

After La vida nueva

Whitney Museum of American Art
Independent Study Program 2019–20

Table of Contents / Contenidos

Preface / Prefacio	5
After La vida nueva	12
Artist Pages / Artistas	100
Exhibition Checklist / Obras en la exhibición	150
Bibliography / Bibliografía	154
Acknowledgements / Agradecimientos	163

Preface

Prefacio

After La vida nueva was scheduled to run from July 24 to August 23 at Artists Space, culminating our year of working together as the show's curators. In mid-March, as the response to the novel coronavirus (which included shuttering nonessential businesses and mandating "social distancing") began to take effect in New York, our time sharing intense and intimate physical and mental space was cut short. Now, we're grappling with being in between tenses and with the sudden substitution of the physical with the virtual, which has forced us to find alternative ways of being and working together. The exhibition now consists of an expanded catalog and an online component which will launch on Artists Space's website August 7 and run through August 31 (artistsspace.org/exhibitions/after-la-vida-nueva).

Given the current impossibility of public gathering and amidst the urgent need for other definitions of what it means to be with one another, the pandemic has affected a sense of afterwardsness, inducing

After La vida nueva, que se iba a exhibir entre el 24 de julio y el 23 de agosto en Artists Space, iba a ser la culminación de un año de trabajo conjunto como curadorxs de la muestra. A mediados de marzo, en Nueva York entraron en vigor las medidas contra el nuevo coronavirus, que obligaron a cerrar comercios no esenciales y a implementar "distancia social", y que además nos impidieron seguir reuniéndonos en un espacio común para continuar una colaboración muy intensa, tanto a nivel intelectual como físico. Ahora nos vemos forzadx a vivir entre tiempos verbales, y a lidiar con el repentino pasaje de lo físico a lo virtual, que nos ha obligado a buscar alternativas para estar y trabajar juntxs. La muestra ahora se compone de un catálogo extendido y de un módulo online que lanzaremos en el sitio web de Artists Space el 7 de agosto, y que estará disponible hasta el 31 de ese mismo mes (artistsspace.org/exhibitions/after-la-vida-nueva).

Dada la actual imposibilidad de reunirse en público y la urgente

a mode of delayed understanding that has retroactively revealed new dimensions of what the process of working on the show had been about. The artistic practices, research, interviews, and archival materials that we present here are premised upon people sharing space together. They record movements, translations, and exchanges that continue to foster a sense of community and comradery.

After La vida nueva is named after a work in the exhibition by Raúl Zurita, *La vida nueva* (1982), that memorializes the 1973 Chilean coup, an event which some scholars cite as a point of origin for the implementation of neoliberal policy as a state-sponsored practice. Our exhibition began by looking back to this era, one that was once full of the promise of the new and a period that followed various Third World liberation movements (many of which had reverberations in New York City). Efforts to return to such moments echo throughout the works gathered here, including those of Theresa

necesidad de otras definiciones sobre lo que implica estar lxs unxs con lxs otrxs, la pandemia ha instaurado una sensación de retroactividad, un modo de comprensión retardada que retroactivamente ha revelado nuevas dimensiones de nuestro trabajo para esta muestra. Las prácticas artísticas, la investigación, las entrevistas y los materiales de archivo que presentamos aquí están pensados para un espacio compartido. Registran desplazamientos, traducciones e intercambios que siguen fomentando la comunidad y la camaradería.

El nombre de la exposición, *After La vida nueva*, está tomado de una de las obras que la integran, *La vida nueva* (1982) de Raúl Zurita, que conmemora el golpe de Estado que tuvo lugar en Chile en 1973, un acontecimiento que se suele considerar el punto de partida de la implementación estatal de políticas neoliberales. Nuestra exhibición comienza remontándose a una época llena de promesas, en la estela de varios movimientos tercermundistas de liberación (muchos de

Hak Kyung Cha, Renée Green, Caroline Key, and Cici Wu. Investigating memories and archives, these artists present complex ways of understanding both self and nation by sifting through the unstable terrain of the past. Their works bring to this exhibition a sense of a moment in time lost and imperfectly recovered, its objects imbued with a latent hopefulness.

Like Zurita, many of the artists and works in the exhibition respond to processes of neoliberalization and question the violent nature of the tabula rasa fantasies of a new global order. Artworks by Electronic Disturbance Theater 2.0/b.a.n.g. lab, Rummana Hussain, Alan Michelson, and Catalina Parra—which build on a range of contexts, from the intensification of Hindu Nationalism to the ratification of NAFTA—respond in local ways to the violence and discontinuities instituted by neoliberalism's homogenizing sense of the global. All of the artists in *After La vida nueva* raise questions

los cuales tuvieron reverberaciones en Nueva York). Hay ecos que intentan devolvernos a esa época en las obras aquí reunidas, como las de Theresa Hak Kyung Cha, Renée Green, Caroline Key y Cici Wu. En su trabajo con recuerdos y archivos, estxs artistas dan cuenta de las complejidades de la identidad individual y nacional, estudiando el suelo inestable del pasado. Sus obras traen a nuestra muestra una sensación de recobrar de manera imperfecta un momento en el tiempo, de objetos imbuidos de una esperanza latente.

Como Zurita, muchxs de lxs artistas y obras que integran esta muestra responden a procesos de neoliberalización y cuestionan la violencia de ese nuevo orden mundial y sus fantasías de tabula rasa. Las obras del colectivo Electronic Disturbance Theater 2.0/b.a.n.g. lab, Rummana Hussain, Alan Michelson, y Catalina Parra—que trabajan con una serie de contextos, desde la intensificación del nacionalismo hinduista a la ratificación del TLCAN—responden con medios

through their work about what constitutes this new life under globalization, how its contours and structures are formed, and who is allowed to exist within its borders.

What comes *After La vida nueva* remains an open question. We're struggling to remember what came before, and object to the economically motivated imperative to reopen and return to a condition of normality when lives and livelihoods which were already subjected to extreme precarity are at greater risk in the context of an international health crisis. Still, in light of the interminable stasis of the present, a sense of being stuck that is far bigger than the current conditions of the pandemic, *After La vida nueva* also gestures towards futurity and the not yet here. In looking towards what comes after, the exhibition implies the pursuit of a new life concomitant with new modes of being together. Rashaad Newsome and Amelia Bande elaborate alternative forms of sociality and belonging in their respective performance

locales a la violencia y a las discontinuidades instituidas por la idea homogeneizante de lo global que defiende el neoliberalismo. Todxs lxs artistas de *After La vida nueva* se preguntan en sus obras en qué consiste la vida nueva en la globalización, cómo se forman sus contornos y sus estructuras, y quiénes tienen permitido existir en sus fronteras.

Lo que vendrá después de esa vida nueva está por verse. Nos cuesta recordar lo que había antes, y nos oponemos al imperativo económico que exige reabrir todo y volver a la normalidad en un contexto en que vidas y medios de existencia que ya se encontraban sometidos a una precariedad extrema ahora están aún más desprotegidas, en medio de una crisis sanitaria internacional. Sin embargo, a la luz de la quietud interminable del presente, una sensación de asfixia que trasciende largamente las condiciones de la pandemia, *After La vida nueva* alude a lo futuro y a lo aún por venir. Al poner la mirada en lo que

practices. The desire for a new life that their works index is a crucial force in this exhibition.

This catalog consists of three booklets. The one you hold in your hands includes our co-authored curatorial essay. Each section begins with a similar refrain, returning to the project by Zurita presented in Queens, New York, in 1982, before moving on to address central thematic frameworks of the exhibition: translation, site and interventions in contested spaces, citational practices as modes of return, and New York as a place of crossings through the construction of a Third World New York. The second booklet, *Book of Archives*, includes materials that have been central to our research, including photographs, posters, newsletters, and ephemera that provide examples of how the activist and artistic alliances we look to were shaped by the print media they produced. The third booklet, *Book of Gossip*, registers what Judith Butler describes as the “excited and excitable”

viene después, la muestra sugiere la búsqueda de una vida nueva que traiga aparejadas nuevas formas de estar juntxs. Rashaad Newsome y Amelia Bande elaboran formas alternativas de sociabilidad y pertenencia en sus respectivas prácticas de performance. El deseo de una vida nueva al que aluden sus obras es fundamental en esta muestra.

Este catálogo se compone de tres cuadernillos. El que ahora tienen en las manos incluye nuestro ensayo curatorial escrito de manera conjunta. Cada sección empieza repitiendo un estribillo que vuelve al proyecto que Zurita presentó en Queens, en 1982, antes de pasar a uno de los marcos temáticos centrales de la muestra: la traducción, lo local y las intervenciones en espacios disputados, la práctica de la cita como forma de recurrencia, y Nueva York como lugar de cruce a través de la construcción de una Nueva York tercermundista. El segundo cuadernillo incluye materiales que han sido fundamentales en nuestra investigación, como fotografías, pósters, boletines y

dissemination of speech that characterizes gossip and that “asks another to imagine along, build a reality, make it true, if only for the duration of the communication.”¹ Foregrounding the role of orality in the circulation and distribution of information, it comprises partial transcriptions of conversations with and between a number of artists in the exhibition and interlocutors who have been central to the formation of the show.

Colleen, Patricio, Sofia & Weiyi

May 29, 2020

1 Judith Butler, “Solidarity/Susceptibility,” *Social Text* 137, vol. 36, no. 4, (December 2018), 2.

recuerdos en papeles que muestran cómo esos materiales impresos moldearon las alianzas entre artistas y activistas que investigamos. El tercer cuadernillo, *Libro de los chismes*, registra la diseminación del discurso “excitado y excitable” que es característica de los chismes según Judith Butler, los cuales exigen que “la otra persona se imagine una realidad, la construya y la concrete durante la comunicación, por poco que dure”.¹ Poniendo en primer plano el rol de la oralidad en la circulación y distribución de información, incluye transcripciones parciales de conversaciones con y entre artistas de la muestra e interlocutorxs que fueron fundamentales para pensarla y llevarla a cabo.

Colleen, Patricio, Sofia & Weiyi

29 de mayo de 2020

1 Judith Butler, “Solidarity/Susceptibility,” *Social Text* 137, vol. 36, nro. 4, (diciembre de 2018), 2.



La vida nueva

On a sunny, cloudless day in June 1982, five decommissioned World War II planes took off from Flushing Airport in Queens, New York. In white smoke-dots blotted across the sky, they typed out the Spanish language poem "La vida nueva" by Chilean artist and poet Raúl Zurita [figs. 1, 2, pp: 12–13, 16–17]. Zurita's visit to New York followed the migration of several Chilean friends who had left the country after the military coup of 1973 that led to the dictatorship of Augusto Pinochet. A small group of fellow artists, including Juan Downey and Alfredo Jaar, gathered at Flushing Airport to witness Zurita's event. Yet the work's audience was arguably anyone who, at the perfect moment in time and within visible radius of where the stanzas of the poem were being written, happened to gaze towards the sky from the ground, catching such phrases as, "MI DIOS ES HAMBRE/ MI DIOS ES NIEVE/ MI DIOS ES PAMPA/ MI DIOS ES NO."¹ With *La vida nueva*, Zurita explicitly broadened his practice's scope of address from the more immediate context of Chile's history and politics. Quoted in a local newspaper the day after this etching in the sky took place, the artist declared that the poem was dedicated to "all the minorities of the world."²

"La vida nueva" was officially translated into English in the bilingual edition of *Anteparadise* (1986), but *La vida nueva* (1982), the event of the skywriting, implies several crossings other than the punctuating glide of the choreographed planes.³ Though seemingly printed in one tongue only, the poem's writing in the sky over Queens signaled a crossing of national borders in the way it treated Spanish itself, challenging the correlation between language and nation as homogenous elements by making it more common, more understandable to non-Spanish speakers, without losing reference to specific places.

1 A bilingual English/Spanish version of Zurita's poem is available in the second booklet.

2 Betti Logan, "Double Takes: Chilean poet with a message offers some heavenly verse," in *Queens Tribune*, June 3, 1982, n.p.

3 Raúl Zurita, "La vida nueva," in *Anteparadise: A Bilingual Edition*, trans. Jack Schmitt (Oakland: University of California Press, 1986), 1.

Unlike most of Zurita's early poetry, "La vida nueva" deploys short lines and simple phrasing, using words that appear or sound nearly identical in English and Spanish, including "CANCER" and "GHETTO" as well as "MI," "ES," and "NO." At the same time, the inclusion of words such as "PAMPA" or "CHICANO"—which refer to the peoples of Argentina and Mexico respectively—also index the particularity of place and ancestry. In that sense, the potentially planetary address of a work dedicated to all minorities should not imply a universalist claim that would erase particularities. On that day in June, through words not necessarily understandable by everyone reading them, the poem reached out to a public beyond that of its author's country and linguistic community. It involved those who shared experiences of political violence and displacement, many of whom were living, as migrants, a new life.

Mouth to Mouth

Like Zurita, many of the artists in *After La vida nueva* treat language as a sited and embodied practice. Their works engage with language critically and materially, eschewing traditional forms of signification and meaning-making, in order to open up common spaces. To that end, translation has been crucial for conceptualizing this endeavor. In the wake of post-colonial and post-structuralist theory, we take translation to be an ambivalent practice vis-à-vis particularity, alterity, difference, and other notions associated with the idea of an "original" that is supposed to be transposed into a so-called "target" language. That is to say, the concept of translation implies an opening up to, but also an appropriation of, the "Other." As an act, translation simultaneously makes visible and obfuscates.

The importance of such obfuscation is often overlooked, however, especially when one understands translation simply as an act that makes a primary text available to a broader audience. Engaging, for instance, the topic of World Literature, Emily Apter postulates that such global frameworks tend to treat "translatability as both a given and heuristic good," thereby devaluing "the importance of



non-translation and untranslatability of the politics of cultural relationality.”⁴ The impasse reached when one attempts to bridge the space between languages should not, in that sense, be considered a failure of translation, but rather an opening to the horizon of relational possibilities in which one’s sense of language is not subsumed to the logic of universal communicability. A similar framework can be applied to contemporary transnational exhibition making, which too often attempts to locate a single through-line among artworks from several cultural contexts (with that line, itself an unproblematized form of translation, ultimately leveling cultural specificity).

