

Estas inquietações me levaram a partir novamente. Assim, em 1995, desta vez como imigrante latino-americana para Nova York, trabalhei durante dois anos como curadora de El Museo del Barrio. Meu prolongado exílio me levou depois a São Francisco, em 1998, onde agora dirijo a Galería de la Raza, um espaço alternativo chicano (mexicano-americano). O que encontrei nestas duas instituições culturais “latinas”¹ foi uma caixa de ressonância das complexas políticas culturais norte-americanas e dos conflitos intra e interculturais que cuidarei de apresentar neste texto. Foi por meio destas duas experiências também que comecei a negociar minha própria posição como curadora e intelectual latino-americana nos Estados Unidos. A voz que assumo não é a de uma teórica da arte, mas de uma curadora que se tem feito na prática binacional.

2.

Em uma entrevista televisiva, David Letterman, espantado ao ver uma latina sair do “bairro” e se vestir em *high style*, perguntou a Jennifer López: “Isso que ela está vestindo é um traje gaúcho?”. “Não”, ela responde, “é Gucci”. Era verão de 1999, quando o novo “boom latino” foi criado pelos meios de comunicação gringos. Apesar da perplexidade e reticência que a sociedade anglo-americana sente, em geral, pela atual fluidez das fronteiras que separam “eles” de “nós”, músicos como Ricky Martin, Jennifer López e Mark Anthony conseguiram fazer o “cruzamento” e alcançaram as primeiras posições do *hitparade* da rádio norte-americana.

As revistas *Time Magazine* e *Newsweek* oportunamente registraram em suas capas e artigos centrais parte do que esse fenômeno representa: o *crossover* – o cruzamento – da cultura latina com o *mainstream* pop anglo-americano. Os artigos iam ilustrados com os índices de crescimento demográfico dos latinos nos Estados Unidos e, entre outros fatores, do seu nível de educação e de seu poder aquisitivo². Tratava-se do reconhecimento inadiável de que a cultura dominante anglo-americana havia se transformado e que, de agora em diante, teria que digerir o *ajiaco**cultural que se misturara ao caldo monocultural do sonho americano.

O “cruzamento” ocorreu em várias direções: García Márquez atravessou o limiar da *high culture* ao *pop*, publicando em uma revista de *show business* gringo-latina suas adulações à sua compatriota colombiana Shakira, a “*Remédios, la bela*” do novo boom, que, como ele, cruzou com sucesso a fronteira do *mainstream*. Macondo se deslocou para Miami, um paradigma das múltiplas Américas Latinas do Norte.

O pop latino-americano tem uma overdose de identidade. Em Hollywood, a atriz mexicana Salma Hayek, cansada de interpretar papéis tipo *mexican spitfire*, decidiu criar sua própria produtora de cinema. Seu primeiro projeto é representar o papel de Frida Kahlo, a mulher-mito cujo elenco também é cobiçado pelas divas “latinófilas” de Hollywood, entre elas a destemida Madonna e, mais recentemente, a própria Jennifer López.

E falando em identidades exageradas, nesta mesma época, o ator chicano Eddy Olmos realizou uma ambiciosa campanha publicitária macronacionalista de cultura pan-latina nos Estados Unidos. Consistia em uma exposição e um livro de fotografias patrocinado

pelo Instituto Smithsonian, um filme produzido pela HBO, e shows e festivais que seriam apresentados em diferentes cidades do país. Ironicamente, este projeto foi lançado sob o título *Americanos* para convencer aos anglos, de uma vez por todas, que os latinos fazem parte da americanidade. Para o público em geral, o destaque foi ter Olmos, José Feliciano e Gloria Estefan cantando juntos os coros apoteóticos da música tema de “Americanos” no horário nobre da televisão. Graças à cultura pop, uma certa cultura latina – a mais fotogênica e menos desafiadora – havia finalmente adquirido uma visibilidade positiva nos Estados Unidos.

Enquanto isso, fora da câmera, a indústria carcerária se alimenta as políticas de criminalização dos latinos; o corpo policial da fronteira e o INS (os serviços de imigração) violam impunemente os direitos humanos e impedem que organizações como a Anistia Internacional ou o Human Rights Watch de documentar o que está acontecendo por trás de suas portas herméticas. Enfim, nossa “coisa latina” é uma mistura contraditória de criminalização e banalização cultural ao ritmo da salsa.

