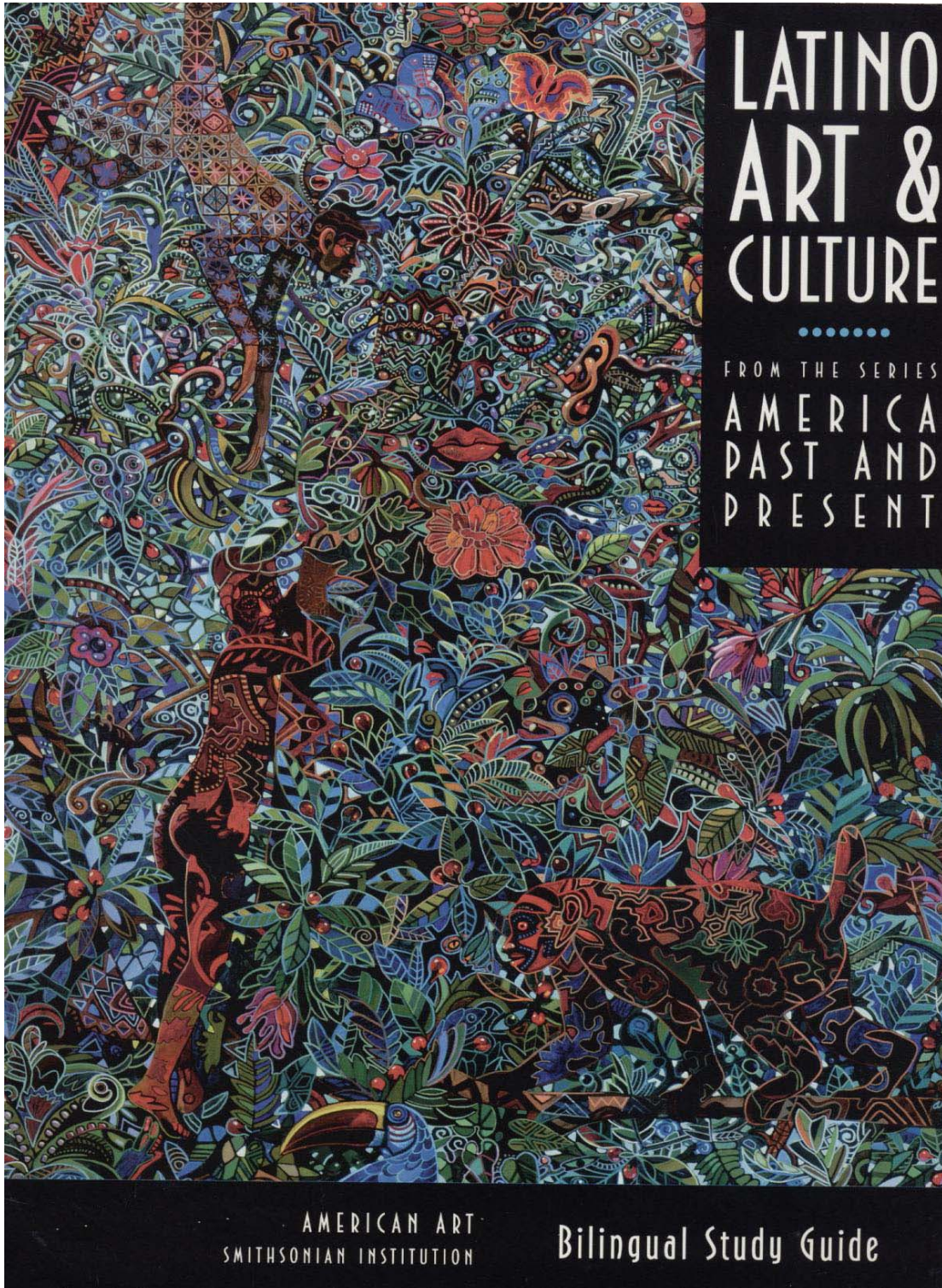
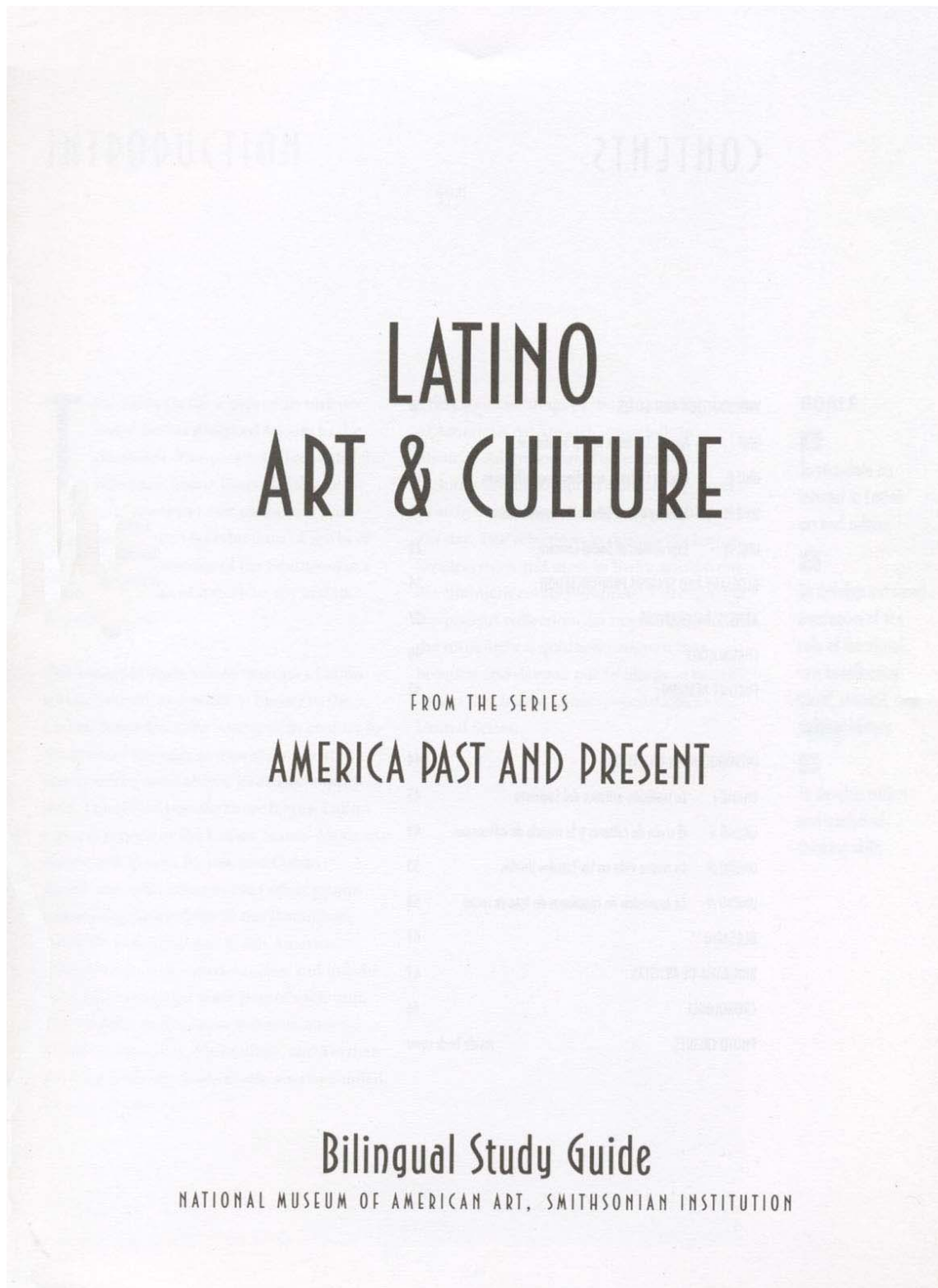




