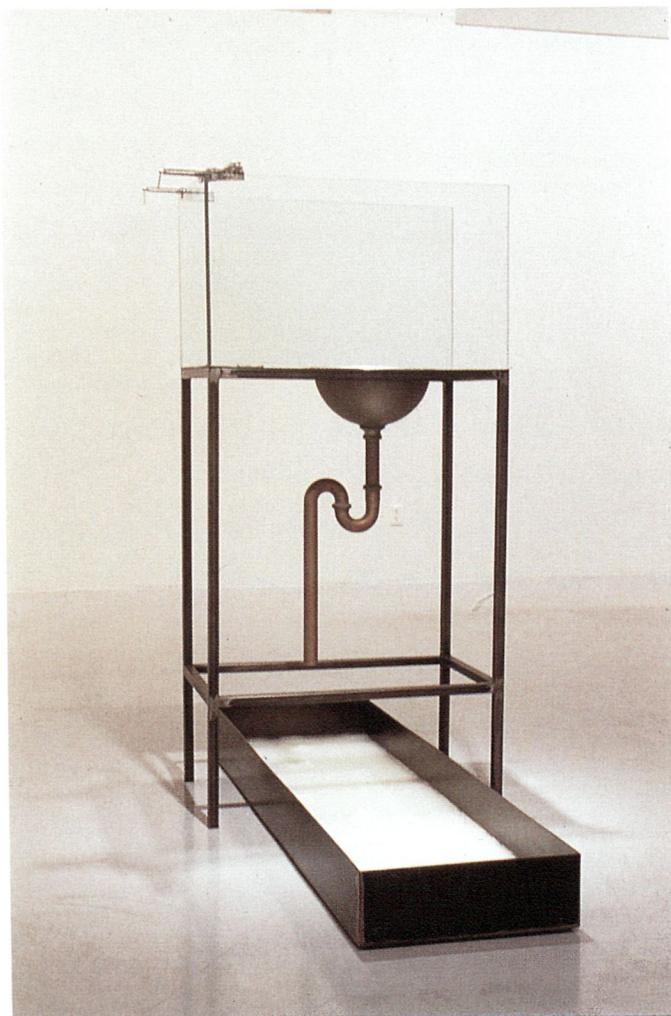
Jesse Amado. *Lilly Pond*, 1994. De la instalación *MCMXCIV*.

(A Passion Play of New Criticality), que hace referencia directamente al aniversario de la *Bill of Rights*, Amado sitúa una serie de palomas en jaulas suspendidas sobre bloques minimalistas, rematados por copias de la *Bill of Rights*. Al tirarles de la cola, las palomas defecan sobre los textos e inundan la sala con el olor de sus excrementos. En dos piezas murales escultóricas de estilo minimalista, *Challenged and Removed (Old Sins in New World)* y *The Permissive Muse (The Reminders After Having Fallen)*, la referencia a la censura es indirecta; reposa conceptualmente sobre la dimensión arquitectónica de la obra y el deseo de Amado de ofrecer una lectura libre. Proceso y marcas están también presentes en la instalación titulada *Institution* (1991), compuesta de varias camas de plomo con colchas de plomo colgadas del techo. Esta obra se articula en torno a la arquitectura del sueño y la institucionalización del confinamiento. Posee una cualidad poética y cautivadora, llena de correspondencias implícitas, donde el significado apenas se sugiere y debe ser interpretado en gran medida por el observador.

En *Lilly Pond* (1994), parte de su obra de localización específica titulada *MCMXCIV* y realizada durante una estancia en el *Bemis Center for Contemporary Art* de Omaha (Nebraska), se sirve de la metonimia para representar el tema barroco del *memento mori*. Mediante un gesto contenido y calculado –el corte de las flores de cala por el tallo–, Amado rinde tributo a la flor como matriz metafórica, tanto en la tradición mesoamericana como en la tradición barroca católica. Los tallos, en contacto con la fría superficie metálica de la cuchilla, y las flores blancas desperdigadas por el suelo, son también un homenaje a la serie de lirios de agua pintados por Diego Rivera. La obra de Amado establece una lúdica aunque extraña relación entre objeto, espectador

y contexto. El objeto es sentido y deducido; en ocasiones ni siquiera está ahí, empíricamente hablando, sino que debe ser evocado por el observador para dotarlo de significado y –parafraseando al propio Amado– «coger la concha con la esperanza de oír el oleaje».

