

CONEXÃO INTERNACIONAL  
INTERNATIONAL CONNECTION



**David Avalos, Louis Hock e Elizabeth Sisco**

*Welcome to America's Finest Tourist Plantation, 1988.*

serigrafia sobre papel

50 x 127 cm

---

## A praça invisível: colaborações de artistas e debate na mídia da maior cidade fronteiriça norte-americana

Robert L. Pincus\*

---

Publicado originalmente no livro *But is it Art?*, editado por Nina Felshin, o artigo de Robert L. Pincus percorre os aspectos críticos da produção de artistas da cidade de San Diego, Califórnia, entre os quais Louis Hock, David Avalos e Elizabeth Sisco, que nos anos 1980 e 1990 exploraram a relação entre arte e mídia no debate em torno de questões que permeiam o cotidiano daquela região da fronteira dos Estados Unidos com o México.

*arte, mídia, imigração, política*

A arte pública já foi um gramado com uma estátua. Mas o conceito de comunidade mudou radicalmente. A política tornou-se algo que se realiza através dos jornais e da propaganda na televisão. O espaço da comunidade agora é a mídia, o telefone, noticiários no computador e essas coisas. E nosso trabalho é colocado como uma estátua nesse lugar.

— Louis Hock

Nos últimos seis anos, um pequeno grupo de artistas e ativistas comunitários de San Diego tem atraído enorme atenção para suas obras – uma série de projetos que tratam de questões como o não reconhecimento dos direitos civis dos imigrantes ilegais, mortes suspeitas envolvendo policiais e agressão à mulher. Entretanto, se tivessem usado os mesmos temas em obras destinadas a galerias e museus, podemos estar certos de que jamais teriam alcançado

---

\*Robert L. Pincus é Doutor em História da Arte pela University of Southern California, com tese sobre a obra de Edward and Nancy Reddin Kienholz, e Professor Visitante da University of San Diego. Por mais de 25 anos assinou a crítica de arte do jornal *San Diego Union-Tribune*, colaborando também com inúmeras publicações de arte, entre as quais *Art in America*.

---

# The Invisible Town Square: Artists' Collaborations and Media Dramas in America's Biggest Border Town

Robert L. Pincus

---

Originally published in the book *But is it Art?*, edited by Nina Felshin, the article by Robert L. Pincus crisscrosses the critical aspects of the production of artists from the city of San Diego, California, among them Louis Hock, David Avalos and Elizabeth Sisco. In the years 1980 and 1990, these artists have explored the relationships between art and media in debating issues that permeate the everyday life of the region of the border of the United States with Mexico.

*art, media, immigration, politics*

Public art was once a village green with a statue on it. But the whole concept of community has changed radically. Politics has become something that happens in newspapers and through television ads. The community ground now is the media, telephones, computer bulletin boards, and such things. And our work is placed like a statue in it.

— Louis Hock

During the past six years, a small and shifting number of San Diego artists and community activists have garnered a great deal of attention for their work — a series of projects concerning the lack of recognition and rights for illegal immigrants, questionable police killings, and the brutalization of women. If they had conveyed the same concerns in art designed for galleries and museums, we can be virtually certain their efforts wouldn't have gained the prominence

tamanha notoriedade. Mesmo se tivessem produzido obras socialmente críticas para espaços públicos, é provável que fossem rapidamente esquecidos. Assim é a relação entre arte e sociedade – e eles sabiam tão bem quanto qualquer artista em atividade hoje que assim é.

David Avalos, Louis Hock e Elizabeth Sisco tinham essa percepção em 1988, quando criaram um cartaz dizendo: “Bem-vindos à Maior Fazenda para Turistas da América”<sup>1</sup> e o expuseram por um mês inteiro em cem *busdoors* da cidade. Este foi o primeiro de uma série de sete projetos envolvendo questões centrais para o cotidiano de San Diego e de toda região fronteira com o México. O texto do pôster estava sobreposto a três imagens que compunham o mural. A maior, ao centro, mostrava um policial da patrulha de fronteira algemando duas pessoas, fotografia tirada por [Elizabeth] Sisco em um ônibus na afluyente comunidade de La Jolla, próxima à orla marítima. Margeando a fotografia, havia a imagem de um lavador de pratos e outra de uma camareira, representando, nas palavras da artista, “a indústria de restaurantes e hotéis/motéis”.

“Nós queríamos ressignificar o espaço de publicidade, que atinge uma audiência ampla e popular,” observou Hock em minha entrevista com os artistas em 1988, durante a semana em que os pôsteres apareceram nos ônibus<sup>2</sup>. Naquele momento eles ainda não teriam como saber que a obra angariaria ampla cobertura da mídia, e que dessa maneira geraria um debate em torno da questão que haviam levantado: a consistente, embora nunca admitida, participação de imigrantes ilegais na economia de San Diego, cidade que se autoproclamou como uma meca para o turismo. No entanto, os artistas pressentiam que o evento funcionaria como um ímã, atraindo a atenção da mídia e das autoridades municipais, o que se mostrou crucial para a concretização de suas ambições em relação aos pôsteres.

A obra deveria ser, de acordo com as palavras de [David] Avalos, “uma peça de propaganda em si”<sup>3</sup>. Ao usar um espaço público da mídia, esses artistas escolheram colocar em evidência uma questão pungente do cotidiano da cidade justamente em um momento que seria tido como o menos adequado, de acordo com a perspectiva das autoridades: sob os holofotes da mídia nacional, reunida em San Diego para o *Super Bowl*. Cem *busdoors* se transformaram em milhares de cópias estampadas nas primeiras páginas dos jornais, com fotos publicadas nas edições matutina (no *San Diego Union*) e noturna (no *San Diego Tribune*), assim como na edição local do *The Los Angeles Times* do dia 07 de janeiro de 1988. Comentários críticos se sucederam (incluindo o meu); algumas autoridades municipais anunciaram através da

that has been granted them. Even if they had designed socially critical objects for public spaces, it's likely they would have been quickly forgotten. Such is the relationship between art and society—and they know, as well as any artists at work today, that this is the case.

David Avalos, Louis Hock, and Elizabeth Sisco knew it back in 1988, when they designed a poster declaring “Welcome to America’s Finest Tourist Plantation” and purchased advertising space for it on one hundred local buses for one month. It was the first of seven collaborative projects to dramatize issues central to the civic life of San Diego and the region surrounding it, bordering on Mexico. The words of the poster were superimposed on three images that comprised the photographic mural. The central and largest one was of a border-patrol agent handcuffing two people, a picture taken by Sisco on a San Diego Transit bus in the affluent seaside community of La Jolla. Flanking this photograph were images of a dishwasher and a chambermaid representing, in the artists’ words, “the restaurant and hotel/motel industries.” “We wanted to reinterpret commercial space, which reaches a broad, popular audience,” Hock observed in my 1988 interview with the artists, conducted during the week the posters first surfaced on the buses.<sup>1</sup> At that point, they couldn’t have been sure it would spark news coverage and thereby generate discussion of the issue they were addressing: the pervasive but largely unacknowledged presence of illegal immigrants in the economy of San Diego, a city that had long billed itself as a mecca for tourists. Nonetheless, the artists had a hunch the event would act as a magnet for the mass media and local officials, whose attention was to prove crucial to the fulfillment of their ambitions for the poster.

The work was to be, in Avalos’s phrase, an “advertisement for itself.”<sup>2</sup> By employing public advertising space, the trio of artists chose to raise a thorny issue about the reality of civic life just at a moment when city officials didn’t want it raised: in the full glare of the national media, gathered in San Diego for the Super Bowl. One hundred posters became thousands of reproductions when front-page stories accompanied by photographs were published in the morning (the *San Diego Union*) and evening (the *San Diego Tribune*) newspapers, as well as in the local edition of the *Los Angeles Times* on January 7, 1988. Commentaries followed (including mine); certain city officials let it be known to the press that they were trying to have the poster removed, and national coverage ensued. (In *USA Today*, a story about the poster and the image itself appeared alongside separate items about the participating teams: the Denver

imprensa que tentariam remover os *busdoors*, o que resultou na ampliação do debate e em cobertura nacional. (No *USA Today*, uma matéria sobre os *busdoors*, acompanhada por imagens do pôster, foi publicada entre imagens dos times participantes do *Super Bowl*: o *Denver Broncos* e o *Washington Redskins*). E o mais importante, a participação dos imigrantes ilegais na economia de cidade, assim como a validade do uso dos *busdoors* pelos artistas foram debatidas em editoriais e cartas dos leitores nos jornais locais.