Smithsonian
*Donald W. Reynolds Center for
American Art and Portraiture*
Smithsonian American Art Museum





Making a New Life in the United States

Although Latinos or their forebears come from almost every country in Central and South America, the largest groups of people of Latin-American heritage living in the United States today can trace their ancestral roots back to Mexico, Puerto Rico, or Cuba. Latinos from the Dominican Republic and Central and South America began arriving in the United States in significant numbers in the late 1970s and 1980s. Political unrest and economic crises drove Dominicans and Colombians to the United States, while civil wars precipitated the emigration of Nicaraguans and Salvadorans. The stream of émigrés from the Dominican Republic and Central and South America into the United States continues to this day, with most of these Latinos settling in communities established by Mexican Americans, Puerto Ricans, and Cuban Americans.

Just like everyone living in our country today, Latinos have stories to tell about making new lives for themselves in the United States. Whether those experiences are recent and personal or are from the past as told by friends or family, each person brings a unique

cultural heritage and social experience to life here. Personal stories and works by Mexican-American, Puerto Rican, and Cuban-American artists express diverse aspects of what has at some point been a universal experience for us all.

MEXICAN AMERICANS

Numbering more than twelve million, Mexican Americans make up the largest Latino group in the United States today. Mexicans became American citizens in large numbers with the signing of the Treaty of Guadalupe Hidalgo in 1848. The Mexican Revolution of 1910 sent Mexicans fleeing to the United States. Many of these immigrants worked as agricultural laborers in the rural Southwest and California and as miners, loggers, cowboys, and construction workers on railroads. During and after World War II, some Mexican Americans moved northward, pri-

OBJECTIVES

1
To discuss historical factors affecting migration and immigration patterns to the United States by peoples of Latin-American heritage

2
To describe how Latinos have adapted to new environments from the perspective of Mexican-American, Puerto Rican, and Cuban-American artists



Carmen Lomas Garza, *Camas para Sueños (Beds for Dreams)*

marily to urban areas of the Midwest, Maryland, and Pennsylvania, where they found jobs in steel factories, meat-packing and automobile manufacturing plants, utility companies, construction, and other industries. They also labored on farms or worked on railroads and in the mines of the Midwest. Mexicans were also lured to California by the promise of good jobs in manufacturing, agriculture, and on the railroads.

Throughout history, the immigration policy of the United States has been one of fluctuation, from halting Mexican immigration during the Great Depression to recruiting Mexican workers by American employers faced with shortages of labor during World War II. In 1942, Mexico and the U.S. established the Bracero Program, which allowed employers to recruit temporary Mexican workers, known as *braceros*, until the program was dissolved in 1964. After World War II, undocumented workers began crossing illegally into the U.S. Between 1947 and 1955, more than 4.3 million of these workers were detained and sent back to Mexico. In 1968, a ceiling was placed on immigration in the Western Hemisphere, limiting the number of Mexicans who have been allowed to immigrate to the United States. Most Mexican immigrants settle in the large Mexican-American communities in California, Texas, New Mexico, Illinois, Arizona, and Colorado.

LOOKING AT THE OBJECT

Carmen Lomas Garza is a Chicana artist who now lives in San Francisco but grew up in Kingsville, a medium-size town in southern Texas. Her family history in the Americas dates back to the 1520s when Spanish ancestors on her father's side first came to Mexico from Spain. Her father was born in Nuevo Laredo just before his parents fled from the hardships of the Mexican Revolution by crossing the Rio Grande into Texas. Lomas Garza's mother's family had worked for generations in Texas as ranch hands or *vaqueros* (cowboys) and on the railroad. A great-grandfather on her mother's side walked from Michoacán, Mexico, to Kingsville to work as a chuck-wagon cook on the King Ranch.

Lomas Garza has many stories to tell about her family's rich heritage, about her memories of growing up in south Texas, and about how supportive her parents were of her desire to become an artist. In fact, *Camas para Sueños (Beds for Dreams)* [fig. 17] is dedicated to her mother, who also wanted to be an artist:

I have a very vivid memory of what people were doing, where they were, what they were wearing, the time of day, the colors of the atmosphere, and so when I recall something, I have the whole picture in my mind. So when I'm getting ready to do a certain painting, I rely on what I already have in my mind, and then I do move some things around. I do have poetic license to make the picture be able to tell the whole story with all its details. . . . That actually is me and my sister Margie up on the roof. We could get up on the roof by climbing up on the front porch. . . . That's . . . my bedroom, actually it's



the girls' bedroom. . . . My sister and I would hide there [on the roof] and . . . we also talked a lot about what it would be like to be an artist in the future because both of us wanted to be [artists]. And I dedicated this painting to my mother because she also wanted to be an artist. And she is an artist, she's a florist now, so her medium is flowers. . . . She gave us that vision of being an artist. . . . That's her making up the bed for us.

Carmen Lomas Garza, from an interview with Andrew Connors, May 1995, at National Museum of American Art.

The self-defining purpose behind Lomas Garza's art is to make it as easy, simple, and direct as possible. She wants the Mexican-American population to see themselves in her work, recognize that fact, and celebrate their rich cultural heritage as a result. It is Lomas Garza's hope that, in this process, others will

see similarities to their own cultures or differences that are interesting to them and that they are curious about. She also wants her work to educate others as to who the Mexican Americans are as a people.