After *La vida nueva* brings together artists who address the forces of globalization and neoliberalism from within specific cultural contexts, spaces, and times. Yet it does so without having this collection of artworks and practices beat in a unison choir, nor turn into a cacophony of singular voices each enclosed in the affirmation of their incomparable originality. What we’re after is the heterolingual relations within and among these various works, a concept we borrow from Naoki Sakai. In his book, *Translation and Subjectivity: On “Japan” and Cultural Nationalism*, Sakai distinguishes between what he calls a “homolingual address” and a “heterolingual address.” In homolingual address, “the addresser adopts the position representative of a putatively homogenous language society and relates to the general addressees, who are also representative of an equally homogenous language.”⁵ The mode of translation operating within this logic foregrounds communicability as its goal, seeking to minimize the collateral damage of potentially incomprehensible content or material. Heterolingual address, by contrast, does not count on there being homogenous language communities at the sender and receiver ends of any communication. Furthermore, it allows for recognition of the disparity between “addressing” and “communicating,”

4 Emily Apter, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* (New York: Verso, 2013), 173.

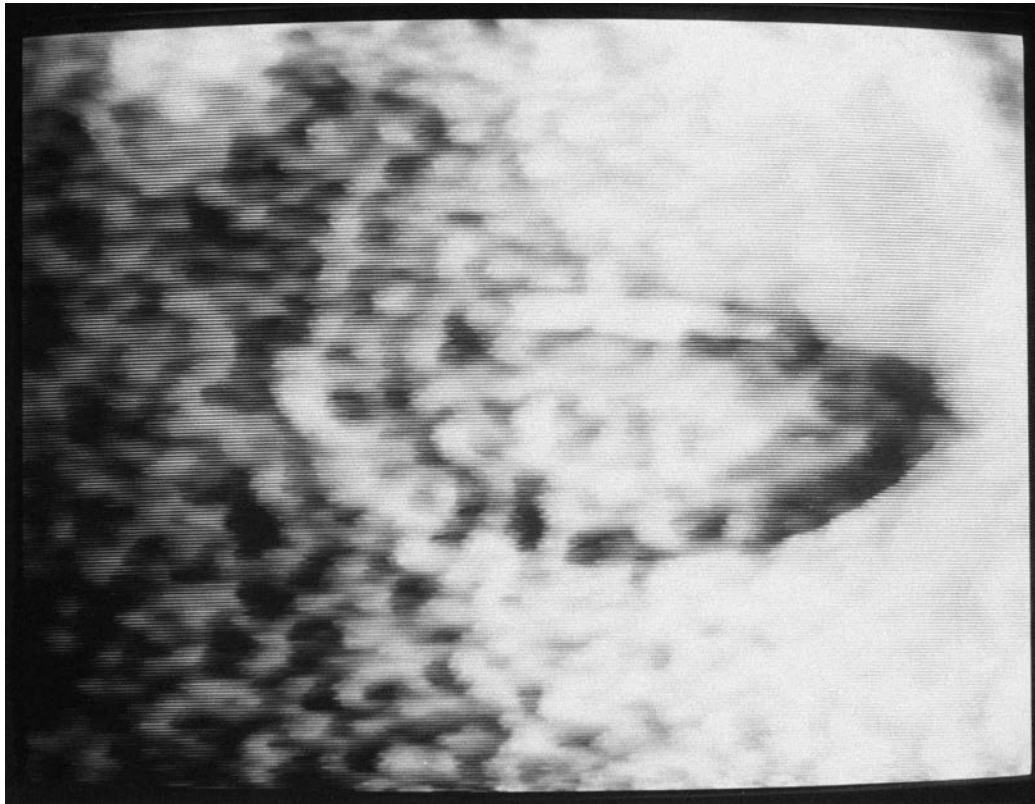
5 Naoki Sakai, *Translation and Subjectivity: On “Japan” and Cultural Nationalism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 4.

and specifically makes room for the possibility of incomprehension.⁶ The homogeneity of the homolingual model derives from the idea that, in the linguistic exchange, senders and receivers presumably seek to access the same meaning (in some sense, despite the variations produced by translation). In the heterolingual model, the fact that there is variation in translation is not only understood as an inevitability—it is presupposed. In other words, meaning is made (and remade) in the particular attempts to address one another, as language operates within this inherently heterogeneous community. Pointing beyond literary theory, Sakai gestures to the political implications of the heterolingual framework by describing its sense of language users as a “nonaggregate community of foreigners,” a “we” that does not take “national, ethnic, or linguistic affiliation for granted.”⁷

Mouth to Mouth, a video piece by Theresa Hak Kyung Cha made in 1975, illustrates the possibilities of language when address becomes incomprehensible. Cha does this by pulling apart the two elements necessary for speech: the physical body and the immaterial voice. This split is made within the audiovisual medium itself—Cha’s editing works against the convention of synchronized audio and video tracks—which the artist maps onto the tension between orality and writing [fig. 3, p. 20]. Her video begins with a slow pan across eight Korean vowel graphemes, establishing a parallel between the acts of reading and watching. This is followed by a sequence of close-up shots of a mouth silently enunciating each of the eight vowels that alternate with passages of video static. The close-up image of the mouth recalls the central figure of a disembodied mouth in *Not I* (1972), a play by Samuel Beckett. However, unlike the mouth in Beckett’s play that never stops talking (thus pointing to the limits of meaning), the mouth in Cha’s video remains silent. The vowels are physicalized but not vocalized. Instead, the viewer hears only the sounds of running water, waves, and other noises that, together with the intermissions

6 Sakai, 6.

7 Sakai, 7.



of static that break up the string of vowels, suggest the struggle to speak. Insubordinate to their use in constructing words, each vowel becomes a discrete object for Cha to examine, flipping it slowly and delicately to reveal both its own inherent incompleteness and multi-dimensionality. This focus on vowels recalls Arthur Rimbaud's sonnet *Voyelles*, in which the author begins by assigning one color each to A (black), E (white), I (red), U (green), and O (blue).⁸ Yet where Rimbaud's synesthetic work creates an outward associative movement from these elements of the French alphabet, Cha maneuvers the Korean vowels inward through a deconstructive and reflexive gesture.⁹

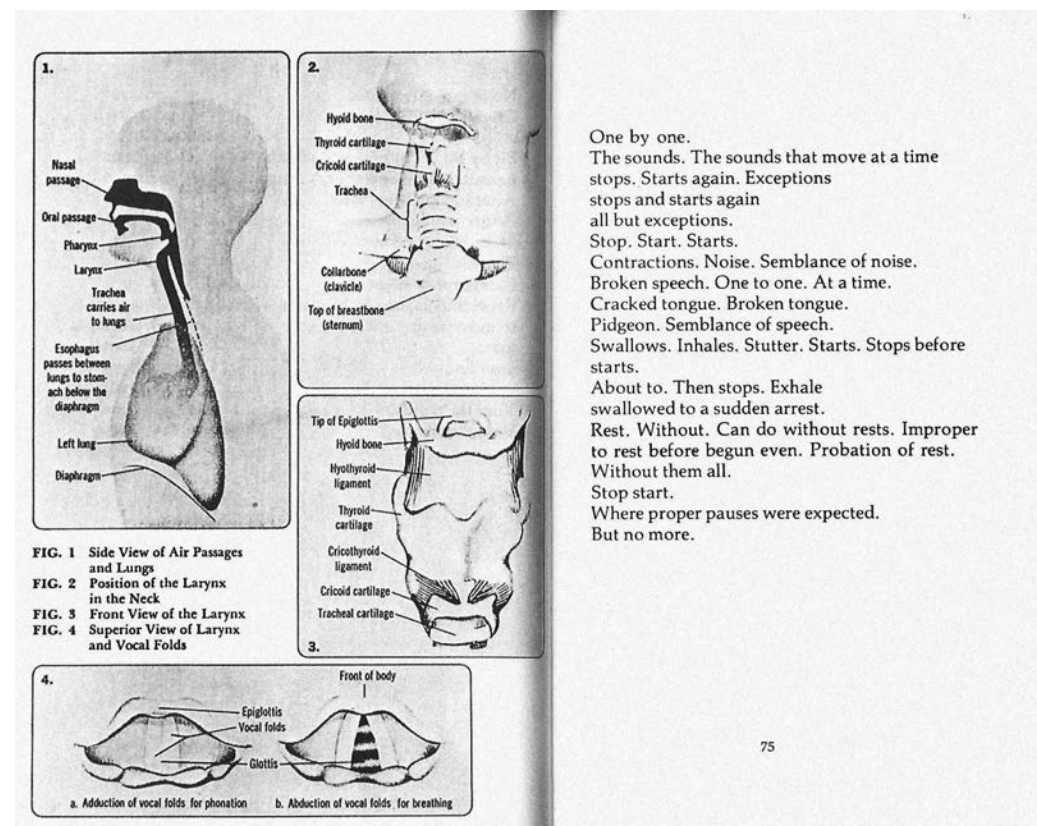
Cha's profuse practice, which includes writing as well as art, demonstrates a vested interest in the communal possibilities of such in-between spaces. Her most famous book, *Dictée* (1982)—published two years after the artist moved to New York from San Francisco—is an avant-garde novel, written in multiple languages and structured into nine sections, each named after a Greek muse [fig. 4, p: 23]. Each section is populated with multiple female characters (or “diseuses” as the artist refers to them) derived from ancient myth, mainstream cinema, political history, and the author's personal and family life. The novel takes its title from the French word meaning “dictation,” though it also designates the exercise of typing spoken words, a practice typical of the early stages of learning a new language. To the deconstruction of language presented in *Mouth to Mouth*, *Dictée* adds a

8 This ordering of vowels is taken directly from the first line of Rimbaud's poem. See Arthur Rimbaud, “Vowels” in *Arthur Rimbaud: Collected Poems*, trans. Martin Sorrell (New York: Oxford University Press, 2001), 135. Hay traducción castellana, vid. “Vocales” en *Arthur Rimbaud. Obra completa. Prosa y poesía*, trad. J-F. Vidal Jover (Barcelona: Ediciones 29, 1972), 314.

9 For an analysis of the importance of voice and tactility in Theresa Hak Kyung Cha's performances and videos, and a comparison between *Mouth to Mouth* and Beckett's *Not I*, see Ana Pol, “El espacio del cuerpo y de la voz en los registros audiovisuales de las performances de Theresa Hak Kyung Cha,” *Prisma Social*, no. 2 (September 2017): 260–290.

preoccupation with language learning and translation particularly as part of a crucial, if ambivalent, aspect of the process of identity formation. Cha, the transcriber of these female figures, creates a place for gathering the multiplicity of “diseases” between their respective languages and across the logical boundaries of space and time.

Cha’s close attention to embodied language resonates with the projects of Rashaad Newsome and Caroline Key, artists who similarly explore the way the body suggests forms of heterolingual enunciations. *Shade Compositions* is a performance series launched by Newsome in 2005, which he has since presented in Paris, New York, San Francisco, Moscow, and Pittsburgh (among other places) [fig. 5, p: 26]. In early iterations, Newsome cast a local ensemble of self-identifying Black women and femme artists who perform sounds and gestures based on the act of throwing shade (expressing contempt or disrespect for another person). In later iterations, Newsome expanded the casting process to include other women and femme artists. For instance, in *Shade Compositions* (2012), a video piece based on a performance produced at SFMOMA, an ensemble of seventeen local women and drag artists snap their fingers, roll their eyes, smack their lips, and perform other sounds and movements that highlight the expressive dimension and unstable meanings of these nonverbal gestures. Newsome conducts the group like a choir director while remixing their articulations with a hacked video game controller, adding reverb and other digital effects in order to create an orchestral structure based on repetition and crescendos of sonic intensity. Newsome has described these works as an investigation into Black vernacular, with a particular focus on how some of these gestures become appropriated within popular culture while others remain largely stigmatized or even associated with stereotypes of Black women. As a series, *Shade Compositions* incorporates idioms specific to the local communities represented in each iteration of the work, emphasizing the mobility that comes with a gestural language and the



complexities implied by the swiftness of this language's transmission in its global circulation. By amplifying and repeating bodily sounds and physical postures that would not be translated or transcribed in a score or written text, *Shade Compositions* also finds a space that challenges assigned meanings and enables a shared agency.

In Caroline Key's 16mm film *Speech Memory* (2007), the artist uses her own family to consider the ways in which imperial power is normalized through the control of language [figs. 6, 7, 8, pp: 30–32]. Key's film is structured around her grandfather who was born deaf and grew up in the midst of the Japanese occupation of Korea that lasted from 1910 until 1945. Due to Japan's restrictions on the use of Korean language, Key's grandfather was taught Japanese sign language in school. Upon returning to Korea as an adult, however, Key's grandfather lost his community of Japanese sign-language speakers. As a consequence, he gradually forgot Japanese sign language and lost the ability to communicate in language altogether. The bulk of the film's narrative is told through a dialogue between Key and her father, which is spoken in Korean but translated into English subtitles that appear printed over a black screen. These moments highlight the act of translation and are interspersed with untranslated footage of Key's father signing a form of pidgin Japanese sign language. Having never formally studied Japanese sign language, Key's father learned only basic sign by communicating with his father. Together, they developed their own language—both a product of necessity but also the result of the brutal effects of colonialism and its tendency to enforce monolingualism in the construction of national unity. To the viewer, Key's grandfather is seemingly without the ability to speak on his own behalf. In one harrowing section, for instance, the artist's father recalls being forced to act as a court translator after his own father was attacked in a park in the U.S. And yet, through the use

of close-ups and careful editing, Key forces viewers to read into the gestures and expressions on the faces that do appear in her film, seeing them as a counterpoint to the authority of the spoken or written word. Indeed, as the artist's father notes at one point in the film, in the absence of a shared language, one instead relies on a “feeling” of the other, that is, on the extra-linguistic gestures and forms of expressivity that communicate outside of language proper.

Partially Buried

On a sunny, cloudless day in June 1982, five decommissioned World War II planes took off from Flushing Airport in Queens, New York. Writing in the open air, Zurita transformed the typically private act of reading poetry into a communal ritual that enabled a potential connection between people distant from one another [fig. 9, p: 36–37]. Since the 1970s, Zurita had been involved in the Chilean neo avant-garde as an artist and poet, participating in happenings and carrying out artistic interventions in urban spaces with the group Colectivo Acciones de Arte (CADA). For a work titled *Ay, Sudamérica* (1981), CADA hired six airplanes to drop four hundred thousand pamphlets calling for the fusion of art and life over the streets of Santiago. On one hand, this action recalled the dropping of Paul Éluard's poem “Liberté” on German-occupied France by the British Royal Air Force in 1942. Yet it also contained a more immediate reference to the 1973 coup led by the Chilean military, and backed by the United States, which began with an aerial bombing of the Presidential House that resulted in the death of democratically elected Salvador Allende. This event marked not only a momentous break in Chile's history, but has often been used to demarcate the emergence of a



new world order known as neoliberalism, a political-economic project closely tied to the process of globalization.¹⁰

With the onset of globalization, global capital has revised and stretched the spatial and temporal configurations of the world until proximities appear as simultaneities. While the easing of tariffs and other trade controls has freed goods and capital to move across the world, national borders have been closed to the movement of bodies. The ratification of the North American Free Trade Agreement (NAFTA) in January 1994, for instance, liberalized the markets between Canada, Mexico, and the U.S. by opening their borders to flows of commodities along supply chains that now extended across North America. NAFTA was coupled, however, with the implementation of border enforcement policies such as Operation Gatekeeper that were intended to strictly regulate the flow of foreign labor power between these countries. These conflicting policies—which simultaneously opened and closed the border between the United States and Mexico—led to the creation of a militarized border zone designed to deter undocumented migrants and, furthermore, force them onto “the most treacherous route into the US: the desert.”¹¹ Weaponized, the

10 David Harvey, for instance, cites the 1973 bombing as ground zero in the rise of the contemporary neoliberal order. “How was neoliberalism accomplished and by whom?” he asks, continuing, “[t]he answer in countries such as Chile and Argentina in the 1970s was as simple as it was swift, brutal, and sure: a military coup backed by the traditional upper classes (as well as by the U.S. government), followed by the fierce repression of all solidarities created within the labour and urban social movements which had so threatened their power.” See David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism* (New York: Oxford University Press, 2005), 39. Hay edición castellana: *Breve historia del neoliberalismo*, trad. Ana Varela Mateos (Madrid: Akal, 2007).

11 Sergio Delgado Moya, “A Theater of Displacement: Staging Activism, Poetry and Migration through a Transborder Immigrant Tool,” in *Online Activism in Latin America*, ed. Hilda Chacón (New York: Routledge, 2018), 34.

desert proves to be more than a natural landscape, acting as a tool of border enforcement that functions strategically through death and disappearance.

In 1993—over ten years after etching his monument to the minorities of the world in the sky over Queens, New York—Zurita once again utilized the earth as a writing pad by inscribing “ni pena ni miedo” on the face of the Atacama Desert. Written with industrial machinery, the phrase appeared at a scale so large it could only be depicted from an aerial view. To this day, the site is rumored to be maintained by children from a neighboring town who bring shovels to reshape the letters in the sand as they are shifted by the wind. The Atacama desert is a forbidding landscape that is also haunted by collective trauma. As the driest nonpolar location in the world, it extends one thousand kilometers along the Andes mountain range. The Pinochet regime used this harsh environment as the site for concentration camps where political dissidents were interred and for mass graves where the bodies of the “disappeared” (those who had been taken surreptitiously by government forces) were buried. This political history was never officially confirmed, however, as knowledge of Pinochet’s use of the Atacama Desert became known only through word-of-mouth, among local networks of communication that shared stories of bodies turning up in the desert. Zurita’s excavation of the Atacama Desert responds to this history of political violence that has at once shaped the land and yet still partially remains buried or dormant within the land.