Durante todo o mês de janeiro de 1988, o *busdoor* foi o elemento catalisador de um debate público que se sucedeu na interseção de uma questão social premente com uma questão estética complexa – o formato de arte para os espaços públicos. Referindo-se ao provocativo slogan de San Diego, “A Melhor Cidade da América,” uma carta escrita ao *San Diego Union* dizia: “Eu acho que está na hora de paramos de nos enganar com slogans da Madison Avenue”; enquanto outra, expressando opinião oposta, declarava: “Espero que John Q. Public veja estes cartazes, que eles sejam arrancados e postos no lugar ao qual pertencem – a lixeira”<sup>4</sup>. Michael Tuck, comentarista da TV local, não gostou dos *busdoors*, mas identificou fatores na relação entre o trabalho e as autoridades municipais que haviam catapultado as imagens à proeminência:

Os artistas sabiam que as autoridades do turismo reagiriam de forma exagerada. Como de costume, essas autoridades morriam de medo que alguém de Duluth<sup>5</sup> se sentisse ofendido o bastante para não vir aqui engarrafar nossas estradas. E se ofenderam. Eles chiaram, o que significava que os artistas e sua mensagem seriam emplastrados em toda mídia.<sup>6</sup>

E assim foi. Nenhum outro grupo de artistas ativistas nos Estados Unidos conseguiu, com seus projetos de arte, provocar um debate público sobre questões sociais com tamanho sucesso, tanto na arena da mídia quanto fora dela, ainda que as próprias obras tenham em si algumas deficiências. Mas esses artistas não tinham um manifesto, nem mesmo um plano geral para uma série de projetos, ou sequer um grupo definido por um nome. Louis Hock e Elizabeth Sisco estiveram envolvidos em todos os eventos; David Avalos na maioria; Deborah Small, Scott Kessler, Carla Kirkwood e Bart Scher em dois. Mas, como Hock explicou recentemente, “nós o vimos [o *busdoor*] como algo singular. Nós sempre víamos cada projeto como sendo um evento singular.”<sup>7</sup>

Contudo, os “eventos” eram consistentes como um conjunto de obras digno de análise em qualquer discussão sobre arte e artistas socialmente engajados. Em termos formais, os projetos do grupo têm variado consideravelmente – de *outdoors*, imagens em bancos de pontos de ônibus e exposição de fotografia a manifestações de teatro de rua e performances. Mas em termos conceituais, eles são muito coerentes e compartilham três características essenciais:

Broncos and the Washington Redskins.) Most important, the role of the illegal immigrant in the local economy and the validity of the poster were debated through editorials, guest editorials, and letters to the editors of the local papers.

Throughout January 1988, the poster was the catalyst for a civic debate regarding the intersection of a pressing social issue with a complex aesthetic one—the shape of art for public spaces. Referring to San Diego’s boosterish slogan, “America’s Finest City,” one letter writer to the *San Diego Union* argued, “I think it’s time we stop fooling ourselves with Madison Avenue slogans,” while a letter from the opposite end of the spectrum declared, “It is hoped that John Q. Public will see these ‘signs’ are pulled off and put where they belong—in the trash dumpster.”<sup>3</sup> Michael Tuck, then a local television news commentator, didn’t like the bus poster much, but he pinpointed factors in the relationship between the work and civic officials that had catapulted the image to prominence:

The artists must have known tourist officials would overreact. And, as usual those officials were so afraid somebody from Duluth would be offended and not come here again to clog our freeways. They did. They screamed bloody murder, which only meant the artists and their message would be plastered all over the news.<sup>4</sup>

It was, too. No other group of activist artists in the United States has succeeded so consistently with its projects in sparking public debate about social issues, both within the media arena and outside it, even when the works themselves have had a few flaws. Yet these artists had no manifesto, no overarching plan for a series of projects, not even a set group with a name. Louis Hock and Elizabeth Sisco have been involved in all the events; David Avalos in most; Deborah Small, Scott Kessler, Carla Kirkwood, and Bart Scher in two. But, as Hock recently explained, “We saw it [the bus poster] as singular. We always saw each of the projects as a singular event.”<sup>5</sup>

Nevertheless, the “events” cohere as an ad hoc body of work worthy of scrutiny in any discussion of socially engaged art and artists. In formal terms, the group’s projects have varied considerably—from billboards, bus-bench images, and an exhibition of photographs to street theater and performance art. But in conceptual terms, they are quite coherent, sharing three essential qualities: innovative use of public space, the ability to generate controversy, and the artist’s willingness to articulate responses in the resulting debate about a substantive issue as well as the art. A coherent pattern also emerged, nearly ritualistic in nature, during the course



o uso inventivo do espaço público, a habilidade de gerar controvérsia e a presteza dos artistas em articular respostas tanto em relação às questões postas em debate quanto em relação à arte em si. Um padrão recorrente também emergia, com uma natureza quase ritualística, durante o desenvolvimento de cada projeto. Quando o trabalho propriamente dito era apresentado, os artistas enviavam *press-releases* para os jornais. Repórteres corriam para cobrir a história, temendo que outros jornais a eles se antecipassem. Políticos e outras autoridades, alvos do projeto, se movimentavam com a mesma rapidez de maneira a tentar neutralizá-lo, detratando-o, criando assim polêmicas que impulsionariam os desdobramentos das histórias, que então seguiam seu curso, tornando-se nacionais (e, em certa medida, internacionais). A polêmica provocava a necessidade dos comentários. Editores recorriam aos críticos para “refletir criticamente acerca das obras”; editoriais apareciam nos jornais, já que cada um desses projetos tratava tanto de questões sociais quanto artísticas. O projeto mais recente, *Art Rebate / Arte Reembolso* [Reembolso da Arte] (1993), tornou-se tão notório que colunistas de destaque, como George Will e Mike Royko, se juntaram ao debate – o primeiro, de um modo mal informado; o segundo, de uma forma divertida e sarcástica. [George] Will aproveitou a oportunidade para detratar toda a arte conceitual como fraude, e os defensores da NEA (*National Endowment for the Arts*) [Fundo Nacional para as Artes] como “filisteus querendo se passar por antifilisteus.” [Mike] Royko, igualmente cético, astutamente celebrou sua tendência pessoal de doar dinheiro aos pedintes, seguramente motivado por uma “culpa liberal”, como sendo agora um ato estético.<sup>8</sup>

Uma dimensão adicional do ritual era a consistente objeção expressa pelos detratores quanto às fontes de financiamento para projetos privados. Para criar suas obras, os artistas contavam com recursos subvencionados, em grande parte provindos de fontes públicas. Por que, seguia o argumento, deveriam críticos do sistema receber dinheiro desse mesmo sistema? Esta questão ganhou um foco extremamente nítido com *Art Rebate / Arte Reembolso* [Reembolso da Arte], no qual os artistas distribuíram notas de dez dólares a trabalhadores ilegais em San Diego, de maneira a iluminar o debate sobre seu papel não reconhecido de contribuintes. Embora apenas US\$1.250 dos US\$4.500 distribuídos pelos artistas entre julho e agosto de 1993 fossem originários da *National Endowment for the Arts* (como parte de um subsídio concedido ao Museu de Arte Contemporânea, San Diego, para uma série de exposições e eventos acerca de questões da fronteira), isso foi o suficiente para provocar editoriais críticos, mesmo de jornais “liberais” como o *Los Angeles Times* e o *New York Times*. Simplesmente

of each project's duration. The work itself would be unveiled and the artists would then deliver press releases to the news media. Reporters would rush to cover the story, fearing that other news organizations would beat them to it. Politicians and other officials who were a target of the piece would move just as fast to deride it, thereby creating the very controversy that triggered subsequent stories. Wire stories then followed, making the local story national (and, in one instance, international). And with controversy came the need for commentary. Editors would turn to art critics for "think pieces"; unsigned editorials also appeared in newspapers, since each of these projects became a social issue as much as an arts issue. The most recent project, *Art Rebate/Arte Reembolso* (1993), became so notorious that syndicated columnists like George Will and Mike Royko joined the fray—the first, in an ill-informed way; the second, in an amusingly sardonic fashion. Will used the occasion to attack all Conceptual art as a hoax and defenders of the National Endowment for the Arts (NEA) as "philistines passing as anti-philistines." Royko, equally skeptical, slyly celebrated his own tendency to give money to panhandlers, from "liberal guilt," as an aesthetic act.<sup>6</sup>

One additional dimension of the ritual was the consistent objection voiced by detractors concerning the funding sources for particular projects. To create their works, the artists needed grant money—and much of that money was from public sources. Why, the argument went, should critics of the system get money from the system itself? This issue came into sharpest focus with *Art Rebate/Arte Reembolso*, for which the artists gave ten-dollar bills to illegal workers in San Diego to bring to light their unacknowledged role as taxpayers. Although only \$1,250 of the \$4,500 they handed out during July and August of 1993 came from the National Endowment for the Arts (as part of a large grant awarded to the Museum of Contemporary Art, San Diego for a series of shows and events concerning border issues), that was enough to provoke misguided editorials from even such "liberal" newspapers as the *Los Angeles Times* and the *New York Times*. Simply because the performance might have "negative repercussions" on the National Endowment for the Arts and the institutions that commissioned the piece (the Museum of Contemporary Art, San Diego, and the Centro Cultural de la Raza), the *Los Angeles Times* editorial writer argued, the artists shouldn't have done it. This variety of attack consistently appears to be an obtuse form of objection to the kind of activist art that these artists create. Yet if activist work is a valid genre, funding agencies should award money

porque a projeto poderia trazer “efeitos negativos” para a *National Endowment for the Arts* e para as instituições que haviam encomendado a obra (Museu de Arte Contemporânea, San Diego, e o Centro Cultural de la Raza), o editorial do *Los Angeles Times* argumentava que os artistas deveriam ter recuado.