MAKING CULTURAL CONNECTIONS

The Chicano artist **Jesse Treviño** came from Monterrey, Mexico, to the United States as a child with his family. While a student at the Art Students League in New York City, Treviño was drafted into the U.S. Armed Forces and sent to Vietnam. He was seriously injured, losing his right arm when his platoon was hit by sniper fire.

fig. 18. Jesse Treviño, *Mis Hermanos (My Brothers)*, 1976, acrylic on canvas, 121.2 x 175.6 cm (48 1/2 x 70 1/2 in.). Gift of Lionel Sosa, Ernest Bromley, Adolfo Aguilar of Sosa, Bromley, Aguilar and Associates, San Antonio

Treviño spent two years in hospitals recovering from his injuries and learning to paint with his left hand. Subjects for Treviño's striking paintings usually include contemporary street scenes, buildings, and people from the Mexican-American *barrios* (neighborhoods) of San Antonio, as is the case with *Mis Hermanos* (*My Brothers*) [fig. 18]. In essence, his paintings, rendered in a style described as both realistic and photo-realistic, are like snapshots, capturing the experience of community life for Mexican Americans today:

The Chicano community is an integral part of the family structure and a social organization providing a point of reference for my work. The images are a natural outgrowth of interrelating my environment with the family structure. These very personal portraits are also visual representations of the diverse aspects of the Chicano culture.

Jesse Treviño, quoted in "The Canadian Club Hispanic Tour" (exh. cat., El Museo del Barrio, 1984, n.p.).

PUERTO RICANS

The second-largest group of Latinos, the Puerto Ricans, first came to the mainland of the United States after residents of the island of Puerto Rico were granted U.S. citizenship in 1917 with the passage of the Jones Act. They began to settle on the mainland in significant numbers after World War II, in search of jobs that were plentiful in the cities. Most Puerto Ricans moved to the Northeast, particularly to New York City. Later generations gravitated to the thriving Puerto

Rican community in Manhattan as well as to other towns and cities of the Northeast, Chicago, Texas, and Florida. Nearly half of the 2.3 million Puerto Ricans on the U.S. mainland reside in New York City; four million Puerto Ricans live on the island. Today, Puerto Ricans move to the mainland in smaller numbers than before, and many commute back and forth.

LOOKING AT THE OBJECT

Pepón Osorio is a sculptor of Afro-Caribbean descent. He came to New York City from Puerto Rico in 1975 to continue his studies and construct a new life in the United States. Osorio describes his childhood on the island of Puerto Rico:

We grew up together. . . . We knew everyone's secrets. We lived open lives, and in that sense, everybody knew about everything and everybody. . . . I grew up in a place where community was [more than] a word. Community was basically the place where you lived, and people shared common experiences.

Pepón Osorio, from an interview with Andrew Connors, June 1995, in the artist's studio, New York City.

Osorio found what he was looking for in the United States. Settling in the South Bronx in New York City, where he lives today, Osorio discovered new people, new environments, and a different way of living as a Puerto Rican within a larger society. He also met other people of African descent who shared values and experiences like his own. Osorio paid homage to his cultural heritage by creating fantastic assemblages, such as *El Chandelier* [fig. 19], that represent the reality of Puerto Rican life in the mainland United States.

Chandeliers are particularly meaningful to Osorio because they can be found in almost every Puerto Rican apartment in even the poorest neighborhoods of Spanish Harlem and the South Bronx; thus, for Osorio, the chandelier becomes a cultural icon symbolizing the dreams, hopes, humor, and hardships of Puerto Ricans living in the *barrio*. Osorio's assemblage also draws on Latin-American folk art tradition, transforming the ordinary into the extraordinary by embellishing his lighting fixture with hundreds of mass-produced toys and miniatures. This predisposition for seeing "more as better" comes from Osorio's childhood memories on the island, from helping his mother decorate the elaborate cakes she baked for community celebrations to his fascination with the preponderance of jewelry worn by his sister. Swags of pearls, miniature Afro-Caribbean saints, toy cars, dominoes, soccer balls, black and white babies, palm trees, giraffes, and monkeys are just a few of the objects made of plastic that Osorio chose as visual metaphors for the immigrant popular culture of the 1950s and 1960s, when the majority of islanders now living in New York migrated.

CUBAN AMERICANS

The third-largest Latino group, the Cubans, first immigrated to the United States in small numbers during the nineteenth century, settling mainly in New York and Florida, where they were largely responsible for the phenomenal growth of the tobacco industry in Key West and Tampa. When Fidel Castro seized control of Cuba in 1959 and launched his Marxist revolution,

Cubans began fleeing to the United States by the thousands. Between 1966 and 1973, the United States airlifted 250,000 Cubans before Castro halted the operation. In 1980, Castro permitted boats filled with Cubans to leave Mariel Bay for the United States. These immigrants are called Marielitos. From the 1980s and continuing into the 1990s, Cubans have continued to flee the Castro regime.

fig. 19. Pepón Osorio, *El Chandelier*, 1988, chandelier with mixed-media ornament, 154.5 cm high x 106.6 cm diameter (60 7/8 x 42 in.). Museum purchase in part through the Smithsonian Collections Acquisition Program



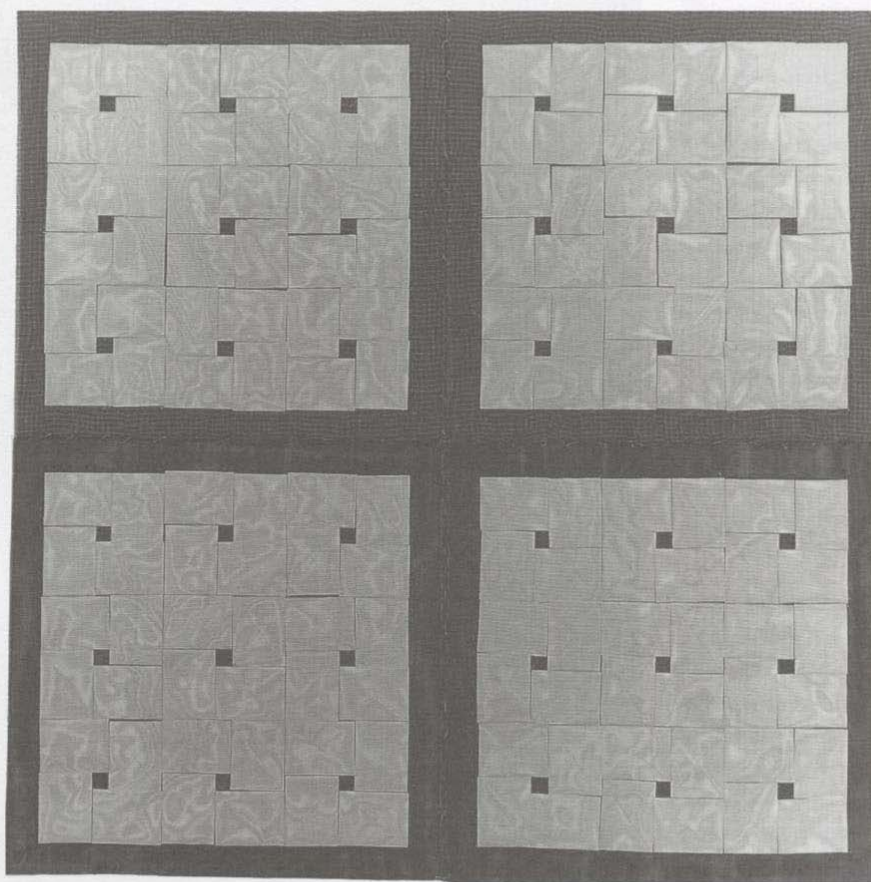
fig. 20. Maria Castagliola, *A Matter of Trust*, 1994, screen, yarn, paper envelopes, and string, 183 x 183 x .3 cm (72 x 72 x 1/8 in.). Gift of the artist

