

# mascot

**La manipulación de las personajes e imágenes femeninas en el trabajo de ASCO, demostrada a través de tres *No-Movies* dentro y fuera del canon**

**Nota editorial: En consonancia con sus objetivos sociales, este ensayo hace uso de una versión del lenguaje inclusivo de género. Se emplean alternativas femeninas a las palabras singulares que son típicamente masculinas por defecto, pero todos los plurales que representan grupos de género mixto siguen siendo masculinos.**

Aunque gran parte de la literatura contemporánea sobre el tema del movimiento chicano (El Movimiento) y sus vástagos se ha dedicado al propósito de la revalorización retrospectiva con un ojo hacia la inclusión y la interseccionalidad, se requiere una búsqueda profunda y concentrada para llegar a material académico que discuta los mismos temas a través de las historias del arte latino. Si bien retroactivamente las contribuciones de las mujeres al chicanismo más allá del mero avance de la causa feminista allí dentro han comenzado a ver un nivel de documentación y énfasis apropiado, el desarrollo de la expresión visual chicana por parte de sus promotoras femeninas permanece subexaminado. Las agentes femeninas en las primeras corrientes artísticas del Movimiento siguen siendo ignoradas en la mayoría de los textos introductorios sobre el tema — y, en los casos en los que aparecen, son poco analizadas como artistas en sus propios derechos en comparación con sus homólogos masculinos. Un ejemplo proviene de uno de los numerosos colectivos de arte chicano mayoritariamente masculinos.

ASCO (estilizado en mayúsculas) era un grupo originario del lado este de Los Ángeles al final de los años sesenta, hoy bien reconocido por sus contribuciones al curso del arte resultante del Movimiento y la formación de una cultura de arte contemporáneo nativo de su ciudad. Aunque la crónica del colectivo ha sido documentada durante décadas de exhibiciones, entrevistas y trabajos académicos publicados sobre el tema, una narrativa constantemente excluida de la historia general perpetuada concerniente a ASCO es la de su miembro femenina singular: Patssi Valdez. Los integrantes del grupo han ganado reconocimiento como pioneros de lo conceptual, así como campeones de una latinidad revolucionaria en su hincapié en la juventud y el biculturalismo y como paladines de una corriente subcultural distinta. Pero ha sido en gran medida ignorado el solapamiento de cada uno de los logros anteriores con asuntos particulares a la condición de Valdez como mujer, así como la política resultante de su presentación en las

imágenes generadas por el grupo.

Una porción (a veces discutida o vagamente delineada) del catálogo de ASCO constituye una colección de obras híbridas, arraigadas tanto en la actuación pública como en el ritual privado pero finalmente documentado en forma fotográfica, y llamadas “*No-Movies*” (No-películas) por sus creadores. En una entrevista de 1976 en la revista *Chismearte* — publicada por la Asociación de Escritores Latinos de Los Ángeles, sobre el tema de la serie — dos de los afiliados principales del grupo dan respuestas juguetonas y efusivas sobre los orígenes y objetivos de la misma:

GRONK: Uso un sistema de tres puntos para la preparación de un *No-Movie*. Primero: No hay película. Segundo: Pensar dentro de un formato de 8.5 por 10 pulgadas. Tercero: Distribución aeropostal. El *No-Movie* es un concepto que involucra el sistema antes mencionado.

[HARRY, JR.] GAMBOA: [Hacer un *No-Movie*] es percibir la vida dentro de un contexto cinematográfico.

GRONK: Es proyectar lo real (inglés: *real*) mientras rechazar el carrete (inglés: *reel*) (Nicandro y Gamboa 1976).

Los *No-Movies* compusieron, por lo tanto, una forma enraizada en sentidos simultáneos de juego y rebelión, imágenes fijas que implicaban la existencia de una película completa, que en realidad no existía. La política social de este gesto teórico se puede entender a través de una lente histórica. La participación del colectivo en una práctica del arte conceptual ocurrió en un momento en el que la producción cinematográfica solo se estaba volviendo asequible para el consumidor aficionado. Pero tanto en la corriente dominante de Hollywood como en la escena emergente del cine independiente, las narrativas gringas continuaron prevaleciendo y las historias de las minorías fueron marginadas en gran medida, si no dejadas por completo sin contar. Especialmente motivados por el hecho de su proximidad geográfica al centro físico de dicha corriente dominante fílmica en contraste con su clara falta de representación en ella, el grupo pasó la década de los años setenta presentando imágenes ‘no-cinemáticas’ de la gente

chicana enraizadas tanto en la exageración y la parodia como en la alternatividad y la utopía.