Esta diversidade de ataques parece carrear uma forma difusa de rejeição ao tipo de arte ativista desses artistas. No entanto, se aceitarmos a arte ativista como um gênero de arte válido, as agências financiadoras devem garantir recursos para seus praticantes a partir de seus próprios méritos, assim como fazem com todos os outros gêneros. Até o momento, entretanto, a NEA, aparentemente, tem entendido a questão de maneira diferente, tendo informado ao museu que os US\$ 1.250 dólares dispendidos no projeto de 1993 se configuravam como “despesa não autorizada”.<sup>9</sup>

Lá atrás em 1988, os artistas não poderiam ter previsto o quanto de debate e controvérsias seu *busdoor* iria gerar, mas claramente eles haviam criado as condições para isso no projeto *Welcome to America's Finest Tourists Plantation* e nos projetos subsequentes. David Avalos afirmou naquele mesmo ano, por ocasião de sua partida como artista-residente do Centro Cultural de la Raza, a galeria de arte chicana<sup>10</sup> de San Diego: “Meu interesse está em olhar os sistemas, quando, metaforicamente, se parecem cães a morder seus próprios rabos, quando são forçados a confrontar a si mesmos. Meu trabalho analisa os pontos cegos criados pelos sistemas quando são forçados a olhar para si mesmos.”<sup>11</sup> Para Avalos, o *San Diego Donkey Cart* (Carroça de San Diego), um de seus exemplos, apontava o caminho para outra forma de arte pública. Em janeiro de 1986, ele havia instalado a paródia de um turista de Tijuana, com uma fotografia em tamanho natural, na praça em frente a um prédio público do centro de San Diego. Essa foi apenas uma de várias obras instaladas pela cidade como parte da *Streetsites*, uma exposição anual de arte pública temporária organizada pela Sushi, galeria sem fins lucrativos conhecida por sua programação de performances. A construção da obra em si não era em nada incendiária; porém, no lugar da iconografia popular tradicional que normalmente serve de cenário para a fotografia, Avalos mostrava um homem sendo detido e revistado por um integrante da polícia de fronteira.

O artista acreditava que sua contribuição ao *Streetsites* poderia proporcionar certo debate, mas acabou ganhando notoriedade por um motivo diferente, inesperado: o juiz distrital Gordon Thompson Jr. ordenou sua remoção, classificando a obra como um risco à segurança. Thompson tentou justificar: “Não poderíamos saber se algum louco iria entrar na carroça no meio da noite e instalar uma bomba.” A *American Civil Liberties Union* [União Norte-Americana

to its practitioners on their merits, just as with every other genre. So far, however, the NEA apparently views the matter differently, having informed the museum that the \$1,250 it spent on the 1993 project was an “unallowable expense.”<sup>7</sup>

Back in 1988, the artists couldn’t have predicted the amount of debate and controversy their bus poster would generate, but they clearly built the potential for it into the design of *Welcome to Americas Finest Tourist Plantation* and subsequent projects. David Avalos said as much later that same year, when we talked on the occasion of his departure as artist-in-residence from the Centro Cultural de la Raza, the Chicano showcase in San Diego. “My interest is in looking at systems when, metaphorically, they’re dogs that bite their own tails, when they’re forced to confront themselves. My work looks at the blind spots systems create when they have to look at themselves.”<sup>8</sup> For Avalos, one of the works that he employed as an example, *The San Diego Donkey Cart*, had pointed the way toward other public art. In January 1986, he had installed his life-size parody of a Tijuana tourist photo backdrop in the plaza fronting a downtown San Diego federal building. It was one of several works placed in and around the city as part of *Streetsites*, an annual exhibition of temporary public art organized by Sushi, a non-profit gallery best known for its performance art programming. The construction itself was not incendiary; however, in place of conventional folk iconography, Avalos presented a man being detained and frisked by a member of the border patrol on the portion of the cart that would ordinarily have served as the backdrop for a photograph.

The artist believed his contribution to *Streetsites* might provide debate, but it gained notoriety for a different, unexpected reason: U.S. District Court Judge Gordon Thompson, Jr., had it removed, labeling it a security risk. One story quoted Thompson to this effect: “We didn’t know if some kook would get into this chicken-wire-and-box arrangement in the middle of the night and plant some bomb.” The American Civil Liberties Union joined forces with Avalos and Sushi to seek damages, though the process ended unsuccessfully when the Supreme Court denied an appeal of a Circuit Court of Appeals ruling. This defeat, however, was only a marginal setback when compared with the insights Avalos gleaned from the experience, which he would then apply to his collaborative work. “The lesson learned is that it [*The San Diego Donkey Cart*] had more of a presence because of its absence. We intended to get a response this time [with the bus poster], create a provocation. And so the poster couldn’t be removed, we moved it into informational space.”<sup>9</sup>

de Liberdades Civis] se uniu a Avalos e à Sushi na ação de indenização pela remoção da obra, mas o processo foi encerrado sem sucesso quando a Suprema Corte negou recurso do Tribunal de Apelações. Esta derrota, no entanto, foi apenas um pequeno revés se comparada às possibilidades que se abriram para Avalos a partir da experiência, possibilidades que ele passaria a explorar em seu trabalho colaborativo. “A lição aprendida foi que ele [o *San Diego Donkey Cart*] teve maior presença a partir de sua ausência. Pretendíamos obter uma resposta [com os *busdoors*], criar uma provocação. Então buscamos criar uma maneira de evitar que os pôsteres fossem removidos; assim nós os transferimos para o espaço informacional!”<sup>12</sup>

Em 1987, [Elizabeth] Sisco, fotógrafa e professora em tempo parcial na Universidade da Califórnia, San Diego (UCSD), estava insatisfeita com a apresentação de suas fotografias de imigrantes ilegais (uma das quais apareceria no *busdoor* de 1988) em ambientes de galerias de arte. Enquanto isso, [Louis] Hock, professor de artes visuais na UCSD, estava procurando uma forma mais eficaz de atingir um público mais amplo com suas instalações, projeções e vídeos, como já havia acontecido com *The Mexican Tapes* (1986), na qual era apresentada a vida de imigrantes mexicanos em *Solana Beach*, exibida em estações da PBS<sup>13</sup> em todo o país. Informando o processo de colaboração, a influência de outro grupo: o *Border Art Workshop / Taller de Arte Fronterizo* (BAW/TAF), criado em 1984 sob a chancela do Centro Cultural de la Raza. Avalos, que havia sido um de seus membros fundadores, foi se tornando cada vez mais insatisfeito com a ênfase depositada nos canais tradicionais de arte para a instauração do debate das questões da fronteira, como as exposições anuais no Centro Cultural de la Raza e outros espaços de arte. Na verdade, ele, assim como Hock e Sisco, queria ações temporárias e focadas na arena pública. Assim como o BAW/TAF, a composição do grupo era multiétnica; mas diferentemente daquele, com seu foco nas questões fronteiriças, o grupo estava interessado em uma gama ampliada de questões que afetavam a cidade e a região. “Nossa intenção era desafiar o *status quo*”, disse Sisco. “Nós simplesmente queríamos falar verdades óbvias, aquelas verdades não admitidas em voz alta.”<sup>14</sup>

O formato de seus projetos era devedor das manifestações então recentes da estética conceitualista, em particular, dos pôsteres de rua do *Guerrilla Girls*, Jenny Holzer e *Group Material*. No entanto, seus trabalhos estavam firmemente ligados à tradição da arte ativista de San Diego, cuja manifestação mais proeminente e eloquente pode ser vista no grupo de murais do Chicano Park. Tanto a arte como o parque cresceram a partir da ocupação, em 1969, de um terreno debaixo da Coronado Bay Bridge, situada no Barrio Logan. Através de pressão política, ativistas e apoiadores (incluindo o jovem David Avalos) impediram que o local fosse

By 1987, Sisco, a photographer and part-time instructor at the University of California, San Diego (UCSD), had become dissatisfied with showing her photographs of illegal immigrants (one of which appeared on the 1988 bus poster) in gallery settings. Meanwhile, Hock, a visual arts professor at UCSD, was looking for a more effective way to reach a broader audience with his installations, projection pieces, and videotapes such as *The Mexican Tapes* (1986), which chronicled the lives of Mexican immigrants in Solana Beach and aired on PBS stations nationwide. Informing the collaboration was the influence of another group: the Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF), established in 1984 under the sponsorship of the Centro Cultural de la Raza. Avalos had been one of its founding members, but had grown impatient with its emphasis on raising issues about the border through traditional art channels, such as annual exhibitions at the Centro and other shows. Indeed, he, like Hock and Sisco, wanted his collaboration to be provisional in nature and focus on the public arena. Like BAW/TAF, the composition of the group was multiethnic; yet unlike that collaborative, with its focus on border issues, the group was interested in a range of issues affecting the city and the region. "Our intention was to challenge the status quo," said Sisco. "We simply wanted to speak obvious truths, unacknowledged truths, out loud."<sup>10</sup>

The forms their statements took owed something to then-recent manifestations of the Conceptualist aesthetic, particularly the street posters of the Guerrilla Girls, Jenny Holzer, and Group Material. Yet their work was just as firmly linked to the activist art tradition of San Diego itself, whose most prominent and eloquent manifestation can be seen in the group of murals in Chicano Park. Both the art and the park grew out of the occupation of a plot of land below the Coronado Bay Bridge in 1969, situated in the city's Barrio Logan. Through the political pressure created by that event, activists and supporters (including a young David Avalos) prevented the site from becoming a California Highway Patrol station. In 1970, some of the same group occupied a water storage tank in the city's largest park, Balboa Park, and that same year the round structure became the Centro Cultural de la Raza, where the Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo was established and where Avalos came of age as an artist. Thus, through the bus poster and with the projects to follow, Conceptual activism met Chicano activism.

transformado em um posto da polícia rodoviária do estado da Califórnia. Em 1970, algumas pessoas daquele grupo ocuparam um tanque para armazenamento de água abandonado no maior parque da cidade, o Balboa Park, e naquele mesmo ano a estrutura circular se transformaria no Centro Cultural de la Raza, no qual o *Border Art Workshop / Taller de Arte Fronterizo* foi instalado e onde Avalos chegou à maioria como artista. Assim, através do *busdoor* e dos projetos que se seguiram, o ativismo conceitual se aproximou do ativismo chicano.