O que acontece com o “latino-americano” nos cruzamentos entre o Norte e o Sul? Como negociar a “identidade” da diáspora latino-americana que se encontra na fissura cultural que separa os Estados Unidos do Sul quando seu “pertencimento” cultural é negado por ambos os lados? Como enfrentar os subterrâneos problemas de classe, raça e etnia que permeiam as relações entre as duas *Latinoaméricas* sem cair em antagonismos ultranacionalistas ou em triunfalismos globalizantes?

3.

No final dos anos 1980, surgiram nos centros acadêmicos dos Estados Unidos, os chamados “debates multiculturais” e os da “política de identidade” (*identity politics*) que buscavam complexificar a noção de identidade com a diversidade de suas nuances de raça, preferência sexual, gênero, etnia e classe. Um exemplo que ilustra bem esse grau de fragmentação é um pequeno aviso que encontrei no *Viffage Voice* em Nova York, que convocava “as lésbicas muçulmanas para formar um grupo de autogestão civil”. A identidade pós-moderna parece se desdobrar em uma série sem-fim de micronacionalismos.

No início dos anos 1990, essas discussões sobre as políticas de identidade favoreceram, por sua vez, que os teóricos, críticos e curadores latino-americanos tivessem uma participação maior nos processos de “contextualização” da arte latino-americana. Abria-se a possibilidade de corrigir, a partir de uma perspectiva crítica, as condições da identidade “exótica” que nos conferia o extremo romantismo dos “exploradores coloniais”. Por meio da Bienal de Havana e de encontros teóricos em São Paulo, Bogotá, Santiago, Caracas e outras cidades, buscava-se bombardear o conceito de “periferia cultural”, até fazê-lo explodir em milhares de centros irrigados pelo Sul.

Fora da academia e das instituições culturais surgiu um fenômeno paralelo. O mercado internacional de arte latino-americana começou a ganhar força tanto pela repentina emergência econômica de alguns países do Sul como o México, como pela expansão das economias

neoliberais na América Latina e a recessão nos Estados Unidos. Do dia para a noite, os *latin american masters* (como Diego Rivera, Wifredo Lam, Frida Kahlo, Joaquín Torres-García, Rufino Tamayo, Fernando Botero e Claudio Bravo) se tornaram *el upper class* – a classe superior – da arte latino-americana de exportação. Ao longo dos anos, o fenômeno vem crescendo: as vendas anuais de arte latino-americana na casa de leilões Christies, por exemplo, aumentaram de 2,5 milhões de dólares em 1981 para mais de 27 milhões em 1999. A força do mercado e, em particular, dos colecionadores de arte latino-americanos, se tornou o suporte colateral, a garantia de que a arte latino-americana poderia ocupar um lugar competitivo no mundo da arte internacional.

Embora o mercado tenha se diversificado muito nos últimos anos, em seu início³, foi sustentado principalmente por colecionadores mexicanos e sul-americanos, que compravam, em geral, obras de artistas de sua mesma nacionalidade. As elites econômicas latino-americanas começaram a competir entre as nações para marcar seu lugar no campo simbólico (suntuoso, lucrativo e privilegiado) da arte. O fenômeno foi de dois gumes. Combinou tanto os ânimos nacionalistas (a verdadeira face da “universalidade” da arte) como a “globalização” da economia neoliberal latino-americana.

Apesar do rótulo de “arte latino-americana”, parece que foi o mercado – mais do que os debates acadêmicos e as exposições panorâmicas – que propiciaram o primeiro espaço transnacional da arte latino-americana. Independentemente da contextualização teórica e cultural, o espetáculo e a especulação dos leilões foram mais eficazes para singularizar os artistas com nome próprio e abrir as vias de ingresso ao reconhecido “circuito de arte globalizada” e a “vanguarda” internacional.

