

DESMOTHERNISMO

Rubén Ortiz Torres



travesías
Smart Art Press
Huntington Beach Art Center

Cross-Cultural Customizer
Adaptador transcultural



TYLER STALLINGS

Curator of Programs / Comisario de programas
Huntington Beach Art Center

CUSTOMS/IZATION

"Desmotherismo" is the first survey of Rubén Ortiz Torres's work. Born in 1964 and raised in Mexico City, he has resided in Los Angeles since 1990. He came to the United States on a Fulbright scholarship to attend the California Institute of the Arts, from which he graduated with a Master of Fine Arts in 1992. Ortiz is an artist who uses different media to explore and participate in linguistic, aesthetic, social, and other collisions of art and culture in the shifting context of the New World Dis/Order. Works in the exhibition include past and recent paintings, photographs, baseball caps, videos, and installations. The exhibition covers his commute for the last eight years across U.S. and Mexican borders. He has yet to decide when he will have arrived at a destination point.

Ortiz's resumé reads like a passport: solo and group shows in the United States, Mexico, Ireland, Australia, and England; grants from the U.S.-Mexico Fund for Culture, and a Fulbright Award, among others. This is an artist whose work not only crosses borders but also recognizes that our identities are fluid and ever-changing; that the human cognitive process is an unstable constellation of webs, fusions, overlays, and hybrids; and finally that we actually live in zones and regions of the world, rather than countries, where California is as much a part of the U.S. as of Mexico, and both are part of the mythic/factual Aztlan.

The exhibition title, "Desmotherismo," is not a real but a customized word, a bilingual word game. It appears to be a bad translation in English of the Spanish word *desmadre*, which means chaos or disorder, or literally "without mother," which also plays on the stereotypical Mexican machismo's ambivalent relationship with maternity. In Ortiz's new vocabulary, machismo's characteristics of overassertiveness and exaggerated prowess represent two countries whose ambivalence towards one another denies and reinforces Virgin Mary/maternal/Manifest Destiny/geographical points of origin. It also looks like a Spanish cultural-criticism word that might mean a deconstruction of modernism, suggesting that the validation of an international aesthetic is now just another kind of provincialism.

LA ADAPTACIÓN

Desmotherismo es la primera muestra de la obra de Rubén Ortiz Torres; nacido en 1964 en la Ciudad de México, reside en Los Ángeles desde 1990. Llegó a los Estados Unidos con una beca Fulbright para asistir al Instituto de las Artes de California, de donde se graduó con maestría en Bellas Artes en 1992. Ortiz es un artista que usa distintos medios para explorar y participar en las colisiones lingüísticas, estéticas y sociales entre el arte y la cultura en el contexto cambiante del nuevo des/orden mundial. Las obras en la exposición incluyen cuadros anteriores y recientes, fotos, cachuchas de béisbol, videos e instalaciones. La exposición abarca su tránsito frecuente por la frontera Estados Unidos-México durante los últimos ocho años. Aún le falta decidir cuándo habrá llegado a un punto de destino.

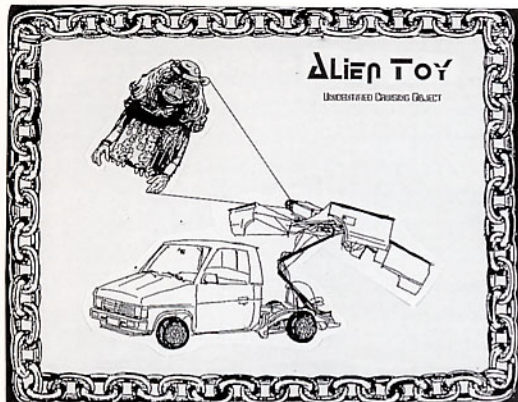
El curriculum de Ortiz se lee como un pasaporte: exposiciones personales y colectivas en los Estados Unidos, México, Irlanda, Australia e Inglaterra; una beca del Fideicomiso para la Cultura México-E.U.A. y la Fulbright, entre otras. Es un artista cuyo trabajo no sólo cruza fronteras sino también reconoce que nuestras identidades son fluidas y siempre cambiantes; que el proceso cognoscitivo humano es una constelación inestable de redes, fusiones, superposiciones e híbridos; y, por último, que en realidad vivimos en zonas y regiones del mundo, más que en países, donde California es tanto parte de los Estados Unidos como lo es de México y ambos son parte del Aztlan mítico/real.

El título de la exposición, *Desmotherismo*, no es una palabra real sino una adaptación, un juego de palabras bilingüe. Pareciera ser una mala traducción al inglés de la palabra "desmadre" que significa caos y desorden o literalmente "sin madre" lo que también recrea el machismo mexicano estereotípico y su relación ambivalente con la maternidad. En el nuevo vocabulario de Ortiz las características de asertividad y proeza exageradas propias del machismo, representan a dos países cuya ambivalencia entre sí niega y refuerza los puntos de origen: Virgen María/maternal/destino manifiesto/geográfico.



← *Libertad campechana/Tempest Toast*, Palizadas, Campeche, México, 1995, Fujiflex SG

Hel.L.A., 1993, airbrushed baseball cap



Alien Toy Study/La ranfla cósmica (boceto), xerox copy on paper

Ortiz's grandfather participated in the Mexican Revolution and then his son later wrote folk songs celebrating Latin American culture. Ortiz recognizes the limitations of nationalism in today's world. He has rejected the monolithic binary opposition of a formalistic international school and a nationalistic Mexican school. Instead, Ortiz customizes—blurring the borders of art and pop-culture artifacts—in order to continue expanding a dialogue in art, one that can incorporate specific cultural and historical needs within a contemporary artistic discourse and reality.

