

L.A. INVISIBLE CITY

SEDE DEL INSTITUTO CERVANTES DE MADRID
12.02.10 — 21.03.10

SANDRA DE LA LOZA

ENTREVISTA: SANDRA DE LA LOZA POR KRIS KURAMITSU

KRIS KURAMITSU: Empecemos hablando de la Pocho Research Society (Sociedad de Investigación Pocho). ¿Cómo surgió? ¿Qué puede contar-nos de la instalación *Echoes in the Echo* (*Ecos en The Echo*) en particular?

SANDRA DE LA LOZA: La Pocho Research Society (PRS) empezó sobre el año 2002. Por aquel entonces, trabajaba mucho con fotografía —hacia series de fotos de familia— y estaba analizando estructuras representacionales relacionadas con la figura. Me oponía a la figura e intentaba desplazarme hacia el paisaje, sobre todo para estudiar temas como el destierro por causas de raza o sexo en Los Ángeles centrándome en la historia y la identidad mexicanas. Creo que el proyecto PRS me permitió alejarme de la figura y sumergirme en el paisaje para plantear esas preguntas no a través del marco de la figura sino a través del marco del espacio. Creo que el espacio da muchísimo más juego.

No conectaba mucho con la escena artística de Los Ángeles del momento, me atraía el arte de México D.F. (me refiero a principios de la década de 2000), iba constantemente allí, compraba literatura y acumulaba con su discurso artístico. En Los Ángeles había mucha resistencia a combinar política y arte (lo cual es bastante irónico porque ahora todo el mundo está interesado en ocupar espacios públicos, pero entonces no era el caso). Conecté muy bien con un arquitecto anarquista español, José Pérez de Lama, que hacía intervenciones y participaba en proyectos interesantes en Tijuana como *Border Hack*. También estaba en una organización llamada Arts in Action que surgió de la Convención Nacional Democrática del 2000, y las obras en espacios públicos me parecían especialmente interesantes. La PRS me permitió dar salida a las preguntas que exploraba en mi trabajo fotográfico y combinarlas con mi trabajo más político en un mismo proyecto.

Mi primera obra fue *Operation Invisible Monument* (*Operación Monumento Invisible*), que consistió en colocar placas conmemorativas durante el fin de semana del Cinco de Mayo. Muchas de las placas las coloqué sobre monumentos preexistentes para añadirle otra capa a la historia oficial y cuestionarla. Me interesaba mucho analizar cómo se conmemora la historia en Los Ángeles a través de los monumentos.

INTERVIEW: SANDRA DE LA LOZA BY KRIS KURAMITSU

KRIS KURAMITSU: Let's start by talking about the Pocho Research Society — how did it come about? And then if you could say a little about the *Echoes in the Echo* installation specifically...

SANDRA DE LA LOZA: The Pocho Research Society (PRS) began around 2002. I was doing a lot of photographic work at that time — a series of family photos — and thinking about representational structures, especially in relationship to the figure. I found myself fighting against the figure and moving towards the landscape, especially dealing with issues of race/gender erasure in Los Angeles in relationship to Mexican American history and identity. So I think the PRS project allowed me to abandon the figure and move into the landscape and think about those questions not through the frame of the figure, but through the frame of space. I think there's a lot more to explore through space.

I wasn't really connecting with much art going on in Los Angeles at the time; what was challenging me was work I was seeing in Mexico City (this was in the early 2000s) — I was constantly going there, buying literature and engaging in the discourse. There was real resistance to anything political in art in Los Angeles (which is really ironic because now everyone's interested in engaging public space), but at that time it really wasn't the case. I really connected with an anarchist architect from Spain, Jose Perez de Lama, who was doing interventionist work, as well as participating in interesting projects in Tijuana like *Border Hack*. I was also involved with an organization called Arts in Action that arose out of the Democratic National Convention in 2000, and works that engaged public space really excited me. The PRS was a way to bring the questions I was exploring in my photography along with my more political activist work together in a project.

My first project was called *Operation Invisible Monument*. I placed a series of plaques the weekend of Cinco de Mayo. Most of the plaques were actually tacked onto existing monuments, so I was questioning the official history by adding a layer to it. So that's one thing I was interested in — opening up how history is memorialized in Los Angeles through monuments.