Los futuros integrantes de ASCO se reunieron por primera vez en el campus de su escuela secundaria, poco después del encuentro inicial entre los miembros fundadores Valdez y Harry Gamboa, Jr. La académica de Estudios Latinos Marci McMahon recurre a un relato personal de Gamboa para contar la historia de esta primera confluencia, ocurrido en 1969, cuando los dos estaban en su último año de la preparatoria:

Valdez... estaba de pie fuera de Garfield High School... un día después de la escuela. [Gamboa] condujo... y tomó fotos de ella y sus amigos. Más tarde entregó las fotos a Valdez como modo de introducción. Recuerda que se sintió atraído por Valdez y sus compañeras porque ellas, como él, [perteneían a una subcultura entre la población joven del lado este llamada los] ‘Jetters,’ conocidos por su extravagante vestimenta y manera (McMahon 30).

Las imágenes resultantes podrían entenderse como una especie de proto-*No-Movie*, o *no-No-Movie*, cuyo lanzamiento y distribución, incluso como imágenes fijas, existen sólo conceptualmente. Valdez recuerda el mismo incidente en una entrevista de 2022 con *Frieze*, citando la sensación general de confusión y desorientación que se sentía en el momento. Pero lo que la sujeta de las instantáneas descritas no podía haber sabido era que esta captura de imagen no-consentida sería la primera de un sinfín de apariciones fotográficas dirigidas por Gamboa en las que su estética sería fetichizada y su autoría oscurecida. El episodio constituye así la primera instancia en la que Valdez, en el contexto del colectivo y sus actuaciones narrativas-insinuativas, se redujo a poco más que su imagen.

En una conversación de 1997 con Jeffrey Rangel para los Archivos de Arte Americano del Museo Smithsonian, el miembro Glugio “Gronk” Nicandro habla de la importancia del estilo propio de Valdez para su iniciación al grupo. Su “glamour de tienda de segunda mano” (“*thrift-store glamor*”), explica, no era solo suyo, sino uno que era representativo de la autopresentación de las decenas de miles de mujeres que componían la comunidad latina del este

de Los Ángeles (Nicandro 1997). Concordemente, en una entrevista posterior y perteneciente a la misma serie — esta vez incluyendo a Gamboa — los hombres de ASCO hablan del vestuario de Valdez (y, por extensión, el de la población de mujeres que representaba para ellos) como algo de misterio femenino, casi mágico y ciertamente opaco para los que la rodean: “Patssi tenía una forma de poder transformarse con materiales cotidianos, añadiendo un pequeño toque de crema facial a cualquier pintura y convirtiéndose en este hermoso ícono” (Gamboa y Nicandro 1999). Por lo tanto, los dos hablan de la presentación de su compañera como algo tan emblemático y ejecutado con tanto éxito como para representar algo más grande que la mujer misma. Desde el momento en el que fue reclutada extraoficialmente, con el clic de una cámara, en lo que se convertiría en ASCO, años antes de la formación acreditada del colectivo, el lugar de Valdez en el grupo fue tallado por la fijación de sus homólogos masculinos en su estilo y las ramificaciones semióticas de lo mismo.

Aliados por la marginalidad en la esfera social de su escuela secundaria que tenían en común, Valdez y Gamboa unieron fuerzas tanto con Gronk como con Willie Herrón, otro miembro de la clase Garfield de 1969. Tres de los cuatro (salvo Gronk) se graduaron poco después de su coalescencia inicial, pero su colaboración en trabajos de arte en vivo y una publicación del movimiento chicano llamada *Regeneración* los mantuvo en contacto. Una mirada de influencias, desde el interés de Herron en el muralismo integral al Movimiento hasta la inmersión de Gronk en las subculturas queer de la ciudad, informó las primeras obras hechas por el grupo (Valdez et al.). En 1971, los colaboradores comenzaron a escenificar actuaciones callejeras que fusionaban estilos extravagantes inflexionados por la escena *drag* y su tiempo como Jeters con exageraciones de iconografía religiosa específica de la diáspora mexicana y sus prácticas espirituales. No fue hasta 1973 que los cuatro comenzaron a utilizar el título “ASCO”

para referirse a sí mismos o a su creciente catálogo de obras, y sólo después que adoptaron la designación “*No-Movie*” y su credo asociado. Pero la tesis es una detectable en los elementos formales incluso de los primeros trabajos del grupo — y la apropiación de la imagen de Valdez junto con ella.