En 1994 Amado recibió la primera beca –junto con Félix González Torres (1957-1996) y Annette Messinger (1943)– de residencia en la Pace Foundation de San Antonio, que pone a disposición de los artistas los medios necesarios para desarrollar determinados trabajos de investigación al tiempo que les proporciona un lugar para el intercambio y el diálogo. *White Floating* (1994), la obra resultante de esta experiencia, supone por parte de Amado una exploración de la memoria, la función y el proceso de materialidad y performatividad. Mediante el uso de un enorme espejo mural que le permitía observarse mientras trabajaba, Amado creó un entorno visualmente basado en materiales tan humildes como el agua y el jabón: cientos de pastillas de jabón aparecen colocadas de diversas maneras en estantes de acero, mesas y una



Jesse Amado. *White Floating*, 1994. Instalación.

bañera, meticulosamente contruidos. Función y significado se hallan interrelacionados en esta obra, cuya matriz conceptual gira en torno a un *curanderismo* posmoderno. Entre las pastillas de jabón, algunas de las cuales flotan en el agua y se convierten con el paso del tiempo en un fluido blanco y viscoso, figuraban las del tipo corriente y esas otras disponibles en *botánicas* que afirman acabar con la mala suerte y la enfermedad, o resolver problemas amorosos, sexuales o económicos. El traje de látex que aparece en el panel central de un tríptico recuerda la fase inicial del espejo, reafirmando la empresa conceptual por medio de la referencia al cuerpo posthumano y los ritos como construcción social. En la obra de Amado, procedimiento y gesto se hallan interrelacionados, como también lo están en la producción de deseo y trabajo. Las metáforas creadas en lenguajes pre y posmodernos se entrecruzan y se inscriben tanto en el cálculo como en el azar.

VII

Íñigo Mangano-Ovalle (1961) es un artista conceptual dedicado a técnicas multimedia. Mangano-Ovalle vive actualmente en Chicago, tras cursar sus estudios en esta misma ciudad, Madrid y Bogotá. Su obra se inscribe en una complicada poética de inspiración social, aún preocupada por la forma y la función. La estética no es para él únicamente la filosofía del arte y sus formas, sino también la de su relación con la crítica social y cultural. El arte, pese a las preocupaciones posmodernistas, posee una base fenomenológica y epistemológica y un impulso que genera y/o induce relaciones de representación, actividad social, conocimiento y poder.

El desplazamiento —ya sea éste estético, conceptual, cultural y/o político— es una preocupación constante en la obra de Mangano-Ovalle. Ello responde a su propia experiencia vital, marcada por los cambios y la negociación en distintos espacios culturales. En uno de sus primeros proyectos públicos titulado *Assigned Identities* (1992) figura una obra creada para colaborar con la *Chicago Emerson Community House* en su programa destinado a conseguir la amnistía para los inmigrantes. Mangano-Ovalle estudia en ella los procedimientos de las autoridades con respecto a los inmigrantes ilegales, entre los que figura el de documentación de los indocumentados por parte de la Agencia Federal. Este proyecto informativo y colectivo permitió a los inmigrantes documentar su identidad y configurar sus cartografías culturales

como lugares de autorrepresentación. Desde el punto de vista artístico, la función artística también se vio beneficiada: el proceso dejó de producir objetos y significación para facilitar y editar diversos procedimientos relacionados con la propia referencialidad.