The most recent group of Cubans attempting to immigrate to the United States are known as rafters. Fleeing the island in makeshift boats and rafts, the largest number set out in the summer of 1994 and were admitted by the U.S. government. However, U.S. immigration policy toward Cubans has fluctuated, as it has toward Mexicans; the government has since warned that all Cubans attempting to enter the United States in the future will be turned back.

LOOKING AT THE OBJECT

Maria Castagliola came to the United States from Havana in 1961. Castagliola was one of many Cuban children sent here in the 1960s by their families who were reacting to rumors circulating in Cuba that Castro might enact new child custody laws that would remove children from their parents' authority. Even though most of these children were eventually reunited with their parents, who arrived in

the United States later, they all experienced the displacement of being political refugees at an early age: separated from their homes, families, and from the only language most of them had ever spoken or heard in their young lives. In Castagliola's case, the separation lasted only a few months, and the family eventually resettled in a Cuban community in Tampa where her father went to work as a cigar maker.



One of the ways Maria Castagliola maintains her Cuban heritage is through her art. Castagliola's memories of Cuba are primarily of small-town life where expectations for women were narrow: to grow up, marry, and have children. It was her impression that women had no cultural or family support to deal with aspects of their lives that made them unhappy. One of Castagliola's intentions in *A Matter of Trust* [fig. 21] is to provide a support mechanism, universally extended to include people of all cultures, regardless of age, race, or gender. The traditional quilt pattern is made from nontraditional materials—ordinary paper envelopes containing personal secrets written by friends, family, and acquaintances—sewn shut by the artist and sandwiched between sheets of fiberglass window screen. For Castagliola, collecting these secrets is a test of her own integrity:

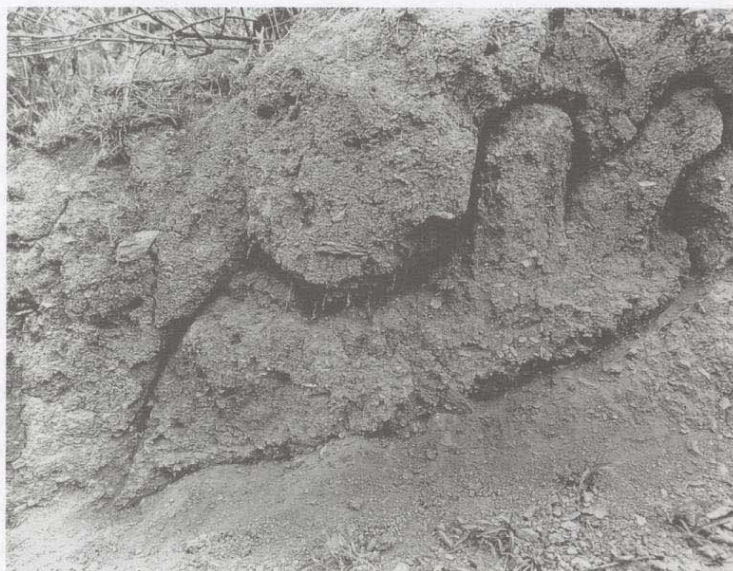
The secrets piece is not so much about secrets as about intimacy and trust. People seldom have anyone whom they can trust completely. . . . There are very few relationships in which you can share everything and trust that there is going to be support and understanding.

Maria Castagliola, from an interview with Susan Valdés-Dapena on July 21, 1994, and later edited and compiled in *Maria Castagliola: Toré* (exh. cat., Miami: Miami-Dade Community College InterAmerican Art Gallery), p. 5.

MAKING CULTURAL CONNECTIONS

Ana Mendieta and her sister were sent to the United States from Cuba in the 1960s under circumstances like those of Maria Castagliola. Mendieta's parents were unable to join their children, how-

fig. 21. Ana Mendieta, *Untitled*, from the *Silveta* series, Oaxaca, 1980, black-and-white photo of carved clay bed, 101.2 x 132.7 cm (39 7/8 x 52 1/4 in.). Museum purchase in part through the Smithsonian Collections Acquisition Program



ever, and the sisters were eventually sent to Iowa where they lived in a series of orphanages and foster homes. The forced isolation from Cuba and her family had a profound impact on Ana Mendieta, affecting the character of her earthworks such as the one seen here [fig. 21]. Considering herself an artist in exile, Mendieta sought to reestablish connections with her ancestors and ancestral land by