La tensión característica de los *No-Movies* entre lo “*real*” y el “*reel*” — entre ocurrencia y documentación, autoría y distribución — emerge en una colaboración que data de antes de que la serie fuera proclamada, titulada *Spray Paint LACMA* (a veces referido, con aún más descaro, como *Project Pie in De/Face* (Proyecto: pastel en la cara/vandalizar)). En 1972, después de que su propuesta para una exposición centrada en el arte de artistas chicanos fuera rechazada por el director del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA) sobre la base del supuesto hecho de que “los chicanos hacían graffiti, no arte,” el colectivo tramó un acto que se erigiría como uno de resistencia y represalia (Noriega). El grupo resolvió firmar sus nombres en la entrada de la institución en el estilo clásico de inscripción particular a las etiquetas callegráficas que poblaban las paredes de los distritos mayoritariamente latinos de su ciudad, reclamando efectivamente la totalidad del museo como su propia obra de arte en un gesto tanto universalmente postmoderno como hiperlocalmente político. Pero cuando llegó el momento de promulgar esta trama de arte-activista, a un miembro (o más bien, una miembro) se le negó la participación.

A la mañana siguiente, Gamboa fotografió a la cuarta miembro del grupo, Patssi Valdez, de pie junto a las firmas de los hombres, una imagen que circuló ampliamente y se ha convertido en icónica de las acciones públicas del grupo. Mario Ontiveros... cita de su entrevista de 1997 con Valdez: “No se me permitió ir [la noche anterior]. Ellos dijeron: ‘No puedes correr lo suficientemente rápido. ¿Qué pasa si nos arrestan y vamos a la cárcel?’ Estaban protegiéndome, pero al mismo tiempo me cabreó.” (Noriega; Ontiveros)

La imagen resultante se basa en la misma obsesión por la imagen de Valdez como mujer (y chicana) emblemática y ejemplificada por su encuentro fotográfico inicial con Gamboa. Posada

en la pasarela elevada que lleva los nombres de sus homólogos y vestida con pantalones ajustados, una blusa roja con mangas fruncidas, una cara llena de maquillaje y una pulsera de manguito turquesa, la sujeta personifica la fusión estilística particular que unía la moda “pachuca” adoptada por las mujeres de las comunidades latinas a mediados del siglo con los estilos emergentes “chola” que llegarían a dominar los años noventa. Pero como aparece en la fotografía que llegó a representar el acto que fue *Spray Paint LACMA*, su mirada evasiva y su presencia convertida en un mero adorno retroactivo a la autoría declarativa de sus compañeros, Valdez es despojada del empoderamiento que promete la ética de autopresentación chicana. Ella se reduce, en el mejor de los casos, a ser un significante cultural empleado como accesorio, y, en el peor, a una especie de trofeo — un símbolo de la victoria de sus compañeros masculinos.

A medida que la década llegaba a su punto medio, el proyecto *No-Movie* entró en pleno apogeo. ASCO parodió los mundos de la alta moda, el arte contemporáneo y el cine comercial tanto como el de autor a través de unas docenas de acciones convertidas en imágenes, creciendo cada vez más cómodo en su extravagancia y performatividad. El vestuario era de importancia para cada actuación. El grupo presentó su excentricidad como un medio para anunciar desempeños escenificados públicamente, como en *First Supper (After a Major Riot)* (La primera cena (después de un gran motín)), en la que una variedad ecléctica de sombreros de copa, trajes a rayas y pinturas faciales demarcan la ubicación de la Moratoria Chicana brutalmente terminada de 1969 de nuevo como el lugar de una intervención, o en *Asshole Mural* (Mural de culo), en el que emblemas culturales históricos como el “zoot suit” y el pantalón de pachuca se mezclan con sellos distintivos de la moda universal de la década de 1970. El estilo, entonces, era de tanta relevancia para estipular la sátira de los *No-Movies* como para establecer el glamour de las películas industriales de Hollywood que parodiaban. Y con su belleza, feminidad inherente, y

habilidad para crear trajes elaborados de recursos materiales limitados, la miembro femenina desempeñó el papel central en la autoconstrucción estilística de ASCO.

