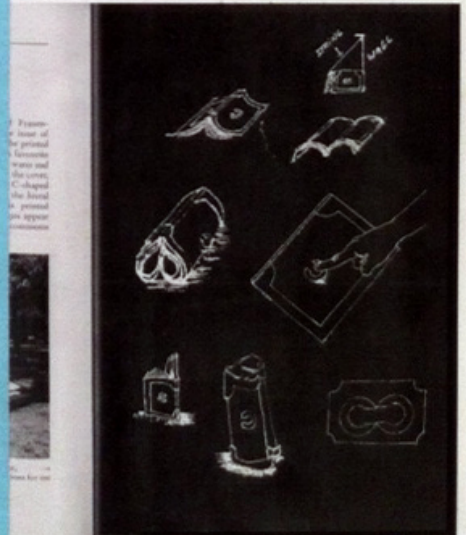


NÚMERO CERO 5

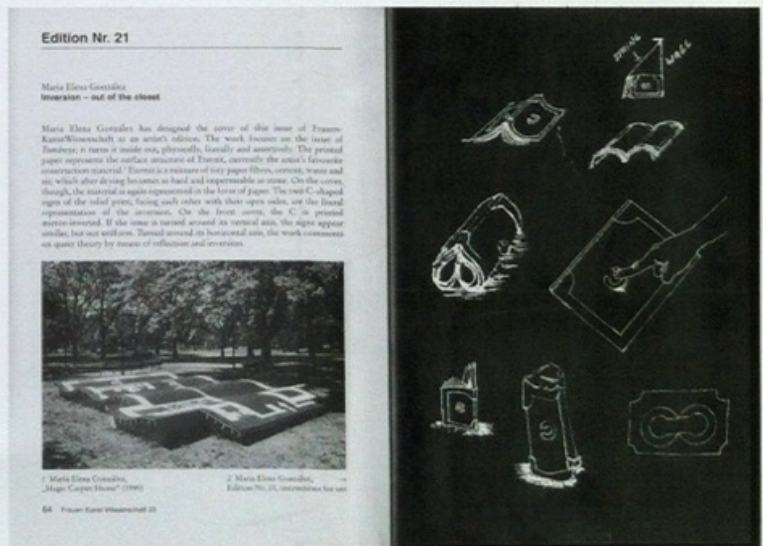
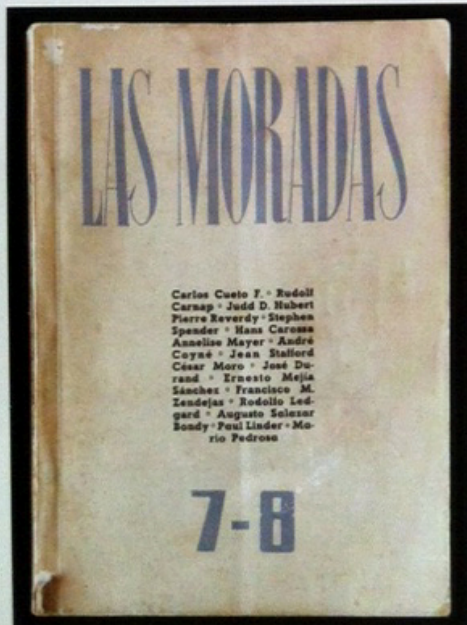
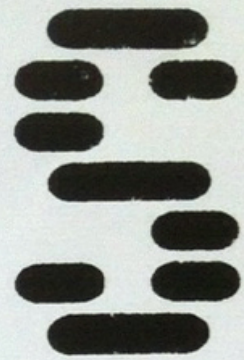
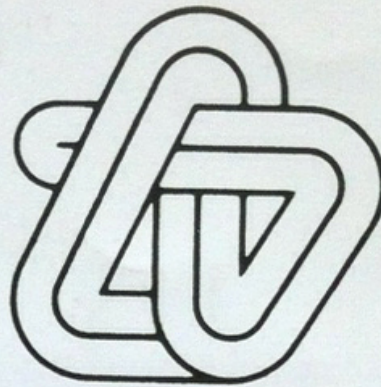
CABORCA