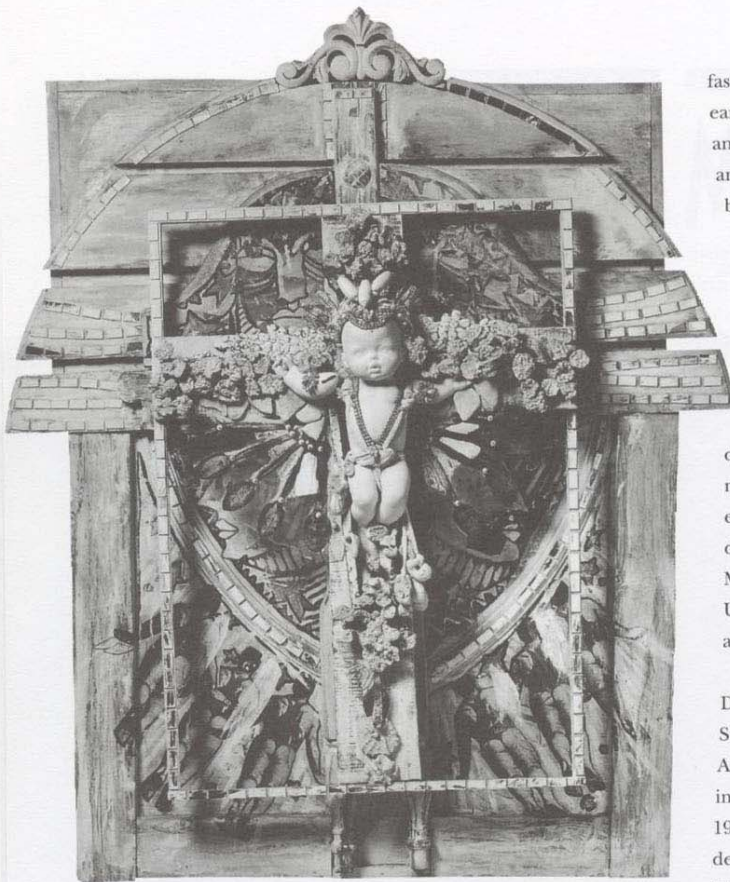


fig. 22. Humberto Dionisio, *Untitled (White Crucifix)*, 1986, painted wood, plastic doll, shells, etc., 147.3 x 109.2 x 20.3 cm (58 x 43 x 8 in.). Gift of Jim Kitchens in honor of Michael Ford

fashioning generalized female forms in the earth that recalled the earth goddesses of ancient cultures, in which women had place and power. The process of carving this earth-body sculpture from a clay bed served to provide Mendieta historical continuity with the past and a renewed sense of power in the present.

Humberto Dionisio graduated from the National School of Design in Havana and later studied industrial design, scene and lighting design, and cinematography. When Cuba temporarily eased emigration restrictions that led to the exodus of thousands of Cubans by boat from Mariel Bay in 1980, Dionisio came to the United States, and his work began to reflect a diversity of cultural influences.

Dionisio spent only seven years in the United States before he died of complications from AIDS. He left behind powerful work that includes a series of constructions begun in 1983 as personal preparation for his coming death. In these large assemblages, he combined baroque symbols of Christianity, using discarded wood, shells, construction-site rubble, costume jewelry, and other found objects. *Untitled* [fig. 22] presents a compelling yet disturbing image, with its doll nailed to a cross surrounded by repeated motifs of floating acrobats, spirit faces, and the refuse of society: contemporary icons to commemorate his personal loss and to link his death to more universal symbols.

ACTIVITIES

1. By the early nineteenth century, the United States had become a nation of immigrants, with five million entering the country between 1820 and 1860 alone. As a class project, find ways to research your community or family to determine their origins. Who are they? Where have they settled? What contributions have they made to the community? Report your findings to the class in an innovative way—perhaps as an oral documentary with interviews, an illustrated community newspaper, or a computer “chat line.”

2. The experience of trying food prepared in a manner different from what we know is a way of learning more about recent immigrants to the United States. Locate ethnic restaurants in your community that prepare dishes you don't cook at home. Make an appointment with the manager to discover the origins of the food served at the restaurant. Select a dish from the restaurant that is prepared with an ingredient used in food you eat at home. Find out how the dish is prepared. Present an oral report comparing the new dish with the one you already know.

3. Compare the experiences of John Valadez growing up in the intense urban environment of East Los Angeles as recounted in the video with those described by Jesse Treviño and Carmen Lomas Garza. What are the similarities? Comment on the differences.

4. *Mi Familia* (My Family), *West Side Story*, and *The Mambo Kings* are three films that focus respectively on the Mexican-American, Puerto Rican, and Cuban-American experience in the United States. As you watch these films, write down culturally specific terms you hear or events you see. Are there references made to specific historical places, people, or events? Do you think they are accurately represented or are they stereotypes? Why? If you were the producer, what changes would you make? Defend your position.

5. Reflect on the immigration experiences of the Cuban-American artists Maria Brito (from the video), Maria Castagliola, and Ana Mendieta. Try to envision how you would feel and what your life would be like if something similar happened to you. Create a situation in your own mind. Imagine you have resettled in an unfamiliar place with strange customs, foods, and a language you don't understand. Write a letter to a friend or family member back home that describes your feelings.

6. Pepón Osorio's *El Chandelier* is an accumulation of real objects, revealing the immigration experiences of Puerto Ricans settling in the South Bronx neighborhood of New York City during the 1950s and 1960s. Transform an ordinary object into an artwork that has personal meaning for you by encrusting it with consumer-based objects of your choice.

fig. 23. Emanuel Martínez, *Farm Workers' Altar*, 1967, acrylic on mahogany and plywood, 96.9 x 138.5 x 91.4 cm (38 1/8 x 54 1/2 x 36 in.). Gift of the International Bank of Commerce in honor of Antonio R. Sanchez, Sr. Shown here, front and back



La nueva vida en los Estados Unidos

Aunque los latinos que residen en Estados Unidos proceden de casi todos los países de Centroamérica y Sudamérica, los grupos más numerosos son los que provienen de México, Puerto Rico y Cuba. A finales de los decenios de 1970 y 1980 se inició un importante movimiento migratorio a Estados Unidos procedente de la República Dominicana, Centroamérica y Sudamérica. La inestabilidad política y las crisis económicas provocaron la huida de dominicanos y colombianos a los Estados Unidos, mientras que las guerras civiles precipitaron la emigración de nicaragüenses y salvadoreños. Todavía continúan llegando a Estados Unidos emigrantes de la República Dominicana, de Centroamérica y de Sudamérica, la mayor parte de los cuales acaba asentándose en comunidades establecidas por los mexicano-americanos. Como todos los demás residentes de este país, los latinos tienen mucho que contar sobre su nueva vida en los Estados Unidos. Estas vivencias, bien sean personales y recientes o pertenezcan al pasado y las conozcan a través de amigos o familiares, constituyen el patrimonio cultural y la experiencia social que cada persona aporta a la vida de este país. Las historias y las obras personales de los artistas mexicano-americanos, puertorriqueños y cubano-americanos expresan diversos aspectos de lo que en algún momento ha sido una experiencia universal de todos nosotros.