Outside Art Awareness Gallery in Lexington, New York, artist Catalina Parra created the work *Fosa común* (1984) by manually dig-

ging a shallow rectangular hole in the earth and lining its perimeter with burlap sacks filled with the excavated soil [figs. 10, 11, pp: 40–41]. The amorphous sacks can be read as imbunches,¹² a motif commonly used by the artist, referring to a tormented figure from Araucanian folklore whose every orifice has been sewn up.¹³ In addition to these sacks, five rows of barbed wire were stretched across the pit and anchored to the grassy terrain that otherwise surrounds this intervention in the earth. The fixed geometry of the rectangle, emphasized by the parallel lines of the wires, creates an anomaly in the otherwise natural landscape while at the same time conjuring the image of a freshly dug grave. The barricade created by the sacks and wires prevents visitors from stepping into this hole, walling off this patch of earth as if to suggest it is a work in-progress. *Fosa común* thus holds a space to mourn unidentified or disappeared bodies while also opening a place for public gathering and memorial.

Parra would go on to repeat this project twice more, first in Porto Alegre, Brazil, in 2001 and finally in the Atacama Desert near Calama,

12 Throughout this text, written in English, we have made a decision to disobey the convention of italicizing isolated non-English words or phrases that might be unknown to the reader. Refusing to mark the distinction between the so-called foreign and the familiar, we mean to challenge the presumption of English as our primary target language and, further, to question the dominance of English as a universal language and international system.

13 Sophie Halart offers an extended analysis of the imbunche as it appears in Parra’s work, and argues that Parra’s use of these sewn-up figures, as well as the specific stitching technique she uses in other works, is a gesture of reparation that leaves the wound open and visible, thus refusing notions of historical closure and cultural amnesia. See Sophie Halart, “Epidermal Cartographies: Skin as Map in Chilean Art (1979–1994),” *Oxford Art Journal* 42, no. 3, (December 2019): 283–305.

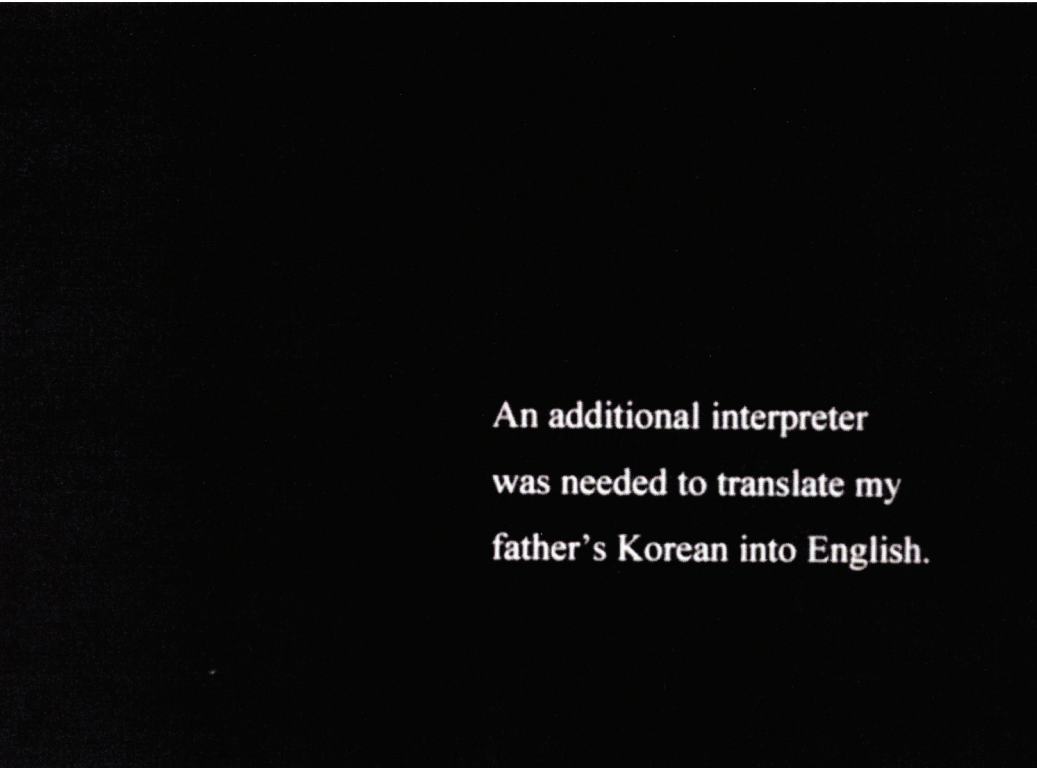
La vida nueva

Un día de sol y sin nubes de junio de 1982, cinco aviones fuera de

servicio de la época de la Segunda Guerra Mundial despegaron del aeropuerto de Flushing, en Queens, Nueva York. Con letras puntuadas de humo blanco, escribieron en el cielo el poema “La vida

From there, he learned to speak in sign...





An additional interpreter
was needed to translate my
father's Korean into English.

Chile, in 2005 [figs. 12, 13, 14, 15, pp: 46–47, 50–51].¹⁴ With each iteration the work has grown in scale both in terms of the size of the pit itself as well as the collective labor required to witness and maintain it. In its most recent iteration in Chile, Parra used a Caterpillar excavator to dig into the land. It is rumored that the same excavator was used by Pinochet's regime to dig up the mass graves in the Atacama Desert after it was realized that the bodies they had been dumping there would not decay but instead remain preserved in the vast salt flats of the extremely arid landscape. Parra's use of the Caterpillar thus refers to this atrocious act, albeit one that is known only through the communal exchange of unverifiable information.¹⁵ Absent any official record of the efforts made to suppress this history of violence, Parra appropriates the rumor. Even today, in Calama, a team of local volunteers continue to assist with maintenance of this site, adding a deeper collective dimension to the afterlife of the work.

While Parra's work indexes how the earth was used to hide atrocities committed by the Pinochet regime, Alan Michelson's work uses the earth to index the forms of violence and theft perpetuated under

¹⁴ In these later iterations, "común" was dropped from the title and the work was simply referred to as *FOSA*.

¹⁵ The specific excavator is itself indicative of the flows of global capital, for Caterpillar has also sold machinery to the Israeli government which was subsequently used to demolish Palestinian homes in the Gaza strip.

nueva", del poeta y artista chileno Raúl Zurita [figs. 1, 2, pp: 12–13, 16–17]. La visita a Nueva York de Zurita tenía lugar años después de los viajes de varixs amigxs chilenxs que habían tenido que emigrar luego del golpe de 1973 que llevó a la dictadura de Augusto Pinochet. Un pequeño grupo de otrxs artistxs, entre ellxs Juan Downey y Alfredo Jaar, se dieron cita en el aeropuerto de Flushing para asistir

settler colonialism. In the installation, *Permanent Title* (1993), Michelson considers the subterranean geography of Lower Manhattan [fig. 16, p: 61]. The work is comprised of a series of charcoal and stone rubbings done on waxed muslin sacks of various sizes that make reference to colonial-era burial shrouds. To make these works, Michelson visited parks, buildings, and sidewalks throughout Lower Manhattan that have been erected on top of early colonial settler graveyards. He then made his rubbings from the plaques he found there. Tellingly, the sacks are not filled with a record of colonial history, but instead display an array of icons and textual fragments, including the recognizable signage of multinational companies such as Chase Bank and McDonald's. *Permanent Title* implicates these businesses in the ongoing project of settler colonialism. Yet, further insight into the work can be drawn from Michelson's process, which recalls the tradition of gravestone rubbing, itself an important part of both archival record keeping and the science of genealogy. The genealogy of wealth associated with descendants of the colonists is certainly coterminous with the major corporations and wealthy families whose emblems appear throughout *Permanent Title*. But gravestone rubbing is also a controversial practice, for it contributes to the erosion of the underlying stone one is attempting to record. Transmuting these brand icons, symbols of American corporate

al evento de Zurita. Sin embargo, el público podía ser cualquiera que estuviera en el radio de visibilidad y mirara al cielo en el momento preciso, para encontrarse con versos como "MI DIOS ES HAMBRE / MI DIOS ES NIEVE / MI DIOS ES PAMPA / MI DIOS ES NO".¹ Con *La vida nueva*, Zurita trascendía de manera explícita el contexto histórico y político chileno más inmediato. Al día siguiente

1 Se incluye una versión bilingüe del poema en el segundo cuadernillo.

power, into deathly insignias, *Permanent Title* also makes a gesture towards their destruction and erasure.

Permanent Title (1993) not only foregrounds the relation between American capitalism and the genocide of Indigenous peoples, but by specifically examining early settler graveyards Michelson also gestures to the conflicting conceptions of property and heritage between settler and Indigenous communities. Settler colonial conceptions of property commodified land and transformed it into an object that could be traded, bought, and sold in contrast to Indigenous relations to land which were grounded in communal and ancestral bonds. The theft of Indigenous land by settlers was premised upon the legal transformation of land into property. Robert Nichols reconstructs this as the recursive logic of dispossession; the effect was such that "one was either an Indian or a homesteader."¹⁶ The title of Michelson's work, which refers to the legal document that confers property rights over land to the title-holder, ironically asserts the erasure of community ties in both Indigenous and settler communities via the privatization of property under capitalism. In a conversation with the artist, Michelson discusses how native people couldn't understand

16 Robert Nichols, "Theft is Property! The Recursive Logic of Dispossession," *Political Theory* 46, no. 1 (2018): 19.

de escribir en el cielo, el artista declaró para un periódico local que el poema estaba dedicado "a todas las minorías del mundo".²

"La vida nueva" se tradujo oficialmente al inglés en la edición bilingüe de *Anteparaiso* [*Anteparadise*] (1986), pero *La vida nueva* (1982), la escritura en el cielo, supone varios cruces además de la

2 Betti Logan, "Double Takes: Chilean poet with a message offers some heavenly verse", en *Queens Tribune*, 3 de junio de 1982.



how colonists could leave their ancestors behind and, conversely, how they expected native people to leave *their* ancestors behind.¹⁷ The work thus asserts the forcible dispossession of native peoples and the perplexing self-imposed dispossession of settlers. By holding these two contradictory claims together, Michelson's work asserts the presence of multiple claims to land, pointing to the way in which the capitalist and settler geography was superimposed upon an already established landscape shaped by Indigenous presence. In this line of thinking, then, Michelson's work can be seen as a kind of Earthwork or Land Art that does not lay claim to land nor seek ownership over it, but rather forms an alliance with the land that rejects, and even erases, the symbols of colonial wealth and power that mark the built environment today. *Permanent Title* thinks with the land and past its present possession, while at the same time refusing any notion of the possibility of return to a pastoral antecedent before Lower Manhattan was irrevocably altered by settlement and industrialization.¹⁸

17 Alan Michelson, in conversation with the authors, June 3, 2020.

18 Resonance can be found between the struggle among artists and activists to dismantle settler colonialism in the United States and the anti-government protesters in Santiago that are being organized under the flag of the Indigenous Mapuche people who have

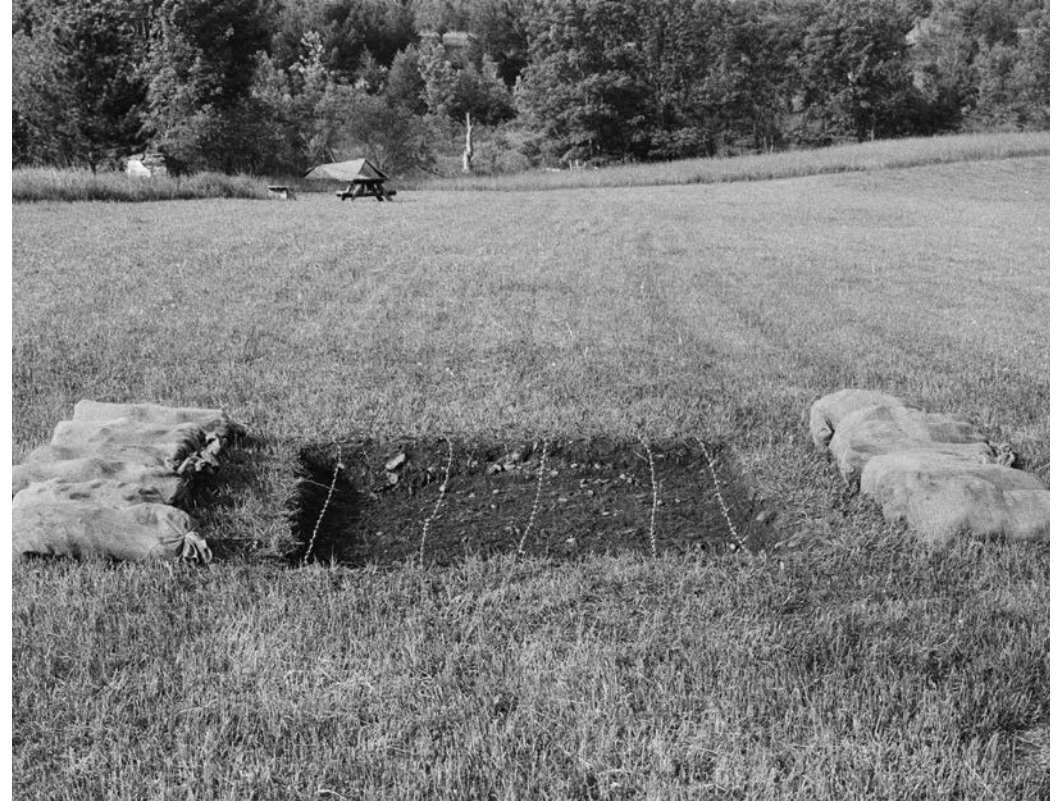
coreografía puntuada por el vuelo de los aviones.³ Aunque parecía estar en un solo idioma, la escritura del poema en el cielo de Queens ya señalaba un cruce de fronteras nacionales por su tratamiento del castellano, poniendo en cuestión la correlación entre lengua y nación como elementos homogéneos, al volverla más común, más comprensible para no hispanohablantes, sin perder referencia a lugares específicos. A diferencia de la mayor parte de la primera etapa de la

3 Raúl Zurita, "La vida nueva", en *Anteparadise: A Bilingual Edition*, trad. Jack Schmitt (Oakland: University of California Press, 1986), 1.