O alvo seguinte do grupo, enfrentado com um *outdoor* instalado no final de abril de 1989 e que permaneceria exibido por um mês, foi uma manifestação racista quando homenagens a Martin Luther King Jr. foram propostas em San Diego. O projeto dos artistas foi encomendado pela Installation [Gallery], uma das duas galerias de arte sem fins lucrativos de San Diego. Para tanto, Avalos, Hock e Sisco receberam a artista [Deborah] Small, formada no programa de artes visuais da UCSD, que já havia exibido um vigoroso trabalho de crítica social, além de ter colaborado com Avalos, com o historiador William Weeks e com o artista James Luna, na cativante instalação *California Mission Daze*. Exibido na Installation no final de 1988, este trabalho multimídia incorporava textos transmitidos eletronicamente, uma alcova dedicada ao tema das Missões com suas quinquilharias e uma sala de aula simulada com livros dos artistas, e apresentava uma visão cética e crítica quanto ao tratamento dispensado aos índios pelos missionários do século XVIII.

O fato é que em 1986, a cidade havia mudado o nome de uma importante rua do centro, a Market Street, para Martin Luther King Jr., em uma iniciativa que seria derrubada ainda em 1987. Dois anos mais tarde, mesmo tendo os representantes municipais votado a favor de que se desse o nome de King [Martin Luther King Jr.] ao novo centro de convenções da cidade, as autoridades responsáveis pela área na qual o centro de convenções havia sido erguido, a San Diego Port Commission, rejeitaram a ideia. O *outdoor* dos artistas fez sua estreia precisamente na ocasião em que o conselho estaria reavaliando a questão. Com um retrato pintado de King, o trabalho incluía um texto que parodiava o formato dos testes de múltiplas escolhas e dizia: “Welcome to America’s Finest (a) city (b) tourist plantation (c) Convention Center.” Com o mesmo padrão foram produzidos adesivos para automóveis.

Ao dar prosseguimento a essas referências ao *busdoor* e ao assumir a forma pública dos cartazes e adesivos de automóveis, o projeto *King* sublinhou a continuidade da visão dos artistas em relação à arte ativista. Ao mesmo tempo, ao dar relevância a um tipo diferente de questão urbana, o projeto revelava também o alargamento de suas ambições. Não se contentando mais

The group's next target, attacked in a billboard that went up in late April 1989 and stayed up for a month, was an ugly strain of racism that had manifested itself in San Diego as homages to Martin Luther King, Jr., were being proposed. The artists' project was commissioned by Installation, one of two nonprofit showcases in San Diego. For it, Avalos, Hock, and Sisco were joined by Small, a graduate of UCSD's visual arts program who had exhibited trenchant, socially critical works of her own and had collaborated with Avalos, as well as historian William Weeks and artist James Luna, on an absorbing installation, *California Mission Daze*. Exhibited at Installation in late 1988, this multimedia work, incorporating electronically transmitted text, an alcove devoted to Mission-motif trinkets, and a mock classroom with a companion book by the artists, took a skeptical view of the treatment of Indians by eighteenth-century missionaries. In 1986, the city had changed the name of a major downtown thoroughfare, Market Street, to Martin Luther King Jr. Way, only to have a voter initiative overturn the decision in 1987. Then, two years later, although the city council voted to name a new convention center for King, the overseer of the property on which it stands, the San Diego Port Commission, balked at the idea. The billboard made its debut precisely at a time when the council would have to reconsider the issue. Along with a painted portrait of King, the work included text that parodied the form answers might take in a multiple-choice test; it read: "Welcome to America's Finest: a) city b) tourist plantation c) Convention Center." Bumper stickers with similar wording were made available, too.

By carrying forward this reference to the bus poster and taking on the similarly public forms of billboard and bumper sticker, the King project underscored the continuity of the artists' vision of activist art. At the same time, by raising a different sort of civic issue, it also declared the broadening of their ambitions. No longer content to focus on a single nexus of issues, that is, border problems, they wished to involve themselves with—indeed, generate discussion about—the full range of issues central to the life of the city. Along with its long-standing reputation for political conservatism, the city's resistance to change and reform has links to its historical (if now diminishing) economic reliance on military bases and the defense industry. In San Diego, as in various other cities throughout the United States, a dependency on military industries and a right-wing mindset have gone hand in hand. These artists, in their King



com o foco em um único eixo de questões, ou seja, problemas fronteiriços, os artistas passaram a se envolver com uma série de questões centrais para o cotidiano da cidade. Ao lado de sua sólida reputação de conservadorismo político, a resistência da cidade às mudanças e reformas tem ligações históricas (mesmo se se apresentem reduzidas na atualidade) com a sua dependência econômica às bases militares e à indústria bélica. Em San Diego, assim como em diversas outras cidades dos Estados Unidos, a dependência à indústria militar e o pensamento de direita andam de mãos dadas. Estes artistas, com o *outdoor* de Luther King, procuravam, em contraste, conectar-se com um segmento da população de San Diego sistematicamente ignorado no discurso político oficial: suas comunidades afro-norte-americanas e os simpatizantes ao reconhecimento da importância de Luther King para a história norte-americana recente.

“Nós queríamos uma ligação com a comunidade de uma forma concreta”, disse Sisco quando o *outdoor* foi instalado. “Somos artistas, e nos vemos como parte de uma comunidade maior.”<sup>15</sup> No caso, a forma concreta de atingir este objetivo foi mobilizar líderes das comunidades de afrodescendentes que passaram a integrar um conselho consultivo durante o período em que o painel estava sendo criado. As três pessoas que prestaram apoio aos artistas representavam diferentes áreas e interesses: Cleo Malone era o diretor da Palavra Tree, centro para reabilitação de dependentes químicos em San Diego; Robert Tambuzi era o presidente da Associação de Artistas e Escritores Afro-Norte-Americanos; e Theodore Jones era conselheiro familiar. Ao assumirem o papel de porta-vozes dessas comunidades quando o *outdoor* apareceu na mídia, ao lado dos artistas, passavam uma mensagem cristalina: os artistas haviam percebido que seria presunção tentar falar pela comunidade afro-norte-americana sem a ela pertencer. Eles queriam que a imagem do projeto se espalhasse pelas ruas e que fosse exibida nos automóveis de maneira a promover um debate amplo, tendo a concordância de seus conselheiros. Malone disse na matéria que escrevi na época sobre o *outdoor*, “Nós simplesmente queremos que o diálogo a respeito dessa questão continue. É um trabalho artístico. Não advoga a favor de um ponto de vista, mas diz ‘Ei pessoal, vocês vão continuar se escondendo atrás do seu racismo ou estamos realmente interessados em fazer alguma coisa pelo King?’”<sup>16</sup> Infelizmente, o resultado não foi o desejado, e o centro de convenções jamais recebeu o nome de [Martin Luther] King. A honraria foi dada a um passeio público nas proximidades [do Centro de Convenções], com os discursos de King talhados em blocos de granito no piso, o que os tornam virtualmente imperceptíveis. Contudo, tanto no painel quanto nos adesivos dos automóveis, os artistas prenunciavam sua disposição de envolver a população de San Diego em debates acerca de uma enorme gama de questões.

billboard, sought, by contrast, to connect with a segment of San Diego's populace largely ignored in local political discourse: its African American community and others sympathetic to King's role in recent American history.

"We wanted to hook up with the community in a concrete way," said Sisco at the time the billboard went up. "We are artists of course, but we see ourselves as part of a larger community."<sup>11</sup> In this instance, one concrete way to achieve this aim was to enlist African American community leaders as an advisory board during the time the piece was being designed. The three people who assisted the artists represented varied disciplines and interests: Cleo Malone was director of Palavra Tree, a drug rehabilitation center serving central San Diego; Robert Tambuzi was then president of the African American Artists and Writers Association; and Theodore Jones practiced as a licensed family, child, and marriage counselor. When they also became spokespeople on equal standing with the artists as the press focused on the billboard, the underlying message was clear: the artists felt it was presumptuous to speak for the African American community. They wanted their image, hovering above the street and displayed on cars, simply to be the catalyst for an open debate, and their advisors agreed. Malone, in my contemporaneous story on the piece, said, "We simply wanted to get the dialogue going on this issue. It's an art statement. It doesn't advocate a point of view, but says 'Hey folks, are you going to hide behind your racism or are we interested in doing something for King?'"<sup>12</sup> Unfortunately, the outcome was not the desired one; the convention center was never named for King. A nearby promenade was given that honor, and contains King's words, but they are chiseled in ground-level granite blocks along its path and are hardly noticeable. Nevertheless, the artists' billboard and bumper sticker foreshadowed their willingness to engage San Diegans on a diversity of issues.