2^{DA} Trienal Poli / Gráfica de San Juan:
América Latina y El Caribe

2009



itecto



arquitecto



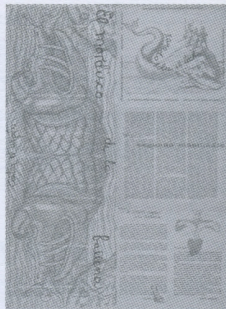
NÚMERO CERO 5

CABORCA

2-3
BILL KELLEY, JR.
*Latin American
 Art Magazine*

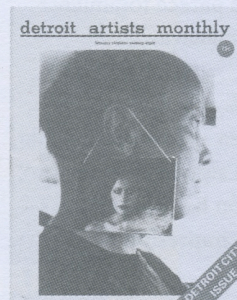


8-9
GABRIELA RANGEL
Rayado sobre el techo

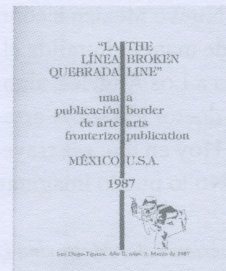


16-17
RITA GONZALEZ
*Número Cero
 CABORCA*

18-20
C. ONDINE CHAVOYA
Detroit Artists Monthly



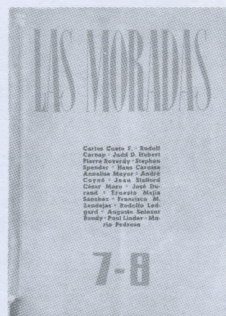
26-27
**VICTOR ZAMUDIO
 TAYLOR**
La Línea Quebrada



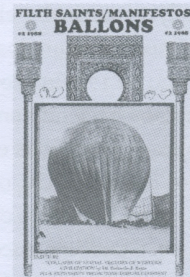
4-5
CRISTIÁN SILVA
Quebrantahuesos



10-12
JOSE FALCONI
Las Moradas



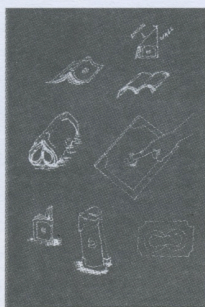
28-29
**ARTURO ERNESTO
 ROMO-SANTILLANO**
*Filth Saints/
 Manifestos/Ballons*



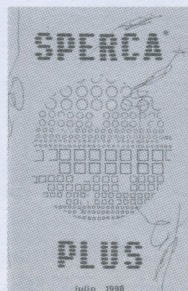
22-23
TERE ROMO
Metamorfosis



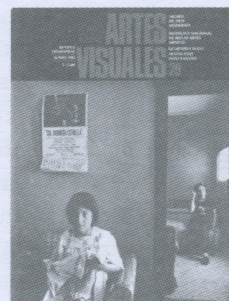
6-7
ELVIS FUENTES
Revista Cero



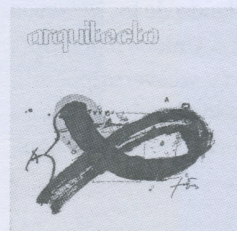
14-15
**MARIO GARCÍA
 TORRES**
Casper



30-31
**TOMÁS
 YBARRA-FRAUSTO**
Artes Visuales



24-25
TOBIAS OSTRANDER
Arquitecto



SOBRE ARTES VISUALES

TOMÁS YBARRA-FRAUSTO
(como relatado a Rita González)