Por conseguinte, em meados da década de 1990, surgiu uma nova série de exposições que se propunham em ir além do confinamento das “identidades culturais” e da categoria de “arte latino-americana”. Seu objetivo era romper o caráter monolítico da categoria de “arte latino-americana” e transcender as contextualizações de etnia e nacionalidade que prevaleciam até então; a estratégia: promover nomes próprios. Deu-se fim a uma década de exposições panorâmicas latino-americanas⁴, a partir das quais se tentava refutar o que os outros consideravam que a arte latino-americana é ou não é. Pela primeira vez, surgiram inúmeras exposições individuais de artistas como Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Gabriel Orozco, Eugenio Dittborn, Tunga, Kcho ou Doris Salcedo nas grandes instituições dos Estados Unidos. Os *mainstreams* “alternativos” do Norte e do Sul se deram as mãos.

4.

Agora, nos tempos pós-pós do novo milênio (pós-multiculturalidades, pós-étnicos e pós-pós-modernos), a arte latino-americana está submersa nas águas da globalização da arte. A globalização é a nova expressão para o culto à diferença cultural e às identidades híbridas. Ao contrário dos *identity politics* dos anos 1980, que questionavam, entre outras, as relações de poder, a globalização criou um mundo de arte homogêneo, misturando a nata do Sul com a nata do Norte. Com o “triunfo” da globalização, já não parece necessário ativar ou resistir às fronteiras conceituais que dividem as interpretações coloniais e pós-coloniais de poder. Como disse Gerardo Mosquera, o centro

“autodescentralizou-se”. Ele se deslocou. Mas não contávamos que esse deslocamento pós-moderno ia ser tão literal. Mais do que se deslocar, se generalizou.

O mundo da arte internacional se converteu no destino de luxo do turismo cultural. Nisto influem particularmente as redes “alternativas” que se estabeleceram entre os poderes culturais do centro e os “centros” subalternos (por exemplo, as múltiplas bienais do Sul como as de São Paulo, Istambul, Johannesburg e Havana). O *network* internacional é uma rede móvel – ou melhor, um clube – de instituições culturais, curadores, colecionadores e *dealers* que conecta Nova York com o resto do mundo e vice-versa, e que leva, ou melhor, pretende levar as rédeas da globalização cultural em suas mãos. Celebram, também, a dissolução de muitas outras fronteiras artísticas. Mas são “fronteiras” acessíveis, sem desafios e sem um ponto de tensão: a alta-costura, a moda alternativa, o chique corporativo, a diversidade cultural e racial, o exotismo estilizado, a arte radical e o “politizado” são parte de uma mesma estética sob a lente sofisticada do global chique.

A terminologia pós-moderna, multicultural e pós-colonial foi se misturando ao discurso que promove a globalização da arte. Mas em termos mais glamourosos. A diversidade cultural está condenada a ser apagada pelo efeito homogeneizante e despolitizado da globalização da arte. Mimetiza-se com os conceitos de “universalidade, liberdade e progresso social” com os quais se promove a Internet. Esta pseudodemocracia cultural internacionalista é uma nova colonização do território artístico que se apropria das estratégias de descolonização. O mundo de arte “globalizado” – isto é, o “internacionalismo” hegemônico – forjou uma comunidade artística que se estende para além das fronteiras geopolíticas, mas aquém das fronteiras institucionalizadas da arte. Os artistas acabam sendo reféns deste suposto mundo da arte sem fronteiras, feito à imagem e semelhança dos mercados globais e seus controles de “qualidade”.

5.

Todavia nem tudo é glamour e pesetas. No El Museo del Barrio de Nova York, vivi o outro lado das contradições inerentes à arte latino-americana.

Em 1969, como resultado dos movimentos civis dos anos 1960, um grupo de ativistas, artistas e professores fundaram o El Museo del Barrio para consolidar um espaço político e de coesão cultural para a comunidade porto-riquenha. Nasceu, basicamente, graças ao ativismo cultural da classe trabalhadora porto-riquenha. Em 1994, o El Museo decidiu ampliar sua programação e incluir a representação da arte latino-americana. Isso desencadeou uma complicadíssima pirueta conceitual. O desafio do El Museo era fortalecer tanto sua raiz comunitária como sua ampliação em um museu pan-latino e latino-americano que competia com os altos padrões da cidade. Evidentemente, há mais de uma comunidade latina dividida e subdividida por etnias, nacionalidades, expectativas e classe.