Since 1998 the artist-activist group Electronic Disturbance Theater 2.0/b.a.n.g. lab (EDT) has been developing the *Transborder Immigrant Tool* (TBT) in relation to the borderlands around the Tijuana/San Diego region [figs. 17, 18, 19, pp: 66, 70–71]. The group refers to their work as "tactical media," as TBT is a GPS program distributed on repurposed cellphones that helps border-crossers navigate to water caches left by non-profit and grassroots activist organizations (such as Border Angels and Water Station) along the treacherously arid route through the Anza-Borrego Desert. TBT was conceived as an affordable way to covertly distribute this vital information to migrants. More than a map, its software uses a unidirectional form of GPS that blocks the transmission of location data often sent from cellphones and that,

been systematically dispossessed, criminalized, and erased from the national heritage of Chile. Indeed, in the celebrated fall of Pinochet's dictatorial regime, one might also locate a re-silencing of the much longer history of political violence directed at Indigenous populations. Amelia Bande, for instance, comments that, "[t]he drama of the dictatorship was so huge that the arrival of democracy offered a kind of hope that was a silencing of a crisis that never ended." Amelia Bande in conversation with Aimé Iglesias Lukin, Director & Chief Curator at the Americas Society, "In The Studio: Amelia Bande," Instagram live conversation, May 22, 2020. Video archived at: <https://www.as-coa.org/events/studio-amelia-bande>.

poesía de Zurita, "La vida nueva" tiene versos cortos y una sintaxis muy simple, con palabras que suenan casi igual en castellano e inglés, como "CANCER", "GHETTO", "MI", "ES" y "NO". A la vez, la inclusión de palabras como "PAMPA" o "CHICANO"—referencias a los pueblos de Argentina y de México, respectivamente—dan cuenta de lo particular de la procedencia y la genealogía. En ese sentido, el alcance potencialmente planetario de una obra dedicada a todas las minorías no implicaba una reivindicación universalista que borrara las particularidades. Ese día de junio, aunque no todos los que leyeron esas palabras las pudieran entender, el poema llegó



in this case, might disclose the position (and thereby endanger) those seeking extra-state routes between Mexico and the United States. In addition, the phones play sound files of poems written by EDT members that reflect lyrically on the desert while also conveying folk wisdom about the landscape.¹⁹ A navigational code-based poetic system, TBT maps the Anza-Borrego Desert while at the same time countering the cartography of the State and circumventing the legal practices of governments which exert mastery over the land and the movement of bodies under its jurisdiction.²⁰ The work positions art as a vital necessity to border-crossers.

19 EDT intended for border-crossers to turn the phones on only at moments of critical need because of their limited battery-life. However, the coexistence of poetry with the navigational function of the phones proposes that, for border-crossers, the nourishment offered by art may be as vital a necessity as water in the desert. By insisting on the inseparability of art and the basic needs of life, TBT problematizes the division in western thought (following the Enlightenment) between the enjoyment of art and the necessity of manual labor, wherein the former is elevated to a bourgeois luxury and denied to the worker.

20 According to Zurita, one way of circumventing censorship in Chile was by describing projects as addressing ecology or cybernetics. Authorities, who were often unfamiliar with these terms, tended to ignore these projects. Raúl Zurita, conversation with the authors, January 7, 2020.

a un público que trascendía el país y la comunidad lingüística del autor. Reunió a personas que compartían experiencias de violencia política y desplazamientos, muchas de las cuales ahora vivían una vida nueva en calidad de inmigrantes.

Boca a boca

Al igual que Zurita, muchos de los artistas de *After La vida nueva* piensan el lenguaje como una práctica situada y que involucra el cuerpo. Sus obras hacen un uso crítico y material del lenguaje, evitan-

Though TBT was originally intended as a functional device, EDT's project received such wide scale media attention that the distribution of the technology became impossible. In 2010, an investigation of EDT was launched by "three Republican Congressmen, the FBI Office of Cybercrimes, and the University of California, San Diego (UCSD) where Ricardo Dominguez (co-founder of EDT with Brett Stalbaum) [remains] an Associate Professor in the visual arts department."²¹ Accusations were levied against EDT on the grounds that they were using public funds provided by UCSD to support illegal immigration. Today, TBT circulates as an art object and is often presented alongside a bilingual English/Spanish poetry book. Together, these components engage viewers in a counter-narrative of the border—which, as Apter argues, is also itself a zone of translation, a site of struggle

21 Leila Nadir, "Poetry, Immigration and the FBI: The Transborder Immigrant Tool" *Hyperallergic* (July 23, 2012): <https://hyperallergic.com/54678/poetry-immigration-and-the-fbi-the-transborder-immigrant-tool/>. In 2019, activists working with No More Deaths, a group that leaves water and supplies in border crossing corridors, were tried on federal charges that included driving in a wilderness area and "abandoning property." For more on the threats made against EDT and TBT, see Hrag Vartanian, "Art Professor Under Fire for Artistic Protests," *Hyperallergic* (April 8, 2010): <https://hyperallergic.com/5018/ricardo-dominguez-under-fire/>.

do formas tradicionales de significación y construcción de sentido, a fin de abrir espacios comunes. Para eso, el concepto de traducción se vuelve crucial. Con la teoría poscolonial y postestructuralista, entendemos la traducción como una práctica ambivalente en relación con lo particular, la alteridad, la diferencia y otras nociones asociadas a la idea de un "original" que supuestamente debe trasladarse a una llamada lengua "de destino". Es decir, el concepto de traducción implica una apertura hacia lo Otro, pero también una apropiación. Como práctica, la traducción hace visible a la vez que oscurece.

Sin embargo, a menudo se pierde de vista la importancia de esa opacidad, especialmente cuando se entiende la traducción simplemente

over meaning—gesturing towards a decolonial imaginary in which undocumented migration across borders is not criminalized. TBT uses virtual space to reconfigure the material site (or territory), even asserting the former as a critical site for contesting claims to land.²² That is to say, the site of the work, especially if read alongside the terms for site-specificity defined by artist Robert Smithson, is neither the “physical, raw reality—the earth or ground,” nor the re-presentation of the site in the space of the gallery (what Smithson titles a “non-site” or “abstraction”), but exists somewhere in between.²³ TBT points out the abstraction inherent to processes of

22 Alan Michelson has also used augmented reality to contest land claims, specifically over Lower Manhattan. In his 2019 exhibition at the Whitney Museum, Michelson presented *Sapponckanikan (Tobacco Field)* (2019), an artwork viewed through an app downloaded to the visitor's smartphone that used augmented reality technology to picture the lobby of the Whitney Museum as a tobacco field—a different kind of reliquary for cultural value.

23 Robert Smithson, “Earth: Symposium at White Museum, Cornell University, 1970,” in *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*, ed. Nancy Holt (New York: New York University Press, 1970), 160.

como una práctica que acerca un texto primario a un público más amplio. Por ejemplo, a propósito de la cuestión de la literatura mundial, Emily Apter afirma que esos marcos globales suelen hacer de la traducibilidad “algo que se da por sentado y que es un bien heurístico”, y en consecuencia devalúan “la importancia de la no traducción y de la política de la relacionalidad cultural”.⁴ En ese sentido, el callejón sin salida al que se llega cuando se intenta zanjar la grieta entre lenguas no debe considerarse un fracaso de la traducción, sino una apertura hacia el horizonte de posibilidades relacionales

4 Emily Apter, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* (New York: Verso, 2013), 173.

mapping, charting an expansive and virtual migratory imaginary that refuses neoliberal exclusionary geographies.²⁴

Living on the Margins

On a sunny, cloudless day in June 1982, five decommissioned World War II planes took off from Flushing Airport in Queens, New York [fig. 20, p: 74–75]. Later that same year, Tanam Press published Theresa Hak Kyung Cha's *Dictée* (1982), a wide-ranging book that takes as its point of departure the Japanese occupation of Korea. Blending Korean, English, and French, *Dictée*'s use of language challenges the notion of a “mother tongue,” rebuking the use of language as a cultural and political weapon in constructing ideas of the nation, which often silence dissident ways of being and speaking in the world. For

24 For more on TBT's critique of both conservative and liberal frameworks for addressing the border, see Alison Reed, “Queer Provisionality: Mapping the Generative Failures of the Transborder Immigrant Tool,” *Lateral: Journal of the Cultural Studies Association* 4 (2015). Accessed March 10, 2020: csalateral.org/issue/4/queer-provisionality-mapping-the-generative/.

en el que la propia idea de la lengua esté subsumida a la lógica de la comunicabilidad universal. El mismo marco se puede aplicar al mercado transnacional de las exhibiciones de arte, que con demasiada frecuencia intentan trazar una línea única para vincular obras de distintos contextos culturales (y esa línea es, en sí misma, una forma de traducción que habría que problematizar, porque aplanar la especificidad cultural).

After La vida nueva reúne artistas que critican la globalización y el neoliberalismo desde contextos culturales, lugares y momentos específicos. Pero lxs reúne sin que este conjunto de obras y prácticas se conviertan en un coro monocorde, ni se vuelvan una cacofonía de voces individuales, cada una encerrada en la afirmación de su



Cha, the act of re-visiting such histories and stories is reparative rather than restorative. As she writes:

*Why resurrect it all now. From the Past. History, the old wound. The past emotions all over again. To confess to relive the same folly. To name it now so as not to repeat history in oblivion. To extract each fragment by each fragment from the word from the image another word another image the reply that will not repeat history in oblivion.*²⁵

Cha's interest in history and memory is made manifest in the planning for her film, *White Dust from Mongolia*, which Cha intended to make upon returning to Korea in 1980 with her brother. Designed to be the artist's first narrative film, it follows the story of an amnesiac

25 Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée* (Berkeley: University of California Press, 2001), 33.

originalidad incomparable. Lo que buscamos en y entre estas obras son relaciones heterolingües, un concepto que tomamos prestado de Naoki Sakai. En su libro *Translation and Subjectivity: On "Japan" and Cultural Nationalism*, Sakai distingue entre una "enunciación homolingüe" y una "enunciación heterolingüe". En la enunciación homolingüe, "la enunciadora o el enunciador adoptan la posición representativa de una comunidad lingüística que se supone homogénea, y se relaciona con enunciatorxs que también representan una lengua igualmente homogénea".⁵ La modalidad de traducción que resulta de esta lógica tiene como objetivo principal la comunicabilidad, y busca minimizar el daño colateral que puedan provocar

5 Naoki Sakai, *Translation and Subjectivity: On "Japan" and Cultural Nationalism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 4.

protagonist who slowly regains her memory. Cha's meticulously laid out plans, however, were disrupted by the Gwangju Uprising (a student-led pro-democracy demonstration against the South Korean Military) that began on May 18, 1980. Unable to continue filming, Cha abandoned the film and redirected her efforts towards a book instead.

At a rare screening of Cha's unfinished film at the Museum of Art and Design in New York in 2017, artist Cici Wu attended with a prototype of her project *Foreign Object #1 Fluffy Light*—a portable light-reading device that translates light-waves into binary code that is then recorded on an SD-card. Surreptitiously recording Cha's film fragments, and translating them into data, Wu subsequently created an installation titled *Upon Leaving the White Dust* (2018). For this work, the artist laid out a grid of ceramic objects molded after Cha's storyboard for the film and over this assembly projected a digital video that translated the binary code back into light. The resulting

materiales o contenidos potencialmente incomprensibles. Por contraste, la enunciación heterolingüe no da por sentada la existencia de comunidades lingüísticas homogéneas, ni desde el punto de vista de lxs enunciatorxs ni del de lxs enunciarixs. Además, permite que se reconozca la disparidad entre "enunciación" y "comunicación", y toma en cuenta la posibilidad de la incomprensión.⁶ La homogeneidad del modelo homolingüe es consecuencia de la idea de que, en un intercambio lingüístico, se presume que lxs emisorxs y lxs receptorxs buscan acceder a un mismo sentido (de alguna manera, a pesar de las variaciones que produce la traducción). En el modelo heterolingüe, el hecho de que la traducción produzca variaciones no sólo se entiende como algo inevitable, sino que además se presupone. En otras

6 Sakai, 6.



moving image is composed of flickering, abstract patterns. Wu's act of bootlegging Cha's film also becomes a point of abstraction, one that can be thought of as the attempt to extract Cha's unfinished work, to recall an image lost to history. Furthermore, by not faithfully reproducing the fragments of Cha's film that do remain, Wu's work also questions the necessity of the image in its documentary mode, its scopophilic making visible of the subject. The abstract images reflect on the (im)possibility of historical transmission and objectivity. Neither Cha nor Wu are able to see or produce the images they desire, and their respective projects exist in the realm of the unfulfilled.

Wu has made a number of iterations of *Foreign Object*, playing with the dimensions, scale, form, and materiality of the device. While the functional machine is a discrete metal box, *Foreign Object #1 Fluffy Light* (2018) [fig. 21, p: 79] is a sculptural reinterpretation of the device meant for display. Comprised of a bulbous, opalescent glass shape that contains photo-sensitive light readers and an SD-card running on an Arduino platform, *Fluffy Light* is vaguely biomor-

palabras, el sentido se construye (y reconstruye) a cada intento de entendernos, dado que el funcionamiento de la lengua tiene lugar en una comunidad que es en sí heterogénea. Sakai se extiende más allá de la teoría literaria, y señala las implicancias políticas de ese heterolingüismo, y describe a lxs hablantes como “una comunidad heterogénea de extranjerxs”, un “nosotros” que no da por sentada “nacionalidad, etnia o lengua”.⁷

Mouth to Mouth, una obra en video de 1975 de Theresa Hak Kyung Cha, da cuenta de las posibilidades de la lengua cuando la enunciación se vuelve incomprensible. Cha separa dos elementos necesarios del habla: el cuerpo físico y la voz inmaterial. Esta ruptura tiene lu-

⁷ Sakai, 7.

phic. When the sculpture is activated, a red light turns on to indicate it is recording. Positioned on the armrest of a repurposed cinema chair, the work bears a haptic quality while also acting as a tool of surveillance.

The complexity of historical returns is foregrounded in Renée Green's *Partially Buried* (1996) and *Partially Buried Continued* (1997), which are two works in a three-part series that weaves an intertextual collage between the artist's family history, American political events, and American art [fig. 22, p: 84]. In *Partially Buried*, Green returns to one of Robert Smithson's earthworks, *Partially Buried Woodshed* (1970), a project executed at Kent State University that inadvertently became a symbol of the Kent State Shootings (which took place later that same year) when a student painted “May 4 Kent 70” on the shed's lintel. Green's video relates Smithson's earthwork to her mother's experience of being a student at KSU during this time. Reflecting nostalgically on the parallel histories of radical protest and experimental art, Green narrates, “protest seemed more

gar en el propio soporte audiovisual—la edición de Cha va en contra de la convención que sincroniza las pistas de audio y de video—, una ruptura que la artista superpone con la tensión entre oralidad y escritura [fig. 3, p: 20]. El video empieza con un paneo lento sobre ocho grafemas vocálicos en coreano, que trazan un paralelo entre leer y mirar. Le sigue una secuencia de primeros planos de una boca que, en silencio, enuncia cada una de estas ocho vocales, que se alternan con pasajes de estática visual. El primer plano de la boca recuerda la centralidad de la boca sin cuerpo de *Not I* (1972), la obra de Samuel Beckett. Sin embargo, a diferencia de la boca de la obra de Beckett, que no para de hablar (y, en consecuencia, hace referencia a los límites del sentido), la boca del video de Cha permanece en silencio. Las vocales cobran entidad física, pero sin vocalizarse. En

compelling.” This is further emphasized by the video’s score which is set to Buddy Miles’ 1970 single, “Them Changes” and evokes the atmosphere of protest and oppositional language that characterized the late-1960s and early-1970s. *Partially Buried Continued* reprises these themes of art and politics, as well as personal and public histories, by focusing on Green’s father and particularly his experience as an American officer during the Korean War. Green creates a montage of the Polaroid photographs taken by her father during his deployment with ruminations on Cha’s *Dictée*, combining this with original footage shot during Green’s own visit to South Korea as part of a commission. As in Cha’s practice, Green plays with the use of spoken versus written language through the interplay between the videos. *Partially Buried* is narrated via oral histories and interviews that connect disparate points of reference. In contrast, *Partially Buried Continued* features scrolling purple text running horizontally across the frame. The art historical citations of Smithson and Cha,

cambio, lxs espectadorxs sólo escuchan ruido de agua, olas, entre otros sonidos—amén de la estática que se entromete e interrumpe la seguidilla de vocales—que dan cuenta de la dificultad de hablar. Al librarlas de la subordinación a construir palabras, Cha examina cada vocal por separado como si fuera un objeto, que manipula con esmero y delicadeza para revelar su carácter intrínsecamente incompleto y multidimensional. Ese lugar central que ocupan las vocales recuerda el soneto “Voyelles”, de Arthur Rimbaud, que en el primer verso le asigna un color a cada una: A negra, E blanca, I roja, U verde y O azul.⁸ Si la sinestesia de Rimbaud produce un movimiento asociativo

8 El orden de las vocales está tomado del primer verso del poema de Rimbaud. Vid. “Vowels” en *Arthur Rimbaud: Collected Poems*, trad. Martin Sorrell (Nueva York: Oxford University Press, 2001), 135. Hay traducción castellana, vid. “Vocales” en *Arthur Rimbaud. Obra completa. Prosa y poesía*, trad. J–F. Vidal Jover (Barcelona: Ediciones 29, 1972), 314.

alongside the makeshift genealogy Green constructs from her parent’s memories, become an integral way of situating the artist herself within a historically specific yet nonlinear continuity.

