University of Nebraska - Lincoln
DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

Sheldon Museum of Art Catalogues and Publications

Sheldon Museum of Art

1-1-2004

El Espiritu de Aztlan

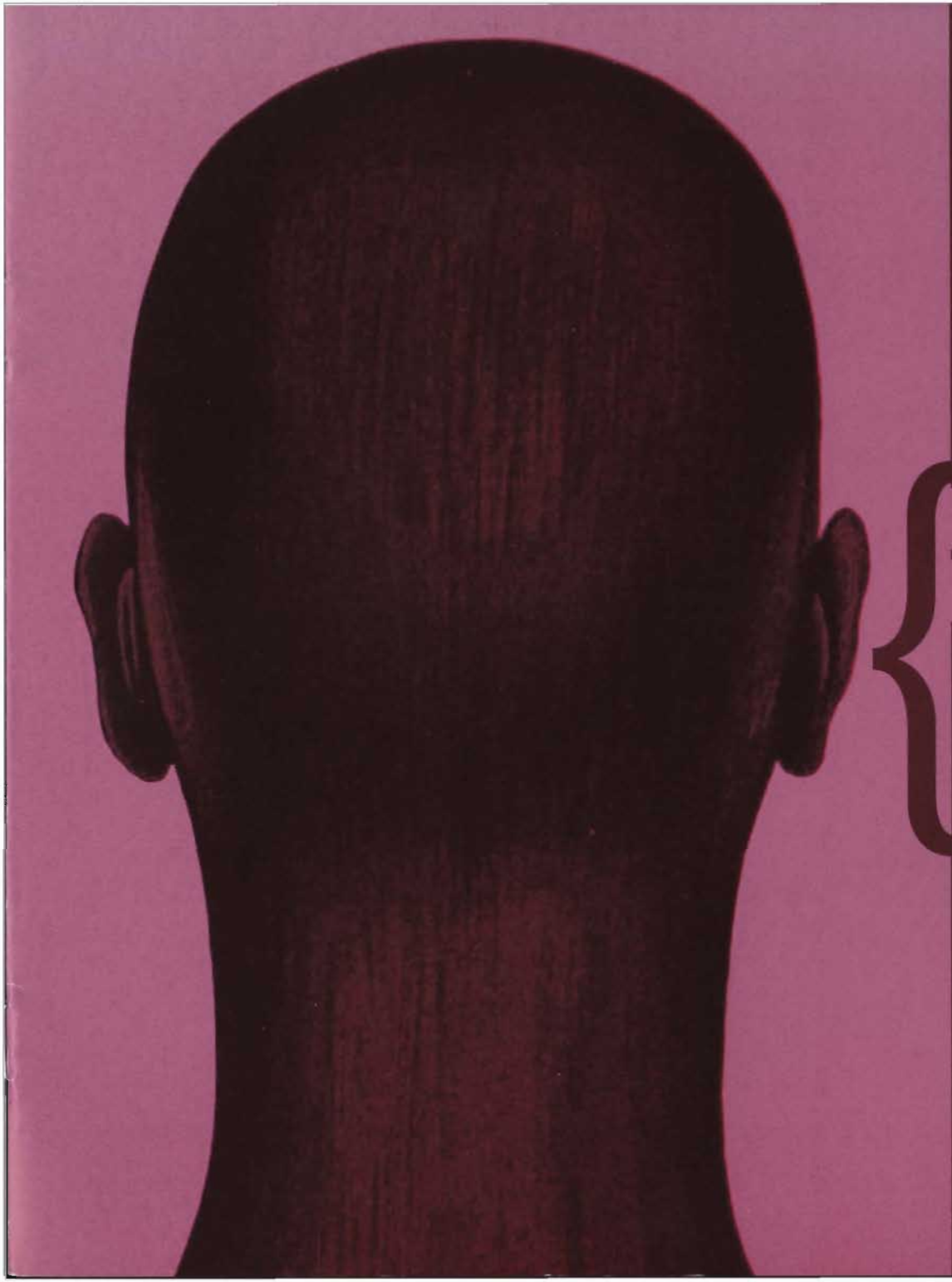
Sharon L. Gustafson
Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska- Lincoln

Follow this and additional works at: http://digitalcommons.unl.edu/sheldonpubs

Part of the Art and Design Commons

Gustafson, Sharon L., "El Espiritu de Aztlan" (2004). *Sheldon Museum of Art Catalogues and Publications.* Paper 27.
http://digitalcommons.unl.edu/sheldonpubs/27

This Article is brought to you for free and open access by the Sheldon Museum of Art at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Sheldon Museum of Art Catalogues and Publications by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.