Con el fin de escenificar *À La Mode* de 1976, producido en la cumbre del período *No-Movie* del colectivo, Valdez ensambló un mosaico de elegancia-pastiche, enfundándose guantes sobredimensionados, un vestido camisero blanco y sombra de ojos sobrehecha, todo bajo una pelambarrera planchada. Sus pares masculinos se vistieron con chalecos de argyle y camisas de cuello, y los cuatro se dirigieron a Philippe el Original, la tienda de tortas icónica situada en los márgenes del este de Los Ángeles, famosa por su patrocinio en parte de la industria cinematográfica y el gobierno local. En medio del restaurante, entre grupos de comensales civiles y funcionarios de la ciudad, Valdez montó una mesa e hizo una serie de poses que recuerdan las fotos publicitarias de las estrellas distribuidas por los estudios durante la Época de Oro de Hollywood. Su colocación en la composición de la documentación resultante, central y comandante en su presencia entre Gronk a su izquierda y Gamboa a su derecha (ambos rendidos al fondo y fuera de foco) sugiere, en la manera característica de los *No-Movies*, una trama extendida que va más allá de la única imagen fija: deducible de las dramáticas expresiones faciales y la tensión intersubjetiva que se presentan es un relato de triángulo amoroso.

En el mismo texto en el que resume los detalles del primer encuentro de Valdez con Gamboa, Marci McMahon cita una entrevista en la que la sujeta de la fotografía habla de las condiciones de la producción de *À La Mode*:

El desplazamiento de la moda sobre Valdez debido a los códigos de masculinidad y feminidad chicana... se puede encontrar en la relación de Gronk con Valdez como su “directora” en el grupo. Valdez explica: “Yo solía llamarlo mi señor [Cecil B.] DeMille porque cuando estaba frente a esa cámara siendo fotografiada, Gronk era mi director. Cabeza arriba. Barbilla levantada. Estómago metido. Hombros hacia atrás. [Se ríe] Sabes, por las fotos de Asco.” (McMahon 34; Valdez 1999)

El cuerpo de literatura que examina esta obra y la presentación de su personaje femenina como

un simulacro irónico de la versión eurocéntrica y racialmente exclusiva del glamour que continúa impregnando la cultura visual dominante aparece dividido entre dos conclusiones. La mayoría de los ensayos y catálogos elogian el *No-Movie* por su crítica de “la omisión y los estereotipos de Hollywood de las latinas,” la “autoconfianza” de su estrella, y su activación de las estéticas sobredeterminadas del *camp* como “protección contra la mirada del fotógrafo” (Flores-García 80-4). Pero muchos de los que leen el texto como subversivo en su parodia de la elegancia de la industria cinematográfica reconocen que la responsabilidad de esa subversión está casi enteramente en manos de Valdez. Las comparaciones con los *Film Stills* (Fotogramas) auto-objetivantes de su contemporánea artística Cindy Sherman y los legados de las modas chicanas como medios para la resistencia declarativa ponen un foco en el estilo autodirigido de Valdez en *À La Mode* (Flores-García; James; McMahon; Noriega). McMahon reconoce:

La actuación se tituló *À La Mode* porque, como explica Gronk [en su entrevista de 1997 con Jeffrey Rangel], debajo de Patssi había un trozo de pastel y “en cierto sentido, se convirtió en una cucharada de helado.” Esta explicación plantea preguntas más amplias sobre la cosificación del cuerpo de Valdez o, al menos, el sitio de su cuerpo como un objeto a consumir. Con conocimiento de la razón de Gronk para elegir el título, el espectador podría sentirse tentado a leer el título como una referencia a la comida, y Valdez como un objeto de consumo. Sin embargo, sin la explicación de Gronk, el espectador podría interpretar la imagen simplemente a la luz de la referencia del título al glamour y la moda (la *mode*). Si Valdez hubiera titulado esta imagen *À La Mode* para evocar su propio cuerpo como una cucharada de helado (de vainilla) sigue sin estar claro. (McMahon 40)

Así, una lectura crítica de *À La Mode* y otros *No-Movies* que de manera similar se apropian de la imagen de Valdez como un significante femenino — ya sea de glamour o resistencia, normatividad o despartenencia — puede permitir el reconocimiento del éxito y la subversividad de la autopresentación de la mujer, así como la imposición de roles e imágenes contra su autonomía a manos de sus colaboradores masculinos.