Much like Green, Indian performance artist Rummana Hussain similarly embraces the simultaneity of personal and public histories in her work, situating herself in relation to these narratives through her activation of Indian cultural and religious traditions. In her performance, *Living on the Margins* (1995), Hussain wears ghungroos, an anklet with bells tied on the feet in Indian classical dance, that chime as she walks slowly around the perimeter of an open courtyard while carrying various props such as a halved papaya and the head of a vacuum cleaner [fig. 23, p: 88]. She periodically stops and opens her mouth wide in a silent scream. The halved papaya she carries, which appears in a number of her works, echoes the gesture of the open mouth and evokes analogies with bodily orifices. The vacuum head, which she runs across the grass, makes a clear

hacia fuera a partir de esos elementos del alfabeto francés, Cha manipula las vocales coreanas con un desplazamiento hacia dentro, mediante un gesto deconstructivo y reflexivo.⁹

La prolífica práctica artística de Cha, que además de dedicarse a las artes visuales también escribía, demuestra un fuerte interés en las posibilidades que ofrecen esos lugares intermedios. Su libro más famoso, *Dictée* (1982), que publicó dos años después de mudarse de San Francisco a Nueva York, es una novela de vanguardia, escrita en varios idiomas y dividida en nueve partes, cada una con el nombre de una musa griega [fig. 4, p: 23].

9 Para un análisis de la importancia de la voz y el tacto en las performances y videos de Theresa Hak Kyung Cha, y una comparación entre *Mouth to Mouth* y *Not I*, de Beckett, vid. Ana Pol, “El espacio del cuerpo y de la voz en los registros audiovisuales de las performances de Theresa Hak Kyung Cha”, *Prisma Social*, nro. 2 (septiembre de 2017): 260–290.

reference to domestic labour. These solemn gestures are repeated until the audience is invited to join Hussain in scattering indigo and gheru, a red ochre dust powder, on the ground—both of which are used for religious, medicinal and aesthetic purposes—bringing the performance to an end.

Widely referred to as the first performance artist in India, Hussain's turn to performance was directly motivated by the events of the 1992 Babri Masjid demolition. In the 1990s, India was undergoing a period of economic liberalization accompanied by the intensification of communalist violence backed by a Hindu-nationalist government. The Babri Masjid became a site of contention as it was believed to be the birthplace of the Hindu deity Rama. After years of tension, a coalition of Hindu Nationalist groups spearheaded a campaign to construct a Hindu temple on the site. The destruction of the mosque marked the climax of a wave of organized violence

En cada sección, hay varios personajes femeninos (o “diseuses”¹⁰, como las llama la artista) tomados de la mitología, el cine mainstream, la historia política y la historia personal y familiar de la autora. El título de la novela es una palabra que en francés significa “dictado”, que en castellano también designa un ejercicio escolar muy difundido en la primera etapa del aprendizaje de la lectoescritura. A la deconstrucción del lenguaje que lleva a cabo *Mouth to Mouth*, *Dictée* le suma la inquietud por el aprendizaje de la lengua y por la traducción, en particular por el papel crucial, aunque ambivalente, que juegan en el proceso de formación de la identidad. Cha, en tanto transcriptor de

10 En todo este catálogo, escrito en inglés, decidimos desobedecer la convención de resaltar en bastardilla palabras o frases que no estén originalmente en inglés, o que los lectorxs pudieran no entender. Al rechazar la distinción entre lo propio y lo supuestamente extranjero, queremos cuestionar la presuposición de que el inglés sea nuestra lengua principal de destino, y sobre todo criticar el dominio del inglés en tanto idioma universal y sistema internacional.

against Muslims in India that Ram Rahman likened to the events of 9/11.²⁶ During this period Hussain removed the identifiably Muslim nameplate from her home in Mumbai and fled with her family, returning only after the pogroms had ceased.²⁷ She became a member of the Sahmat Collective, a New Delhi-based organization (named after the late playwright Safdar Hashmi) dedicated to producing artistic interventions against communalism.²⁸ Performance offered the artist a

26 Rahman observed, “Just as the mosque demolition changed India forever, 9/11 changed America.” Ram Rahman, “The day America changed forever,” *The Hindu*, 10 September, 2011, accessed 10 June, 2020. <https://www.thehindu.com/features/magazine/the-day-america-changed-forever/article2441531.ece>.

27 Jyoti Dhar, “Rummana Hussain: Prescient Provocateur,” *Art Asia Pacific* (September/October 2014), 99.

28 For a history of Sahmat and its activities, see Jessica Moss and Ram Rahman, *The Sahmat Collective: Art and Activism in India since 1989* (Chicago: The Smart Museum of Art, University of Chicago, 2013).

estas figuras femeninas, crea un lugar de reunión para esa multiplicidad de “diseuses” entre sus respectivas lenguas y entre los límites lógicos del espacio y el tiempo.

La atención minuciosa que le dedica Cha a la corporalidad del lenguaje entra en resonancia con los proyectos de Rashaad Newsome y Caroline Key, artistas que también estudian formas de enunciación heterolingüe que el cuerpo hace posibles. *Shade Compositions* es una serie de performances iniciada por Newsome en 2005, que desde entonces ha presentado en París, Nueva York, San Francisco, Moscú y Pittsburgh (entre otras ciudades) [fig.5, p: 26]. En las primeras presentaciones, Newsome convocó a un elenco local de artistas negras que se autopercebían mujeres o femmes y que, con el cuerpo y con la voz, realizaban gestos que expresaban desdén o falta de respeto por otras personas, algo que en inglés se dice coloquialmente “to throw shade”, “tirar sombra”. En presentaciones posteriores, Newsome

means of grappling with the rapid shifts within Indian society and a primary avenue through which Hussain could address questions of identity and social belonging, questions that had been thrust upon her in the wake of the Babri Masjid.

In *Living on the Margins*, the gesture of the open mouth, in particular, points to a broader struggle to give voice to the role of women in the social reproduction of society, and to represent but also critique the confinement of this role. In this way, Hussain's open mouth gesture recalls the close-cropped imagery of Cha's *Mouth to Mouth*. Yet it also has a more immediate reference to Hussain's life. *Living on the Margins* followed the artist's discovery that her maid had contracted HIV, a fact she learned only by observing that her maid had developed painful white sores in her mouth that prevented her from closing her lips which can be a symptom of an advanced AIDS

expandió el proceso de casting para incluir a otras artistas mujeres y femme. Por ejemplo, en *Shade Compositions* (2012), una obra en video a partir del registro de una performance producida en SFMOMA, un elenco de diecisiete artistas mujeres y drag de color chasquean los dedos o los labios, revolean los ojos, y hacen otros ruidos y movimientos que ponen en primer plano la dimensión expresiva y el significado inestable de estos gestos no verbales. Newsome dirige al grupo como si fuera un coro, y va remezclando esos sonidos con un joystick modificado, agregando reverb y otros efectos digitales para crear una estructura orquestal basada en la repetición y en crescendos de intensidad sonora. Newsome declaró que estas obras forman parte de una investigación sobre el habla coloquial de lxs negrxs, con particular interés por la forma en que la cultura popular se apropió de algunos de estos gestos y no de otros, que en gran medida siguen estigmatizados o incluso asociados a ciertos estereotipos de las mujeres negras. Como serie,

infection.²⁹ The maid's fear of losing her livelihood prevented her from disclosing her illness to Hussain. Hussain's performance layers the conditions of domesticity with references to illness, issues of class, and state-sanctioned violence in order to critique and challenge prevailing notions of femininity in India.

New York in Third World Lingo

On a sunny, cloudless day in June 1982, five decommissioned World War II planes took off from Flushing Airport in Queens, New York, to write Raúl Zurita's poem, "La vida nueva," across the sky [fig.

29 Dhar, 100.

Shade Compositions incorpora modismos propios de la comunidad representada en cada presentación de la obra, resaltando la movilidad que permite el lenguaje gestual y las complejidades que suscita la celeridad de su transmisión en su circulación global. Al ampliar y repetir sonidos corporales y posturas físicas que quedarían fuera de una traducción o transcripción, a la hora de fijar estas obras en una partitura o un texto, *Shade Compositions* encuentra asimismo un espacio que desafía significados establecidos y posibilita una agencia compartida.

En *Speech Memory* (2007), el film en 16 mm de Caroline Key, la artista se vale de su propia familia para estudiar de qué manera el poder imperial se normaliza a través del control sobre el lenguaje [figs. 6, 7, 8, pp: 30–32]. La obra de Key gira en torno a su abuelo, que nació sordomudo y se crió en medio de la ocupación japonesa de Corea, que tuvo lugar entre 1910 y 1945. Debido a las restricciones impuestas por Japón al uso de la lengua coreana, el abuelo de Key

24, p: 92–93]. They spelled out a bold denunciation of the brutal reign of Chilean dictator Augusto Pinochet, but they also created a heterolingual echo across cultural movements combating the rising tides of both fascism and neoliberalism. These were the voices of the “minorities of the world” to whom Zurita had dedicated his work.³⁰ Another way one might think of this broadened scope of address is in terms of what might be called a Third World New York. New York City, in particular, has functioned as a cultural and geographic crossroads for the artists in *After La vida nueva*, who themselves move through the city at various moments, often propelled by the flows of global capital.

The term “third world” is a Cold War concept used to denote

³⁰ Logan, n.p.

tuvo que aprender en la escuela lengua de señas en japonés. Sin embargo, al volver a Corea siendo adulto, el abuelo de Key perdió su comunidad de hablantes de lengua de señas en japonés. En consecuencia, fue olvidando la lengua de señas en japonés, hasta perder la capacidad de comunicarse en cualquier lengua. La mayor parte del film está narrada en diálogos entre Key y su padre, hablados en coreano pero traducidos a subtítulos en inglés que aparecen sobre una pantalla negra. Estos momentos ponen en primer plano la acción de traducir, y se intercalan con imágenes sin traducción que muestran al padre de Key haciendo gestos en una rudimentaria lengua de señas en japonés. Dado que no estudió de manera formal la lengua de señas en japonés, el padre de Key aprendió los rudimentos básicos para comunicarse con su propio padre. Juntos se inventaron una lengua propia, por necesidad pero también como consecuencia de los brutales efectos del colonialismo y su tendencia a instaurar el monolingüismo en la construcción de una unidad nacional. Para lxs espectadorxs, el



belated capitalist development. Pejorative in its origins, it has since come to connote a more radical project of decolonization associated with the Non-Aligned Movement whose roots lie in the 1955 Afro-Asian Bandung Conference.³¹ Largely taken up in the United States through the liberation movements of the 1970s and 1980s, Third

31 In “A Message to the Grassroots”—a speech originally delivered at the 1964 Northern Grass Roots Leadership Conference in Detroit organized by Grace Lee Boggs—Malcolm X states, “and once you study what happened at the Bandung conference... it actually serves as a model for the same procedure you and I can use to get our problems solved. At Bandung... there were dark nations from Africa and Asia... Despite their economic and political differences, they came together. All of them were black, brown, red, or yellow.” Reprinted in Besenia Rodriguez, “‘Long Live Third World Unity! Long Live Internationalism’: Huey P. Newton’s Revolutionary Intercommunalism,” *Souls: A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society* 8, no. 3 (2016): 123.

abuelo de Key parece haber perdido la capacidad de hablar por sí mismo. Por ejemplo, en un momento desgarrador, el padre de la artista recuerda cómo lo obligaron a hacer de intérprete en los tribunales luego de que a su propio padre lo hubieran atacado en un parque en los Estados Unidos. Sin embargo, mediante el uso de primeros planos y una edición cuidadosa, Key obliga a los espectadores a leer los gestos y expresiones de las caras que aparecen en el film, que sirven de contrapunto a la autoridad de la palabra escrita o hablada. En efecto, como señala el padre de la artista en un momento, a falta de una lengua común, es necesario “sentir” a la otra persona, es decir, decodificar los gestos extralingüísticos y las formas expresivas que comunican por fuera del lenguaje en su sentido convencional.

Parcialmente enterrado

Un día de sol y sin nubes de junio de 1982, cinco aviones fuera de servicio de la época de la Segunda Guerra Mundial despegaron

World was used broadly to refer to people of color, specifically communities claiming diasporic belonging while identifying outside of nationalistic categories. Citing Franz Fanon, Vijay Prashad writes, “the Third World was not a place, it was a project,” specifically one of carving out new political imaginaries and solidarities, denoting a third way.³²

As an organizing framework among artists and activists, Third World became a particularly powerful means of disrupting the assumed universalism of Gay and Feminist movements, while at the same time creating a space to explore shared oppressions and

32 Vijay Prashad, *The Darker Nations: A People’s History of the Third World* (New York, The New Press, 2007), xv.

del aeropuerto de Flushing, en Queens, Nueva York. Al escribir en el aire, Zurita transformó la lectura de poesía, una actividad que suele ser privada, en un rito comunitario que hizo posible una conexión potencial entre personas alejadas las unas de las otras [fig.9, p: 36–37]. Desde la década de 1970, Zurita había participado en la neovanguardia chilena como artista y poeta, colaborando en happenings y llevando a cabo intervenciones artísticas en espacios urbanos con el grupo Colectivo Acciones de Arte (CADA). Para una obra que se llamó *Ay, Sudamérica* (1981), CADA contrató seis aviones para que bombardearan las calles de Santiago con cuatro mil panfletos que exigían la fusión entre el arte y la vida. Por un lado, la acción era un guiño al poema “Liberté”, de Paul Éluard, arrojado por la Royal Air Force británica sobre la Francia ocupada por los nazis en 1942. Pero también podía leerse una referencia más inmediata: el golpe de 1973, perpetrado por el ejército chileno con el apoyo de los Estados Unidos, que empezó con el bombardeo del Palacio de la Moneda—la casa de gobierno—y acabó con la muerte del presidente democrático Salvador Allende. Este acontecimiento no sólo señaló un

intimacies across transnational solidarities. As a term, Third World became a shorthand for gathering disparate groups of artists and activists in collective struggles over the politics of representation, labor, housing, and education rights. As a practice, however, these struggles were by no means harmonious or homogeneous, as demonstrated by the struggles within and among the many collectives that took up the project of Third Worldism and attempted to imagine the world in and through difference.