En *Balsero* (1992) el desplazamiento se presenta como índice y como localización cultural emblemática a finales de siglo. Una lancha de la policía costera estadounidense cuelga a cierta altura del suelo sujeta a las paredes por cinco cables de acero inoxidable. La lancha está envuelta con una capa de vinilo protector que centellea como el mar. En el lugar del motor figura un monitor que impulsa la maquinaria metafórica de la instalación. El observador contempla una serie de figuras masculinas vueltas de espaldas, con las manos unidas sobre la nuca, un gesto que se parece al de la relajación, pero también al exigido por las autoridades cuando uno es detenido. Recorriendo la espalda a partir de las manos, a través de la composición triangular de la forma corporal, se enmarcan el mar y el cielo. El carácter lingüístico cambiante de esta imagen se revela al descubrir, en un extremo de la instalación, una figura masculina que contempla al observador con imperturbable sonrisa y una mirada firme y acusatoria. Un circuito de audio introduce un nuevo elemento en la obra: el sonido del agua. El ruido de las olas al chocar contra una lancha es reproducido y distorsionado digitalmente, y se identifica con el poder hipnótico del oleaje. El sonido y los elementos visuales se relacionan para producir la sensación de que la lancha no va a ninguna parte.

En la primera versión de *Balsero* los cables están unidos a diez puertos de origen y destino deseado, que constituyen una alegoría geográfica de la dinámica del desplazamiento. En un intento por representar el desplazamiento como espacio cultural universal, las referencias geográficas concretas se convierten en simples puntos topográficamente abstractos. Con esta operación, *Balsero* evoca, según Mangano-Ovalle, el *Large Glass* de Marcel Duchamp: la balsa es la novia y los cables son los pretendientes que merodean a su alrededor. La lancha es el signo atrapado en los juegos y las trampas del lenguaje, que entra y sale y se mueve a su alrededor, como acto y medio de comunicación y subyugación, reiterando un hipersentido subjetivo y un sentido social de la dislocación.

La tecnología es un aspecto clave en la producción artística de Mangano-Ovalle. Pero la tecnología en su obra no pretende ser tecnológica, parafraseando a Martin Heidegger (11), sino presentar la



Íñigo Manglano-Ovalle. *Balsero*, 1994. Detalle de la instalación.

techne como *poesis*. No se trata de un instrumento, sino que habla de algo que se persigue y perdura en un tiempo y un espacio dados. En la obra de Manglano-Ovalle esto se traduce en un proceso de investigación y reflejo de la forma, la función y el poder. La localización del proyecto es clave, como lo es también su relación con determinados públicos. En *Tele-Vecindario*, un proyecto realizado en colaboración con *Street-Level Video* para *Culture in Action/Sculpture Chicago* (1994), Manglano-Ovalle se sirve del vídeo como puente entre la cultura de convergencia y la negociación. Los jóvenes urbanos cuentan su historia con sus propios códigos semiológicos y desde su conocimiento del poder de los medios de comunicación. La vida cotidiana y su experiencia —en ocasiones extrema— constituyen el tema y el modo narrativo audiovisual. Esta obra colectiva culminó en una muestra de 46 vídeos sobre 71 monitores. El proyecto creaba un espacio social para el diálogo en el cual la política comunitaria, el encuentro de territorios culturales y los cambios demográficos no sólo tomaban la palabra sino que eran posibles gracias al propio proceso de diálogo y participación de la cultura en acción.

En *Twin* (1995) Manglano-Ovalle explora el tema histórico del mestizaje, analizando sus formas de representación y el poder que ge-



Íñigo Manglano-Ovalle. *Twin*, 1995.