Es precisamente esta multiplicidad la que es esencial para la interpretación continuada de

las obras de un colectivo, medio siglo después del apogeo de su producción como grupo. Tal vez Gronk lo dice mejor: “Para cada uno de nosotros, el trabajo significaba algo diferente. No era que solo tuviéramos una idea ni que estuviéramos haciendo esto por una razón específica: Nuestras prácticas eran bastante diversas” (Valdez et al.). Si bien reconociendo la semiótica potente de las historias estilísticas que trajo a sus colaboraciones, la realidad es que Valdez, siendo la única mujer, habitó un rol distinto, innegablemente dictado por la visión artística de sus pares masculinos, en las imágenes, teatrales pero fijas, que se produjeron durante la década entre la formación del grupo y su disolución al final de los años setenta. Como resultado del poder particular que posee el emblema de una mujer en los sistemas que gobiernan la cultura visual contemporánea, Valdez se destaca como propulente de imágenes de una manera que los hombres de ASCO no pudieron — un hecho que ellos conocían tan bien como ella.

## Bibliografía

- Alvarado, Leticia. "Phantom Assholes: Asco's Affective Vortex." *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production*. Duke University Press, Durham, 2018, pp. 57–87.
- ASCO. Portfolio: *No Movies*. Whitney Museum of American Art, 1974-80, [www.whitney.org/collection/portfolios/44731](http://www.whitney.org/collection/portfolios/44731).
- Ávalos, Eduardo. *Negotiating Neighborhood Change: Utopias and Spatial Reclamations in Boyle Heights*. 2017.
- Bryan-Wilson, Julia. "Orifice Baroque." *Artforum International*, Octubre 2011, pp. 278-9.
- Chavoya, C. Ondine. "Pseudographic Cinema: Asco's No-Movies." *Performance Research*, vol. 3, no. 1, Informa UK Limited, Enero 1998, pp. 1–14.
- y Rita González. *Asco: The Elite of the Obscure: A Retrospective, 1972-1987*. Exposición itinerante y catálogo publicado, Estados Unidos, 2011-2012. Williams College Museum of Art y Los Angeles County Museum of Art, 2011.
- Flores-García, Jez. "Camp as a Weapon: Chicano Identity and Asco's Aesthetics of Resistance." University of California, Berkeley, 2020.
- Gamboa Jr., Harry. "In the City of Angels, Chameleons, and Phantoms: Asco, a Case Study of Chicano Art in Urban Tones." *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985*, editado por Richard Griswold del Castillo, Teresa McKenna y Yvonne Yarbro-Bejarano.
- y Chon A. Noriega. *Urban Exile: Collected Writings of Harry Gamboa, Jr.*, editado por Chon A. Noriega, University of Minnesota Press, 1998.
- y Glugio "Gronk" Nicandro. "Oral history interview." Entrevista por Jeffrey Rangel. Archives of American Art, Smithsonian Institution, 16 Abril 1999.