For example, during a well-heeled Soviet Arts Festival spearheaded by Maureen O'Connor, then mayor of San Diego, these same artists, with the assistance of playwright and actress Carla Kirkwood, director Bart Scher, and his theater troupe Plus Fire Performance Group, produced a theatrical event for the street in November 1989. It lampooned the festival, the mayor, and the Union—Tribune Publishing Co., publisher of both local newspapers and itself involved in tense labor negotiations at the time. The performance brought attention to—and welcomed

Por exemplo, durante o abastado Festival de Artes Soviéticas realizado em novembro de 1989, coordenado por Maureen O'Connor, então prefeita de San Diego, estes mesmos artistas, com ajuda da dramaturga e atriz Carla Kirkwood, do diretor Bart Scher e seu grupo de teatro *Plus Fire Performance Group*, produziram um espetáculo de rua que satirizava o festival, a prefeita e a Union-Tribune Publishing Co., editora dos dois jornais locais, envolvida na época em uma tensa negociação trabalhista. A performance chamou a atenção para os – e saudou a participação dos – mendigos do centro da cidade de San Diego. Intitulada *Welcome Back, Emma*, a peça inspirou-se em um episódio de 1912, quando a sindicalista Emma Goldman, em uma viagem de trem, fez uma parada em San Diego e foi impedida de discursar por um grupo de vigilantes. Setenta e sete anos depois, Kirkwood, no papel de Emma Goldman, acompanhada por um grupo de cerca de cem pessoas, incluindo representantes da mídia, fez uma passeata da mesma estação de Santa Fé (Amtrak), onde a verdadeira Goldman havia chegado, até o Horton Park, localizado no centro da cidade e em frente a um shopping center. Os mendigos se juntaram à passeata e fizeram comentários sobre os discursos dos oradores no palanque.

O trabalho seguinte para as ruas de San Diego - vinte e cinco bancos de pontos de ônibus – foi realizado em 1990, um ano após *Welcome Back, Emma*. A questão central era o assassinato de cidadãos pela polícia (uma questão que mais tarde seria desenvolvida no elaborado projeto “NHI”, de 1992, focado numa série de mortes de prostitutas e em uma investigação policial desinteressada). Em 1990, havia ocorrido uma série desses assassinatos: nove, além de quatorze pessoas feridas. Alegou-se que as vítimas carregavam algum tipo de “arma”, tais como estaca de jardim, taco de baseball, espátula – muito embora alguns não tivessem arma alguma. Uma das vítimas, Tony Tumminia, era amigo de Scott Kessler, ativista comunitário de Ocean Beach. Após a morte do amigo, Kessler procurou Avalos, Hock, Sisco e Small propondo a criação de uma peça que tratasse da questão. Avalos, na época estudante de pós-graduação do programa de artes visuais da UCSD, decidiu não participar; porém os outros três colaboraram com Kessler na criação de um banco contendo sete figuras pictográficas que se assemelhavam a desenhos de silhuetas humanas usados em exercícios de tiro. Em cada figura havia uma alusão à “arma” que cada vítima pretensamente estaria carregando no momento de sua morte: a espátula, a estaca de jardim e assim por diante. O peito da última figura estava marcado com um ponto de interrogação, sugerindo inevitavelmente “quem será o próximo?” Acima das figuras pairava a interrogação: “*America’s Finest?*”

Os artistas convocaram uma coletiva de imprensa no dia 30 de outubro tendo como local exatamente o banco do ponto de ônibus em frente ao quartel-general da polícia no centro da

the participation of—the homeless in downtown San Diego. Titled *Welcome Back, Emma*, the piece drew inspiration from an incident of 1912, when labor organizer Emma Goldman made a stop in San Diego and was prevented from speaking by a group of vigilantes. Seventy-seven years later, Kirkwood, as Emma Goldman, along with an ensemble of some one hundred people, including the news media, paraded from the same Santa Fe (Amtrak) station where the real Goldman had arrived, to Horton Park, centrally located and in front of a downtown shopping center. The homeless joined the procession and offered spontaneous commentary on the words of speakers at an outdoor podium.

The next work for the streets of San Diego, twenty-five bus benches, followed in 1990, a year after *Welcome Back, Emma*. Their subject was the police killing of citizens (an issue that later segued into the more elaborate “NHI” project of 1992, focusing on a series of murders of prostitutes and the inadequate police department investigation of their deaths). In 1990, there had been a disturbing spate of such killings; nine since January 1, with fourteen other persons wounded. The victims were alleged to have been carrying such “weapons” as a garden stake, a baseball bat, a trowel—but some had no weapon at all. One of those victims, Tony Tumminia, had been a friend of Scott Kessler, a community activist in Ocean Beach; after his death, Kessler approached Avalos, Hock, Sisco, and Small about creating a piece addressing the situation. Avalos, who was a graduate student in UCSD’s visual arts program at the time, declined, but the other three collaborated with Kessler to design a bench containing seven pictographic figures resembling the human silhouettes familiar from target-practice ranges. Within each figure was a smaller image that alluded to the item the victim carried or wielded at the time of his death: the trowel, the garden stake, and so forth. The chest of the last figure was punctuated by a question mark, forcefully suggesting “who’s next?” Above the figures hovered the text: “America’s Finest?”

The artists called a press conference on October 30, at a bench installed directly across the street from the downtown police headquarters. The bench became an instant news story like the bus poster and billboard before it. But it then remained a news story during the month in which the image appeared on benches, thanks to the efforts of a local public official and the police. Bill Lowry, a Republican congressman from San Diego running for reelection, clearly



**David Avalos, Louis Hock, Elizabeth Sisco e Deborah Small**

*Martin Luther King, Jr.*, 1989.

acrílico sobre papel

317 x 690 cm.

cidade. O banco virou notícia instantaneamente, assim como já havia ocorrido com o *outdoor* e o *busdoor*. A notícia se manteve em evidência ao longo do mês em que as imagens permaneceram nos bancos, graças à ajuda de uma autoridade local e da própria polícia. Bill Lowry, um congressista republicano de San Diego candidato à reeleição, acreditou ter encontrado um ótimo mote para sua campanha: protestar contra o uso de US\$ 3.600 de recursos públicos federais para os bancos dos artistas (a quantia era uma parcela dos US\$ 12.500 concedidos aos artistas pela NEA para a realização de uma série de trabalhos, dentre os quais estavam o *outdoor* de King e *Welcome Back, Emma*, além dos bancos dos pontos de ônibus.). Enquanto isso, a Associação dos Oficiais da Polícia transformou o projeto em um fórum de debate sobre a liberdade de expressão ao tentar a remoção das imagens junto à empresa que havia alugado o espaço de propaganda aos artistas. A própria imagem, assim como a do *busdoor*, era por si só enigmática: o espectador necessitaria ter acompanhado uma série de eventos

“NHI”



**Louis Hock, Carla Kirkwood, Scott Kessker, Elizabeth Sisco e Deborah Small**

*NHI*, 1992.

serigrafia sobre vinil

304 x 609 cm

thought he had discovered a great campaign issue, protesting the use of \$3,600 in federal funds for the benches. (The amount was a portion of a \$12,500 grant the artists had received from the NEA to do a series of works, with money funding the King billboard and *Welcome Back, Emma* as well as the bus benches.) Meanwhile, the Police Officers' Association transformed the project into a forum for a debate on free speech when the group lobbied for the removal of the images with the advertising company that had leased space to the artists. The image itself, like that of the bus poster, appeared to be too cryptic for its own good: in this instance, because the viewer would have had to follow a series of events to understand its pictographic allusions. But no matter—the media as well as the project's detractors provided all the explanation it needed. Lowry got the press he wanted by assuming the role of aesthetician. He told reporter Uri Berliner of the *San Diego Union*: "It sure looks like political advertising

para compreender suas alusões. Isso, porém, não foi um problema: a mídia, assim como os críticos do projeto, forneceram todas as explicações necessárias. Lowry conseguiu toda a mídia que almejava ao assumir o papel de esteta, ao dizer ao repórter Uri Berliner do *San Diego Union*: “Isso, para mim, parece propaganda política, não arte.”<sup>17</sup> Uma reportagem do jornal estampava a fotografia de um dos bancos, com uma paleta de pintor desenhada no peito de uma das figuras. Outras histórias reportavam a desfiguração de bancos com o slogan tosca-mente pintado “Tiras são ok”, além dos nomes de dois policiais mortos. Além disso, houve comentários de críticos de arte (incluindo o meu, mais uma vez) e de telejornais, assim como de leitores escrevendo para as editorias dos jornais.