Quisiera hablar y explicar un poco la historia de la revista *Artes visuales*, específicamente el número 29, publicado en junio de 1981, co-editado por Roberto Gil de Montes de Estados Unidos y Carla Stellweg de México. Stellweg es una gran historiadora del arte de Latinoamérica y de los latinos estadounidenses, y formó una parte importante de la escena del arte mexicano. Vino a San Antonio durante la Feria Mundial (en 1968) y empezó a notar un vínculo entre la producción cultural en México y la producción contemporánea de los chicanos en Estados Unidos. En 1979 y 1980, LAICA (por sus siglas en inglés, el Instituto de Arte Contemporáneo de Los Ángeles) recibió una beca del NEA para producir un número especial (de su publicación *JOURNAL: Southern California Art Magazine*) sobre el arte latinoamericano. Los miembros de LAICA invitaron a Carla a venir a trabajar en este número como crítica en residencia. Vino a Los Ángeles desde México y como ya había estado en Tejas y emprendido un interés en la extensión del arte mexicano a través de la comunidad chicana, empezó a contemplar estas conexiones.

En una conversación reciente, Carla recordó que fue invitada a presentar una conferencia en Self Help Graphics y había entre el público dos personas particularmente interesadas: los artistas Roberto Gil de Montes y Eddie Domínguez. Empezaron a platicar y surgieron algunas de las cuestiones de siempre (las que a mí también me interesaban): cuestiones de continuidad y cambio culturales; la idea teórica del centro y de la periferia; la forma que tenían los artistas de navegar tradiciones occidentales y no-occidentales; y la manera en la cual Estados Unidos se había apoderado de las ideas de América y “el centro.” Stellweg descubrió que los latinoamericanos y los mexicanos enfrentaban inquietudes semejantes a las de la comunidad chicana en Los Ángeles.

Stellweg creó el número especial para LAICA (noviembre-diciembre 1979, no. 25) mediante un proceso de formular preguntas para artistas y críticos latinoamericanos. Las preguntas fueron varias, desde “¿existe un arte latinoamericano?” hasta “¿si es que existe, cuáles son sus principales elementos teóricos, temáticos y artísticos?” Luego pidió que los críticos hablaran acerca de su perspectiva sobre el arte chicano. Más que nada, la respuesta fue, “Pues, he escuchado hablar de ello como movimiento social en Estados Unidos, pero conozco muy poco al respecto así que realmente no puedo contestar y decir que exista conexión alguna.” Esa respuesta le interesó porque sabía

ON ARTES VISUALES

TOMÁS YBARRA-FRAUSTO
(as told to Rita González)

I want to talk and give some background on the magazine *Artes Visuales*, and specifically number 29 published in June of 1981 that was co-edited by Roberto Gil de Montes from the United States and Carla Stellweg from Mexico. Stellweg was a major art historian of Latin American and Latino U.S. art and part of the Mexican art scene. She came to San Antonio during the World's Fair (in 1968) and began to see a linkage between cultural production in Mexico and the contemporary production by Chicanos in the United States. In 1979 and 1980, LAICA (Los Angeles Institute of Contemporary Art) got an NEA grant to do a special issue (of their *JOURNAL: Southern California Art Magazine*) on Latin American art. Members of LAICA invited Carla to come to work on this issue as a critic in residence. She came from Mexico to Los Angeles and because she had already been in Texas and gotten interested in the extension of Mexican art through the Chicano community she began thinking about these connections.

In a recent conversation that I had with Carla, she recalled that she was invited to do a lecture at Self Help Graphics and in the audience were two people that were very interested: artists Roberto Gil de Montes and Eddie Domínguez. They began talking and some of the perennial questions (ones that I was also interested in) emerged: questions of cultural continuity and change; the theoretical notion of center and periphery; the way that artists were negotiating western and nonwestern traditions; and the way in which the United States had appropriated notions of America and “the center.” Stellweg discovered that the questions that Latin Americans and Mexicans were dealing with were similar to the concerns of the Chicano community in Los Angeles.