For instance, Third World Gay Revolution (T.W.G.R) was a short-lived organization that developed out of the Gay Liberation Front. As José Muñoz notes, the group's "usage of the term 'Third World'

quiebre trascendental en la historia de Chile. También suele considerárselo un hito que marca el surgimiento de un nuevo orden mundial que conocemos con el nombre de neoliberalismo, un proyecto político-económico estrechamente vinculado con la globalización.¹¹

Con el inicio de la globalización, el capital mundial ha modificado y tensado las configuraciones espaciales y temporales del mundo hasta hacer que lo próximo parezca simultáneo. Si bien la desregulación de tarifas y otras barreras al comercio ha permitido que el capital y los bienes de consumo circulen por el mundo, las fronteras nacionales han permanecido cerradas al desplazamiento de los cuerpos. La ratificación del Tratado de Libre Comercio de América

11 Por ejemplo, David Harvey considera que el golpe de Estado de 1973 fue un banco de pruebas para la implantación de orden mundial neoliberal en que vivimos. "¿Cómo se llegó al neoliberalismo y quiénes son los responsables?", se pregunta, y prosigue: "la respuesta en países como Chile y Argentina en la década de 1970 fue tan simple como rápida y brutal: un golpe militar apoyado por las clases altas tradicionales (así como por el gobierno de los EE.UU.), seguido de la fuerte represión de todas las solidaridades entre los movimientos sindicales y sociales que habían amenazado su poder". Vid. David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism* (Nueva York: Oxford University Press, 2005), 39. Hay edición castellana: *Breve historia del neoliberalismo*, trad. Ana Varela Mateos (Madrid: Akal, 2007).

clearly connotes their deep identification with the global phenomena that was decolonization."³³ Their manifesto, published in 1970 in *Come Out!* magazine and 1971 in *Gay Flames*, extends far beyond the isolated issue of sexuality, instead identifying anti-imperialism as central to a queer struggle [fig. 25, p. 97]. Titled, "What We Want, What We Believe," it contains a sixteen-point platform that makes demands of the judicial system, as well as for equitable and affordable housing, the abolition of capital punishment, an end to

33 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: New York University Press, 2009), 29.

del Norte (TLCAN) en enero de 1994, por ejemplo, liberalizó los mercados entre Canadá, México y los Estados Unidos, abriendo las fronteras al flujo de mercancías a través de cadenas de suministro que ahora se extendían por toda Norteamérica. Sin embargo, NAFTA trajo consigo la implementación de políticas de control fronterizo como la Operación Gatekeeper, que tenían como fin regular de manera estricta el flujo de la fuerza de trabajo extranjera entre estos países. Estas políticas en conflicto—que simultáneamente abrieron y cerraron las fronteras entre Estados Unidos y México—llevaron a la creación de una zona de frontera militarizada diseñada para disuadir a lxs migrantes indocumentadxs y forzarlos a aventurarse por "el camino más mortífero a los Estados Unidos: el desierto".¹² Usado como un arma, el desierto se vuelve más que un paisaje natural, y se convierte en una herramienta de control fronterizo que estratégicamente causa muertes y desapariciones.

12 Sergio Delgado Moya, "A Theater of Displacement: Staging Activism, Poetry and Migration through a Transborder Immigrant Tool", en *Online Activism in Latin America*, ed. Hilda Chacón (New York: Routledge, 2018), 34.



institutionalized religion, and more—all in the process of reimagining a revolutionary socialist society. That is to say, the manifesto's sense of liberation is hardly homogeneous, but rather is articulated as a project with multiple components. The authors usage of “we” in making these demands articulates a collective voice that contains, as Muñoz writes, “multiple forms of belonging in difference” through which a “future society [is] being invoked and addressed at the same moment.”³⁴ Moreover, the publication also contains a reprint of a

³⁴ Muñoz, 20.

En 1993, casi diez años después de inscribir en el cielo de Queens su monumento a las minorías del mundo, Zurita volvió a usar la tierra de cuaderno al escribir “ni pena ni miedo” en el desierto de Atacama. La frase fue escrita con maquinaria industrial a una escala tan grande que sólo se la ve desde el cielo. Hasta el día de hoy, se dice que mantienen la instalación niñxs de un pueblo vecino, que munidxs de palas vuelven a darles forma a las letras en la arena que desfigura el viento. El desierto de Atacama es un paisaje inhóspito que también está cargado de un trauma colectivo. El lugar más seco del mundo con excepción de los polos, se extiende mil kilómetros a lo largo de la cordillera de los Andes. El régimen de Pinochet usó este medio ambiente hostil para emplazar campos de concentración donde se enterraba a lxs disidentes políticxs y fosas comunes donde se arrojaban los cuerpos de las personas “desaparecidas”. La historia política nunca tuvo confirmación oficial, puesto que las noticias del uso del desierto de Atacama por parte de Pinochet sólo se transmitieron de boca en boca, entre redes locales de comunicación que se contaban anécdotas compartidas de encontrar cadáveres en el desierto. La excavación de Zurita del desierto de Atacama responde a esta

letter from Huey P. Newton to the Black Panther Party, originally intended to be an internal document only, speaking to the homophobic dispositions of some revolutionaries and indexing a link between imperialism and homophobia.

Third World was also taken up as a means of organizing and giving voice to artists who stood in opposition to the inherent imperialism and overwhelming whiteness of the Euro-American art world. “Third World Women: The Politics of Being Other” (1979), a special issue of the feminist art magazine *HERESIES*, developed both in response to the publication’s predominant focus on white women in

historia de violencia política que a la vez le dio forma al paisaje y sin embargo sigue parcialmente enterrada o latente en el paisaje.

La artista Catalina Parra creó la obra *Fosa común* (1984) en las afueras de la galería Art Awareness, en Lexington, Nueva York. Cavó a mano un hueco rectangular poco profundo y cubrió el perímetro con bolsas de arpillera que rellenoó con la tierra que había sacado [figs. 10, 11, pp: 40–41]. Esas bolsas amorfas pueden leerse como imbunches, un motivo recurrente en la obra de la artista, que hace referencia a un personaje de la mitología araucana, al que se le han cosido todos los agujeros del cuerpo con excepción de la boca.¹³ Además de las bolsas, extendió cinco hileras de alambre de púa, que fijó al césped que rodeaba su intervención del terreno. La geometría fija del rectángulo, que las líneas paralelas de los alambrados resaltaban aún más, crea una anomalía en un paisaje por otra parte natural, a la vez que evoca la imagen de una tumba recientemente excavada.

13 Sophie Halart lleva a cabo un análisis detallado del imbunche en la obra de Parra, y afirma que su uso de estas figuras cosidas, así como de otras técnicas de costura que utiliza en otras obras, es un gesto de reparación que deja las heridas abiertas y visibles, rechazando así la posibilidad de pasar página en la historia, y criticando toda amnesia cultural. Vid. Sophie Halart, “Epidermal Cartographies: Skin as Map in Chilean Art (1979–1994)”, *Oxford Art Journal* 42, nro. 3, (diciembre de 2019): 283–305.

the feminist art movement and out of a desire and a need to foreground women of color.³⁵ By invitation, a guest editorial collective

35 Produced from 1977 to 1993, *HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics* sought to counter the erasure of women artists from gallery and museum participation, offering space for critical dialogue around feminist issues. Based in New York, the magazine was run by a core collective of writers, artists, editors, and designers. The publication’s mandate optimistically stated, “[a]s women, we are aware that historically the connections between our lives, our arts and our ideas have been suppressed... Our view of feminism is one of process and change, and we feel that in the process of this dialogue we can foster a change in the meaning of art.” Yet despite this purported orientation towards dialogue, the magazine was roundly criticized for its narrow focus on predominantly white, middle-class feminisms. Quoted in Lula Mae Blocton et al.,

La barricada que forman las bolsas y el alambrado impide que lxs visitantes bajen a la fosa, cercando el terreno para dar la sensación de una obra inconclusa, en construcción. Así, *Fosa común* abre un espacio para recordar y conmemorar esos cuerpos no identificados o desaparecidos, a la vez que se vuelve un lugar público de reunión y de homenaje.

Parra volvió a repetir su proyecto dos veces más, primero en Porto Alegre, Brasil, en 2001, y finalmente en el desierto de Atacama, en Chile, cerca de Calama, en 2005 [figs. 12, 13, 14, 15, pp: 46–47, 50–51].¹⁴ Con cada nueva ejecución, la escala de la obra fue creciendo, tanto en términos del tamaño del foso como del trabajo colectivo que era necesario para presenciar y mantener la obra. En su última versión en Chile, Parra usó una excavadora Caterpillar. Se rumorea que el régimen de Pinochet usó esa misma excavadora para abrir las fosas comunes en el desierto de Atacama cuando se dieron cuenta de que los cadáveres que estaban arrojando en la zona no se descomponían, sino que la extrema aridez de las grandes salinas más bien

14 En estas reiteraciones, se eliminó la palabra “común” del título, y la obra empezó a llamarse simplemente *FOSA*.

When everything—including this cell phone—fails, build a signal fire in dirt or sand, away from brush and trees. Use dead cacti and mesquite. A fire in the shape of an "X"—the international symbol of distress—needs no translation.

Cuando todo—incluyendo este teléfono móvil—falle, construya una señal de fuego en la tierra o en la arena, lejos de arbustos y árboles. Use cactus muertos y mezquite. Un fuego en forma de "X"—el símbolo internacional de peligro—no necesita traducción.

69

Justo antes del amanecer, los beduinos volteaban piedras semienterradas
Just before sunrise, Bedouins turned over half-buried stones in the desert
para atrapar el rocío que el frío de la noche había condensado en su
to catch the dew that the night's coolness had condensed on the stones'
superficie. Los viajeros indígenas en el corredor de México-Estados Unidos
surfaces. Indigenous travelers in the Mexican-U.S. corridor searched
buscan las anchas hojas de la yuca y el agave para abastecerse de agua.
the broad leaves of yucca and agave. Rainwater collected at each plant's
El agua de la lluvia se acumula en la base de cada planta—el ápice de las
base—the leaves' apex—remaining there up to a few days after a summer or
hojas—permaneciendo ahí hasta unos días después de una llovizna veraniega
winter shower. Proceed from the simple premise: The desert caches water in
o invernial. La premisa a seguir es simple: el desierto acumula agua en
unlikely places that it resists divulging. Do not expend all your energies
lugares inesperados que resiste divulgar. No agote sus energías buscando sus
searching for its secret stashes, but likewise do not assume that its pockets
escondites secretos, pero igualmente no presuma que sus bolsillos de humedad
of moisture are nonexistent. Restrict your water reconnaissance to early or
son inexistentes. Limite su búsqueda de agua al principio y al final del día
late in the day when your liquid net-gain will outweigh the perspiration you
de manera que el líquido que encuentre sea más que el sudor que transpire al
expend. A thirst is seldom quenched; it morphs to reappear on the horizon.
buscarlo. La sed es rara vez saciada: se transforma para reaparecer en el
Meanwhile, the desert reflects the sun back like a mirror. You are caught in
horizonte. Mientras tanto, el desierto refleja el sol como en un espejo. Usted
that pair's uneven, incommensurate exchange.
está atrapad@ en el medio de este intercambio desigual e inconsumado.

47

was formed that included Lula Mae Blocton, Yvonne Flowers, Valerie Harris, Zarina Hashmi, Virginia Jaramillo, Dawn Russell, and Naeemah Shabazz. As stated in their co-authored opening statement,

The phrase Third World has its roots in the post-World War II economic policies of the United Nations, but today it is a euphemism. We use it knowing it implies people of color, non-white and, most of all, "other." Third World women are other than the majority and

eds., "Third World Women: The Politics of Being Other," a special issue of *HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics* 2, no. 4, (1979), front matter.

los preservaba. De esta manera, el uso de Parra de la Caterpillar hace referencia a esta atrocidad, que sin embargo sólo se conoce por el intercambio comunitario de información inverificable.¹⁵ A falta de todo registro oficial de los esfuerzos que se hicieron por tapar esta historia de violencia, Parra se apropia del rumor. Hasta el día de hoy, un equipo local de voluntarixs sigue ayudando a mantener la obra, agregando una dimensión colectiva más profunda a su posteridad.

Mientras que la obra de Parra señala un uso de la tierra para ocultar atrocidades cometidas por el régimen de Pinochet, el trabajo de Alan Michelson se vale de la tierra para señalar las formas de violencia y latrocinio colonial perpetradas por lxs europexs al asentarse en Manhattan. En la instalación *Permanent Title* (1993), Michelson estudia la geografía subterránea del Bajo Manhattan [fig. 16, p: 61]. La obra se compone de una serie de calcos de varios tamaños sobre bolsas de muselina encerada que hacen referencia a las mortajas de la época colonial. Para producir estas obras, Michelson visitó parques, edificios y aceras por todo el Bajo Manhattan que se hubieran cons-

15 Esta excavadora en particular es un símbolo de los flujos del capital global, porque Caterpillar también le vendió maquinaria al gobierno israelí, que la utilizó para demoler casas de población palestina en la franja de Gaza.

*the power-holding class, and we have concerns other than those of white feminists, white artists and men.*³⁶

The issue aimed to unite and amplify the demands of women artists of color in order to, "break the isolation of racial/sexual tokenism experienced in college, on the job, in the women's movement, and in the 'art world.'"³⁷ The editorial statement that opens the issue provides a heartfelt account that expresses the difficulties

36 Blocton et al., 1.

37 Ibid.

truido encima de antiguos cementerios de colonxs. Allí calcó las placas que encontraba. De manera elocuente, las bolsas no contienen un registro de la historia colonial, sino que reproducen una variedad de íconos y fragmentos de textos, incluyendo carteles reconocibles de empresas multinacionales como Chase y McDonald's. *Permanent Title* implica a estas empresas en un proyecto de asentamiento colonial que continúa hasta el presente. Sin embargo, el proceso técnico de Michelson, que recuerda la tradición del calco de lápidas, en sí misma una parte importante de la labor archivística y de la ciencia genealógica, permite esclarecer otros aspectos de la obra. La genealogía de la riqueza que se asocia con lxs descendientes de lxs colonos coincide ciertamente con las grandes corporaciones y familias aristocráticas cuyos emblemas aparecen en *Permanent Title*. Pero el calco de lápidas es asimismo una práctica polémica, puesto que contribuye a la erosión de la lápida que se pretende registrar. Al transmutar estas marcas emblemáticas, símbolos del poder corporativo estadounidense, en insignias de muerte, *Permanent Title* también alude a la posibilidad de destruirlas y borrarlas.

Permanent Title (1993) no sólo enfatiza la relación entre el capitalismo estadounidense y el genocidio de los pueblos originarios,

of working together as a collective even though they shared some overlapping oppressions, speaking to the challenges they had with the *HERESIES* collective but also celebrating the opportunity this work presented to exchange ideas and articulate a collective identity as Third World women artists. Bringing together forty-four contributors in total, the issue holds space for the differences and specificities of individuals under a shared moniker presented through writing, poetry, and art.