KK: Si analizamos la PRS en el contexto de su obra fotográfica, podemos considerar las placas como una mirada más personal a la historia cívica oficial, para explorarla o expandirla.

SL: Cuando terminé el máster, el trabajo «personal» o «político» no era bien visto. A los artistas que trataban asuntos de raza o sexo se les aplicaba una etiqueta que nunca acepté, la de la «política de identidad» así que nunca senti mucha conexión con esa tendencia. Siempre senti que todos formamos parte de los sistemas políticos, de la historia y de la memoria. Lo personal es algo que puede dar forma a prácticas y discursos estéticos, ya que todos estamos implicados en esas historias y preguntas teóricas. A menudo, el objeto al que se rinde tributo en las acciones de la PRS participa en la creación de su propia narrativa histórica. La línea entre «historiador», «archivista», «artista» y «sujeto» a menudo se difumina en los proyectos de la PRS.

KK: Creo que la gente por fin ha encontrado un marco que les permita entender y un lenguaje que les permita describir cómo el arte puede funcionar en el mundo de una manera que no existía en el pasado. También quería hablar del anonimato de la PRS. ¿Por qué trabaja de manera anónima?

SL: Cuando formaba parte de Arts in Action, trabajábamos con varias organizaciones de justicia social para dar con formas de animarles a utilizar el arte en sus campañas. Me gustó mucho trabajar en esa especie de atmósfera colectiva, pero no me emocionaba mucho el tipo de obra que hacía. Por eso creé la PRS, para convertirla en una práctica colectiva mayor, ya que cuestionar las versiones hegemónicas de la historia de Los Ángeles da mucho juego, es un proyecto enorme, hay infinidad de historias, especialmente en una ciudad como Los Ángeles, tan mitificada en su historia escrita y en las imágenes fabricadas por Hollywood. El anonimato me da flexibilidad, no siento que se me considere fundadora o creadora, y me permite realizar intervenciones ilegales y responsabilizar a una entidad para protegerme. No obstante, desde que mi nombre está asociado al proyecto, sí que se me abren más puertas.

KK: Looking at the PRS in context of your photographic work, you can see the plaques as a more personal take on an official civic history, exploring/ expanding upon it.

SL: When I got my MFA, work that was "personal" or "political" was really frowned upon. Artists who were dealing with race/gender issues were labeled with a term that I never really accepted called "identity politics," and so I never connected with that. I always feel we're all implicated in political systems, in history and memory, so I think the personal is something that can inform aesthetic practices and discourses we are all implicated in these histories and these theoretical questions. So often, the subjects of the histories that the PRS memorializes participate in the creation of their own historical narrative. The line between "historian", "archivist", "artist" and subject frequently collapses in PRS projects.

KK: Yes, I think now people are finally figuring out a framework to understand, and language to describe, how art can function in the world in the way they didn't have in the past. I also wanted to ask about the anonymity of the PRS – what is the function of operating under an anonymous group for you?

SL: When I was part of Arts in Action, we were working with various social justice organizations to find ways to encourage them to make art a part of their campaigns. I really enjoyed working in that kind of collective atmosphere, but I wasn't so excited about the type of work we were doing. So I began the PRS wanting to build it into a larger collective practice because questioning hegemonic versions of L.A. history is just a vast territory to explore – there are endless histories, especially in a city like L.A. that's so mythologized, in both its written history and its images as fabricated by Hollywood. So anonymity allowed flexibility – one didn't necessarily focus on me as the founder or creator. It's also a way of doing illegal interventions while giving credit to an entity and protecting myself. But since my name is associated with the project, it does open up doors.