Embora El Museo del Barrio represente a diáspora cultural latino-americana, a instituição confronta as contradições inerentes à representação da arte latina e latino-americana como um bloco desconectado de outros contextos culturais e artísticos. Geograficamente, El

Museo está localizado na fronteira entre o Bairro Latino e a elite cultural dos museus da Quinta Avenida. Esta localização é simbólica dos pontos de tensão inerentes ao seu projeto cultural de “inclusão”. Por um lado, a comunidade porto-riquenha reivindica o direito de preservar para si, e em suas condições, o espaço que fundou. Por outro lado, outros pretendem que o El Museo “se aproxime” ainda mais do espaço cultural representado por seus vizinhos da Quinta Avenida.

Mesmo quando El Museo faz esforços significativos para manter um vínculo ativo com sua comunidade fundadora, há oponentes que exigem que ele não se desvie de sua missão original. Esta dicotomia resulta na exacerbação de sentimentos essencialistas e fundamentalistas. Para ilustrar, uma pequena anedota: em outubro de 1997 foi inaugurada no El Museo del Barrio uma exposição sobre a cultura taína, a população nativa do Caribe antes da Colônia. Como a população latina de Nova York é predominantemente de origem caribenha (Puerto Rico, Santo Domingo, Cuba), a exposição foi recebida com grande fervor porque honrava e reafirmava uma dignidade cultural apagada pela marginalidade e pela desterritorialização de seus descendentes. Nós estávamos na cerimônia de abertura. Sendo uma das curadoras do museu, eu usava um broche na lapela com o meu nome, Carolina Ponce de León. De repente, um artista autoidentificado como “neotaíno” dirigiu-se ao público. Exaltava com orgulho e veemência a validade de seu legado taíno. Ali estavam intactos apesar da tentativa de aniquilação que esta população pré-colombiana sofreu durante a Colônia por ordens de Juan Ponce de León. Juan Ponce de León... Diante dos aplausos emocionados do público e a insinuação carregada de história colonial, fui colocando o broche com o meu nome discretamente no bolso. Pergunto: como promover um discurso de inclusão em relação aos essencialismos étnicos e culturais que não reconhecem seus próprios processos de reterritorialização (pois, a final de contas, o grupo se chama “Os neotaínos de New Jersey”)? Como lidar com a realidade do ressurgimento de nacionalismos e essencialismos puristas e binários?

Por outro lado, um amplo setor da comunidade artística latino-americana – em autoexílio em Nova York – guarda reservas com El Museo del Barrio por considerar que ele promove um gueto cultural. Outros estão à espera de que o El Museo apresente mostras qualitativas de “internacionalismo” antes de aceitar mostrar seu trabalho lá. Alguns membros do conselho de administração (que estão respaldados por seus recursos privados) apoiam com a maior tranquilidade o que consideram “alta” cultura, por exemplo, a arte pré-colombiana ou os *latin american masters*. (Não é à toa que muitos dos novos “filantropos” latino-americanos que eventualmente poderiam ser incorporados ao conselho diretivo solicitam que mude de nome, uma vez que as conotações de “barrio” pouco ressoam com sua agenda cultural). Divididas entre neonacionalismos essencialistas e “internacionalismos” a todo custo, estas expectativas refletem claramente os conflitos inerentes a um projeto cultural que inclui ao mesmo tempo a produção artística de latino-americanos e latinos.

6.

Enquanto grandes capitais da América Latina estão sendo investidos na economia global (como sócios dos mercados de livre comércio), novas “periferias” latino-americanas – que nos próximos anos chegarão a 40% da população nacional – estão reconfigurando as grandes cidades da América do Norte. E, no entanto, é uma população-problema tanto para os Estados Unidos como para seus países de origem.

Os Estados Unidos aplicam uma economia da pobreza às comunidades latinas (que são compostas tanto por imigrantes como por pessoas de origem latino-americana nascidas nos Estados Unidos, tais como os porto-riquenhos e os chicanos). A consequência é a demonização cultural e as veementes políticas anti-imigrantórias (como a Proposição 187 na Califórnia, que impede serviços médicos, sociais e educacionais para imigrantes ilegais, ou a Proposição 209, que eliminou a educação bilíngue no estado da Califórnia, onde mais de 45% da população é de origem mexicana e da América Central).