nera y legítima. Inspirado en las *Castas*, que representan en 15 ó 16 escenarios diferentes el mestizaje étnico y racial en el México colonial, Manglano-Ovalle se sirve del ADN para ofrecer una interpretación contemporánea de la especie. *Twin*, un díptico en cibachrome que contiene las huellas dactilares del propio artista y de su hermano, consta de dos paneles diferenciados por la banda que contiene la información sobre el pigmento de los dos hermanos, que en realidad no son gemelos. Al igual que en las *Castas*, la diferencia se representa mediante la información genética, no mediante rasgos fenotípicos visualmente legibles, y denota poder. Las imágenes resultantes de la ingeniería genética y las altas tecnologías son esenciales para plantear cuestiones acerca del color, el poder y la experiencia, magníficamente evocadas en la obra de Manglano-Ovalle por la belleza del conjunto y el color. Al igual que el irrefrenable impulso de clasificar y dividir el trabajo, los derechos y privilegios, la imposición y la exención fiscal, la libertad y la esclavitud, la forma de vestir y el espacio social en las 53 castas que componen la sociedad mexicana colonial, las etnografías posthumanas están igualmente enraizadas en la representación y las relaciones de poder relativas a la diferenciación.

En *Bloom Series* (1995-96) la tecnología facilita, canaliza y cuestiona las relaciones entre el poder y la imaginación a través del arte y su propio proceso de producción. Manglano-Ovalle crea redes y capas de significado superpuestas en virtud de las cuales estas relaciones se vuelven palpables, ponen en funcionamiento diversos esquemas metafóricos y liberan ricas texturas y asociaciones lingüísticas. La sorprendente instalación de *Bloom Series* consta de varias partes. Al escuchar el ruido apenas audible de un electrocardiograma, la mirada del observador se dirige hacia los elementos escultóricos que sirven de contrapunto. Dos bloques rectangulares de gel balístico aparecen sobre mesas de inspiración minimalista, acompañados de chalecos antibalas acrílicos. Los bloques de gel balístico, pintados de rosa vivo, contienen balas de punta hueca que han explotado en su interior. El gel, un sucedáneo de la masa corporal, cambia *in situ*: se deshidrata y adquiere una nueva corporalidad, en un proceso definido como «curación». A cierta distancia, un monitor binocular de video-vigilancia de 9 pulgadas cuelga en una esquina del techo. Colocado como las cámaras de vigilancia, el monitor muestra una flor de hibisco rosa que se abre y se cierra rápidamente.

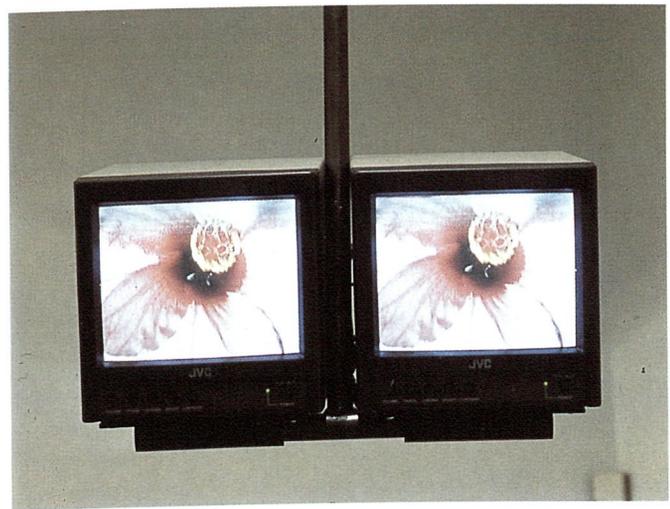
La *Bloom Series* analiza las parábolas y paradojas producidas



Íñigo Manglano-Ovalle. *Pink and Pink* de *Bloom Series*, 1996.

por el lenguaje, el habla y su contexto social. *Bloom* (florecer) es un verbo que describe el crecimiento de las flores, su formación, y que por asociación se aplica también a cualquier persona o cosa que «florece», que cobra fuerza, belleza y brillo. Pero el verbo *to bloom* se emplea también en el discurso balístico para expresar el proceso físico de la bala al penetrar en una masa de carne. Una bala «florece» cuando realiza su acción potencial y explota en el interior de un cuerpo, de manera similar a como se abren los pétalos de una flor. *Bloom* es también la nomenclatura usada en los estudios de balística para evaluar la condición física del cuerpo como masa en la que la bala penetra, se aloja y a la cual atraviesa.