LOS MEXICANO-AMERICANOS

La población mexicano-americana, integrada por doce millones de almas, constituye hoy en día el grupo latino más numeroso de Estados Unidos. Con la firma del Tratado de

Guadalupe Hidalgo en 1848, gran número de mexicanos adquirieron la ciudadanía estadounidense. La Revolución mexicana de 1910 provocó la huida en masa de mexicanos a Estados Unidos. Muchos de ellos trabajaron de braceros en las explotaciones agrícolas del Sudoeste y de California, de mineros, leñadores, vaqueros, y de peones en las obras del ferrocarril. Durante la Segunda Guerra Mundial y después de terminar la guerra, algunos mexicano-americanos se trasladaron al norte, sobre todo a las zonas urbanas del Medio Oeste, de Maryland y de Pennsylvania, donde encontraron trabajo en las fábricas de acero, en las industrias cárnica y de automóviles, en las empresas de servicios públicos, en el ramo de la construcción y en otras industrias. También trabajaron en granjas o en los ferrocarriles y en las minas del Medio Oeste. La promesa de empleos lucrativos en las fábricas, la agricultura y los ferrocarriles atrajo a los mexicanos a California.

A lo largo de la historia, la política de inmigración de Estados Unidos ha vacilado entre poner freno a la entrada de los mexicanos, como ocurrió durante la época de la gran depresión, y reclutar obreros de esa nacionalidad, como cuando los patronos se encontraron frente a una escasez de mano de obra debido a la Segunda Guerra Mundial. En 1942, México y Estados Unidos establecieron el Programa Bracero que permitía a los patronos reclutar temporalmente braceros mexicanos, hasta que se derogó en 1964. Después de la Segunda Guerra Mundial, comenzaron a cruzar la frontera de Estados Unidos ilícitamente obreros indocumentados. Entre 1947 y 1955, más de 4,3 millones de estos trabajadores fueron detenidos y enviados de nuevo a México. En 1968, se estableció un tope a la inmigración en el hemisferio occiden-

OBJETIVOS

1
Analizar los factores históricos que influyen sobre las modalidades de migración e inmigración a los Estados Unidos de la población de origen latinoamericano

2
Describir cómo se han adaptado los latinos a su nuevo entorno, desde la perspectiva de los artistas mexicano-americanos, puertorriqueños y cubano-americanos

tal que limitaba el número de mexicanos autorizados a inmigrar a Estados Unidos. La mayoría de los inmigrantes mexicanos se establecieron en las grandes comunidades mexicano-americanas de California, Texas, Nuevo México, Illinois, Arizona, y Colorado.

EL ESTUDIO DE LA OBRA DE ARTE

Carmen Lomas Garza es una artista chicana que reside actualmente en San Francisco, pero se crió en Kingsville, ciudad no muy populosa del sur de Texas. La historia de su familia se remonta a los años comprendidos entre 1520 y 1530, cuando sus antepasados por línea paterna salieron de España para establecerse en México. Su padre nació en Nuevo Laredo, poco antes de que sus abuelos cruzaran a Texas por el Río Grande para escapar a las penalidades de la Revolución mexicana. A lo largo de varias generaciones, los antepasados maternos de Lomas Garza han trabajado de peones o vaqueros en los ranchos de Texas y en la construcción del ferrocarril. Uno de sus bisabuelos maternos fue a pie de Michoacán, México, a Kingsville para trabajar de cocinero en los carromatos del King Ranch.

Lomas Garza tiene un nutrido repertorio de historias sobre la rica experiencia acumulada por su familia, los recuerdos de su infancia y juventud en el sur de Texas, y el decidido apoyo de sus padres a sus aspiraciones de artista. De hecho, *Camas para Sueños (Beds for Dreams)* [fig. 17] está dedicada a su madre, que también deseaba ser artista:

Tengo un recuerdo muy vivo de lo que la gente hacía, dónde estaba, qué ropa llevaba, la hora del día, los colores del aire, de manera que cuando evoco algo, tengo todo el cuadro en la mente. Por eso, cuando me dispongo a pintar una obra determinada, me inspiro en lo que tengo en la mente y luego muevo de sitio algunas cosas. Hago uso de la licencia poética para que el cuadro pueda relatar la historia completa con todos sus detalles... Estas somos, realmente, mi hermana Margie y yo en el tejado. Nos subíamos a él trepando por el porche de entrada a la casa... Este es ... mi dormitorio, en realidad, el dormitorio de las niñas. Mi hermana y yo nos escondíamos aquí (en el tejado) y ... también hablábamos mucho de cómo sería eso de ser artista en el futuro, porque las dos queríamos ser (artistas). Y yo he dedicado este cuadro a mi madre porque ella también

quería ser artista. Y es artista; ahora es florista, así que su medio de expresión son las flores... Ella es la que nos infundió esa ilusión de ser artistas. Ésta es ella haciéndonos la cama.

Carmen Lomas Garza, entrevista realizada por Andrew Connors en el Museo Nacional de Arte Americano, mayo de 1995.

El propósito evidente del arte de Lomas Garza es el de hacerlo tan fácil, simple y directo como sea posible. Su deseo es que los mexicanos se vean a sí mismos en su obra, que lo reconozcan, y que eso les lleve a celebrar su rico patrimonio cultural. Lomas Garza confía en que este proceso haga que otros también encuentren semejanzas o diferencias con su propia cultura que despierten su interés y curiosidad. Al mismo tiempo, desea que su obra sirva para ayudar a otros a conocer a los mexicanos como pueblo.

LOS NEXOS CULTURALES

El artista chicano Jesse Treviño vino a Estados Unidos de Monterrey, México, con su familia cuando era niño. Cuando estudiaba en la Art Students League en la ciudad de Nueva York, fue llamado a filas por las Fuerzas Armadas de Estados Unidos y enviado a Vietnam. Resultó gravemente herido y perdió el brazo derecho cuando su pelotón fue atacado por francotiradores. Treviño pasó dos años en hospitales convaleciendo de sus heridas y aprendiendo a pintar con la mano izquierda. Los temas de sus impresionantes cuadros suelen incluir escenas callejeras, edificios y gente de los barrios mexicano-americanos de San Antonio, como en *Mis Hermanos (My Brothers)* [fig. 18]. Esencialmente, sus obras, de un estilo calificado tanto de realista como de foto-realista, son como instantáneas que captan la experiencia de la vida de la comunidad mexicano-americana del momento actual:

La comunidad chicana es parte integral de la estructura familiar y una organización social que me sirve de punto de referencia en mi trabajo. Las imágenes son el resultado natural de la relación mutua de mi entorno con la estructura familiar. Estos retratos tan personales son al mismo tiempo representaciones visuales de los diversos aspectos de la cultura chicana.