SL: Bueno, durante el *boom* inmobiliario de principios de la década de 2000 los precios del alquiler se pusieron por las nubes y los proyectos de urbanización multimillonarios desplazaron a muchas comunidades latinas de sus barrios. Dado que vengo de una familia mexicano-americana de clase trabajadora (mi familia sigue viviendo en el centro de Los Ángeles, de hecho nunca han vivido a más de 4-5 kilómetros del centro desde la década de los veinte), pero yo no podía permitirme seguir viviendo en Los Ángeles en esa época. También era muy consciente de cómo las escenas culturales (la escena musical o artística) estaban sufriendo, de manera consciente o inconsciente, su propio aburguesamiento. Cuando los barrios son etiquetados como «modernos» los jóvenes se matan por irse a vivir allí y los alquileres se inflan... la escena *underground* gana en visibilidad y se mercantiliza. A principios de los ochenta, cuando yo era pequeña, recuerdo que Melrose Avenue era una calle *punk*, llena de tiendas de estética *punk*, y de repente se convirtió en lo que es ahora. Cuando empezó a pasar en Echo Park, el aburguesamiento desplazó los bares de la zona y a los grupos que los frecuentaban. *Echoes in the Echo* me pareció una manera divertida de tratar el asunto, al menos de hacerlo visible y quizá para dar pie a alguna conversación que se centrara en las subculturas gays latinas que constituyeron esos espacios sociales en los bares (e incluso para hablar de los motivos históricos por los que se constituían en bares) y acabaron siendo desplazados. Estas comunidades son muy frágiles y tienen pocos espacios de por sí, así que quería analizar qué pasaba cuando se quedan sin sus bares predilectos.

KK: ¿Alguna de las placas ha sobrevivido?

SL: Sí, uno de los propietarios es muy majo y ha dejado la placa. De todas las que hice, es la única que sobrevive a día de hoy. La placa que puse en The Score, en una puerta donde ya había un montón de señales, se adaptaba a la estética del bar (un rollo rock 'n' roll, un poco paleta), pero la quitaron enseguida. El proyecto ha sido muy interesante porque me ha demostrado lo controlados y vigilados que están los espacios

SL: Well, during the housing boom (in the early 2000s), rents skyrocketed and multi-million dollar development efforts displaced many communities. As someone who comes from a Mexican American working class community (my family has continued to live around downtown L.A., probably no farther than 2 or 3 miles from downtown L.A. since the 1920s), I personally felt like I couldn't afford to live in L.A. anymore at the height of it. I was also very conscious of how cultural scenes (music scenes, art scenes) are components, whether willing or not, of a process of gentrification. Neighborhoods get designated as "hip" and tons of young people want to move in, rents get raised.. essentially, underground scenes get visible and commodified. I saw that in the early 80s as a kid, when Melrose Avenue was a punk street, totally trashy with real punk boutiques, and then it turned into what it is now. I was seeing this process happen in Echo Park, specifically through bars and seeing different groups get displaced in the process. *Echoes in the Echo* was a fun way to address that process, at least make it visible and hopefully initiate some kind of conversation about it by focusing on gay Latino subcultures who built community spaces in bars (and we can talk about the historic reasons why they happen to be in bars) that eventually got displaced. These communities are really fragile and have very few spaces period – so what happens to them when their favorite bar closes?

KK: And one of the plaques is still there?

SL: There's one friendly proprietor that left the plaque up. Of all the plaques I've done, that's the only one that's still up today. The plaque at The Score that I placed on a door where there's already lots of signage didn't oppose the look that they were trying to design (a rock 'n' roll, Midwestern bar thing), so it totally fit in, but it got taken down very quickly. The whole project's been interesting in terms of making me more aware of how controlled and policed public space really is. The plaques are really small, unassuming, and easy to miss, but I've been surprised at how quickly they've been taken down.

públicos. Las placas eran muy pequeñas, casi pasaban desapercibidas, pero me ha sorprendido la prisa que se han dado en quitarlas.

KK: Es casi como si fueran demasiado efectivas. Hablemos del proyecto en el que trabaja actualmente, que analiza el arte mural chicano.