Customizing is about making or building something according to personal or individual specifications, a method that Ortiz uses throughout his work. Customizing is not just another word for a 1980s art world-style "appropriation," as he does not recodify and recontextualize only for the purposes of sociopolitical commentary, without inclusion of his own relationship to the subject matter. Throughout all his work Ortiz personalizes the empire-building that has been developing for centuries. He does not use baseball caps or lowrider trucks in order to challenge what is considered "beautiful art," but like Marcel Duchamp's famous early-twentieth-century urinal, utilization of these objects is a path towards questioning systems of validation. Ortiz does not judge empires but is simply amused by their

También parece una palabra crítica en español que podría significar una desconstrucción de "modernismo", sugiriendo que la validación de una estética internacional es ahora sólo otro tipo de provincialismo.

El abuelo de Ortiz participó en la Revolución Mexicana y luego su hijo, el padre de Ortiz, escribió canciones populares que celebran la cultura latinoamericana. Obviamente, en su obra, Ortiz reconoce las limitaciones del nacionalismo en el mundo actual. Ha rechazado la oposición monolítica binaria entre una escuela formalista internacional y una nacionalista mexicana. En cambio, adapta —borra las fronteras del arte y los artefactos de la cultura popular— con el fin de seguir extendiendo un diálogo en el arte, uno que puede incorporar ciertas necesidades culturales e históricas dentro del discurso artístico contemporáneo y la realidad.

"Adaptar" significa hacer o construir algo de acuerdo con especificaciones personales o individuales, método que emplea Ortiz en toda su obra. Adaptar no es sólo otra palabra para designar "apropiación", un estilo del mundo del arte de la década de 1980; Ortiz no recodifica ni recontextualiza por el simple propósito del comentario sociopolítico, incluye su propia relación con el tema. En toda su obra, Ortiz personaliza la construcción del imperio que se ha desarrollado durante siglos. No utiliza las cachuchas de béisbol o las camionetas *lowrider** con el fin de retar lo que se consideran "bellas artes" sino, como el famoso urinario de principios del siglo veinte de Marcel Duchamp, de recurrir a estos objetos como un camino hacia el cuestionamiento de los sistemas de validación. Ortiz no juzga los imperios, simplemente le divierten sus interacciones. Se percibe una sonrisa burlona en toda su obra; llena de representaciones reales e imaginarias, forma una pila ambigua de estética, historia, medios de comunicación masiva, cultura, moda y política.

OBRAS EN LA EXPOSICIÓN

Pinturas

La primera vez que Ortiz mostró su obra en Los Ángeles fue en 1990 en la exposición colectiva *Aquí y allá* en la Galería de Arte Municipal. A ésta le siguió otra colectiva en 1991, *La ilusión perenne de un principio vulnerable*,

*N. del E. Automóviles arreglados; en Tijuana se les conoce como *bajitos*.

interactions. A wry smile is felt throughout all his work, full of real and imaginary representations that form an ambiguous compost heap of aesthetics, history, mass media, culture, fashion, and politics.

WORK IN THE EXHIBITION

Paintings

Ortiz's first exposure in Los Angeles came with a 1990 exhibition of paintings in the group exhibition "Aquí y allá," at the Los Angeles Municipal Art Gallery. This was followed by the 1991 group exhibition "The Perennial Illusion of a Vulnerable Principle" at the Art Center College of Design in Pasadena, which featured paintings such as *Bart Sánchez*, a pastiche work of border-town pop and modern-art icons. The "Perennial Illusion" exhibition coincided with the appearance of the Metropolitan Museum of Art's exhibition "Mexico: Splendors of Thirty Centuries" when it traveled to Los Angeles.

Like many such grand exhibitions produced since the 1920s (or post-revolutionary Mexico), "Splendors" presented the work of artists alongside pre-Columbian artifacts, Indian crafts, and other folk arts. In other words, artists were relegated to being ambassadors for Mexico and were thus viewed only in the context of maintaining History. Supported in part by the Mexican government, the show was another example of the use of art to forge a national identity within the American mind.

Ortiz's latest body of paintings, a series called "Aliens of Exceptional Ability", presents "portraits" of marionette puppets bought from street vendors in Tijuana. In these works, Ortiz does exactly what "Splendors" did unintentionally, which is to mix the high and the low from both sides of the (B)Order and in this manner become an uncategorizable (Inter)Nationalist.

The puppets embody ironies about the border between Mexico and the U.S., since they function as both toys and conduits for received ideas. Mexican craftsmen make them in order to appeal to Tijuana residents who want to own something representing



MesTizo Cap, 1992, stitched lettering and ink on baseball cap (drawing by Vincent Ramos)



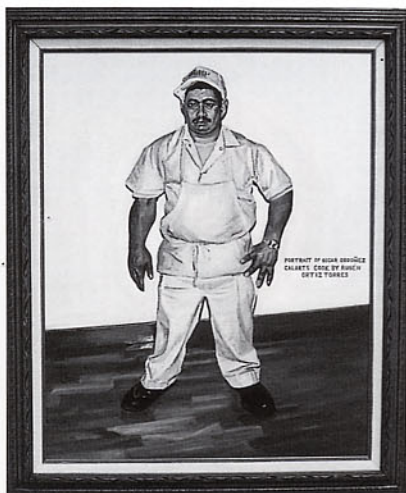
Alien Abduction, 1998, acrylic, fuzzy fur, enamel, metal flake, Sculpey, and polyester resin

en el Centro de las Artes y Colegio de Diseño en Pasadena, que incluía cuadros como *Bart Sánchez*, un pastiche del pop fronterizo y la iconografía del arte moderno. Esta muestra coincidió con la llegada a los Ángeles de la exposición del Museo Metropolitano de Arte, *México: esplendores de treinta siglos*.