Na sua totalidade, a história do banco, como exposta na mídia, revelou o quão poderosa para o debate público uma arte catalisadora pode ser. Embora o departamento de polícia tenha realizado audiências públicas sobre os assassinatos, foram os bancos que trouxeram maior atenção pública para os crimes. Outro grupo de bancos foi lançado em dezembro, como uma resposta aos bancos feitos pelos artistas, onde se lia, “Boas Festas para a Melhor Polícia da América S.D.P.D.” (os bancos teriam sido patrocinados por um grupo de apoio à polícia). Além disso, dois residentes da cidade criaram camisetas impressas com os dizeres, “Melhores Alvos REAIS da América”. De certa forma, Hock, Sisco, Small e Kessler definiram a agenda pública para os meses de novembro e dezembro de 1990, ainda que seus bancos não fossem o espaço verdadeiro para o confronto, tendo o debate acontecido efetivamente neste não espaço chamado *mídia*. Mas não poderia haver evidência mais definitiva da eficácia do projeto do que a decisão do chefe de polícia, Bob Burgreen, no final de dezembro daquele mesmo ano, de alterar os procedimentos policiais em relação ao uso de força letal. Embora a arte sozinha não tivesse sido capaz de deflagrar tal decisão, ninguém seria capaz de duvidar que a contribuição da arte havia sido fundamental.

Enquanto pesquisavam para a criação dos bancos para os pontos de ônibus, os artistas tiveram acesso a informações sobre uma onda de assassinatos extremamente perturbadores que vinham ocorrendo no condado de San Diego desde 1985. As vítimas, todas mulheres, no total de quarenta e cinco até então, eram classificadas como prostitutas, viciadas e transientes, mesmo que essa classificação fosse altamente questionável. Diante do envolvimento pessoal de alguns policiais com algumas dessas vítimas, as investigações da força-tarefa criada em 1988 para solucionar os crimes se arrastavam. Também havia sido relatado que o acrônimo

to me, not art.”<sup>13</sup> One newspaper story reported the display of a photograph of one of the benches, with an artist’s palette drawn on one of the human contours. Other stories reported the defacement of benches with the loosely painted slogan “Kops Are OK” and the names of two slain officers. Then there were commentaries by art critics (again, including mine) and television newscasters, as well as local citizens writing for the op-ed pages of newspapers.

In its entirety, the history of the bench, as played out in the mass media, revealed just how powerful a catalyst art can be in public debate. Though the police department had held community forums about the shootings, the benches brought broader public attention to the crimes. Another group of benches even went up in December as a retort to the artists’ benches, reading, “Happy Holidays to America’s Finest Police S.D.P.D.” (These were reportedly sponsored by an ad hoc group of police supporters.) And two local residents issued T-shirts imprinted with the words, “America’s Finest the REAL Targets.” In a sense, then, Hock, Sisco, Small, and Kessler had set the civic agenda for November and December 1990, even though their benches weren’t the actual locales for the confrontation, and the debate instead took place largely in that non-place called the mass media. But there was no more impressive evidence of the effect of their project than the decision by Police Chief Bob Burgreen in late December that same year to alter police procedures regarding the use of deadly force. Although the art alone didn’t trigger his decision, no one could doubt that its presence had been an instrumental factor in it.

While doing research for the bus benches, the project’s creators became well acquainted with information on an epidemic of deeply disturbing murders that had taken place in San Diego County since 1985. The victims, all women and numbering at least forty-five, had been classified as prostitutes, drug addicts, and transients, even though such labels were suspect in several instances. Police officers had been personally involved with some of these women, a fact that appeared to hinder the investigation of a task force set up in 1988 to solve the crimes. It was also reported that the acronym “NHI”—standing literally for “No Humans Involved,” but implying a cruel devaluation of the lives of the victims—had been used to describe these women, an assertion that police officials denied.

Whether true or not, “NHI” became the name of the 1992 project by Hock, Kessler, Kirkwood, Sisco, and Small. Because it had several components, “NHI” differed from the group’s other



“NHI” – que significava literalmente “*No Humans Involved* [Sem envolvimento de humanos]” - havia sido usado para descrever essas mulheres, o que sugeria uma cruel depreciação da vida das vítimas, fato negado pela polícia.

Verdadeiro ou não, “*NHI*” tornou-se o nome do projeto realizado no ano de 1992 por Hock, Kessler, Kirkwood, Sisco e Small. Considerando-se que foi constituído de vários componentes, “*NHI*” se diferenciou dos outros projetos do grupo. Um par de *outdoors* foi lançado no dia 19 de fevereiro, cada um contendo uma fotografia já conhecida de Donna Gentile, uma das vítimas, de autoria do fotojornalista Joel Zwink. Uma exposição de fotografias foi aberta três dias depois no centro de San Diego, em um lugar alugado temporariamente, além de um livro/catálogo que acompanhava a exposição. Uma peça teatral de Kirkwood relacionada ao projeto, *MWI - Many Women Involved* -, foi apresentada no espaço da galeria nos dias 7 e 14 de março, enquanto uma mesa- redonda, que incluía especialistas e a mãe de uma das vítimas, foi realizada também na galeria no dia 8 de março. A programação intensa de eventos desencadeou um contínuo fluxo de cobertura da mídia, criando inúmeras oportunidades para o diálogo entre os artistas, os membros das famílias das vítimas e a comunidade.

Os *outdoors* em si diziam pouco às pessoas nas ruas. Ambos possuíam o mesmo design contundente: um retrato da doce Donna Gentile, acompanhada do texto “*NHI*” em branco contra um fundo preto. Sem uma resposta imediata da mídia, teriam passado despercebidos. Porém, quatro anos após o *busdoor*, os artistas podiam calcular, com certa precisão, como a mídia reagiria. E reagiu, espalhando a notícia sobre a exposição, as performances e a mesa-redonda. A exposição empregou um conceito simples, mas brilhante. Consistia em quarenta e cinco fotografias, uma para cada vítima, com seus nomes inscritos abaixo das imagens. No entanto, diante da inexistência de imagem de algumas das mortas, os coordenadores do projeto pediam a mulheres da comunidade que emprestassem seus rostos. Pondo a imagem de outras mulheres em substituição às daquelas assassinadas, “*NHI*” enfatizou, muito concretamente, que a marginalização e desumanização relacionadas às vítimas dizia respeito a todas as mulheres.

Embora o chefe de polícia Burgreen o tenha condenado, este projeto não foi nem de longe tão controverso nos meios de comunicação quanto os anteriores, ainda que sua maior pungência tenha rendido constantes comentários no livro de registros da galeria. “Que maravilhosa voz vocês deram a essas mulheres, cujos gritos não puderam ser ouvidos,” escreveu alguém com

projects. A pair of billboards, each containing an already familiar picture by photo-journalist Joel Zwink of Donna Gentile, one of the murder victims, went up on February 19. An exhibition of photographs opened three days later in downtown San Diego, in a temporarily leased space, and an accompanying book was first made available on that date as well. Kirkwood's related play, *MWI—Many Women Involved*, was performed in the gallery space on March 7 and 14, while on March 8 a panel including experts and the mother of one of the victims was held in the gallery as well. The ongoing program of events triggered a steady stream of media coverage and created many opportunities for a dialogue between the artists, family members of the victims, and the community.

The billboards themselves told the person on the street little. Both had the same stark design: a picture of a sweet-looking Donna Gentile accompanied by the text "NHI" in white against a black background. Without an immediate response from the print and electronic media, they would have remained obscure. But four years after the bus poster, the artists could calculate, quite accurately, how the media would react. And react they did, spreading the word about the exhibition, the performances, and the panel. The show employed a conceptually simple but brilliant conceit. It consisted of forty-five photographs, one per victim, each named below the picture. But when images weren't available for some of the dead, the coordinators of the project asked women from the community to lend their faces. By having other women act as stand-ins for those murdered, "NHI" made the point, quite concretely, that the marginalizing and dehumanizing of the victims was clearly about all women.

Although Police Chief Burgreen condemned it, this project wasn't nearly as controversial in the media, though its sheer poignancy did yield moving commentary in the gallery notebook. "What a wonderful voice you've given these women, whose cries cannot be heard," wrote someone with the initials C. S., and "My heart weeps," observed J. S. The San Diego Press Club selected the artists for its Headliner of the Year award in the arts for "local residents/organizations that were prominent in the news in a positive way." But the NEA felt differently. After having awarded the group \$ 12,000 for their work, on March 9, acting NEA chair Anne-Imelda Radice sent a letter asking that the NEA's imprimatur be removed from the project, even if the money could not be returned. The artists published their retort in the *La Jolla Light*, a local weekly newspaper, declaring, "Withdrawing support from the 'NHI' project demonstrates

as iniciais C. S., e “Meu coração chora,” observou J.S. O Clube da Imprensa de San Diego selecionou os artistas para seu prêmio Destaque do Ano nas Artes para “organizações/residentes locais que tenham sido proeminentes na mídia de forma positiva”. A NEA, entretanto, parecia entender todo o processo de forma diferente. Após ter destinado US\$ 12.500 ao grupo para seu trabalho, a presidente em exercício da NEA, Anne-Imelda Radice, enviou carta datada de 9 de março daquele ano pedindo que a referência à agência fosse retirada do projeto, ainda que os recursos financeiros não pudessem ser devolvidos. Os artistas publicaram sua réplica no *La Jolla Light*, semanário local, declarando que “a retirada do apoio do projeto *NHI* demonstra a covardia ética e moral da NEA, além de sua incapacidade de continuar provendo liderança nas artes... A NEA está morta.”<sup>18</sup>