Jesse Treviño, citado en "The Canadian Club Hispanic Tour" (Catálogo de la exposición, El Museo del Barrio, 1984, s.p.).

LOS PUERTORRIQUEÑOS

Los puertorriqueños —después de los mexicanos, el grupo latino más numeroso de Estados Unidos— comenzaron a llegar al continente después de promulgarse la ley Jones de 1917, por la que se otorgaba a los residentes de la isla de Puerto Rico la ciudadanía estadounidense. Al terminar la Segunda Guerra Mundial comenzaron a llegar al continente en gran número, en busca de los abundantes empleos que ofrecían las ciudades. La mayoría de los puertorriqueños se instalaron en el nordeste, en particular en la ciudad de Nueva York. Las generaciones siguientes gravitaron en torno a la floreciente comunidad puertorriqueña de Manhattan y de otras ciudades del nordeste, así como de Chicago, Texas y Florida. Cerca de la mitad de los 2,3 millones de puertorriqueños establecidos en los Estados Unidos residen en la ciudad de Nueva York, mientras que en la isla viven cuatro millones. En la actualidad, ha disminuido la afluencia de puertorriqueños al territorio continental de Estados Unidos, y muchos de ellos van y vienen constantemente de la isla al continente por tener en un lugar su trabajo y en otro su hogar.

EL ESTUDIO DE LA OBRA DE ARTE

Pepón Osorio es escultor de origen afro-caribeño. En 1975 se trasladó de Puerto Rico a la ciudad de Nueva York, para continuar sus estudios y empezar una nueva vida en Estados Unidos. Osorio describe de esta manera su niñez en la isla de Puerto Rico:

Nosotros nos criamos juntos . . . Conocíamos los secretos de cada cual. Nuestras vidas eran un libro abierto, y en ese sentido, todo el mundo sabía de todo y de todos . . . Yo me crié en un lugar donde comunidad no era una palabra hueca. La comunidad era básicamente el lugar donde uno vivía y la gente compartía experiencias comunes.

Pepón Osorio, entrevista realizada por Andrew Connors, en junio de 1995, en el estudio del artista, en la ciudad de Nueva York.

Osorio encontró lo que buscaba en Estados Unidos. En el sur del distrito de Bronx, en la ciudad de Nueva York, donde estableció su residencia, Osorio, desde su perspectiva de puertorriqueño en una sociedad mucho más populosa que la suya propia, descubrió a nueva

gente, nuevos ambientes, y una forma de vida distinta. Conoció también a otros descendientes de africanos cuyos valores y experiencias eran semejantes a los suyos. Osorio rindió homenaje a su patrimonio cultural con la creación de *ensamblajes* fantásticos, como *El Chandelier* (La araña) [fig. 19], que representan la realidad de la experiencia puertorriqueña en el territorio continental de Estados Unidos.

Las arañas tienen un significado especial para Osorio, por hallarse en la mayoría de las viviendas puertorriqueñas, incluso en los barrios más pobres del Harlem hispano y el sur del Bronx; de este modo, la araña se convierte para él en un emblema cultural, símbolo de los sueños, la esperanza, el humor y las dificultades de los puertorriqueños que viven en el barrio. Los montajes de Osorio también se entroncan en la tradición popular latinoamericana que transforma lo ordinario en extraordinario, al embellecer su lámpara con centenares de juguetes y miniaturas de producción en masa. Esta tendencia a la valoración de “cuanto más, mejor” tiene su origen en los recuerdos de niñez de Osorio en la isla, que abarcan desde la ayuda que prestaba a su madre en la decoración de los elaborados pasteles que preparaba para las fiestas de la comunidad, a la atracción que ejercía sobre él la gran profusión de artículos de bisutería con que se adornaba su hermana. Sartos de perlas, miniaturas de santos afro-caribeños, automóviles de juguete, fichas de dominó, balones de fútbol, muñecas blancas y negras, palmeras, jirafas y monos son algunos de los objetos que Osorio utiliza como metáfora plástica de la cultura popular de los inmigrantes de los decenios de 1950 y 1960, cuando emigraron de Puerto Rico la mayoría de los isleños que hoy viven en Nueva York.

LOS CUBANO-AMERICANOS

El tercer grupo latino en cuanto a representación numérica, el cubano, empezó a emigrar a Estados Unidos en pequeño número a principios del siglo XIX y se asentó, principalmente, en Nueva York y Florida, donde fue responsable del espectacular desarrollo de la industria tabacalera de Key West y Tampa. Cuando Fidel

Castro se apoderó de Cuba en 1959 y emprendió la revolución marxista, comenzó el éxodo de millares de cubanos a Estados Unidos. Entre 1966 y 1973, salieron de la isla 250.000 cubanos en un puente aéreo montado por Estados Unidos, antes que Fidel Castro pusiera fin a la operación. En 1980, Castro permitió que zarparan para Estados Unidos barcos cargados de cubanos, a los que se dio el nombre de marielitos. Desde aquella fecha, los cubanos no han cesado de huir del régimen de Castro.

El último grupo de cubanos que ha tratado de emigrar a Estados Unidos es el de los llamados balseros. Durante el verano de 1994, en su afán por huir de la isla, un número sin precedente de balseros se hizo a la mar en balsas y botes improvisados y consiguió ser admitido por el gobierno de Estados Unidos. Sin embargo, Estados Unidos ha seguido una política vacilante con respecto a los cubanos, como había hecho anteriormente con los mexicanos; desde entonces, el gobierno ha advertido a los cubanos que si en el futuro intentan entrar en Estados Unidos serán rechazados.

EL ESTUDIO DE LA OBRA DE ARTE

María Castagliola llegó a Estados Unidos de La Habana en 1961. Castagliola fue uno de los muchos niños cubanos enviados a este país por su familia en el decenio de 1960, a causa de los temores suscitados por los rumores que circulaban en Cuba acerca de una posible promulgación por Castro de nuevas leyes sobre la custodia de los niños que negasen a los padres la patria potestad. Aunque la mayoría de estos niños acabaron reuniéndose con sus padres, que llegaron a Estados Unidos más tarde, todos ellos experimentaron el trauma de ser refugiado político a una edad temprana. En el caso de Castagliola la separación solo duró pocos meses, y la familia finalmente se estableció en la comunidad cubana de Tampa, donde su padre trabajó de cigarrero.