SL: Me invitaron como artista a formar parte del equipo de comisarios que organizará tres exposiciones en 2011 sobre la presencia mexicana en el arte de Los Ángeles. Consiste en desarrollar un proyecto de investigación y decidí centrarme en el arte chicano de los años setenta, sobre todo en el arte público y el muralismo. Me pareció muy interesante acceder a los archivos de arte chicano que documentan más de 500 murales y visitar emplazamientos como Estrada Courts y Ramona Gardens (con la mayor concentración de murales producidos en aquel periodo en Los Ángeles). Los archivos van más allá de la percepción general y el discurso habitual del muralismo. Cuando hablamos de muralismo chicano pensamos en arte político, ya sea narrativo o figurativo, o retratos del chicano medio, retratos de héroes revolucionarios (Zapata, Pancho Villa, guerreros aztecas, Che Guevara). También están ahí, no digo que no, pero en realidad ese tipo de imaginaria política compone un porcentaje muy pequeño del arte que se produce allí. Pensaba en el diálogo que salía de *Phantom Sightings* (una exposición celebrada recientemente en el LACMA con arte de creadores mexicanos), que fue criticada por parte de la comunidad chicana por no ser lo suficientemente política, o por no ser tan política como el arte chicano de los setenta u ochenta. Me hizo preguntarme qué es el arte político. Creo que algunas obras no tan abiertamente políticas son muy políticas a su manera y también muy interesantes. De hecho, algo sobre lo que no se ha hablado mucho es la forma en la que el muralismo apareció como respuesta al entorno urbano, así que fue muy interesante toparme con bellos paisajes realizados sobre una arquitectura pública institucional bastante fea. Hace referencia directa a la arquitectura de las viviendas sociales y altera la monotonía del paisaje de hormigón cubriéndolo con su propio revestimiento. Es un mundo muy vivo que estoy empezando a descubrir y analizar. Me interesa que el muralismo chicano se vea como una especie de respuesta espacial. También tiene muchas influencias psicodélicas, mucha abstracción, muchas formas. ¿Es un arte más o menos político que el de antes? ¿Quizá utiliza una política diferente que complementa lo que pensamos de la política chicana? ¿Quizá la política sea más multidimensional de lo que pensamos? De esta manera, con las cajas de luz, he extraído detalles de los archivos y los he recompuesto como formas caleidoscópicas.

KK: Sí, desde luego acomete un análisis visual o estético que no se había tratado antes, dado que el discurso había sido bastante limitado.

SL: Hay muchos murales divertidos y atractivos de contenidos muy visuales. Son geniales. Ésos me interesaron más que los abiertamente políticos cuando empecé a investigar el proyecto. Al principio, yo también pecaba de política y me atraían los murales abiertamente políticos, pero ahora es todo lo contrario, los otros me parecen más frescos. Me muevo en ese ambiente para concienciar a la población sobre la producción cultural chicana de esta época.

KK: It's almost like they're too effective or something. Let's talk about the project that you're working on now exploring of Chicano muralism.

SL: I was invited as an artist to be part of a curatorial team that will organize three art exhibitions in 2011 on the Mexican presence in L.A. art. I was invited to develop a research-based project, and so I chose to focus on Chicano art of the 1970s, especially public art and muralism. It was really interesting to go through archives of Chicano art that document over 500 murals and to visit some of the sites such as Estrada Courts and Ramona Gardens (which have the largest concentration of murals produced during that era in L.A.). The archive defies the discourse and general perception of muralism. When we think of Chicano muralism, we think of political art - narrative, figurative work; portraits of the "every-day Chicano;" portraits of revolutionary heroes (your Zapatas, your Pancho Villas, your Aztec warriors, your Che Guevaras). That's certainly there, but really that type of overt political imagery is a small percentage of the work actually produced there. I was thinking about the dialogue coming out of *Phantom Sightings* [a recent exhibition at LACMA featuring art by Mexican American artists], which some people in the Chicano community critiqued for not being political enough, or not being as political as Chicano art was in the 70s and 80s. It really got me thinking about what is political art. I feel that some of the less overtly political work is definitely political in its own way and also very intriguing. On a certain level, something that hasn't been talked about is how muralism was a response to the urban environment - so it was really interesting to bump into these beautiful landscape paintings on this kind of drab institutional public housing architecture. It directly addresses the block like architecture of housing projects, confronting the monotony of the concrete landscape by creating their own overlay. There's a lot going on there that I'm just beginning to explore. I'm interested especially interested in how we can look at Chicano muralism as a spatial response. And also there are a lot of what could be called psychedelic influences - a lot of abstraction, a lot of patterning. Is that work more political or less political? Or does it have a different type of politic that supplements what we think of Chicano politics - maybe that politics is a lot more multidimensional than we've realized. So with the lightboxes, I've extracted details from the archive and refigured them into kaleidoscopic patterns.

KK: Yes, there's absolutely a dimension of aesthetic or visual analysis that hasn't been addressed, since the discourse has been pretty limited.

SL: And there are lots of murals that are really fun, and playful and fanciful in their content. They're fantastic. Those were the ones that intrigued me more than the overtly political ones when I began research on this project. When I first became politicized, I too, was drawn to the overtly political murals. Now it's the opposite. They're fresher for me now - maybe that's where I am in terms of my developing consciousness on Chicano cultural production during this era.