17th Annual
Statewide Exhibition
Sheldon Memorial
Art Gallery

El Espíritu de Aztlan

University of
Nebraska-Lincoln,
2003-2004

The Spirit of Aztlan

The Spirit of Aztlan celebrates Mexican and Mexican-American art and its significant contribution to the development of American culture. Referring to the homeland of the ancient Aztec civilization, the term "Aztlan" evolved during *el Movimiento* (Chicano Civil Rights Movement) in a conscious effort to reclaim Native American ties and improve economic, political and cultural situations. This spirit of self-identity began in Mexico, with the Mexican muralist movement and artists such as Diego Rivera, David Siqueiros and José Clemente Orozco. Large mural and printmaking projects strengthened national identity and instigated change in Mexico in the1920s and 1930s. The United States government was directly inspired by the Mexican public art concept and consequently initiated the Works Progress Administration (WPA) to support art projects during the Great Depression. The Chicano art movement, which began in the 1960s, continues the Mexican muralist practices. Utilizing art as a tool for change and unity, artists Ester Hernandez and Rupert Garcia mass-produce posters and paint murals in a campaign to recognize Indian ancestry, address the lives of working class people, and promote spiritual and revolutionary themes. California artists Manuel Neri and Salomon Huerta create figures that lack identity and Mexican cultural associations and therefore further the conversation regarding the term "Aztlan."

Although the style of the Mexican muralists' work echoed that of their European counterparts, the subjects were inherently Mexican and realism was maintained in order to communicate with the masses. Equipped with strong personalities, artistic genius and support from good relations between the U. S. and Mexico, the "three greats," Rivera, Siqueiros and Orozco, received much attention in America and made lasting impressions. In 1931, Rivera (1886-1957) was commissioned to paint a mural at the San Francisco Stock Exchange, and a retrospective of his work followed at the Museum of Modern Art, drawing a record crowd of 57,000 people. Rivera's self-portrait was created in 1930, the year he began experimenting with lithography. Capturing his full, rounded face and forthright stare, the work communicates confidence at this point in his career.[1] In *Open Air School*, Rivera depicts students of all ages, including adult field workers, who gather to broaden their education.

David Siqueiros (1896-1974) became a political prisoner in 1930 and was later exiled to the U.S. In Los Angeles he taught classes in fresco painting and began experimenting with spray guns and industrial paints. Later, in New York, one of his workshop participants was Jackson Pollock (1912-1956) who would become famous for his large drip paintings. The powerful gaze and exaggerated features that Siqueiros possesses in his self-portrait reflect his intense personality and conviction, while *Seated Nude* exemplifies a tender detachment and aloofness.

José Orozco (1883-1949) focused much of his work on the Mexican Revolution, as can be seen in *The Rear Guard*, a lithograph that originated from a series of ink and gouache drawings begun after his arrival in the U.S. in 1927. The stark white of the figure's clothing contrasts with the predominately black and gray coloring and emphasizes the deliberate movement of the combatants who walk away from the viewer with heads turned downward. In a compassionate gesture, a mother reaches around to massage the foot of the infant who rides on her back.

Ester Hernandez, *If this is Death, I Like it*, 1991, screenprint, 34 5/8" x 28 1/8". NAA-Woods Charitable Fund

Another member of the muralist movement who spent time in the U.S. was Jean Charlot (1898-1979). The rounded style, simplified forms and subject matter of *Mother and Child* echo that of his colleague Rivera and convey indigenous facial features. (Charlot's mother was of Aztec ancestry.) Many of Charlot's subjects include family, an important part of Mexican culture and a popular theme in muralist work. In addition to painting he became renowned for his numerous illustrations for children's books.

North American artists became interested in the muralists' work and several traveled to Mexico to paint murals on spaces provided by the Mexican government. One of the artists was George Biddle (1885-1973) who proposed the idea of a government-sponsored mural program to President Franklin D. Roosevelt. The Mexican mural project had been successful because it provided a visual vocabulary that represented Mexican history, customs and landscape. Biddle convinced Roosevelt that due to the hopelessness of the Depression, Americans needed a similar plan. The WPA program reached every part of the country and employed 3600 artists.