Como muchas grandes exposiciones producidas desde la década de 1920 o desde el México posrevolucionario, *Esplendores* presentó a los artistas junto con artefactos precolombinos, artesanías indígenas y otras artes populares. Dicho de otro modo, los artistas fueron relegados a ser embajadores de México, por ende, vistos sólo en el contexto de mantener la Historia. La muestra contó con el apoyo, en parte, del gobierno mexicano y fue otro ejemplo del uso del arte para forjar una identidad nacional en la mente americana.

El último conjunto de pinturas de Ortiz, una serie llamada *Especímenes de la raza cósmica*, son "retratos" de marionetas compradas en las calles de Tijuana. En estas obras, Ortiz hace exactamente lo que *Esplendores* hizo sin intención: mezcla lo alto y lo bajo de ambos lados de la frontera y, de esta manera, se vuelve un inter/nacionalista que no entra en ninguna categoría.

Los títeres encarnan las ironías de la frontera entre México y los E.U.A., ya que funcionan como juguetes y



CalArts Portraits Series, 1993, oil on canvas
Portrait of Raymundo Enriquez



Portrait of Michael Asher (executed by Rogelio Peralta)

American culture, and American tourists buy them as ironic Mexican souvenirs. Both sides buy them for the kitsch, but for opposite reasons.

The completed works present both the puppet and painting together. The series includes Tweety Bird, Darth Vader, a Power Ranger, and a Ninja Turtle. The canvases present straightforward renditions of the puppets, painted in a quick, sloppy manner, a style found among street artists in Tijuana or at Venice Beach. While tourism accounts for the largest peaceful movement of people across cultural boundaries in the world, some borders are still

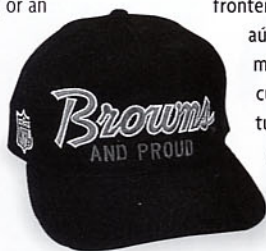
difficult to cross, mostly for political rather than physical reasons. In these seemingly "made-for-tourists" paintings, a mouth, a finger, or an ear is anthropomorphized and thus becomes an island that encapsulates Ortiz's love for painting and also his own resident-alien status.

como conductos de ideas recibidas. Los artesanos mexicanos los hacen para atraer a los residentes de Tijuana que quieren tener algo de la cultura americana, y los turistas estadounidenses los compran como burlones *souvenirs* mexicanos. Ambos lados los adquieren por el kitsch, aunque por razones contrarias.

El trabajo final presenta a los títeres y a los cuadros juntos. La serie incluye a Piolin, Darth Vader, un Power Ranger y una Tortuga Ninja. Los lienzos son representaciones directas de las marionetas, pintados de manera rápida y descuidada, estilo que se encuentra entre los artistas callejeros en Tijuana o en Venice Beach. En tanto el turismo es responsable del mayor movimiento pacífico de gente por las fronteras culturales del mundo, algunas fronteras aún son difíciles de cruzar, sobre todo por motivos políticos más que físicos. En estos cuadros, aparentemente hechos "para turistas", se antropomorfiza una boca, un dedo o una oreja, volviéndose así una isla que encapsula el gusto de Ortiz por la pintura pero también su estado de residente extranjero.



South Central America, 1993, stitched lettering on baseball cap



Browns and Proud, 1992, stitched lettering



Portrait of Óscar Ordoñez



Portrait of John Baldessari (executed by Rogelio Peralta)

Photographs

Ortiz began producing a series of photographs in the early 1990s which has become the body of work for which he is best known. The photos show the slipping and sliding of Mexico/Central America/U.S. into one another. In *Guatemalan Liberty* (1995), the Statue of Liberty is seen in a Guatemalan public schoolyard, but in its miniature form the famous statue appears more like a souvenir; despite its most sincere homage, the idea of "liberty" suddenly seems like a joke, at least when the photo is viewed from within the U.S. Or, maybe *this* Statue of Liberty has more meaning for people in Guatemala, where perhaps liberty cannot be taken for granted, and this is why it is small and positioned so that on the playground a viewer can look eye to eye with it from an angle of respect. The neon luridness of the print and frame together provides a lighter side, reminding us of Ortiz's smile that recognizes and enjoys the perverse contradictions. It is a style that addresses the longstanding conflict of "center versus periphery" by conflating a postmodernist/internationalist/universalistic use of irony with an "authentic"/Mexican/nationalistic/folk-art aesthetic.

Fotografías

Ortiz comenzó a producir una serie de fotos al inicio de la década de 1990, un cuerpo de trabajo por el cual es más conocido. Las fotos revelan el deslizamiento y escurrimiento entre México, Centroamérica y E.U.A. entre sí. En *Libertad chapina*, 1995, se ve la Estatua de la Libertad en el patio de una escuela pública guatemalteca pero, en versión miniatura, la famosa estatua parece más un *souvenir* y, a pesar de su más sincero homenaje, la idea de "libertad" de repente parece un chiste, al menos cuando se mira la foto desde el interior de los Estados Unidos. O bien, quizá, *esta* Estatua de la Libertad tiene más sentido para la gente en Guatemala, donde tal vez la libertad no puede tomarse por un hecho y por eso es pequeña y está ubicada de manera que en el patio el espectador pueda verla al mismo nivel; un ángulo de respeto. La unión del chillante estilo neón de la foto con el marco proporcionan un lado más ligero, recordándonos la sonrisa de Ortiz, que reconoce y disfruta las contradicciones perversas. Es un estilo que se dirige al viejo conflicto "centro versus periferia" al combinar un uso posmodernista / internacionalista / universal, de la ironía con una estética de arte popular "auténtica" / mexicana / nacionalista.