As inevitáveis repercussões que o aumento demográfico de latinos terá nas esferas social, política e cultural da sociedade norte-americana tem gerado todos os tipos de paliativos ridículos para manter a população latina feliz. Por exemplo, as grandes empresas automobilísticas, como a Ford, direcionam 80% de seus recursos de marketing para consumidores latinos – com anúncios publicitários que apelam a seus sentimentos de “família”, “comunidade” e “festa” –, pois, segundo as cifras, temos um poder de compra que ultrapassa os 600 bilhões de dólares. Somos, além disso, o maior grupo “minoritário” nos Estados Unidos e aquele que tem a taxa de crescimento mais rápida⁵. A campanha presidencial do ano 2000 foi repleta de gestos desajeitados de simpatia e comentários em espanhol por ambos os candidatos para ganhar a simpatia do voto latino. Al Gore até dançou “La Macarena” na campanha anterior, e Vicente Fernandez cantou para a convenção republicana para adoçar-nos o ouvido. Mas ao mesmo tempo, estes mesmos candidatos promovem discursos anti-imigração (pelo motivo da segurança nacional) e querem parecer latino-*friendly* expandindo todos os acordos de livre comércio com o Cone Sul (o qual beneficia a economia gringa, mas deixa os latinos a ver navios). Simultaneamente, o Congresso dos Estados Unidos autorizou recursos bilionários para o “*Plan Colombia*”, um projeto militar destinado a financiar a guerra contra a guerrilha colombiana e para manter o controle sobre o tráfico de drogas (o qual beneficia a economia norte-americana, mas deixa os colombianos a ver navios).

7.

As contradições que existem dentro dos conceitos de patrimônio e identidade cultural (“latino-americanos” no seio das diversas comunidades latinas do Norte e do Sul ultrapassam a noção de pluralidade e diversidade étnica e racial celebrada nas épocas multiculturais. A produção cultural e artística latina e latino-americana implica uma mudança de perspectiva em relação à sua própria condição de periferia cultural.

No campo artístico, os artistas latinos não são convidados frequentemente a participar do mundo da arte “global”, já que sua suposta estética barroca e politizada não cabe dentro dos cânones do *high* minimalismo pós-conceitual que prevalece no mundo asséptico

da arte. É como se o seu trabalho não tivesse relevância dentro do discurso teórico da arte contemporânea.

Os latino-americanos, por outro lado, expressam seus próprios sentimentos de conflito com a arte dos latinos – porque, segundo muitos curadores, “não são latino-americanos, são norte-americanos”. À medida que eu mesma me torno mais enraizada na minha condição de imigrante latino-americana e assumo uma visão bifocal, essa opinião me deixa cada vez mais perplexa.

Os artistas-latinos – e os latino-americanos que não foram “descobertos” pelos circuitos internacionais – vivem em uma espécie de limbo cultural. Nas entrelinhas é que se percebem como cidadãos de segunda classe no mundo da arte. E no caso dos latinos, a opinião de muitos é que trabalham em uma intersecção entre o Norte e o Sul demasiadamente anacrônica, “*folk*” e “étnica”. A recorrente iconografia pré-colombiana, o simbolismo católico, o folclore vernáculo e a cultura popular urbana parecem indicar que estão muito obcecados em reafirmar suas identidades culturais, que, ao que parece, é um projeto artístico superado e descartado na América Latina há muito tempo. É verdade que os artistas latinos – principalmente os chicanos e *nuyoricans* – articulam um discurso de identidade (“fronteira” conceitual, política e cultural, mas se mantém em ambos os lados das fronteiras da arte. Preservam um vínculo vital com sua experiência no interior da cultura urbana norte-americana e com os processos culturais que vão além do restrito universo artístico do “mundo da arte”. Ironicamente, são artistas mexicanos residentes nos Estados Unidos que conseguiram passar o discurso fronteiriço chicano pelos exigentes controles de qualidade formalista do autoproclamado “mundo da arte global”. As razões do limbo cultural dos latino-americanos que não foram “descobertos” parecem determinadas pelos limites intransponíveis entre o mundo artístico e algo de preguiça curatorial. Quando, no início dos anos 1990, começaram a proliferar as exposições “multiculturais” por todos os Estados Unidos, curadores norte-americanos e europeus empreenderam expedições pela América Latina para buscar artistas e levá-los ao recém-criado mundo da arte multicultural. Buscavam algo que pudesse sobreviver “artisticamente” se fosse transferido para um terreno cultural neutro, ao mesmo tempo que fosse “autêntico” e idiossincrático. Buscavam, também, algo que satisfizesse suas normas de gosto e espetáculo. Descobriram, pela enésima vez, a arte latino-americana.