Edward Arcenio Chavez (1917-1985) was one of hundreds of Mexican-American artists creating works during the WPA and New Deal Era. Chavez painted three post office murals including one in Geneva, Nebraska. He adopted a regionalist style and only deviated into abstraction toward the end of his life.

In the 1950s young Mexican artists looked to Rufino Tamayo (1899-1991) for an alternative to political art. Tamayo

came to New York in 1927 and immediately proved his interest in formal aspects of art. After seeing an exhibit of Picasso's work in 1939, Tamayo began experimenting with cubist techniques that reinvented the human figure.

Like Tamayo, photographer Manuel Alvarez Bravo (1902-2002) grew away from the muralist movement and the political beliefs that it expressed. Through keen observation and emotional detachment Bravo created photographs that captured everyday life. His awareness of both the ancient and modern Mexican traditions aided him in creating images that spoke volumes to Mexican people and the world. Of his art he stated: "My work is commissioned. It isn't an explicit commission; it's implicit as part of the society in which I live."[2] In *Dia de Todas Muertos*, a young girl holds a sugar skull, a gift to celebrate life and an example of Mexican culture's acceptance of death as a natural part of life.

The Mexican mural project had been successful because it provided a visual vocabulary that represented Mexican history, customs and landscape.

The Chicano art movement returned to art the social and political role that was prevalent in Mexican muralist art. Launched in the 1960s, the Chicano art movement arose from *el Movimiento*. Artists, through their work, strove to retain their culture and affirm self-determination. The early Chicano movement focused on street murals and posters, many of which addressed the farm workers' movement and *Raza Unida* (Race United) party as well as community struggles. Later, galleries, community art centers, university departments and poster workshops were established.

A leader of the poster and mural movement was Rupert Garcia (born 1941). Colorful silkscreens express his democratic and national beliefs, yet also reflect a universal and humanistic approach. In *Maguey de la Vida* (plant of life), Garcia depicts an agave plant found in the Southwest U.S., Mexico and Central America. The hand-shaped plant possesses numerous social, cultural and economic meanings including strength and endurance in an otherwise severe environment. Garcia also creates portraits including one of the first images of the artist and recent heroine of the movement, Frida Kahlo.

Kahlo is also the subject of another California artist Ester Hernandez (born 1944). *If this Is Death I Like It* refers to Kahlo's artistic recognition that came only after her death. Kahlo's skeletal figure is adorned with a watermelon crown, a symbol of fertility, perhaps in reference to her struggles with infertility during her lifetime because of a devastating trolley car accident. Kahlo is admired not only for her introspective technique of self-portraiture but also for her commitment to her political beliefs and her *indigenismo* (indigenous roots). Hernandez was born into a family of farm workers in Central California. Much of her art is politically and socially charged and deals with issues of pesticide poisoning of farm workers, gender roles, spirituality and ancient traditions.

Also interested in the theme of death is San Antonio artist Kathy Vargas (born 1950), who learned from her grandmother the particular cultural focus on death as a natural part of life. Vargas's photographs are typically hand-tinted with subtle yet sensuous colors and translucent layering. This delicate surface beauty often gives way to painful, sometimes unsightly imagery underneath. Her focus on the forces of death and love come through in her work. According to art historian and critic Lucy Lippard, "Kathy Vargas works in a twilight zone between laughter and tears, light and dark, taking life as it comes, folding in unexpected events into her art."[3]

Another photographer and contemporary of Vargas was Louis Carlos Bernal (1941-1993). Born in the "barrio chicano" of Douglas, Arizona, Bernal strove to create images that reflected the contributions of the Chicano culture in America. Religious references and family values are predominant themes indicating the pride and liberation he felt as a Chicano artist. In his photograph, Bernal captured the colorful words *La Virgen de Guadalupe* on the movie theatre marquee, leaving it to the viewer to conjure up the familiar image in his or her own mind.

In the 1970s, Luis Jimenez (born 1940) changed the impetus of his work in response to the Chicano art movement by becoming more critical of racism and other Chicano themes. Through painting and public art projects he attacks stereotypes in a colorful style celebrating kitsch and popular culture in Chicano artifacts. He states: "My working-class roots have a lot to do with it; I want to create a popular art that ordinary people can relate to as well as people who have degrees in art."[4] This interest in the working people and public art commitment was directly inspired by the work of the Mexican muralists and in particular Orozco. In his attempt to communicate humans' aggressive need for power, Jimenez uses an injured or dead animal as a symbol of victimization in his color pencil drawing titled

Louis Carlos Bernal, *Untitled (La Virgen de Guadalupe)*, 1979, ektacolor print, 9"x 9". UNL-James E. M. and Helen Thomson Acquisition Trust

Fox. In his sculptural piece, *Fiesta Dancers*, Jimenez captures ordinary people in a moment of respite from life's daily work and struggle.