How to Read Macho Mouse/Para leer el Macho Mouse, 1991, produced in collaboration with Aaron Anish, 3/4-inch video, 8 min., 21 sec.

Films and Videos

Ortiz also produces award-winning films and videos. In 1995, with documentary filmmaker Jesse Lerner, Ortiz made *Frontierland/ Fronterilandia*, which sounds like the name of a new amusement park. Ortiz and Lerner do indeed blend fact and fiction for our entertainment, and their land, one populated by nuns, *vatos*, wrestlers, and *la migra*, is not so much a location but a space where two cultures intertwine. The film opens like a traditional documentary but soon becomes part travelogue, art film, music video, and public-access agitprop.

In the beginning, we see the intercut speeches of a Chicano activist, a Mexican historian, and an Indian speaking in Nahuatl, a language of Mexico's indigenous people. Each presents different versions about the relationship of Aztecs to Mexico and then those as related to present-day regions on both sides of the (B)Order. The Indian keeps to the mythic side and says, "We are people without borders," while the activist proclaims Aztlán as historical fact. The historian then mediates: "... it's curious how in pre-Columbian times the myth of Aztlán functioned to show that a people were not from a particular place; today it is used to show that people are from a certain place."

Ortiz and Lerner show how myth becomes history and/or how both are inseparable. The myth of ancient Aztlán is that the Aztecs claimed that where the eagle god, Huitzilopochtli, landed on a cactus and ate a snake—imagery incorporated into modern-day Mexico's flag—then that was where they belonged. This could be read as simple justification by the

Películas y videos

Las películas y videos producidas por Ortiz también han ganado premios. En 1995, con el cineasta de documentales Jesse Lerner, Ortiz realizó *Fronterilandia*, que parece el nombre de un parque de diversiones. En realidad, Ortiz y Lerner mezclan hechos y ficción para nuestro entretenimiento y esta tierra poblada de monjas, *vatos*, luchadores y *migras*; no es tanto una locación como un espacio en donde se entretrejen dos culturas. La película empieza como un documental tradicional, pero pronto se vuelve en parte diario de viaje, película de arte, video musical y *agitprop* de acceso público.

Al principio, vemos los discursos entrecortados de un activista chicano, un historiador mexicano y un indio hablando náhuatl, una lengua de los indígenas mexicanos. Cada uno presenta versiones distintas sobre la relación de los aztecas con México y luego aquellas relacionadas con las regiones actuales de ambos lados de la frontera. El indio defiende el lado mítico y dice, "Somos un pueblo sin fronteras"; en tanto el activista proclama a Aztlán como un hecho histórico. Entonces el historiador media, "...es curioso cómo en tiempos precolombinos el mito de Aztlán funcionaba para mostrar que un pueblo no era de un sitio en particular, hoy en día se usa para mostrar que la gente es de un cierto lugar".

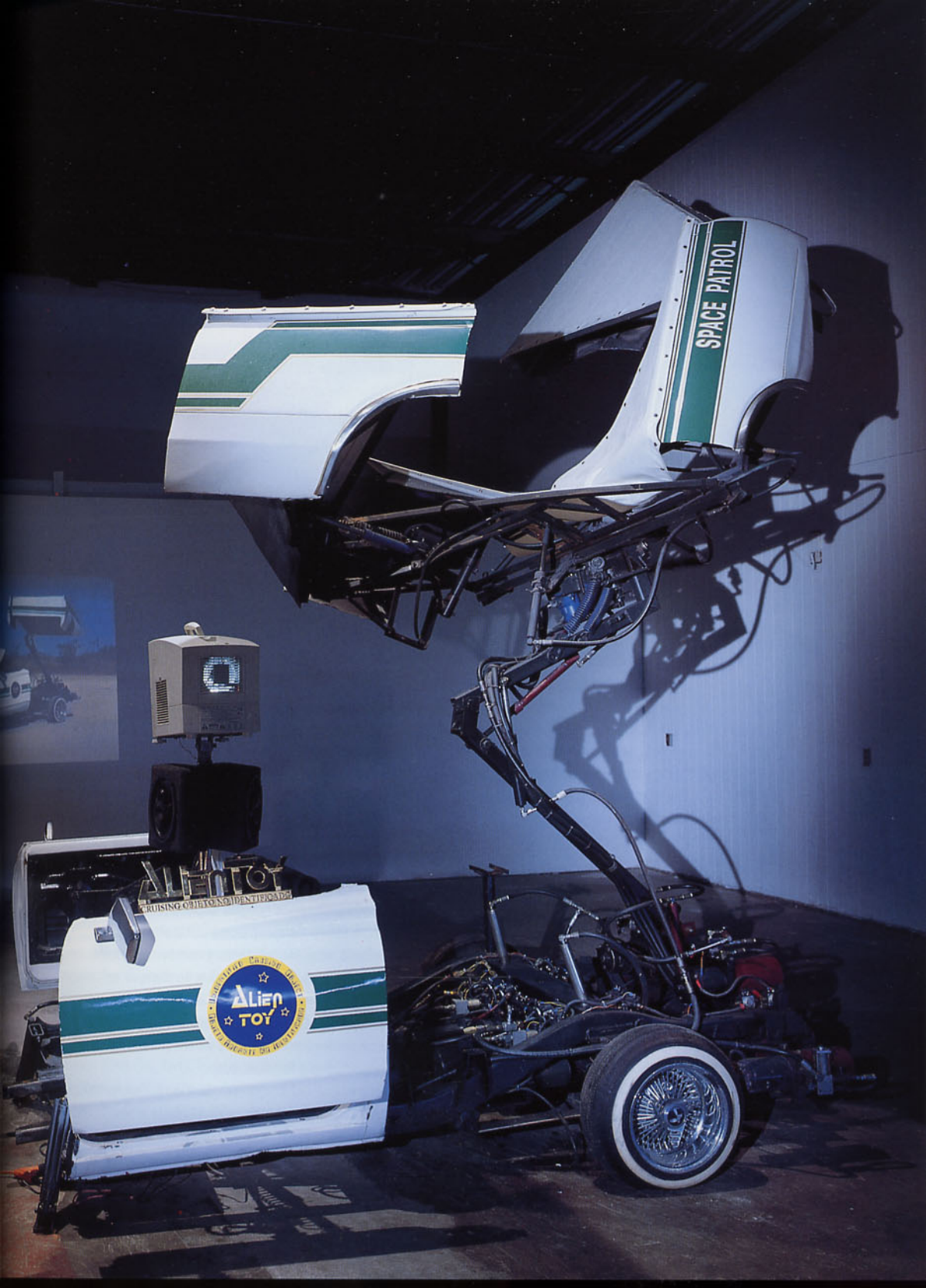
Ortiz y Lerner exponen cómo el mito se vuelve historia y/o cómo ambos son inseparables. El mito del antiguo Aztlán consiste en que la región donde el dios águila, Huitzilopochtli, se posara sobre un nopal y se comiera una serpiente—imágenes incorporadas a la