The publication in 1981 of the feminist anthology, *This Bridge*

sino que al estudiar específicamente los antiguos cementerios de lxs colonxs, Michelson también alude a las ideas opuestas que lxs colonxs y las comunidades indígenas tenían de la propiedad privada y de la herencia. Lxs colonxs consideraban la tierra como una mercancía, transformándola en un objeto que podía ser comprado y vendido, a diferencia de lxs indígenas, cuyas relaciones con la tierra estaban basadas en vínculos comunitarios y ancestrales. Los colonizadores perpetraron un robo de las tierras indígenas bajo la premisa de su transformación legal en propiedad. Robert Nichols reconstruye el argumento circular debajo de la lógica de la desposesión; cuya consecuencia era que “eras indígena o eras hacendadx”.¹⁶ El título de la obra de Michelson, que refiere al documento jurídico que otorga derechos de propiedad sobre la tierra, irónicamente afirma la disolución de los lazos comunitarios tanto en las comunidades indígenas como en las de lxs colonxs, a partir de la privatización capitalista de la propiedad. En una conversación con lxs curadorxs, Michelson comenta que lxs pobladorxs originarios no entendían cómo lxs colonxs podían abandonar a sus ancestrox

16 Robert Nichols, “Theft is Property! The Recursive Logic of Dispossession”, *Political Theory* 46, nro. 1 (2018): 19.

Called My Back: Writings by Radical Women of Color, edited by Cherrie Moraga and Gloria Anzaldúa, made “the presence of US third world feminism impossible to ignore.”³⁸ It also conveyed a much broader array of identities, as the women who contributed to the collection not only labeled themselves as Third World but also described themselves within a multiplicity of racial identities,

38 Chela Sandoval, “U.S. Third World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World” in *Geographic Thought*, eds. George Henderson and Marvin Waterstone (New York: Routledge, 2009), 339.

y, a la inversa, cómo podían esperar que lxs indígenas abandonaran a lxs suyxs.¹⁷ Así, la obra afirma la desposesión forzada de los pueblos originarios, así como la desconcertante desposesión que lxs colonxs se impusieron a sí mismxs. Al sostener dos posiciones encontradas, la obra de Michelson afirma la presencia de múltiples derechos de propiedad de la tierra, señalando cómo se superpuso la geografía capitalista y la de lxs colonxs a un paisaje ya instituido y moldeado por la presencia indígena. Así, la de Michelson podría inscribirse como una obra de land art, que sin embargo no reclama propiedad sobre la tierra, sino que establece una alianza con la ella que rechaza, e incluso borra, los símbolos del poder y la riqueza colonial que marcan hoy en día el medio ambiente edificado. *Permanent Title* piensa con la tierra y más allá de su posesión presente, a la vez que rechaza toda reivindicación de la posibilidad de un retorno bucólico a un momento anterior a que el Bajo Manhattan se viera transformado de manera irrevocable por el asentamiento de lxs colonxs y la industrialización.¹⁸ Desde 1998, el grupo de artistas activistas Electronic

17 Alan Michelson, en conversación con lxs autorxs, 3 de junio de 2020.

18 Pueden encontrarse resonancias entre la lucha de artistas y activistas contra el colonialismo de lxs colonxs en los Estados Unidos y las manifestaciones en Santiago de Chile que levantan la bandera del pueblo mapuche, que ha sido sistemáticamente desposeído,

including the encompassing concept, “women of color.”³⁹ The 1988 exhibition *Autobiography: In Her Own Image*, also demonstrates the way in which artists were thinking of themselves as Third World artists against the dominant First World art world. The exhibition was curated by Howardena Pindell at INTAR Gallery and featured the work of twenty women of color artists—including Theresa Hak

39 Sandoval, 339.

Disturbance Theater 2.0/b.a.n.g. lab (EDT) viene desarrollando su *Transborder Immigrant Tool* (TBT) en relación con la frontera entre Tijuana y San Diego [figs. 17, 18, 19, pp: 66, 70–71]. El grupo encuadra su trabajo en los “medios tácticos”, puesto que TBT es un programa de geolocalización por GPS distribuido en teléfonos celulares modificados que ayudan a quienes cruzan la frontera a encontrar reservas de agua escondidas por organizaciones sin fines de lucro y de activistas comunitarixs (como Border Angels y Water Station) por el camino mortalmente árido a través del desierto de Anza-Borrego. TBT está concebida como una manera económica de distribuir disimuladamente información vital para lxs migrantes. Más que un mapa, el software utiliza un GPS unidireccional que bloquea la transmisión de geolocalización que suelen enviar los celulares y que, en este caso, podría revelar la posición de (y por ende

criminalizado y borrado del patrimonio nacional chileno. En efecto, en la caída tan celebrada del régimen de Pinochet, también se podría ubicar un nuevo silenciamiento de una historia mucho más larga de violencia contra las poblaciones indígenas. Amelia Bande, por ejemplo, cuenta que “el drama de la dictadura fue tan enorme que la llegada de la democracia dio una especie de esperanza que fue el silenciamiento de una crisis que nunca se acabó”. Amelia Bande en conversación con Aimé Iglesias Lukin, directora y curadora principal de la Americas Society, “In The Studio: Amelia Bande”, conversación por Instagram Live, 22 de mayo de 2020. Video archivado en: <https://www.as-coa.org/events/studio-amelia-bande>.



Kyung Cha, Ana Mendieta, Yong Soon Min, and Kay Walkingstick—who were each asked to create a visual statement in relation to their experience of the underrepresentation of their self-identified gender and race. A catalog produced in conjunction with the exhibition features a cover image with the title (*Autobiography: In Her Own Image*) written in seven different languages to reflect the languages of the

poner en peligro a) quienes buscan rutas extraestatales entre México y los Estados Unidos. Además, los teléfonos reproducen archivos de audio con poemas escritos por integrantes de EDT que reflexionan desde la lírica sobre el desierto, además de transmitir conocimientos ancestrales.¹⁹ A la vez sistema poético y programa de navegación, TBT ofrece un mapa del desierto de Anza-Borrego que contrarresta la cartografía del estado y elude las prácticas jurídicas de los gobiernos que ejercen el control del territorio y de los movimientos de los cuerpos en su jurisdicción.²⁰ La obra posiciona las prácticas artísticas como una necesidad vital de quienes cruzan la frontera.

Aunque originalmente TBT pretendía ser un dispositivo funcional, el proyecto de EDT tuvo tanta repercusión mediática que distribuir la tecnología se volvió imposible. En 2010, comenzó una

19 EDT quería que quienes cruzaran la frontera encendieran sus teléfonos sólo en casos de extrema necesidad debido a la duración limitada de la batería. Sin embargo, la doble función—poesía y navegación por GPS—sugiere que, para quienes cruzan la frontera, el alimento que les ofrece el arte puede ser una necesidad tan vital como el agua en el desierto. Al insistir en la inseparabilidad del arte y las necesidades vitales básicas, TBT problematiza la división en el pensamiento occidental (a partir de la Ilustración) entre el disfrute del arte y la necesidad del trabajo manual, que hace de ese disfrute un lujo reservado a la burguesía y negado a la clase trabajadora.

20 Según Zurita, una manera de eludir la censura en Chile era decir que los proyectos eran sobre “ecología” o “cibernética”. Las autoridades, que por lo general no estaban familiarizados con esos términos, a menudo ignoraban esos proyectos. Raúl Zurita, conversación el autor, 7 de enero de 2020.

artists’ various ancestors—but also as an homage to the design of *Tricontinental*, a multilingual and radical-leftist magazine produced by the Organization of Solidarity with the People of Asia, Africa and Latin America (OPSAAL). That is to say, the exhibition catalog makes the connection to the legacy of Third World activism explicit.

After La vida nueva takes the Third World as an expansive

investigación contra EDT impulsada por tres congresistas republicanos, la Oficina de Delitos Cibernéticos del FBI, y la Universidad de California en San Diego (UCSD), donde Ricardo Domínguez (cofundador, junto con Brett Stalbaum, de EDT) sigue siendo profesor asociado en el departamento de artes visuales. Se acusó a EDT de desviar fondos públicos de UCSD para promover la inmigración ilegal.²¹ En la actualidad, TBT circula como un objeto de arte, y se lo suele presentar acompañado de un libro bilingüe de poemas, en castellano y en inglés. Estos dos componentes invitan a lxs espectadorxs a participar en un relato alternativo de la frontera—que, como afirma Apter, también es una zona de traducción, de lucha por el sentido—, que alude a un imaginario decolonial en que la migración indocumentada a través de las fronteras no sea criminalizada. TBT se vale del espacio virtual para reconfigurar el lugar material (o el territorio), al punto incluso de postular el uso del primero como el lugar de una crítica de la propiedad sobre la tierra.²² Es decir, el

21 En 2019, unxs activistas que trabajaban con No More Deaths, un grupo que deja agua y otros suministros básicos en los corredores por donde lxs migrantes cruzan la frontera, fueron llevadxs a juicio, acusadxs de delitos federales que incluían conducir vehículos en áreas silvestres y “abandono de propiedad”. Para más información sobre las amenazas recibidas por EDT y TBT, vid. Hrag Vartanian, “Art Professor Under Fire for Artistic Protests” *Hyperallergic* (8 de abril de 2010): <https://hyperallergic.com/5018/ricardo-dominguez-under-fire/>.

22 Alan Michelson también usó realidad aumentada para impugnar reclamos de propiedad de tierras, específicamente en el Bajo Manhattan. En su muestra de 2019 en el

framework and worlding practice—in line with concepts such as Édouard Glissant’s “tout-monde,” Jean-Luc Nancy’s “mondialisation,” and Gayatri Spivak’s “planetarity”⁴⁰—and as a resistance to the

40 See Édouard Glissant, *Poetics of Relation* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997); Jean-Luc Nancy, *The Creation of the World or Globalization* (Albany: State Uni-

sitio de la obra—especialmente en términos de las instalaciones de sitio específico definidas por el artista Robert Smithson—no es la “realidad física en crudo—la tierra o el suelo”, ni la representación de ese sitio en el espacio de la galería (lo que Smithson llama “no sitio” o “abstracción”), sino que existe en un lugar intermedio.²³ TBT señala la abstracción inherente al proceso del trazado de mapas, cartografiando un amplio imaginario migratorio que rechaza las geografías neoliberales excluyentes.²⁴

Vivir al margen

Un día de sol y sin nubes de junio de 1982, cinco aviones fuera de servicio de la época de la Segunda Guerra Mundial despegaron del

Whitney, Michelson presentó *Sapponckanikan (Tobacco Field)* (2019), una obra que se visualizaba por medio de una aplicación descargada en los celulares de los visitantes, que utilizaba realidad aumentada para representar el lobby del museo como un campo sembrado de tabaco, otra clase de relicario de valor cultural.

23 Robert Smithson. “Earth: Symposium at White Museum, Cornell University, 1970”, en *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*, editado por Nancy Holt (Nueva York: New York University Press, 1970), 160.

24 Para leer más sobre la crítica de TBT a los marcos conceptuales para entender la frontera, tanto desde la derecha como desde la izquierda, vid. Alison Reed, “Queer Provisionality: Mapping the Generative Failures of the *Transborder Immigrant Tool*”, *Lateral: Journal of the Cultural Studies Association* 4 (2015). Visitado 10 Marzo, 2020: csalateral.org/issue/4/queer-provisionality-mapping-the-generative/.

totalizing fantasies and universalisms which attempt to characterize the global capitalist order. We look to articulations of Third World solidarity in and around New York City to question the efficacy of this

versity of New York Press, 2007); and Gayatri Spivak, *Death of a Discipline*, (New York: Columbia University Press, 2003).

aeropuerto de Flushing, en Queens, Nueva York [fig. 20, p: 74–75]. Tiempo después, ese mismo año, Tanam Press publicó *Dictée* (1982), de Theresa Hak Kyung Cha, un libro muy abarcador que tiene como punto de partida la ocupación japonesa de Corea (1910–1945). Con una mezcla de coreano, inglés y francés, el uso de la lengua en *Dictée* cuestiona la idea del “idioma materno”, y rechaza el uso de la lengua como un herramienta cultural y política para construir ideas de la nación, que a menudo silencian formas disidentes de estar y hablar en el mundo. Para Cha, volver a visitar esas historias y esos relatos es más un trabajo reparador que de restauración. Como escribe la autora:

*¿Por qué resucitarlo todo ahora? Del pasado. La historia, la vieja herida. Los sentimientos del pasado otra vez repetidos. Confesar revivir la misma locura. Nombrarlo ahora para no repetir la historia en el olvido. Extraer cada fragmento de la palabra de la imagen otra palabra otra imagen la respuesta que no repetirá la historia en el olvido.*²⁵

El interés de Cha por la historia y la memoria queda de manifiesto en los preparativos para su película *White Dust from Mongolia*, que Cha se proponía filmar al volver a Corea en 1980 con su hermano. La película, que sería la primera propiamente narrativa de la autora,

25 Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée* (Berkeley: University of California Press, 2001), 33.



proposition for a “third way” in the present, and also to speculate on the futurity of this project of transnational and anticolonial alliances. Third World methodology is also part of the logic of *After La*

sigue a una protagonista con amnesia que poco a poco recupera la memoria. Sin embargo, los meticulosos planes de Cha se vieron interrumpidos por el levantamiento de Gwangju (una manifestación estudiantil a favor de la democracia, contra el ejército surcoreano) que empezó el 18 de mayo de 1980. Al no poder seguir filmando, Cha abandonó la película y se dedicó de lleno a un libro.

La artista Cici Wu asistió a una de las pocas proyecciones de la película inconclusa de Cha en el Museum of Art and Design de Nueva York en 1917, munida de un prototipo de su proyecto *Foreign Object #1 Fluffy Light*, un dispositivo portátil que traduce ondas luminosas a código binario, que a su vez queda grabado en una tarjeta SD. Capturando disimuladamente los fragmentos del film de Cha, y traduciéndolos a lenguaje informático, Wu creó una instalación titulada *Upon Leaving the White Dust* (2018). Para esta obra, la artista dispuso en el suelo objetos de cerámica inspirados en el storyboard de Cha y proyectó en la pared un video digital que volvía a traducir el código binario a ondas luminosas. La imagen en movimiento que esa operación da como resultado es una serie de patrones abstractos, parpadeantes. El acto de piratear el film de Cha se convierte también en una forma de abstracción, que puede entenderse como el intento de extraer la obra inconclusa de Cha, de recuperar una imagen perdida para la historia. Además, al no reproducir con fidelidad los fragmentos de la película de Cha, la obra de Wu cuestiona la necesidad de la imagen en su modalidad documental, en su visibilización escoptofílica de aquello que representa. Las imágenes abstractas reflexionan sobre la (im)posibilidad de la transmisión y la objetividad histórica. Ni Cha ni Wu son capaces de ver o producir

vida nueva, a project that, in the process of presenting a group of artists and articulating the fabric of their relations with one another,

las imágenes que desean, y sus respectivos proyectos existen en el plano de lo irrealizado.

Wu ha presentado una serie de versiones de *Foreign Object*, jugando con las dimensiones, la escala, la forma y la materialidad del dispositivo. Si bien la máquina que utilizó durante la proyección de Cha es una discreta cajita de metal, *Foreign Object #1 Fluffy Light* (2018) [fig. 21, p: 79] es una reinterpretación escultórica de ese dispositivo para su exhibición. *Fluffy Light* es una escultura de vidrio opalescente vagamente biomórfica, con lectores fotosensitivos y una tarjeta SD que funciona en la plataforma Arduino. Cuando se activa, se enciende una luz roja que indica que está grabando. Sobre el apoyabrazos de una butaca de cine reciclada, la obra despliega sus cualidades hápticas, a la vez que se vuelve un aparato de vigilancia.

La complejidad de los retornos históricos se pone de primer plano en *Partially Buried* (1996) y *Partially Buried Continued* (1997), de Renée Green, dos obras que forman parte de un tríptico que teje un collage intertextual entre la historia familiar de la artista, acontecimientos políticos de los Estados Unidos y arte estadounidense [fig. 22, p: 84]. En *Partially Buried*, Green vuelve a una de las obras de land art de Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, un proyecto ejecutado en Kent State University en el invierno de 1970, y que sin proponérselo se volvió un símbolo de la masacre de Kent State (que tuvo lugar ese mismo año) cuando un estudiante pintó “May 4 Kent 70” (“4 de mayo Kent 70”) en el dintel del cobertizo. El video de Green pone en relación a la obra de land art de Smithson con la experiencia de su madre como estudiante de Kent State durante esa misma época. Reflexionando con nostalgia sobre las historias paralelas de las protestas radicalizadas y el arte experimental, la narra-

also illustrates collective ways of being and the possible worlds they generate, however briefly.

ción de Green concluye: “la protesta resultaba más convincente”. La banda sonora del video—“Them Changes”, el single de Buddy Miles de 1970—refuerza esta idea, y evoca el clima de protesta e inconformismo de fines de la década de 1969 y comienzos de la de 1970. *Partially Buried Continued* retoma estos cruces entre arte y política, historia personal e historia pública, y se enfoca en el padre de Green, en particular en su experiencia como oficial del ejército estadounidense en la guerra de Corea. Green hace un montaje con polaroids tomadas por su padre durante la guerra, reflexiones sobre *Dictée* de Cha, e imágenes filmadas por la propia Green durante una visita de Corea del Sur por un encargo. Al igual que Cha, Green juega con el contraste entre la oralidad y la escritura en la interacción entre los videos. *Partially Buried* se narra por medio de historias orales y entrevistas que conectan puntos de referencia dispares. En contraste, en *Partially Buried Continued* aparecen letras en color violeta que atraviesan la pantalla en sentido horizontal. Las citas de Smithson y Cha, tomadas de la historia del arte, junto con la genealogía improvisada que Green construye con los recuerdos de su padre, son un vehículo fundamental para situar a la artista en una continuidad histórica pero no lineal.