Manuel Neri was born in 1930 to Mexican parents who immigrated to the U.S. during the Depression years. Although Neri first worked as a painter and ceramist, he is best known for his figurative sculpture in bronze, plaster and marble. In Neri's lithograph *Couple of Girls*, characteristics of his sculpture, such as texture and bright paint colors, can be found.

The *Hand of Power* by Enrique Chagoya (born 1953) represents an important icon in ancient Mexican religion as well as in Christian iconography Like the 18th century Spanish artist, Francisco Goya, who influenced Chagoya's work, the artist believes that social and political content are important responsibilities of the artist. Concerns include immigration and the conflicts that arise between modern and ancient cultures.

Edward Arcenio Chavez, *The Watering Tank*, 1937-38, tempera on gessoed masonite, 18 3/4" x 29 1/2". UNL-Allocation of the U.S. Government, Federal Art Project of the Works Progress Administration

Nicholas Herrera (born 1964) and Eddie Dominguez (born 1957) look to Mexican folk art for inspiration. Reared in El Rito, New Mexico, Herrera grew up around relatives who were carvers, including a great uncle who was a *santero* (carver of saints). Following his own style, Herrera carves from cottonwood pieces that have meaning for him personally and give the viewer a piece of his culture.

Dominguez's interest in the visual world began in his brother's furniture shop where he spent much time as a youth. Here he was surrounded by color and surface textures. To capture the feeling that he had before he learned about art, Dominguez turns to these early images and to folk art. From them he has gleaned intense color, the texture of a carving and spirit that invokes folk tradition. *Bird on a Post* is a ceramic sculpture that also serves the functional purpose of a mug. Creating art that is accessible is important to the artist and can be seen in the bright colors and familiarity of his work.

By creating an image that leaves the viewer with many questions, Salomon Huerta (born 1965) creates much interest and intrigue in his work. With only the back of the model's head to go on, the viewer is left to question facial features, cultural identity and emotional status. About his heads, Huerta states: "My goal was to do a portrait detached from the viewer so he can search for some kind of connection."[5] The smooth finish of print surface leaves no trace of the artist's hand and further strengthens the idea of anonymity of his work.

The contributions of Mexican and Mexican-American artists are many. The muralists utilized the power of art to strengthen national identity and express political and social views. Hundreds of Mexican-American artists participated in the muralist-inspired WPA program that spanned the U. S. Chicano artists continue to create accessible art that unites people, celebrates Native American heritage and addresses social conditions. Artists also create artwork that is void of cultural associations preferring not to be placed into a category based on cultural origins but on artistic merit alone. It is artworks like these and the individuality of their makers that continue *The Spirit of Aztlan.*

Sharon L. Gustafson
Statewide Exhibition Coordinator

El Espíritu de Aztlan

El Espíritu de Aztlan celebra el arte México y México-Americano y su contribución significativo al desarrollo de la cultura Americana. Refiriéndose a la tierra natal de la antigua civilización Azteca, el término "Aztlan" evolucionó durante *el Movimiento* (Movimiento Chicano de Derechos Civiles) en un esfuerzo consciente para reclamar las raices indígenas y mejorar situaciones económicas, políticas y culturales. Este espíritu para identificarse a sí mismo comenzó en México, con el movimiento muralista Mexicano y artistas tal como Diego

Rivera, David Siqueiros y José Clemente Orozco. Grandes proyectos de murales y técnicas de reproducir las obras originales fortalecieron la identidad nacional y causaron cambio en México en los años 1920 y 1930. El concepto Mexicano de arte público directamente inspiró al gobierno de Estados Unidos y en consecuencia se inició la Administración de Obras en Progreso (Works Progress Administration o "WPA") para apoyar proyectos de arte durante la Gran Depresión (una época durante los años 1930 cuando la economía de EE.UU. estaba muy mal y mucha gente estaba sin trabajo). El movimiento Chicano de arte, el cual comenzó en los años 1960, siguió el ejemplo de las prácticas muralistas Mexicanas. Utilizando al arte como un instrumento para el cambio y la unidad, las artistas Ester Hernandez y Rupert Garcia producen en masa carteles y murales de pintura en una campaña para reconocer la ascendencia indígena, dar conocimiento sobre las vidas de la gente de clase obrera, y promover temas espirituales y revolucionarios. Los artistas de California, Manuel Neri y Salomon Huerta crean imágenes de humanos que les falta identidad y alguna conexión con asociaciones culturales Mexicanas y por lo tanto favorecen la conversación con respeto al término "Aztlan."