Apesar da opinião acerca da covardia da agência, seria prematuro imaginar que o projeto “*NHI*” teria marcado o fim do envolvimento do grupo com a NEA, já que, no verão de 1993, Hock, Sisco e Avalos irritariam mais uma vez a agência com *Art Rebate / Arte Reembolso* [Reembolso da Arte]. A primeira notícia do projeto no *San Diego Union-Tribune* mencionava o uso dos recursos do contribuinte como sua questão principal, ignorando a preocupação central dos artistas com o papel dos imigrantes ilegais na economia dos Estados Unidos. Os artistas fizeram do dinheiro – mais especificamente, notas de dez dólares - seu meio de dramatizar aquele papel. Começando em julho e se alongando pelo mês de agosto, os artistas distribuíram US\$ 4.500 em locais onde trabalhadores ilegais se reuniam, quantia que correspondia à parte de uma proposição de US\$ 5.000 do Museu de Arte Contemporânea, San Diego, e do Centro Cultural de la Raza. Cada participante voluntário assinava uma folha e recebia um envelope contendo dez dólares e uma carta descrevendo a intenção e as questões da *Art Rebate / Arte Reembolso* [Reembolso da Arte]. Em letras garrafais, a carta declarava, “Esta nota de dez dólares é parte de um projeto artístico que tem a intenção de restituir dez dólares de impostos aos contribuintes, particularmente àqueles ‘contribuintes não documentados.’ O reembolso de arte reconhece seu papel como agente fundamental na comunidade econômica que desconhece as fronteiras nacionais.”

Os detratores do projeto multiplicaram-se rapidamente, com críticas provenientes de áreas previsíveis, como o deputado de extrema-direita do norte do Condado de San Diego, Randy “Duke” Cunningham. Ele prontamente redigiu uma carta à NEA, exclamando: “Com muito custo poderia imaginar uso mais insolente dos dólares suados dos contribuintes. Se ‘artistas’ querem distribuir dinheiro aos imigrantes ilegais, que o façam com seu próprio dinheiro.”

the NEA's ethical and moral cowardice and its inability to provide leadership in the arts any longer.... The NEA is dead."<sup>14</sup>

Their point about the agency's cowardice was well taken, but it was perhaps premature to think "*NHI*" marked the end of their involvement with the NEA, since, in the summer of 1993, Hock, Sisco, and Avalos irritated the NEA once again with *Art Rebate/Arte Reembolso*. Even the initial story on this piece in the *San Diego Union—Tribune* made the use of taxpayer funds the leading issue, ignoring the artists' central concern with the role of illegal immigrants in the U.S. economy. The artists had made money their means for dramatizing this role—more specifically, ten-dollar bills. Beginning in July and continuing through August, they distributed \$4,500 of a \$5,000 commission from the San Diego Museum of Contemporary Art, and the Centro Cultural de la Raza, at locales where undocumented workers congregate. Each willing participant would sign a sheet and receive an envelope containing ten dollars and a statement outlining the intention and themes of *Art Rebate/Arte Reembolso*. In bold letters, the sheet declared, "This ten dollar bill is part of an art project that intends to return tax dollars to taxpayers, particularly 'undocumented taxpayers.' The art rebate acknowledges your role as a vital player in an economic community indifferent to national borders."

The project's detractors multiplied swiftly, with criticism coming from predictable quarters, such as the far-right congressman from North San Diego County, Randy "Duke" Cunningham. He quickly drafted a letter to the NEA, exclaiming, "I can scarcely imagine a more contemptuous use of taxpayers' hard-earned dollars. If 'artists' want to hand out cash to illegal aliens, let it be their own." Bowing to Cunningham's demand for an audit of the grant that funded *Art Rebate/Arte Reembolso*, the NEA would soon disallow the \$ 1,250 of its money that went into the project.

It is not the job of artists, however, to refrain from creative expression for the good of a public agency — to censor themselves, in other words. People who were invisible had in fact become visible because of this project. As in the past, the artists were bringing marginalized people into the media's high-tech town square, implicitly arguing that undocumented workers, by virtue of their very presence, were entitled to rights the rest of us possess. This was old-fashioned populist thinking in the American tradition, which happened to take the form

Curvando-se à demanda de Cunningham para uma auditoria acerca da concessão dos recursos que financiaram *Rebate Arte / Arte Reembolso* [Reembolso da Arte], a NEA não tardou a negar que US\$ 1.250 de recursos da agência tivessem financiado o projeto.

Não é tarefa dos artistas, no entanto, condicionar sua expressão criativa ao que seria o melhor para uma agência pública – o que representaria, em outras palavras, uma forma de censurar a si mesmos. Pessoas que eram invisíveis tornaram-se, de fato, perceptíveis graças a este projeto. Como no passado, os artistas trouxeram pessoas marginalizadas para o centro das atenções da mídia, implicitamente afirmando que os trabalhadores, mesmo em situação irregular, tinham os mesmos direitos que o resto de nós. Esse era um pensamento populista antigo na tradição norte-americana que assumia agora a forma da arte conceitual, com meios irônicos e extravagantes; mas foi igualmente uma provocação brilhante dentro das tradições duchampiana e surrealista.

Os artistas não poderiam ter estado ao lado dos trabalhadores em momento mais auspicioso. No mês de agosto daquele mesmo ano, o governador Pete Wilson lançou uma política de “maior rigor com os imigrantes mexicanos”, que continua até os dias atuais. “A obra em si não é tão exótica ou radical,” observou Hock corretamente quando *Art Rebate / Arte Reembolso* [Reembolso da Arte] havia apenas sido lançado. “O que dá destaque ao trabalho é a calcificação dos pontos de vista a respeito dos trabalhadores sem documentação.”<sup>19</sup> Quando políticos da Califórnia, como Wilson e a senadora Dianne Feinstein, convocaram coletivas de imprensa para defender um controle mais rígido das fronteiras, Avalos foi rápido em observar que “os políticos estão agindo como artistas performáticos, enquanto nós estamos tentando ser políticos.”<sup>20</sup> Pelo tema e sua forma inventiva, o projeto levou os artistas de volta no tempo até o *busdoor* de 1988, embora a distribuição de dinheiro, ainda que pequena para padrões federais, tenha demonstrado ser mais eficaz em atrair a atenção do que simplesmente apelidar San Diego de “fazenda” [*plantation*] para turistas.

A deficiência de *Art Rebate / Arte Reembolso* [Reembolso da Arte] estava em seu inadvertido simbolismo – com o reembolso sendo percebido como esmola. Neste sentido, o projeto caiu como luva nas mãos daqueles que entendem que os trabalhadores sem documentação são parasitas da economia dos Estados Unidos. No entanto, considerando-se que o projeto apontava para a continuidade de uma tradição de acolhimento que tornou a cultura norte-americana tão dinâmica, seu espírito inclusivo poderia ser considerado mais genuinamente

of Conceptual art with wry and extravagant means; but it was a brilliant provocation in the Duchampian and Surrealist traditions as well.

The artists couldn't have taken the side of these workers at a more auspicious moment. During August of that year, Governor Pete Wilson launched a "get tough on Mexican immigrants" policy that continues to this day. "The piece itself is not that exotic or radical," rightly observed Hock when *Art Rebate/Arte Reembolso* had just begun. "What makes it stand out is the calcification of viewpoints about undocumented workers."<sup>15</sup> When California politicians such as Wilson and Senator Dianne Feinstein staged press conferences at the border to advocate tighter border control, Avalos was prompted to observe, "The politicians are acting like performance artists, while we're trying to be political."<sup>16</sup> In its subject and inventive design, this project took the trio of artists full circle back to the 1988 bus poster, although the distribution of money, however small the amount by federal standards, proved more attention-getting than dubbing San Diego a tourist plantation.

The flaw of *Art Rebate/Arte Reembolso* was in its inadvertent symbolism—with the rebate being perceived as a handout. In this sense, the project played into the hands of those who argue that undocumented workers are leeching off the U.S. economy. However, since the project argued for the continuation of the very tradition of acceptance that has made American culture dynamic, its embracing spirit was far more genuinely American than any nativist hostility to immigrants. History bears witness that each wave of immigration has enriched this society.

As a zone of transition and societal tensions, San Diego has been ripe for activist art in the 1980s and 1990s. But that doesn't mean the appearance of these challenging projects was inevitable—only that with enough vision, humor, and media savvy, artists could seize the moment. The loose coalition of artists and others who created the bus poster, the King billboard, *Welcome Back*, *Emma*, the bus bench, "NHI," and *Art Rebate/Arte Reembolso* fit the bill. The "statues" placed in the high-tech town square provoked criticism, praise, and debate. By stimulating vigorous discussion of troublesome issues, these projects really have made a measurable impact on the life of San Diego, and nothing could be more central to their purposes.

norte-americano do que qualquer postura hostil dirigida aos imigrantes. A história tem dado testemunho de como cada onda de imigração enriqueceu esta sociedade.