Fronterilandia, the Banner, 1995, synthetic polymer on polyester (in collaboration with Publicidad Granados and Ricardo Torres) from the movie *Frontierland/Fronterilandia*, produced in collaboration with Jesse Lerner, video version Betacam SP, 56 min., 10 sec.; film version 16mm., 77 min.

ancient Aztecs—a people then without borders—to invade and conquer the tribes down south. Some Mexican and Chicano activists now utilize the myth in reverse, as exemplified by the Met’s “Splendors” when, again, U.S. cultural leaders and the Mexican government are in cahoots, still attempting to generate a sense of continuity over a three-thousand-year period. Mexico is now “from where we come”

actual bandera de México—, sería su lugar de pertenencia. Mito que puede entenderse como simple justificación de los antiguos aztecas —un pueblo entonces sin fronteras— para invadir y conquistar a las tribus del sur. Hoy en día, algunos activistas mexicanos y chicanos utilizan el mito al revés, como lo ejemplifica *Esplendores del Museo Metropolitano* en donde, otra vez, los líderes culturales estadounidenses y el gobierno mexicano están



SPACE PATROL

ALIEN TOY
CRUISING ON IT'S OWN IDENTIFI-CATOR



instead of "to where we go"; immigration to the North is therefore justified. Likewise, *el Norte* could justify movement to the south, since Mexico is supposed to be a mirror of Aztlán, an area once encompassing the southwest U.S. Perhaps this is the conspiracy theory behind the North American Free Trade Agreement (NAFTA)? But seriously, none of these theories can be justified, though the film hints at the complexities of what is assumed as "history" or as "myth." As this film demonstrates, *mestizaje* is not so much a type of person as a state of mind.



confabulados, aún tratando de generar un sentido de continuidad a lo largo del periodo de tres mil años. Ahora México es "de donde vinimos" en vez de "a donde vamos"; así se justifica la inmigración al norte. Del mismo modo, *el Norte* podría justificar el movimiento hacia el sur, ya que supuestamente México es un espejo de Aztlán, un área que alguna vez abarcaba el suroeste de los Estados Unidos. ¿Quizá ésta sea la teoría de conspiración detrás del Tratado de Libre Comercio de Norteamérica (TLC)? Fuera de broma, ninguna de estas teorías puede justificarse, aunque la película insinúa las complejidades de lo que se presume "historia" o "mito". Como lo demuestra este filme, el mestizaje no es tanto un tipo de persona sino más bien un estado mental.

Baseball Caps, Collages, Banners

In *Frontierland/Fronterilandia*, the filmmakers continue their Kenneth Anger/Hunter S. Thompson-like journey across the U.S., visiting sites such as the annual Santa Barbara Fiesta, a parade shown in relationship to the development of mission-style architecture. The evolution of this style of architecture is traced from its nineteenth-century beginnings in California, then a Spanish colony, to twentieth-century Mexico City. It emerged there as a Mexican reinterpretation of



Cachuchas de béisbol, collages, mantas

En *Fronterilandia*, los cineastas siguen un viaje a lo Kenneth Anger/Hunter S. Thompson a través de E.U.A., visitando sitios tales como la fiesta anual en Santa Bárbara, un desfile visto en relación con el desarrollo de la arquitectura tipo misión. La evolución de este estilo arquitectónico se traza desde sus comienzos en el siglo diecinueve en California, entonces una colonia española, hasta el siglo veinte en la Ciudad de México. Surgió allí como una reinterpretación mexicana de una copia estadounidense de un estilo de arquitectura colonial mexicano.

Esta referencia transcultural y posmoderna de los estilos del pasado y del presente, que desvanecen los puntos de origen, se continúa en la creciente serie de Ortiz de cachuchas de béisbol, emblemas de la cultura popular estadounidense codiciados en el mundo entero. Los equipos deportivos utilizan su propia forma de apropiación cultural ya que, a menudo, emplean imágenes y nombres asociados con ciertos grupos de personas que no siempre se relacionan directamente con los equipos. Por ejemplo, los *Cleveland Indians* no representan necesariamente a los indios americanos, ni los *San Diego Padres* a los católicos.

En su cachucha adaptada *La X en la frente*, 1993, Ortiz tomó la cachucha original con la X cosida en



Malcolm Mex Cap/La X en la frente, 1991, ironed lettering on baseball cap

→ *Allen Toy*, InSITE 97, 1997, video installation with customized pickup truck by Salvador "Chava" Muñoz

L.A. Rodney Kings (2nd version), 1993, stitched lettering and design on baseball cap



From the **Heroes and Bandits** series, *Güeros locos*, 1997, computer printout, collage, felt pen, watercolor, pastel, color xerox, c-prints, xerox, and plastic

a North American copy of a colonial Mexican architectural style.