Stellweg put together the special issue for LAICA (November–December 1979, No. 25) by formulating questions for Latin American critics and artists. The questions ranged from “Is there a Latin American art?” to “If so, what are its principle theoretical, thematic, artistic elements?” Then she asked the critics to discuss their perspective on Chicano art. The response was primarily, “Well I've heard about it as a social movement in the U.S. but I know very little about it so I really can't answer and say that there is any connection.” That interested her because she knew that all these critics from Latin America traveled and they knew American art yet the Chicano part has not entered their consciousness.

que todos estos críticos de Latinoamérica viajaban, y conocían el arte norteamericano y, sin embargo, la parte chicana no les había entrado en la consciencia. Esta revelación le dio un motivo más para realmente intentar enfocarse e integrar estas ideas del arte chicano a su trabajo editorial. Fueron Carlos Almaraz, Elsa Flores, Domínguez, y Gil de Montes quienes le mostraron muchas de las inquietudes y movimientos chicanos en Estados Unidos. Le llevó dos años recopilar los materiales para el número (de *Artes visuales*).

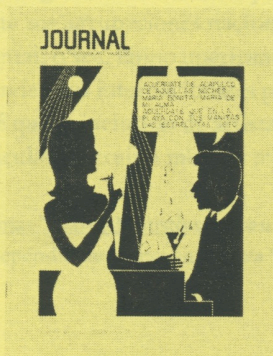
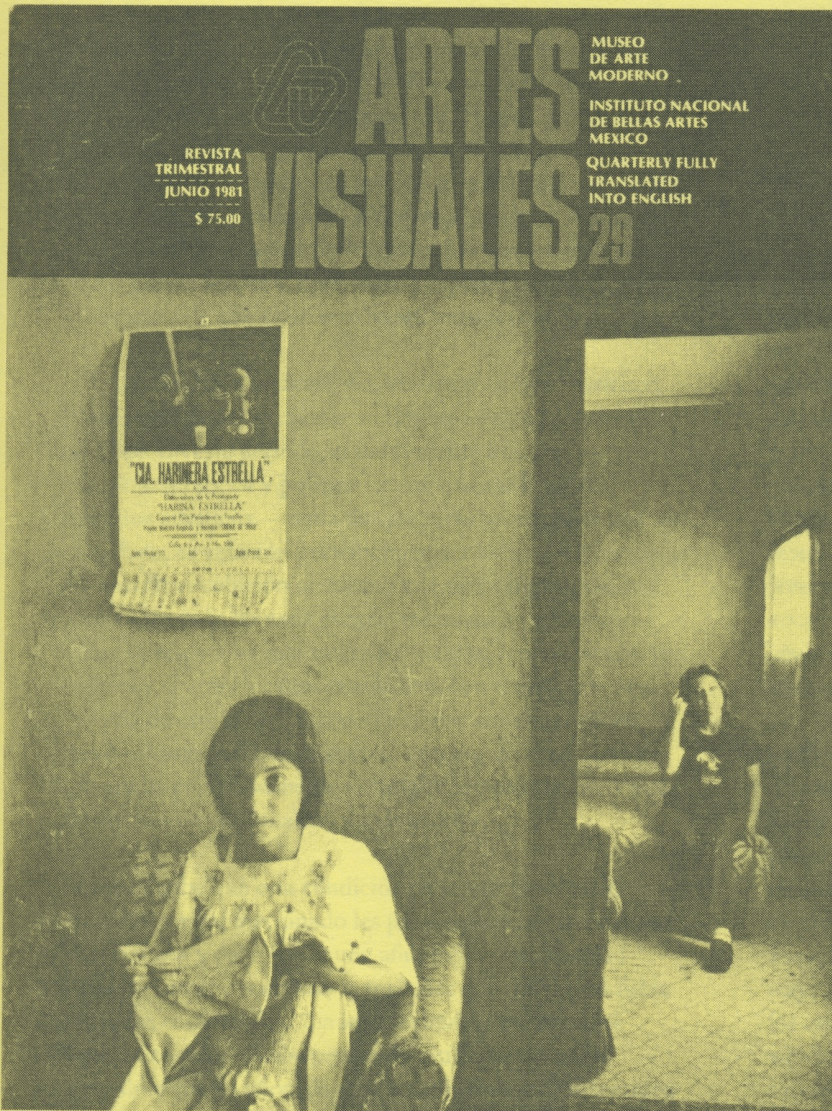
This revelation gave her more reason to really try and focus and integrate these notions of Chicano art into her editorial work. It was Carlos Almaraz, Elsa Flores, Domínguez, and Gil de Montes that showed her a lot of the Chicano art concerns and movements in the U.S. It took two years to get the issue (of *Artes Visuales*) together.