Acompanhei alguns em suas visitas a artistas quando chegaram em Bogotá, no início dos anos 1990, quando preparavam suas exposições comemorativas de 1492. Um após o outro, chegava para fazer sua pesca milagrosa em dois ou três dias. Detectava suas dúvidas, expectativas, felizes descobertas e decepções. Parecia-me curioso observar a falta de jeito com seu próprio discurso. Uma coisa era sua aparente familiaridade com os “multi-culti”, e outra, sua vertigem com o “inter-culti” (que implicava, necessariamente, envolver-se em um diálogo de igual para igual). Em todo caso, essas portas se abriram apenas brevemente na Colômbia, e um ou dois artistas chegaram a cruzar. Poucos curadores retornaram desde então para continuar suas pesquisas por estas coordenadas, porque a Colômbia (e muito menos

hoje) não faz parte da rota na América Latina que passa pela Cidade do México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro e Havana.

A maioria dos países latino-americanos carece de um sistema artístico elaborado com um mercado (galerias, comerciantes, colecionadores), políticas culturais, instituições, espaços alternativos ou programas de intercâmbio. Em outras palavras, cruzar a fronteira da arte internacional muitas vezes depende de que os sistemas artísticos locais tenham recursos financeiros ou de promoção que possam respaldar o circuito Norte-Sul. Isto consiste, temo eu, no circuito de turismo cultural da moda, que tira do mapa um grande número de artistas e países inteiros do grande circuito global. Bolívia, Peru, Chile, Equador, Paraguai, Uruguai, os países da América Central e do Caribe, a própria Colômbia e as Guianas estão fora do tão celebrado circuito internacional da arte da globalização. Pacientemente, ainda continuamos esperando o próximo boom de 2092 para sermos “descobertos”.

8.

O intercâmbio entre as Américas Latinas do Norte e o Sul esbarra em suas diferenças internas e com as condições do que eles entendem por “legitimidade” cultural. Apesar do território cultural comum e dos projetos utópicos de re-imaginar uma América hemisférica, as relações entre latinos e latino-americanos são contraditórias, difíceis e possivelmente irreconciliáveis. No entanto, os deslocamentos culturais em todas as direções constantemente transformam, redefinem e infiltram incessantemente as fissuras culturais nas quais ambos os extremos estão imersos.

Notas

1 Para simplificar, uso o termo “chicano” para me referir aos mexicanos nascidos nos Estados Unidos, “latino” para designar pessoas de ascendência latino-americana nascida ou culturalmente arraigada nos Estados Unidos e “latino-americano” para aqueles cuja experiência cultural tem lugar, ou está enraizada, na América Latina.

2 Uma pesquisa de mercado revela que, apesar de ser um dos grupos minoritários de maior pobreza nos Estados Unidos, o poder aquisitivo dos latinos ultrapassa os 600 bilhões de dólares.

^{NdT:} *ajiacó* é uma canja feita com variados ingredientes de diversas origens.

3 Christies inaugurou seu departamento de arte latino-americana em 1981; Sothebys o precedeu em poucos anos.

4 As exposições latino-americanas mais relevantes realizadas fora da América Latina são: “*Art of the Fantastic, 1920-1987*”, Indianapolis Museum of Art, Indiana, 1987; “*America: Bride of the Sun*”, Museo de Arte Real de Amberes, Bélgica, 1992; “*AnteAmérica*”, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1992; “*Cartographies*”, Winnipeg Art Gallery, Canadá; “*Latin American Artists of the Twentieth Century*”, Museum of Modern Art, New York, 1993; “*The Spirit of Latin American Art*”, Bronx Museum, New York, 1994; “*The School of the South: el Taller Torres-García and its Legacy*”, Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, Texas, 1994; “*The Spirit of Latin American Art*”, Bronx Museum, New York, 1994; “*Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawing*”, Archer Huntington Gallery, Austin, Texas, 1997, e “*The Experimental Exercise of Freedom*”, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

5 De acordo com o censo de 2000, os latinos nos Estados Unidos representam 12,5% da população total, em comparação aos 12% de americanos negros.