Aunque el estilo de las obras de los artistas muralistas Mexicanos se parecía al de sus colegas europeos, las imágenes eran intrínsecos Mexicanos y el realismo se mantuvo en orden para comunicarse con las masas. Equipados con personalidades fuertes, genio artístico y el apoyo de buenas relaciones entre EE. UU. y México, los "tres grandes," Rivera, Siqueiros y Orozco recibieron mucha atención en los EE. UU. y crearon impresiones profundas. En 1931, Rivera (1886-1957) fué contratado para pintar un mural significativo en San Francisco y un retrospectivo de su trabajo siguió en el Museo de Arte Moderno, atrayendo un gran gentío de 57,000 personas. El autorretrato de Rivera fué creado en 1930, el año que comenzó a experimentar con litografía. Capturando su cara redonda y su mirada directa, la obra comunica confianza en este punto de su profesión.[1[i]] En la obra *Escuela al Aire Libre* (o "*Open Air School*"), Rivera pinta a estudiantes de todas edades, incluyendo a trabajadores adultos del campo, los cuales se reunen para mejorar su educación.

Jean Charlot, *Mother and Child*, 1934, four color lithograph, 26 1/4" x 17 3/8". UNL-F.M. Hall Collection

David Siqueiros (1896-1974) fue un prisionero político en 1930 y después fué exiliado a los EE. UU. En Los Angeles, él dió clases de pintura al fresco y comenzó a experimentar con aeresol y pinturas industriales. Después, en Nueva York, uno de sus participantes de taller fue Jackson Pollock (1912-1956), el cual se haría famoso por sus pinturas grandes y abstractas. La mirada poderosa y facciones exageradas que posee Siqueiros en su autorretrato reflexionan su personalidad intensa y convicción, mientras la obra *Sentado Desnudo (o "Seated Nude")* ilustra una reserva y separación tierna.

José Orozco (1883-1949) enfocó muchas de sus obras en la Revolución Mexicana, como se puede ver en la obra *La Retaguardia (o "The Rear Guard")*, una litografía que originó de una serie de dibujos de tinta y a la aguada (acuarela opaca - pero no transparente - al añadirle pigmento blanco o pegamento) que se comenzaron después de su llegada a los EE. UU. en 1927. El color blanco absoluto de la ropa de la figura contrasta con el predominante colorido negro y gris y pone énfasis en el movimiento deliberado de los combatientes los cuales se alejan del telespectador con las cabezas mirando hacia abajo. En un gesto compasivo, una madre extiende su brazo hacia atrás para darle masaje al pie del niño el cual está montado en su espalda.

Otro miembro del movimiento muralista que pasó tiempo en los EE. UU. fue Jean Charlot (1898-1979). El estilo redondeado, formas simplificadas y fondo de motivo de la obra *Madre e Hijo* (o "*Mother and Child*") se parecen al de su colega Rivera y transmiten facciones indígenas. (La madre de Charlot era de ascendencia Azteca.) Muchas de las imágenes de Charlot incluyen a familia, una parte importante de la cultura Mexicana y un tema popular en las obras muralistas. Además de pintar, él fue renombrado por sus ilustraciones numerosas para los libros de niños.

Los artistas de EE. UU. se interesaron en el trabajo de los muralistas y varios viajaron a México para pintar murales en espacios proveeídos por el gobierno Mexicano. Uno de los artistas era George Biddle (1885-1973) el cual le propuso la idea al Presidente Franklin D. Roosevelt de un programa muralista patrocinado por el gobierno. El proyecto muralista Mexicano había sido exitoso porque proveeía un vocabulario visual que representaba la historia, las costumbres, y el paisaje Mexicano. Biddle convenció a Roosevelt que debido a la falta de esperanza de la Depresión, los Americanos necesitaban un plan similar. El progama WPA llegó a todas partes del pais y empleó a 3,600 artistas.