This cross-cultural, postmodern quotation of past and present styles, which blurs points of origin is continued in Ortiz's ongoing series of baseball caps, coveted emblems of U.S. popular culture throughout the world. Sports teams utilize their own form of cultural appropriation; for they often use images and names that are associated with certain groups of people but are not always related directly to the teams. For example, the Cleveland Indians do not necessarily represent Native Americans, nor do the San Diego Padres represent Catholics.

In his customized *Malcolm Mex Cap/La X en la frente* (1991-93), Ortiz has taken the original cap with an *X* sewn on it in African heritage colors and customized it by adding iron-on or stitched-on letters

los colores del patrimonio africano y la adaptó agregando letras que se pueden planchar o coser (tiene tres versiones) de manera que se lea "MéXico". Es muy probable que los productores y portadores presuman que la *X* original por sí sola viene del nombre de Malcolm X, no obstante, de hecho, en la historia del béisbol, la *X* proviene de los *Cuban X Giants*, un equipo de las ligas negras en los E.U.A. antes de la Revolución Cubana. Ejemplificado por diferentes equipos deportivos, las distintas comunidades están divididas por reglas y signos arbitrarios de modo que, como los aztecas, no se puede discernir sin ambigüedades, que aún existen, qué o quién vino primero.

Siguiendo su inquietud por los iconos y emblemas, Ortiz ha trabajado en una serie de collages, más como pequeñas mantas, que yuxtaponen los signos *cholos* de



The Empire Strikes Back/La tierra es de quien la trabaja, 1997, synthetic polymer on polyester (executed by Ricardo Torres)

(he has three versions) so that it reads "MeXico." The original *X* by itself is assumed, more than likely, by its producers and wearers to come from Malcolm X's name, but actually, within the history of baseball, the *X* is from the Cuban X Giants, a team from the Negro Leagues within the U.S. before the Cuban Revolution. Exemplified by sports teams, different communities are divided by arbitrary rules and signs, so like the Aztecs, what or who came first cannot be discerned without ambiguities still existing.

Los Ángeles con los murales revolucionarios de Irlanda del Norte; le interesa cómo se usa cada uno para designar el territorio. Esta serie, que aún no está terminada, comenzó cuando Ortiz fue llamado a participar en la exposición colectiva *Distant Relations, Cercanías Distantes, Clann I gCein* de 1996.

Fue invitado a Irlanda donde, de manera irónica y estereotípica, y sin que él lo supiera, lo promovieron como muralista mexicano, à la Rivera; trabajaría con un artista irlandés representando la fraternidad entre los



Continuing with his interest in icons and emblems, Ortiz has been working on a set of collages, more like mini-banners, that juxtapose Los Angeles "gangsta" signs with Northern Ireland revolutionary murals; he is interested in how each is used to designate territory. This ongoing series began when he was asked to participate in the 1996 group exhibition "Distant Relations/Cercanías Distantes/Clann I gCein."

He was invited to Ireland and, ironically and stereotypically, was promoted as a Mexican muralist,

héroes mexicanos e irlandeses. Ortiz, obligado a pintar propaganda nacionalista decidió resucitar la "boina café" chicana, que es un símbolo más de los Estados Unidos que de México, su país de origen. El título de la serie, *Héroes y bandidos*, sugiere cuán difícil es distinguir entre los malos y los buenos durante los tiempos de guerra, revolución y opresión.

Los collages se han transformado en las mantas de gran formato que Ortiz comenzó a hacer en 1997. En México, las películas nacionales de segunda categoría

à la Rivera—unbeknownst to him—who would work with an Irish artist to depict brotherhood between Mexican and Irish heroes. Ortiz, being obligated to paint nationalistic propaganda, decided to resurrect the Chicano Brown Beret, that is, a symbol more from the U.S. than Mexico, his own country of origin. The series' title, "Heroes and Bandits," suggests how hard it is to distinguish between bad and good during times of war, revolution, and oppression.

The collages have evolved into large-scale banners that Ortiz began in 1997. In Mexico, local B movies used to advertise with big polyester banners airbrushed with synthetic polymers, which have now been substituted with new photo-printing techniques. In works such as *The Empire Strikes Back/La tierra es de quien la trabaja* (1997), the images on the banners are painted in a clumsy and eclectic style that competes with the murals of the revolution in size and visual impact.

Installations and Sculptures

Science fiction is an appropriate reference for Ortiz, the genre is really about creating allegories in which stories of the future are in fact about the present. Alien abductees have been reporting, according to those interviewed by both tabloid journalists and Harvard psychologists, that aliens are breeding with humans in order to save us from ourselves (from the destruction of the environment): that is, they are saving our gene pool at the very least. Despite the human fear of "mixed blood" (and the genocidal wars this fear has caused), diversification through cross-breeding, whether biologically or culturally, has been the main route for evolutionary progress; thus, a species and/or a nation continues to live, breathe, and grow, with or without aliens/"aliens."

In a recent tour-de-force installation, *Alien Toy* (1997) was created for *inSITE 97* (the binational display of new art commissioned for public spaces every three years in the enmeshed border cities of San Diego and Tijuana). Ortiz worked with famed lowrider Salvador Muñoz's truck. It is decorated with Border Patrol markings and is capable of fragmenting itself into several pieces that saunter, spin, and explode into the air. Sitting in the gallery, separated into its disparate parts like Frankenstein's monster before assembly, it appears both like the Border Patrol's secret weapon and Circuit City's

solían anunciarse con grandes mantas de poliéster pintadas con polímeros sintéticos al aerógrafo, mismos que ahora se han sustituido con las nuevas técnicas de foto impresión. En obras tales como *La tierra es de quien la trabaja*, 1997, las imágenes en la manta están pintadas de manera torpe y ecléctica, y compiten con los murales de la Revolución en tamaño e impacto visual.