El arte es uno de los recursos de que se vale María Castagliola para mantener vivo su patrimonio cubano. Los recuerdos que guarda de Cuba son, principalmente, los de una ciudad de tamaño mediano, donde el futuro de la mujer se limitaba a crecer,

casarse, y tener hijos. María tenía la impresión de que las mujeres carecían de apoyo familiar o cultural para abordar los aspectos de la vida que las hacían desdichadas. Uno de los objetivos de Castagliola en *A Matter of Trust* [fig. 20] es el de proporcionar un mecanismo de apoyo universal que se extienda a gentes de todas culturas, sin consideraciones de edad, raza, o sexo. El cubrecama acolchado tradicional está confeccionado con materiales no tradicionales — sobres de papel ordinarios que encierran secretos personales escritos por amigos, familiares y conocidos— cerrados a pespunte por la artista y colocados entre paneles de malla de fibra de vidrio para ventanas. Para Castagliola, coleccionar estos secretos es una prueba de su propia integridad:

Esta obra no es tanto sobre secretos como sobre intimidad y confianza. La gente rara vez tiene a alguien en quien pueda confiar ciegamente. . . Existen muy pocas relaciones en las que se pueda compartir todo y contar con el apoyo y la comprensión de la otra persona.

María Castagliola, entrevista realizada por Susan Valdés-Dapena el 21 de julio de 1994, posteriormente revisada y citada en *María Castagliola: Toré* (Catálogo de la exposición, Miami: Miami-Dade Community College Inter American Art Gallery), pág. 5.

LOS NEXOS CULTURALES

La llegada de Ana Mendieta y su hermana a Estados Unidos de Cuba, en el decenio de 1960, se debe a circunstancias semejantes a las de María Castagliola. Sin embargo, a diferencia de los de ésta, los padres de Mendieta no pudieron reunirse con sus hijas, y las hermanas fueron enviadas a Iowa, donde vivieron en una serie de orfanatos y hogares de acogida. Su forzado alejamiento de Cuba y de su familia dejó una profunda huella en Ana Mendieta, que afectó el carácter de sus obras de arcilla, como la que se puede ver aquí [fig. 21]. Mendieta, que se consideraba artista en exilio, trató de restablecer los vínculos con sus antepasados y su tierra ancestral mediante la creación de formas femeninas genéricas en el barro evocador de las diosas de la tierra de las culturas antiguas, en las que la mujer ocupaba un lugar destacado y tenía poder. El acto de tallar esta escultura de tierra-cuerpo en un estrato de arcilla sirvió a Mendieta para establecer una continuidad histórica con el pasado y le dio un renovado sentido de poder en el presente.

Humberto Dionisio se graduó de la Escuela Nacional de Diseño de La Habana y posteriormente estudió diseño industrial, escenografía, luminotecnia y cinematografía. Cuando Cuba relajó temporalmente las restricciones sobre la emigración y permitió la salida de la flotilla de Mariel en 1980, Dionisio vino a Estados Unidos, y su obra comenzó a reflejar una variedad de influencias culturales. Dionisio vivió solamente siete años en Estados Unidos, al cabo de los cuales murió de complicaciones del SIDA. Dejó una obra de gran fuerza creadora que incluye una serie de composiciones iniciadas en 1983 como preparación personal para su muerte. En estos grandes *ensamblajes*, realizados con material de desecho: madera, conchas, escombros, bisutería, y otros objetos encontrados al azar, el artista nos ofrece una combinación de los símbolos barrocos de la cristiandad. *Untitled* [fig. 22] presenta una imagen fascinante y al mismo tiempo perturbadora, con su muñeca clavada a una cruz rodeada de los motivos repetidos de acróbatas flotantes, rostros de espíritus, y el desecho de la sociedad: iconos contemporáneos que conmemoran su pérdida personal y vinculan su muerte a símbolos más universales.

ACTIVIDADES

1. Para comienzos del siglo XIX, Estados Unidos se había convertido en un país de inmigrantes; entre 1820 y 1860 solamente, entraron otros cinco millones. Como proyecto de clase, ideen medios de investigar la historia de miembros de su comunidad o de su familia con objeto de rastrear sus orígenes ¿Quiénes son? ¿Dónde se han asentado? ¿Qué contribuciones han hecho a la sociedad en que viven? Informen a la clase de los resultados de sus investigaciones en una forma innovadora, tal vez por medio de una presentación oral con entrevistas, un periódico ilustrado de la comunidad, o como las "líneas de charla" de los computadores.

2. Probar platos preparados de una forma distinta de la que estamos acostumbrados es una forma de aprender más acerca de los inmigrantes recientemente llegados a Estados Unidos. Busquen restaurantes étnicos en su comunidad que preparen platos que ustedes no comen en casa. Concierten una cita con el gerente para enterarse de dónde

procede la comida que sirven en el restaurante. Escojan un plato preparado con un ingrediente usado en la comida que comen en casa. Infórmense de cómo se prepara el plato. Rindan un informe oral en el que comparen el plato nuevo con el que ustedes ya conocen.

3 *Mi Familia*, *West Side Story* y *The Mambo Kings* son tres películas que giran, respectivamente, en torno a la vida en Estados Unidos de los mexicano-americanos, los puertorriqueños y los cubano-americanos. Cuando vean estas películas, anoten las palabras que oigan o los acontecimientos que vean que tengan un significado cultural. ¿Se trata de referencias a lugares, personas o acontecimientos históricos concretos? ¿Les parece que están representados con veracidad o que son estereotipos? ¿Por qué? Si ustedes fueran el productor de la película, ¿qué cambios harían? Defiendan su posición.

4. Comparen las experiencias de John Valadez en el ambiente intensamente urbano del este de Los Ángeles que se relatan en el video, con las que describen Jesse Treviño y Carmen Lomas Garza. ¿En qué se asemejan? Comenten las diferencias.

5. Mediten en las experiencias de las artistas cubano-americanas María Brito (mencionada en el video), María Castagliola y Ana Mendieta por su condición de inmigrantes. Traten de imaginarse cómo se sentirían ustedes y cómo sería su vida si les ocurriese algo similar a lo que les sucedió a ellas. Imaginen una situación en la que se vean a sí mismos reasentados en un lugar desconocido, cuyas costumbres, comida e idioma les son extraños. Escriban una carta a un amigo o familiar a su antiguo lugar de residencia y expresen en ella sus sentimientos.

6. *El Chandelier* de Pepón Osorio es una acumulación de objetos reales, que representan las experiencias de los inmigrantes puertorriqueños que se establecieron en los barrios del sur del Bronx de Nueva York durante los decenios de 1950 y 1960. Transformen un objeto ordinario en una obra de arte que tenga un significado personal para ustedes, recubriéndola de objetos de consumo habitual de su elección.