In this issue, Stellweg wrote an essay that is significant and fundamental to the development and theorization of Chicano art: *De Como el Arte Chicano es tan indocumentado mentados/ The Way in Which Chicano Art is ed as the "Undocumented."* I liked the essay affirmed or in many ways affirmed a lot of the articular group within the Chicano art the academic world. I began to distribute the changed my own practice because it made me could be local and global—this is before all sted.

at Stanford, living in San Francisco, and was ups around the Galería de la Raza. At this no movement—the social political movement to the artistic developments—had two s: one was a nationalist stance relating exico and to indigenous roots (the Mexican to the symbology and patterns of art making d Mexican school); another group was more t seeing that Chicano culture and Chicano art ematically and in a larger sense to European an contemporary art. So when the issue of came through I was particularly excited this internationalist, more open perspective.

s that this condition of being outside of or being marginalized happens to many the world and there should be an affinity— affinity—among marginal artists who operate mercial networks. That really had an impact that's how I was thinking and working. *Artes* for nine years: from 1972 to 1981. In many zine still remains a very significant beacon its national groupings, its continental sense America and its consideration of more interncies coming from Europe. And I thought by ano artists in this particular issue that many hicano art were destroyed.

rra-Frausto is an independent scholar living in



que todos estos críticos de Latinoamérica viajaban, y conocían el arte norteamericano y, sin embargo, la parte chicana no les había entrado en la consciencia. Esta revelación le dio un motivo más para realmente intentar enfocarse e integrar estas ideas del arte chicano a su trabajo editorial. Fueron Carlos Almaraz, Elsa Flores, Domínguez, y Gil de Montes quienes le mostraron muchas de las inquietudes y movimientos chicanos en Estados Unidos. Le llevó dos años recopilar los materiales para el número (de *Artes visuales*).

En este número de la revista, Stellweg escribió un ensayo que considero muy significativo y fundamental para el desarrollo y teorización del arte: *De cómo el arte chicano es tan indocumentado como los indocumentados/The Way in which Chicano Art is as Undocumented as the "Undocumented."* Me gustó el ensayo porque confirmó, o en muchos sentidos afirmó, gran parte del razonamiento de un grupo en particular dentro del movimiento de arte chicano y el mundo académico. Empecé a difundir el ensayo y mi propia práctica cambió, porque me hizo pensar que uno podría actuar a nivel local y también a nivel global—esto fue antes de que existieran todos estos términos.

Estaba dando clases en Stanford, viviendo en San Francisco, y formé parte de los grupos reunidos en torno a la Galería de la Raza. En este periodo, el movimiento chicano—el movimiento social y político extendiéndose hacia los desarrollos artísticos—tenía dos posturas principales: una fue nacionalista, en relación principalmente a México y a las raíces indígenas (la revolución mexicana y la simbología y modos de hacer arte de la llamada escuela mexicana); otro grupo tenía una perspectiva más internacionalista, reconociendo que la cultura y el arte chicanos se relacionaban temáticamente, y más allá de eso, al arte europeo y al arte contemporáneo norteamericano. Así que cuando el número de *Artes visuales* llegó, estaba particularmente entusiasmado porque tenía esta perspectiva internacionalista y más abierta.