La *Bloom Series* puede considerarse como *gesamtkunstwerk* en un solo sentido y en una sola localización. Diversos dominios duales —belleza y violencia; lírica y épica; naturaleza y cultura; formalismo y crítica— son mutuamente transgredidos y generados. Esta obra de Manglano-Ovalle es una elegante y complicada reelaboración de las empresas conceptuales y minimalistas: lenguaje y formas aparecen imbuidos de experiencia. Toda huella o marca de la experiencia —personal o social— se confunde en diversas búsquedas conceptuales independientes y el esfuerzo de autorreferencia material como parte del proceso artístico queda eliminado por completo. En este sentido, concepto y pasión se relacionan dinámicamente con un formalismo que puede ser social y político, sin por ello dejar de ser personal y elegante en su factura. En la *Bloom Series* la experiencia y su memoria se introducen literal y metafóricamente en la forma que simbolizaba su desprecio y su eliminación potencial.



Íñigo Manglano-Ovalle. *Pink and Pink* de *Bloom Series*, 1996.

NOTAS

- (1) Véase mi ensayo, «Chicano Art», en *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Edward J. Sullivan (Londres, Phaidon Press, 1996).
- (2) Mari Carmen Ramírez, «Between Two Waters: Image and Identity in Latin American Art», en *American Visions, Visiones Americanas*, Noreen Tomassi, Mary Jane Jacobs, Ivo Mesquita, eds., (Nueva York, American Council for the Arts, 1994).
- (3) ASCO fue fundado en 1971 por Harry Gamboa Jr. (1951), Gronk (1954), Willie Herón (1951) y Patssi Valdés; posteriormente se incorporaron al grupo Bárbara Carrasco (1955), Diane Gamboa (1957) y Daniel J. Martínez (1955).
- (4) Walter Benjamin, «On Language as Such and on the Language of Man», en *Reflections: Essays, Aphorisms; Autobiographical Writings*, Peter Demetz, ed., trad. Edmund Jephcott, (Nueva York, Schocken, 1978), p. 325.
- (5) Tomás Ybarra-Frausto, «Rasquachismo: A Chicano Sensibility», en *CARA: Chicano Art Resistance and Affirmation*, cat. exp. (Los Ángeles, Wright Gallery, Universidad de California-Los Ángeles, 1990).
- (6) Amalia Mesa-Bains, «Domesticana: The Sensibility of Chicana Rasquache», en *Distant Relations*, cat. exp. (Santa Mónica, Smart Art Press, 1996).
- (7) Tal era el propósito de la exposición itinerante *The Art of the Other Mexico: Sources and Meanings*, organizada por: René H. Arceo Frutos, Juana Guzmán y Amalia Mesa-Bains, cat. exp. (Chicago, The Mexican Fine Arts Museum, 1993).
- (8) Para una nueva valoración crítica véase (1) Lucy R. Lippard, *Mixed Blessings: New Art in Multicultural America*, (Nueva York, Pantheon, 1990); (2) *Different Voices: A Social, Cultural and Historical Framework for Change in the American Art Museum* (Nueva York, Association of Art Museum Directors, 1992); y (3) Mari Carmen Ramírez, «Brokering Identities: art curators and the politics of cultural representation», en *Thinking About Exhibition*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne, eds., (Londres y Nueva York, Routledge, 1996).
- (9) Mijaíl Bajtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, C. Emerson y M. Holquist, eds., trad. V.W. McGee, (Austin, University of Texas Press, 1986), p. 170.
- (10) Mari Carmen Ramírez, «Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America», en *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Waldo Rasmussen, ed., cat. exp. (Nueva York, Museum of Modern Art y Abrams Press, 1993), p. 165.
- (11) Martin Heidegger, «The Question Concerning Technology», en *The Question concerning Technology and Other Essays*, William Lovitt, ed. y trad., (Nueva York, Harper and Row, 1977).