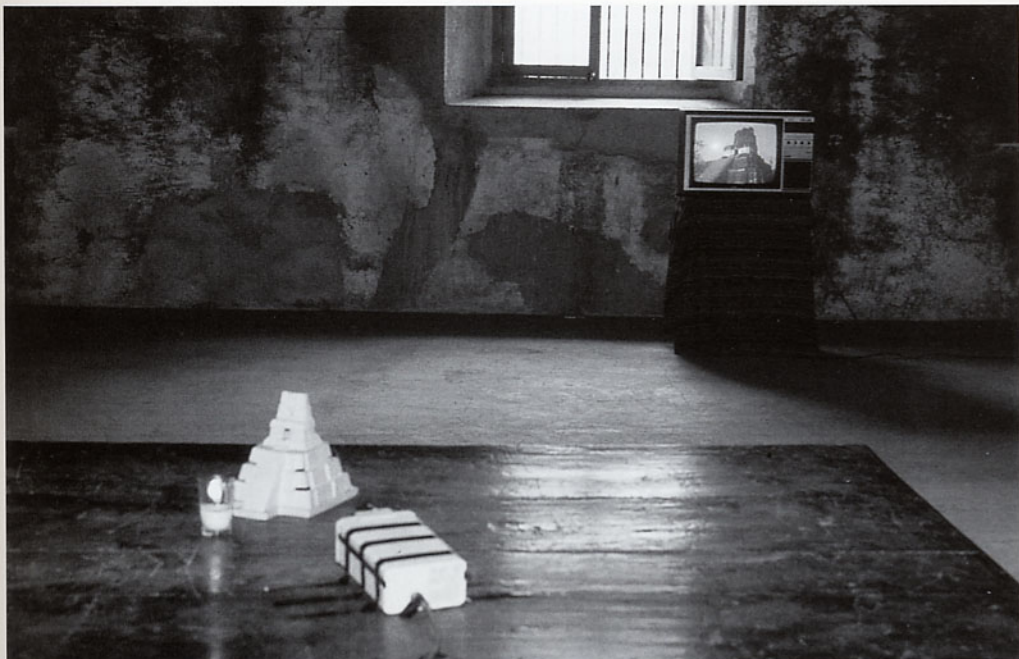
Instalaciones y esculturas

La ciencia ficción es una referencia adecuada para Ortiz ya que de hecho en este género se trata de crear alegorías en las cuales las historias del futuro en realidad hablan sobre el presente. Aquellos secuestrados por extraterrestres han declarado, según las entrevistas de los reporteros amarillistas y de los psicólogos de Harvard, que los extraterrestres se están criando con los humanos para salvarnos de nosotros mismos (de la destrucción del medio ambiente), es decir, que están salvando nuestro banco de genes. A pesar del temor humano de la "sangre mezclada" (y las guerras de genocidio que ha causado), la diversificación mediante el mestizaje, ya sea biológico o cultural, ha sido el camino principal para el progreso de la evolución, por ende, una especie y/o una nación sigue viviendo, respirando y creciendo, con o sin extranjeros/"extraterrestres".

En una reciente instalación azarosa, Ortiz creó *La ranfla cósmica*, 1997, para *inSITE97* (la muestra binacional de arte nuevo comisionada cada tres años para los espacios públicos de las ciudades entrelazadas de San Diego y Tijuana). Ortiz trabajó con la camioneta *low-rider* del afamado Salvador Muñoz. Está decorado con rótulos de la Patrulla Fronteriza y puede fragmentarse en varias piezas que deambulan, giran y explotan en el aire. En la galería, separado en sus distintas partes, como el monstruo de Frankenstein antes de ser ensamblado, parece tanto el arma secreta de la Patrulla Fronteriza como el más extravagante sistema de entretenimiento casero de la *Radio Shack*, debido a sus proyecciones de video que emanan desde dentro. El video muestra una *pick-up* bailando un ballet mecánico en el desierto, sugiriendo Roswell, Nuevo México (un sitio en el desierto famoso por el aterrizaje de emergencia de un OVNI en 1947), y luego está



Tenochtitlan Aztecs, 1992, stitched lettering on baseball cap



Rompiendo el código maya, installation view, Antigua, Guatemala, 1995, closed-circuit television, pyramid model, two videos, 4-inch monitor, large monitor or video projector



4-inch monitor showing museum model



Closed-circuit monitor showing clay model



TV showing temple from Tikal

fanciest home-entertainment system due to video projections emanating from it. The video shows the truck dancing its mechanical ballet out in the desert, a site that suggests Roswell, New Mexico, famed desert site of a 1947 UFO crash landing, and is then intercut with lowrider models bouncing along with images of the same puppets that Ortiz uses in his *Aliens of Exceptional Ability* paintings. Here, various Mexican traditions are presented, such as lowriders and border-town toys, but within this shell of sci-fi technology they become

entrecortado con modelos *lowrider* dando brincos e imágenes de los mismos títeres que Ortiz emplea en sus cuadros *Especímenes, raza cósmica*. Aquí se presentan varias tradiciones mexicanas, tales como los *lowriders* y los juguetes de las ciudades fronterizas; sin embargo, dentro de este casco de tecnología de ciencia ficción se convierten en personajes de una narrativa que busca su camino en una cultura tecnoglobal.