Como uma zona de transição e tensões sociais, San Diego foi propícia para a arte ativista nas décadas de 1980 e 1990. Mas isso não significa que o aparecimento desses projetos questionadores fosse inevitável – ao contrário, apenas com muita visão, humor e habilidade no lidar com a mídia, os artistas puderam aproveitar o momento. A livre coalisão de artistas e outras pessoas que criaram os *busdoors*, o *outdoor* de King, *Welcome Back*, *Emma*, os bancos de ponto de ônibus, “*NHI*” e *Art Rebate / Arte Reembolso* [Reembolso da Arte] deu conta do recado. As “estátuas” colocadas na praça da alta tecnologia da mídia provocaram críticas, elogios e o debate. Ao estimular a discussão vigorosa de questões polêmicas, esses projetos causaram um impacto definitivo e contundente no cotidiano de San Diego, e nada poderia estar mais próximo das intenções dos artistas.

Alguns meses após os debates enfiados em torno de *Art Rebate / Arte Reembolso* [Reembolso da Arte] terem se abrandado, Avalos observou que “as colaborações têm uma propensão conceitual. Mas os espectadores não devem presumir que seriam teoricamente motivadas. Elas são, por princípio, comunitárias. Não é coincidência que todos nós tenhamos vivido aqui há muito tempo, se não a vida toda.”<sup>21</sup> Ao se dedicarem a comentar as preocupações de seu próprio quintal, esses artistas se projetaram em todo os Estados Unidos e além. Eles deram um novo significado à famosa frase do filósofo John Dewey: “o local é o único universal sobre o que toda arte se funda.”<sup>22</sup>

Tradução: Sunshine Pessanha e Luiz Sérgio de Oliveira

## Notas

1 Como decorrência do histórico da escravidão nas fazendas do sul dos Estados Unidos, a palavra *plantation* [fazenda, plantação] tem fortes conotações ao trabalho escravo. (Nota dos Tradutores - N .T.)

2 Robert L. Pincus, “Bus Artists Driving Home a Point,” *San Diego Union*, 9 de janeiro, 1988, D1.

3 Ibid.

4 Richard A. Smith, letter, *San Diego Union*, 13 de janeiro, 1988, B6; Florence Joiner, carta de leitor, *San Diego Union*, 13 de janeiro, 1988, B6.

5 Duluth é a quarta maior cidade do estado norte-americano de Minnesota, tendo como peculiaridade destacada o fato de ser o porto de águas profundas mais ocidental do Oceano Atlântico, apesar da distância de 3.700 km, percorrida através dos Grandes Lagos e de outros canais e passagens. (N.T.)

A few months after the furious debate over *Art Rebate/Arte Reembolso* had subsided, Avalos observed, “The collaborations have a conceptual bent. But viewers shouldn’t assume they are theoretically motivated. They’re communitarian in spirit. It’s no coincidence that all of us lived here a long time, if not all our lives.”<sup>17</sup> Just by commenting on concerns in their own backyard, these artists have garnered attention across the United States and beyond. They have given new meaning to philosopher John Dewey’s famous line, “The local is the only universal, upon that all art builds.”<sup>18</sup>

## Notes

1 Robert L. Pincus, “Bus Artists Driving Home a Point,” *San Diego Union*, January 9, 1988, D1.

2 Ibid.

3 Richard A. Smith, letter, *San Diego Union*, January 13, 1988, B6; Florence Joiner, letter, *San Diego Union*, January 13, 1988, B6.

4 Michael Tuck, “Perspective,” KGTV, January 11, 1988, unpaginated transcript.

5 Louis Hock and Elizabeth Sisco, interview with the author, March 1, 1994.

6 George Will, “The Interaction of Space and Tacos,” *San Diego Union-Tribune*, August 22, 1993, B6; Mike Royko, “Artistic Talent Is a Handout Away,” *San Diego Union-Tribune*, August 14, 1993, B12.

7 Robert L. Pincus, “‘Number Crunchers’ Ultimately End Up Deciding Art’s Direction,” *San Diego Union—Tribune*, September 13, 1993, E4.

8 Robert L. Pincus, “Controversial Artist Speaks Out About Art Scene Here,” *San Diego Union*, September 4, 1988, E1.

9 David Avalos, Scott Kessler, and Deborah Small, interview with the author, March 31, 1994.

10 Hock and Sisco, interview, March 1, 1994.

11 Robert L. Pincus, “Bus Poster Artists Rap S.D. Again . . . This Time on Billboard,” *San Diego Union*, April 13, 1989, D1.

12 Ibid.

13 Uri Berliner, “Lowry Says Bench Ads ‘Not Art,’” *San Diego Union*, November 1, 1990, B3.

14 Deborah Small, Elizabeth Sisco, Carla Kirkwood, Scott Kessler, and Louis Hock, “*NHI*” (San Diego: [self-published], 1992).

15 Robert L. Pincus, “Trio Elevates Migrant Tax Rebate Concept to an Art Form,” *San Diego Union—Tribune*, August 2, 1993, E4.

16 Robert L. Pincus, “‘Rebate’ Gives Good Return for a Minor Investment,” *San Diego Union-Tribune*, August 22, 1993, E1, E8.

17 Robert L. Pincus, “Noted Collaborator Goes It Alone Locally,” *San Diego Union-Tribune*, January 31, 1994, E5.

18 John Dewey, quoted in William Carlos Williams, introduction to *Paterson* (New York: New Directions, 1963), unpaginated.



- 6 Michael Tuck, "Perspective," KGTV, 11 de janeiro, 1988, transcrição sem numeração.
- 7 Louis Hock e Elizabeth Sisco em entrevista com o autor, 01 de março, 1994.
- 8 George Will, "The Interaction of Space and Tacos," *San Diego Union-Tribune*, 22 de agosto, 1993, B6; Mike Royko, "Artistic Talent Is a Handout Away," *San Diego Union-Tribune*, 14 de agosto, 1993, B12.
- 9 Robert L. Pincus, "'Number Crunchers' Ultimately End Up Deciding Art's Direction," *San Diego Union—Tribune*, 13 de setembro, 1993, E4.
- 10 Arte chicana refere-se à arte norte-americana produzida por artistas norte-americanos de origem mexicana. ( N.T.)
- 11 Robert L. Pincus, "Controversial Artist Speaks Out About Art Scene Here," *San Diego Union*, September 4, 1988, E1.
- 12 David Avalos, Scott Kessler e Deborah Small em entrevista com o autor, 31 de março, March 31, 1994.
- 13 *Public Broadcasting Service*, sistema de televisão pública dos Estados Unidos com 354 estações de TV e sede em Arlington, estado da Virgínia. ( N.T.)
- 14 Hock e Sisco, entrevista, 01 de março, 1994.
- 15 Robert L. Pincus, "Bus Poster Artists Rap S.D. Again . . . This Time on Billboard," *San Diego Union*, 13 de abril, 1989, D1.
- 16 Ibid.
- 17 Uri Berliner, "Lowry Says Bench Ads 'Not Art,'" *San Diego Union*, 01 de novembro, 1990, B3.
- 18 Deborah Small, Elizabeth Sisco, Carla Kirkwood, Scott Kessler e Louis Hock, "*NHI*" (San Diego: [edição dos autores], 1992).
- 19 Robert L. Pincus, "Trio Elevates Migrant Tax Rebate Concept to an Art Form," *San Diego Union—Tribune*, 02 de agosto, 1993, E4.
- 20 Robert L. Pincus, "'Rebate' Gives Good Return for a Minor Investment," *San Diego Union-Tribune*, 22 de agosto, 1993, E1, E8.
- 21 Robert L. Pincus, "Noted Collaborator Goes It Alone Locally," *San Diego Union-Tribune*, 31 de janeiro, 1994, E5.
- 22 John Dewey, citado em William Carlos Williams, introdução a *Paterson* (New York: New Directions, 1963), sem numeração.

## Bibliografia / Bibliography

- AVALOS, David, James Luna, Deborah Small, and William E. Weeks. *California Mission Daze*. San Diego: [self-published], 1988.
- BROOKMAN, Philip, and Guillermo Gomez-Pena, eds. *Made in Aztlan*. San Diego: Centro Cultural de la Raza, Tolteca Publications, 1985.
- CHAVEZ, Patricio, and Madeleine Grynstejn. *La Frontera/The Border: Art About the Mexico! United States Border Experience*. San Diego: Centro Cultural de la Raza and Museum of Contemporary Art, San Diego, 1993.
- GÓMEZ-PENA, Guillermo. „Death on the Border: A Eulogy to Border Art.” *High Performance* 14 (Spring 1991): 8-9.
- JAFFE, Maggie, and Deborah Small. *1492*. San Diego: [self-published], 1986.
- KELLEY, Jeff, ed. *The Border Art Workshop (BAW/TAF), 1984-1989: A Documentation of 5 Years of Interdisciplinary Art Projects Dealing with U.S.—Mexico Border Issues (A Binational Perspective)*. (English text). New York: Artists Space; San Diego: Centra Cultural de la Raza and La Jolla Museum of Contemporary Art, 1989.
- PINCUS, Robert L. “The Spirit of Place: Border Art in San Diego.” *Visions* 3 (Spring 1989): 4—7.
- SMALL, Deborah, Elizabeth Sisco, Carla Kirkwood, Scott Kessler, and Louis Hock. “*NHI*.” San Diego: [self-published], 1992.
- SMALL, Deborah, ed. *There Are 206 Bones in the Human Body*. San Diego: [self-published], 1988.