Edward Arcenio Chavez (1917-1985) era uno de cientos de artistas México-Americanos creando obras durante

la Administración de Obras en Progreso (WPA) y el New Deal Era (un programa que fue establecido durante la Gran Depresión para proveer ayuda de la mal economía en el pais por medio de construcción de infraestructura y expresión creativa). Chavez pintó tres murales en casas de correos incluyendo uno en Geneva, Nebraska. El adoptó un estilo regionalista y sólo se desvió hacia la abstracción alrededor del fin de su vida.

En los 1950s artistas jóvenes Mexicanos recurrían a Rufino Tamayo (1899-1991) para una alternativa hacia el arte político. Tamayo vino a Nueva York en 1927 y de inmediato demostró su interés en aspectos formales del arte. Después de ver una exhibición del trabajo de Picasso en 1939, Tamayo comenzó a experimentar con técnicas de cubo que reinventó a la figura humana.

Como Tamayo, el fotógrafo Manuel Alvarez Bravo (1902-2002) se alejó del movimiento muralista y las creencias políticas que expresaba. Por medio de la observación aguda y la separación emocional, Bravo creó fotografías que capturaron la vida cotidiana. Su conocimiento de ambas tradiciones Mexicanas antiguas y modernas le ayudó a crear imágenes que les hablaron muchísimo a la gente Mexicana y al mundo. Sobre su arte él dijó: "Mi trabajo está comisionado. No es una comisión explícita; es implícita como parte de la sociedad en la cual vivo."[2] En la obra *Dia de Todas Muertos*, una muchacha joven agarra una cabeza de azúcar, un regalo para celebrar la vida y un ejemplo de la aceptación en la cultura Mexicana de la muerte como una parte natural de la vida.

El proyecto muralista Mexicano había sido exitoso porque proveeía un vocabulario visual que representaba la historia, las costumbres, y el paisaje Mexicano.

El movimiento Chicano de arte, como el movimiento muralista Mexicano, le retornó el papel social y político al arte en general. Lanzado en los años 1960, el movimiento Chicano de arte surgió del *Movimiento* (Movimiento Chicano de Derechos Civiles). Los artistas, por medio de su trabajo, se esforzaron para retener su cultura y afirmar autodeterminación. El primer movimiento Chicano se enfocó en murales y carteles de la calle, los cuales muchos tenían que ver con el movimiento de los trabajadores del campo y el partido *Raza Unida* así como las luchas de la comunidad. Después, se establecieron galerías, centros comunitaros de arte, departamentos de universidad y talleres de carteles.

Un líder del movimiento muralista y del cartel era Rupert Garcia (nacido en1941). La serigrafía de colores vivos expresa sus creencias democráticas y nacionales, y también refleja un modo universal y humanístico. En la obra *Maguey de la Vida*, Garcia pinta una planta de agave que se encuentra en el sudoeste de EE. UU., México y Centro América. La planta que está en forma de una mano tiene numerosos significados sociales, culturales y económicos incluyendo la fuerza y resistencia en un ambiente que de otra manera es severo. Garcia también crea retratos incluyendo el de una de las primeras imágenes de la artista y heroína reciente de este movimiento, Frida Kahlo.

Kahlo también es el motivo de otra artista de California Ester Hernandez (nacida en 1944). La obra *Si Esta es la Muerte Me Gusta* (o "*If This Is Death I Like It*") que se refiere al reconocimiento artístico de Kahlo el cual llegó sólo después de su muerte. La figura esquelética de Kahlo está adornada con una corona de sandía, un símbolo de fertilidad, quizás en referencia a sus luchas con la infertilidad durante su vida a causa de un accidente devastador de un tranvía. Kahlo es admirada no sólo por su técnica introspectiva de autorretrato pero también por su compromiso a sus creencias políticas y su *indigenismo* (raices indígenas). Hernandez nació en una familia de trabajadores del campo en el Centro de California. Mucho de su arte es político y social y tiene que ver con temas del envenenamiento de pesticidas hacia los trabajadores del campo, papeles de género, espiritualidad y tradiciones antiguas.