- y Rita Gonzalez. “No Movie for Asco.” *Youtube*, transmitido en vivo por Nottingham Contemporary, 15 Octubre 2013, [www.youtube.com/live/2u7x4t\\_rVZg?feature=shared](http://www.youtube.com/live/2u7x4t_rVZg?feature=shared).
- , Patssi Valdez, Glugio “Gronk” Nicandro y Willie F. Herrón III. “The Asco Interviews.” *Youtube*, subido por Nottingham Contemporary, 28 Febrero 2014, [www.youtube.com/iyFViWGU06I?feature=shared](http://www.youtube.com/iyFViWGU06I?feature=shared).
- Gleisser, Faye. “Asco, Chris Burden, and the Politics of the Misfire.” *Journal of Visual Culture*, vol. 17, no. 3, 17 Diciembre 2018, pp. 312–31.
- González, Jennifer A., C. Ondine Chavoya, Chon A. Noriega y Tere Romo. *Chicano and Chicana Art: A Critical Anthology*. Duke University Press, 2019.
- James A. Garfield High School. 1969. Los Ángeles: El personal del anuario de la escuela secundaria James A. Garfield, 1969.
- James, David E. “Hollywood Extras: One Tradition of ‘Avant-Garde’ Film in Los Angeles.” *October*, vol. 90, Otoño 1999, pp. 2-24.
- Jauregui, Gabriela. “Asco: The Elite of the Obscure.” Revista en *Frieze*, 1 Enero 2012, [www.frieze.com%2Farticle%2Fasco-elite-of-the-obscure-2012-review](http://www.frieze.com%2Farticle%2Fasco-elite-of-the-obscure-2012-review).
- Kennedy, Randy. “Chicano Pioneers.” *The New York Times*, 25 Agosto 2011, [www.nytimes.com/2011/08/28/arts/design/works-by-asco-at-the-los-angeles-museum](http://www.nytimes.com/2011/08/28/arts/design/works-by-asco-at-the-los-angeles-museum).
- McMahon, Marci. “Self-Fashioning through Glamour and Punk in East Los Angeles: Patssi Valdez in Asco’s *Instant Mural* and *À La Mode*.” *Aztlán*, vol. 36, no. 2, 2011, pp. 21–49.
- Mesa-Bains, Amalia. “Domesticana: The Sensibility of Chicana *Rasquachismo*.” 1999. *Chicano and Chicana Art: A Critical Anthology*, editado por Jennifer A. González, C. Ondine Chavoya, Chon A. Noriega y Tere Romo, Duke University Press, 2019.
- Milch, Ilana Daphne. “Dead Girls, Monsters, and Assholes: Marginality in the Practices of Asco

- and Marnie Weber in Los Angeles.” University of Southern California, 2012.
- Nicandro, Glugio “Gronk” y Harry Gamboa, Jr. “The No-Movie Interview.” *Chismearte*, vol. 1, no. 1, Otoño 1976, pp. 31-33. [www.polypublishing.calpoly.edu/project/fall-no-1](http://www.polypublishing.calpoly.edu/project/fall-no-1).
- . “Oral history interview.” Entrevista por Jeffrey Rangel. Archives of American Art, Smithsonian Institution, 23 Enero 1997.
- Noriega, Chon A. “Your Art Disgusts Me: Early Asco 1971-75.” *East of Borneo*, 18 Noviembre 2010, [www.eastofborneo.org/articles/your-art-disgusts-me-early-asco-1971-75](http://www.eastofborneo.org/articles/your-art-disgusts-me-early-asco-1971-75).
- Ontiveros, Mario. “Rethorizing Activism: The Aesthetics of Social Responsibility in the Work Of Asco, Group Material, Gran Fury, and Félix González-Torres.” University of California, Los Ángeles, 2005.
- Romo, Tere. “Chicana/o Art: 1965–1975.” *A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art*, editado por Alejandro Anreus, Robin Adèle Greeley, Megan A. Sullivan y Dana Arnold, Noviembre 2021.
- San Diego State University. “MEChA.” Colección digital, con documentos 1970-72.
- Valdez, Patssi. “Oral history interview.” Entrevista por Jeffrey Rangel. Archives of American Art, Smithsonian Institution, 2 Junio 1999.
- , Sean Carillo, Harry Gamboa Jr., Glugio “Gronk” Nicandro, Humberto Sandoval y Joey Terrill. “¡Tenemos Asco!: An Oral History of the Chicano Art Group.” Entrevista en *Frieze*, 4 Enero 2022, [www.frieze.com/article/tenemos-asco-oral-history-chicano-art-group](http://www.frieze.com/article/tenemos-asco-oral-history-chicano-art-group).
- . “Archives.” *patssivaldez.com*, última actualización 2023. [www.patssivaldez.com/archives](http://www.patssivaldez.com/archives).
- Wyels, Joyce Gregory. “Chicano Standard Time.” *Américas*, Noviembre 2011, pp. 2-3.