Siguiendo estas pautas y quizá como culminación de los temas entre lo personal y lo público, así como



Mothership with Dayton's, 1998, acrylic, enamel, metal flake, and metal foil on plastic model

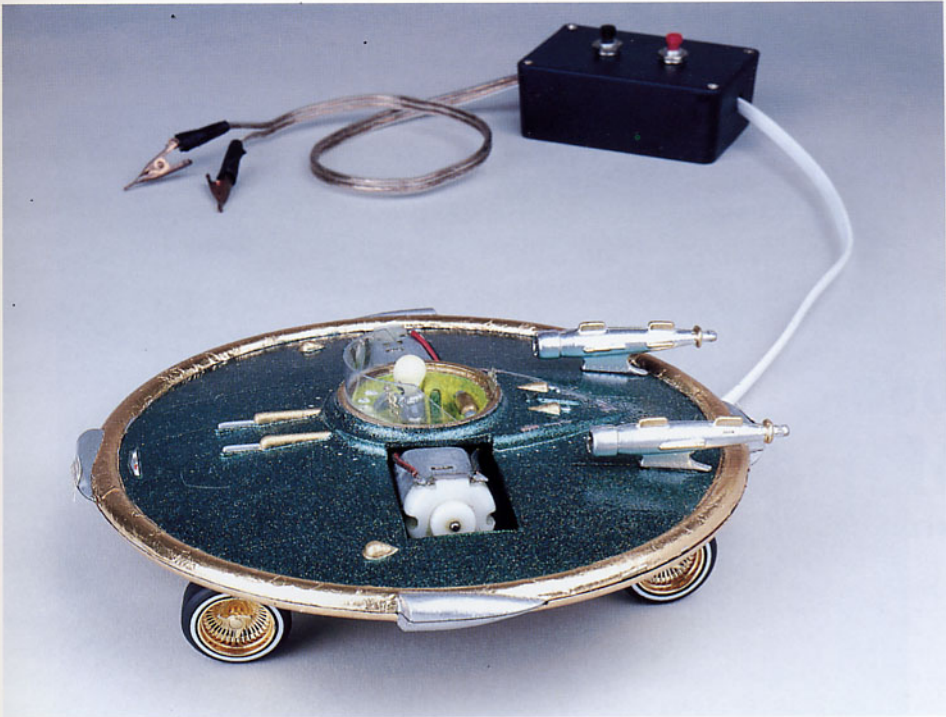
characters in a narrative, searching their way through a techno-global culture.

Along these lines, and perhaps as a culmination of issues about the personal and the public and between the U.S. and Latin America, Ortiz has been working on another car piece, *Che/Chevy* (1998). The fact that Che Guevara drove a 1960 Chevy Impala is the basis for *Che/Chevy*, which is presented now only as a model for a future life-size recreation. Ortiz combines Che's image with the Impala in order to raise im/possible questions about the crisscrossing influences of aesthetics and politics: Did Che have a fascination with well-designed American goods—the Impala's grooves and fins—despite Marxist morals? In today's dominant capitalism, why not demand a Cadillac for everyone in addition to healthcare and education?

It is through this combination of art and artifact that Ortiz speaks in a discourse that denies dichotomous

entre E.U.A. y América Latina, Ortiz ha trabajado en otra pieza de coche, *Che/Chevy*, 1998. Es un hecho conocido que el Che Guevara conducía un Chevy Impala 1960, y ésta es la base para *Che/Chevy*, que se presenta ahora sólo como un modelo para una futura recreación en tamaño real. Ortiz combina la imagen del Che con el Impala para hacer preguntas im/posibles sobre las influencias cruzadas de la estética y la política: ¿tenía el Che una fascinación con los bien diseñados bienes estadounidenses —las ranuras y aletas del Impala— a pesar de la moral marxista contraria? En el capitalismo dominante de hoy en día, ¿por qué no exigir un Cadillac para todo el mundo y no sólo servicio médico y educación?

Es mediante esta combinación de arte y artefacto que Ortiz nos habla desde un discurso que niega las construcciones dicotómicas tales como México versus E.U.A., Aztlán versus Norteamérica, Tijuana versus



Convertible Spaceride, 1998, plastic model with electric hydraulics, enamel paint, metal flake, metal foil, and fuzzy fur

constructions—like Mexico versus the U.S., Aztlán versus North America, Tijuana versus San Diego, Los Angeles versus New York, nationalist versus internationalist, low art versus high art—in order to reveal the mistaken faith in transcendental ideas such as Truth, History, and Justice, which have been deceptively stabilized through simply being named and encoded in linguistic and cultural signs. This repetitive coding is exemplified by the ubiquitous Che image seen around Los Angeles, and one that is perhaps worn today on a shirt because it is simply a “cool-looking” graphic for a commodified “revolution.”

Ortiz is at his best when he customizes products from popular culture to imply connections between art and the social, political, and economic activities that constitute daily life. He constructs new parameters while implicating himself within the critique. He is both a participant and a witness.

San Diego, Los Ángeles versus Nueva York, nacionalista versus internacionalista, cultura popular versus alta cultura. Con ello revelar la fe errónea en las ideas trascendentales tales como la Verdad, la Historia y la Justicia, que se han estabilizado engañosamente tan sólo al ser nombradas y codificadas en signos lingüísticos y culturales. Esta codificación repetitiva se ejemplifica con la imagen ubicua del Che que se ve en Los Ángeles y una que quizá se lleva hoy en una camiseta simplemente porque es un gráfico *chido* para una “revolución” comercializada.

Lo mejor de Ortiz se ve cuando adapta productos de la cultura popular para inferir conexiones entre el arte y las actividades sociales, políticas y económicas que constituyen la vida cotidiana. Construye nuevos parámetros mientras se autoimplica en la crítica. Es tanto participante como testigo.