También interesada en el tema de la muerte está la artista de San Antonio, Kathy Vargas (nacida en 1950), la cual aprendió de su abuela el enfoque cultural particular de la muerte como una parte natural de la vida. Las fotografías de Vargas típicamente están plumeadas a mano con colores sútiles y sensuales y con capas translúcidas. Esta delicada belleza de superficie a menudo señala una imaginería dolorosa que tiene como fondo, y que algunas veces es desagradable a la vista. Su enfoque en las fuerzas de la muerte y el amor se revelan en su trabajo. Según la historiadora de arte y crítica Lucy Lippard, "Kathy Vargas trabaja en una zona crepuscular entre risas y lágrimas, luz y oscuridad, tomando la vida como llegue, incluyendo eventos inesperados en su arte."[3]

Otro fotógrafo y contemporáneo de Vargas era Louis Carlos Bernal (1941-1993). Nacido en el "barrio chicano" de Douglas, Arizona, Bernal se esforzó para crear imágenes que reflajaban las contribuciones de la cultura Chicana en EE. UU. Referencias religiosas y valores de familia son temas predominantes reflejando el orgullo y la liberación que él sintió como un artista Chicano. En su fotografía, Bernal capturó las palabras de colores vivios *La Virgen de Guadalupe* en el marqués del cine, dejando al telespectador a conjurar la imagen conocida en su propia mente.

En los años 1970, Luis Jimenez (nacido en 1940) cambió el ímpetu de su trabajo en respuesta al movimiento Chicano de arte con hacerse más crítico del racismo y otros temas Chicanos. Por medio de la pintura y proyectos de arte público él ataca los estereotipos en un estilo con colores vivos celebrando kitsch (arte de mala calidad que es muy popular) y cultura popular en artefactos Chicanos. El dice: "Mis raices de

clase obrera tienen mucho que ver con ello; Quiero crear un arte popular con el que la gente sencilla se puede relacionar igual que la gente que tiene títulos en el arte."[4] Este interés en la gente obrera y el compromiso al arte público fue directamente inspirado por el trabajo de los muralistas Mexicanos y en particular por Orozco. En su intento de comunicar la necesidad agresiva de los humanos para el poder, Jimenez usa un animal herido o muerto como símbolo de victimización en su dibujo a lápiz de color titulado *Zorro* (o "*Fox*"). En su obra escultural, *Personas Bailando en la Fiesta* (o "*Fiesta Dancers*"), Jimenez captura a la gente sencilla en un momento de respiro de la lucha y trabajo diario de la vida.

Manuel Neri nació en 1930 a padres Mexicanos quienes emigraron a los EE. UU. durante los años de la Gran Depresión. Aunque Neri primero trabajó como un pintor y ceramista, él es conocido más por su escultura figurativa en bronce, yeso y mármol. En la litografía de Neri *Dos Muchachas* (o "*Couple of Girls*"), se pueden encontrar características de su escultura, tal como textura y colores vivos de pintura.

Diego Rivera, *Open Air School*, 1932, lithograph, 12 1/2" x 16 1/4". UNL-F.M. Hall Collection

La obra *Mano Podarosa* (o "*Hand of Power*") por Enrique Chagoya (nacido en 1953) representa un icono importante en la religión Mexicana antigua igual que en la iconografía Cristiana. Como el artista español del siglo 18, Francisco Goya, quien influyó el trabajo de Chagoya, el artista cree que el contenido social y político son responsabilidades importantes del artista. Las preocupaciones incluyen inmigración y los conflictos que surgen entre culturas modernas y antiguas.

Nicholas Herrera (nacido en 1964) y Eddie Dominguez (nacido en 1957) miran hacia el arte folklórico Mexicano para inspiración. Crecido en El Rito, Nuevo México, Herrera estuvo cerca de sus parientes los cuales eran escultores, incluyendo un tío abuelo quien era un *santero* (escultor de santos). Siguiendo su propio estilo, Herrera esculta usando pedazos de álamo de Virginia (o "cottonwood") que personalmente tienen significado para él y le da al telespectador un pedazo de su cultura.

El interés de Dominguez en el mundo visual comenzó en la mueblería de su hermano donde él pasó mucho tiempo como joven. Aquí estaba rodeado de color y texturas de superficie. Para capturar el sentimiento que tenía antes de aprender sobre el arte, Dominguez mira hacia estas primeras imágenes y al arte típico folklórico. De ellas él sacó color intenso, la textura de una escultura y espíritu que invoca tradición típica folklórica. La obra *Pájaro en un Poste* (o "*Bird on a Post*") es una escultura cerámica la cual también sirve el objetivo funcional de una jarra. Crear arte que es accesible es importante para el artista y se puede ver en los colores vivos y familiaridad de su trabajo.

Al crear una imagen que deja al telespectador con muchas preguntas, Salomon Huerta (nacido en 1965) crea mucho interés y intriga en su trabajo. Con sólo la parte posterior de la cabeza del modelo, el telespectador se queda perplejo sobre las facciones, identidad cultural y estado emocional. Respeto a las cabezas, Huerta dice: "Mi meta era de hacer un retrato separado del telespectador para que busque algún tipo de conexión."[5] El acabado liso del superficie del impreso no deja ningún indicio de la mano del artista y además se consolida la idea del anonimato de su trabajo.