Stellweg escribe que esta condición de existir fuera de lo establecido o estar marginado les pasa a muchas personas en todo el mundo y debe haber una afinidad—una afinidad filosófica—entre los artistas marginales que funcionan fuera de las redes comerciales. Esa idea realmente me impactó porque así es como estaba pensando y trabajando. *Artes visuales* duró nueve años: de 1972 a 1981. En muchos sentidos la revista sigue siendo un norte para la creación de arte, mediante sus agrupaciones nacionales, su sensibilidad continental, o sea, latinoamericana, y su consideración de otras tendencias internacionales provenientes de Europa. Y pensé que la inclusión de artistas chicanos en este número en particular destruiría muchos mitos acerca del arte chicano.

Tomás Ybarra-Frausto se desempeña como intelectual independiente y vive en Nueva York.

This revelation gave her more reason to really try and focus and integrate these notions of Chicano art into her editorial work. It was Carlos Almaraz, Elsa Flores, Dominguez, and Gil de Montes that showed her a lot of the Chicano art concerns and movements in the U.S. It took two years to get the issue (of *Artes Visuales*) together.

In this issue, Stellweg wrote an essay that is significant and fundamental to the development and theorization of Chicano art: *De Como el Arte Chicano es tan indocumentado como los indocumentados/The Way in Which Chicano Art is as Undocumented as the "Undocumented."* I liked the essay because it confirmed or in many ways affirmed a lot of the thinking of a particular group within the Chicano art movement and the academic world. I began to distribute the essay and it changed my own practice because it made me think that one could be local and global—this is before all these terms existed.

I was teaching at Stanford, living in San Francisco, and was part of the groups around the Galería de la Raza. At this time the Chicano movement—the social political movement spilling over into the artistic developments—had two primary stances: one was a nationalist stance relating primarily to Mexico and to indigenous roots (the Mexican revolution and to the symbology and patterns of art making of the so-called Mexican school); another group was more internationalist seeing that Chicano culture and Chicano art were related thematically and in a larger sense to European art and American contemporary art. So when the issue of *Artes Visuales* came through I was particularly excited because it had this internationalist, more open perspective.

Stellweg writes that this condition of being outside of the mainstream or being marginalized happens to many people all over the world and there should be an affinity—philosophical affinity—among marginal artists who operate outside of commercial networks. That really had an impact on me because that's how I was thinking and working. *Artes Visuales* lasted for nine years: from 1972 to 1981. In many ways the magazine still remains a very significant beacon for art through its national groupings, its continental sense which is Latin America and its consideration of more international tendencies coming from Europe. And I thought by including Chicano artists in this particular issue that many myths about Chicano art were destroyed.

Tomás Ybarra-Frausto is an independent scholar living in New York.

COLOFÓN / COLOPHON

NÚMERO CERO 5

A cargo de / Organized by
Rita Gonzalez

Diseño Gráfico / Graphic Design
Mark Owens

Traductor / Translator
Jen Hofer

PROGRAMA DE
ARTES PLÁSTICAS

Directora / Director
Marilu Purcell

Coordinadora / Coordinator
Alba Ramos Román

*Enlace de Curadores /
Curators Team Liaison*
Marcos Montero González

Registro / Registrar
Nayda Teresa León Torres
Caridad Rodríguez Sáez

*Personal Administrativo /
Administrative Personnel*
Gloricela Colón Vélez
Marie M. Meléndez Martínez
Elida Rodríguez Vélez

Diseño y Arte Gráfico / Graphic Design
Aaron Salabarrías Valle

Montaje / Assembly
Christopher Rivera Rivera

Enmarcado / Framing
Martín Rodríguez Cabrera

Guía / Guide
Frank Valles González

La distribución de este número en Brasil es
auspiciado por Paulo A. W. Vieira.

The Brazilian distribution of this issue is
sponsored by Paulo A. W. Vieira.