Las contribuciones de los artistas Mexicanos y México-Americanos son muchas. Los muralistas utilizaron el poder del arte para fortalecer identidad nacional y expresar puntos de vista políticos y sociales. Cientos de artistas México-Americanos participaron en el programa WPA que fue inspirado por los muralistas y que abarcó en los EE. UU. Artistas Chicanos continúan creando arte accesible que une a la gente, celebra herencia indígena y que se dirije hacia las condiciones sociales. Los artistas también crean arte que está desprovisto de asociaciones culturales prefiriendo que no se pongan en una categoría basada en orígenes culturales sino únicamente en su mérito artístico. Son obras de arte como éstas y la individualidad de sus creadores que continúan el *Espíritu de Aztlan.*

Sharon L. Gustafson
Coordinadora de Exhibiciones por el Estado

Endnotes

[1] Diego Rivera, a Retrospective, Founders Society, Detroit Institute of Arts (New York, London: W.W. Norton & Company, 1986), p. 194.
[2] Manuel Alvarez Bravo, Photographs from the J. Paul Getty Museum, (Los Angeles: The J. Paul Getty Trust Publications, 2001), p. 8.
[3] Lucy Lippard, Kathy Vargas: Photographs, 1971-2000 a Retrospective, (The Marion Koogler McNay Art Museum, San Antonio, 2000), p. 14.
[4] Jan Adlmann with Barbara McIntyre, Contemporary Art in New Mexico, (Australia, Craftsman House, 1996), p. 106.
[5] "The New Latin Cool," Hunter Drohojowska-Philp, www.artnet.com/magazine/features, 2000, p. 2.

The Spirit of Aztlan Exhibition Schedule

September 11, 2003 – October 8, 2003
Scottsbluff, West Nebraska Arts Center
Local Sponsors: Kosman, Inc., Caminos Crusados, Scottsbluff-Gering United Chamber of Commerce

October 10, 2003 – November 6, 2003
North Platte, McKinley Center (NPPS)
Local Sponsors: Nebraskaland National Bank, United Nebraska Bank, Wells Fargo Bank, Ross Perry Motors, First National Bank, North Platte Telegraph, North Platte Art Study League

November 10, 2003 – December 12, 2003
Holdrege, Public Library
Local Sponsors: Dr. and Mrs. Stuart Embury; Dr. and Mrs. Wayne Quincy; Dr. and Mrs. Doak Doolittle, First National Bank of Holdrege; Holdrege School Foundation; National Art Honor Society, Holdrege Chapter

January 7, 2004 – February 7, 2004
York, Cornerstorne Bank
Local Sponsor: Cornerstone Bank

February 11, 2004 – March 13, 2004
Lexington, Dawson County Museum
Local Sponsors: Lexington Area Arts Council, Dawson County Museum

March 17, 2004 – April 18, 2004
Grand Island, Edith Abbott Library
Local Sponsors: Grand Island Public Schools, Home Federal Bank, Moonshell Arts and Humanities Council

April 21, 2004 – May 21, 2004
Columbus, Columbus Art Gallery
Local Sponsors: Robert C. and Linda Labenz, Columbus Bank and Trust Company

May 25, 2004 – June 27, 2004
Kearney, Museum of Nebraska Art

June 29, 2004 – July 30, 2004
Omaha, Lied Gallery, Creighton University
Local Sponsors: Nebraska Arts Council, National Youth Sports Program-Creighton University, Latina Summer Academy

The Spirit of Aztlan is organized by the Sheldon Memorial Art Gallery at the University of Nebraska-Lincoln. The exhibition is made possible by the generous support of the Nebraska Art Association, the Nebraska Arts Council, the Nebraska Humanities Council, the Latino Arts and Humanities Council of Nebraska, James and Rhonda Seacrest, the Abel Foundation, and Ameritas Charitable Foundation.

University of Nebraska Lincoln

Nebraska Humanities Council

SHELDON MEMORIAL ART GALLERY
NEBRASKA ART ASSOCIATION

Nebraska ARTS COUNCIL

Front Cover Image: Salomon Huerta, *untitled* (Head with Pink Background), 2002, lithograph, NAA–Woods Charitable Fund.