INSTITUTO DE
CULTURA
PUERTORRIQUEÑA

Presidente / President
Dr. José Ramón de la Torre

Vicepresidente / Vice-president
Sr. Rafael David Valentín

Secretario / Secretary
Dr. José Alberty

Junta de directores / Board of Directors
Dra. Loretta Phelps de Córdova
Prof. Edgardo Rodríguez Juliá
Prof. Manuel Álvarez Lezama
Dr. Dennis Alicea Rodríguez
Dr. Gonzalo Córdova
Dr. Osiris Delgado

Director Ejecutiva / Executive Director
Dra. Carmen T. Ruiz de Fischler

2DA TRIENAL
POLI/GRÁFICA DE SAN JUAN:
AMÉRICA LATINA Y
EL CARIBE, 2009

Director Artístico / Artistic Director
Adriano Pedrosa

Curadores / Curators
Julieta González
Jens Hoffmann

Curadora Invitada / Guest Curator
Beatriz Santiago Muñoz

*Comisión Asesora /
Advisory Commission*
Dr. Agustín Arteaga
Margarita Fernández Zavala
Dr. Francisco José Ramos
Rafael Rivera Rosa

Programa de Artes Plásticas
Instituto de Cultura Puertorriqueña
Antiguo Arsenal de la Marina Española
La Puntilla, Viejo San Juan
P.O. Box 9024184
San Juan, PR, 00902-4184
Tels: (1-787) 725-8320, (1-787) 724-1877
www.trienalsanjuan.org
www.icp.gobierno.pr

Número Cero es la revista de la 2da Trienal
Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el
Caribe. Cada número está a cargo de un artista,
curador o crítico.

Número Cero is the magazine of the 2nd Trienal
Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el
Caribe. Each issue is organized by an artist,
curator or critic.

Número Cero 1
Carla Zaccagnini
Buenos Aires y São Paulo

Número Cero 2
María Inés Rodríguez
Bogotá y París

Número Cero 3
Allora & Calzadilla y Charles Juhasz
San Juan

Número Cero 4
Magali Arriola
México, D.F. y Los Ángeles

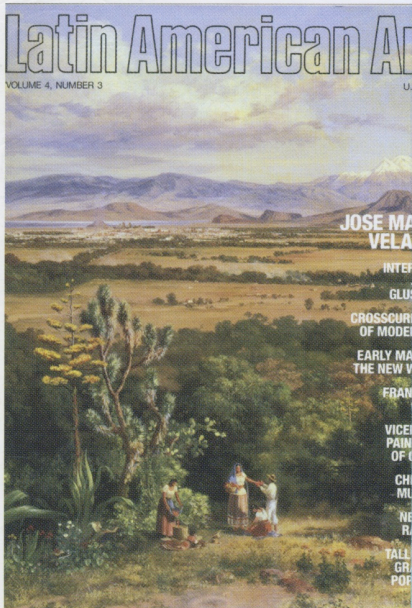
Número Cero 5
Rita Gonzalez
Los Ángeles

Número Cero 6
Beatriz Santiago
San Juan
Julieta González
Caracas y San Juan





Head South... (The text is small and partially obscured, but appears to be a continuation of an article or report.)



NÚMERO CERO 5 CABORCA

- Bill Kelley, Jr. *Latin American Art Magazine*
 - Cristián Silva *Quebrantahuesos*
 - Elvis Fuentes *Revista Cero*
 - Gabriela Rangel *Rayado sobre el techo*
 - Jose Falconi *Las Moradas*
 - Mario García Torres *Casper*
 - Rita Gonzalez *Número Cero CABORCA*
 - C. Ondine Chavoya *Detroit Artists Monthly*
 - Tere Romo *Metamorfosis*
 - Tobias Ostrander *Arquitecto*
 - Victor Zamudio Taylor *La Línea Quebrada*
 - Arturo Ernesto Romo-Santillano
Filth Saints/Manifestos/Ballons
 - Tomás Ybarra-Frausto *Artes Visuales*
- A cargo de/Organized by Rita Gonzalez