Al igual que Green, la artista de performance india Rummana Hussain también se ocupa en su obra de la simultaneidad de la historia personal y la pública, relacionándose con estos relatos a partir de la actualización de tradiciones culturales y religiosas de la India. En su performance *Living on the Margins* (1995), Hussain se calza unos ghungroos, tobilleras con cascabeles que se colocan en los pies en la danza clásica de la India, que repiquetean a medida que ella camina lentamente alrededor del perímetro de un patio al aire libre,



con una serie de objetos en la mano, como una papaya cortada a la mitad o la cabeza de una aspiradora [fig. 23, p: 88]. De tanto en tanto, se detiene y abre grande la boca, como si fuera a gritar, pero en silencio. La papaya cortada a la mitad, que aparece en varias de sus obras, recuerda el gesto de la boca abierta, y permite trazar analogías con los orificios del cuerpo. La cabeza de la aspiradora, que pasa por el césped, es una clara referencia al trabajo doméstico. Estos gestos solemnes se repiten hasta que al fin se invita al público a esparcir por el suelo índigo y gheru, un polvo ocre rojizo, dos elementos que tradicionalmente tienen usos religiosos, medicinales y estéticos.

Reconocida como la primera artista de performance de la India, Hussain empezó a practicar esta forma de arte como respuesta a los acontecimientos que tuvieron lugar a partir de la demolición de la mezquita de Babri Masjid, en 1992. En la década de 1990, la India atravesaba un período de liberalización económica, acompañada por la intensificación de la violencia comunalista apoyada por el gobierno nacionalista hindú. La mezquita de Babri Masjid se convirtió en un lugar de disputa, puesto que se la consideraba el lugar de nacimiento de la deidad hindú Rama. Tras años de tensiones, una coalición de grupos nacionalistas hinduista llevó adelante una campaña para construir un templo hinduista en su lugar. La destrucción de la mezquita fue el clímax de una ola de violencia organizada contra musulmanes en la India que Ram Rahman comparó con los acontecimientos del 11 de Septiembre en Estados Unidos.²⁶ Durante este período, Hussain quitó de su casa en Mumbai la placa con su nombre,

²⁶ Rahman observó “Tal como la demolición de la mezquita cambió la India para siempre, el 11 de septiembre cambió a Estados Unidos”. Ram Rahman, “The day America changed forever”, *The Hindu* (10 de septiembre de 2011). Visitado el 10 de junio de 2020. <https://www.thehindu.com/features/magazine/the-day-america-changed-forever/article2441531.ece>

claramente musulmán, y escapó con su familia, para volver recién con el fin de los pogroms.²⁷ Se unió al colectivo Sahmat, una organización de Nueva Delhi (bautizada en homenaje al difunto dramaturgo Safdar Hashmi) dedicada a producir intervenciones artísticas contra el comunalismo.²⁸ La performance le ofrecía a la artista un medio para lidiar con los rápidos cambios en la sociedad india y un poderoso vehículo para preguntarse por la identidad y la pertenencia social, cuestiones que cobraron urgencia para ella luego de la demolición de la mezquita.

En *Living on the Margins*, el gesto de la boca abierta trasciende el contexto local de la India, y alude a la lucha de las mujeres para que se deje de silenciar su papel en la reproducción social de la sociedad, a la vez que representa y critica la asfixia de ese rol. Así, el gesto de la boca abierta recuerda las explícitas imágenes de *Mouth to Mouth*. Sin embargo, constituye además una referencia más inmediata a la vida de Hussain. *Living on the Margins* surgió luego del descubrimiento por parte de la artista de que su empleada doméstica había contraído VIH, algo de lo que se dio cuenta por las dolorosas llagas blancas en la boca que le impedían cerrar la boca, lo cual puede ser un síntoma de una infección avanzada por VIH.²⁹ Por miedo a perder su medio de vida, la empleada no le reveló su enfermedad a Hussain. La performance de Hussain da cuenta de las diversas dimensiones de lo doméstico, en relación con la enfermedad, la clase y la violencia estatal, para criticar y rechazar las ideas establecidas de femineidad en la India.

27 Jyoti Dhar, "Rummana Hussain: Prescient Provocateur", *Art Asia Pacific* (Septiembre/Octubre 2014), 99.

28 Una historia de Sahmat y sus actividades puede encontrarse en Moss, Jessica y Ram Rahman. *The Sahmat Collective: Art and Activism in India since 1989*. Chicago: (The Smart Museum of Art, University of Chicago, 2013).

29 Dhar, 100.

Nueva York en jerga tercermundista

Un día de sol y sin nubes de junio de 1982, cinco aviones fuera de servicio de la época de la Segunda Guerra Mundial despegaron del aeropuerto de Flushing, en Queens, Nueva York [fig. 24, p: 92–93]. Trazaron en el cielo una valiente denuncia contra el brutal régimen del dictador chileno Augusto Pinochet, pero también produjeron una resonancia heterolingüe entre diversos movimientos culturales que combatían el avance del fascismo y el neoliberalismo. Eran las voces de las "minorías del mundo", a las que Zurita les había dedicado su obra.³⁰ Otra manera de pensar esta ampliación de los márgenes de enunciación sería en términos de lo que podríamos llamar una Nueva York tercermundista. Nueva York funcionó como un lugar donde se cruzaron los caminos culturales y geográficos de los artistas de *After La vida nueva*, que pasaron por la ciudad en distintos momentos, a menudo impulsados por los flujos del capital global.

El término "tercer mundo" es un concepto de la Guerra Fría que refiere a un desarrollo capitalista tardío. Peyorativo en sus orígenes, en los últimos tiempos ha pasado a designar un proyecto descolonizador más radical, que se asocia con el Movimiento de Países No Alineados, cuyas raíces se remontan a la Conferencia de Bandung de 1955.³¹ En gran medida un estandarte de los movimientos de

30 Logan, n.p.

31 En "Un mensaje a las bases"—un discurso pronunciado en la Northern Grass Roots Leadership Conference de Detroit de 1964, organizada por Grace Lee Boggs—Malcolm X afirma, "y cuando se estudia lo que pasó en la conferencia de Bandung... de hecho sirve de modelo para lo que ustedes y yo podemos hacer para resolver nuestros problemas. En Bandung... había países de tez oscura de África y de Asia... a pesar de sus diferencias políticas y económicas, se pusieron de acuerdo. Eran negros, marrones, rojos o amarillos". Incluido en Besenia Rodríguez, "Long Live Third World Unity! Long Live Internationalism!": Huey P. Newton's Revolutionary Intercommunalism", *Souls: A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society* 8, nro. 3 (2016): 123.



liberación de las décadas de 1970 y 1980, la expresión tercer mundo se usó por lo general para referirse a personas de color, específicamente a comunidades diaspóricas que no se identificaban con categorías nacionalistas. Escribe Vijay Pradesh, citando a Franz Fanon: “el tercer mundo no era un lugar, era un proyecto”, específicamente el proyecto de crear nuevos imaginarios y solidaridades políticas, una tercera vía.³²

Como marco de organización para artistas y activistas, el tercer mundo se convirtió en un medio muy poderoso para cuestionar el supuesto universalismo de los movimientos gay y feminista, y a la vez en un espacio para explorar opresiones e intimididades compartidas a partir de solidaridades transnacionales. Como expresión, “tercer mundo” se usó para agrupar a artistas y activistas muy diversxs en luchas políticas colectivas, por sus derechos a la representación, el trabajo, la vivienda y la educación. Como práctica, sin embargo, estas luchas no fueron en modo alguno armónicas ni homogéneas, como lo demuestran las rencillas, tanto internas como entre los numerosos colectivos que levantaron las banderas del tercermundismo y trataron de imaginar un mundo diferente y a partir de la diferencia.

Por ejemplo, Third World Gay Revolution (TWGR) fue una efímera organización que surgió del Gay Liberation Front. Como señala José Muñoz, “el uso de la expresión ‘tercer mundo’ por parte del grupo afirma claramente su profunda identificación con el fenómeno a escala mundial que fue la descolonización”.³³ El manifiesto, publicado en 1970 en la revista *Come Out!* y en 1971 en *Gay Flames*, va mucho más allá de la cuestión puntual de la sexualidad, e incluso le adju-

32 Vijay Prashad, *The Darker Nations: A People's History of the Third World* (Nueva York, The New Press, 2007), xv.

33 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (Nueva York: New York University Press, 2009), 29. Hay edición castellana: *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*, trad. Patricio Orellana (Buenos Aires: Caja Negra, 2020).

dica al antiimperialismo un papel central en las luchas queer [fig. 25, p: 97]. Titulado “What We Want, What We Believe” [“Lo que queremos, lo que creemos”], es una plataforma de dieciséis puntos: críticas al sistema judicial, reclamos de vivienda social equitativa, la abolición de la pena de muerte, el fin de la religión institucionalizada, entre otras demandas y reivindicaciones, todo en el marco de una sociedad socialista revolucionaria. Es decir, la idea de liberación que se desprende del manifiesto está lejos de ser homogénea, y más bien se articula en un proyecto con múltiples componentes. El uso del “nosotrxs” por parte de lxs autores en sus demandas articula una voz colectiva que incluye, en palabras de Muñoz, “múltiples formas de pertenecer en diferencia”, a través de las cuales “a la vez se exige una nueva sociedad y se le habla”.³⁴ Además, la publicación también contiene una reimpresión de una carta de Huey P. Newton a los Panteras Negras, que en su momento fue un documento interno, y que habla de la homofobia de algunos revolucionarios, estableciendo un vínculo entre imperialismo y homofobia.

El concepto de “tercer mundo” también se usó para organizar y darles voz a artistas que se oponían al imperialismo inherente y al carácter abrumadoramente blanco del mundo del arte en Europa y los Estados Unidos. “Third World Women: The Politics of Being Other” (1979), una edición especial de la revista de arte feminista *HERESIES*, surgió en respuesta a la atención casi exclusiva que la revista les dedicaba a artistas blancas del movimiento feminista, así como del deseo y la necesidad de darles mayor protagonismo a las mujeres de color.³⁵ Se formó por invitación un colectivo de editoras

34 Muñoz, 20.

35 Producida de 1977 a 1993, *HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics* se proponía combatir la invisibilización de las artistas mujeres en las galerías y los museos, abriendo un espacio para el diálogo crítico acerca de cuestiones feministas. Instalada en Nueva York, dirigía la revista un colectivo estable de escritoras, artistas, editoras y diseñadoras. El texto preliminar de la publicación afirmaba con optimismo: “como mujeres, somos conscientes de que históricamente se han roto las conexiones entre nuestras

invitadas, que incluía a Lula Mae Blocton, Yvonne Flowers, Valerie Harris, Zarina Hashmi, Virginia Jaramillo, Dawn Russell y Naeemah Shabazz. Como dice la declaración inicial, de autoría grupal:

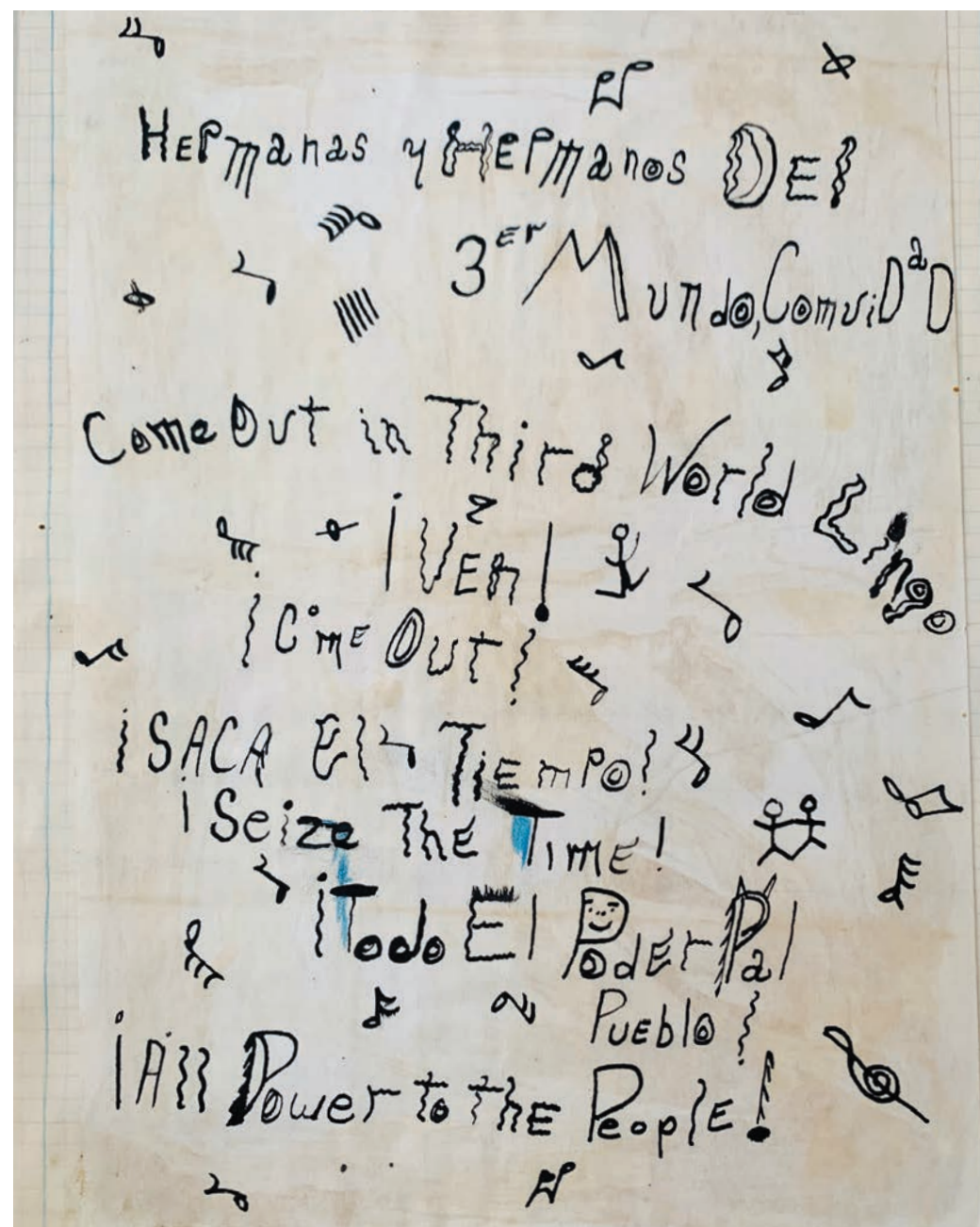
*La expresión “tercer mundo” tiene raíces en las políticas económicas de las Naciones Unidas tras la Segunda Guerra Mundial, pero hoy en día es un eufemismo. La usamos sabiendo que se refiere a gente de color, que no es blanca, y sobre todo “diferente”. Las mujeres del tercer mundo son diferentes de la mayoría y de la clase que detenta el poder, y no sólo nos preocupan las feministas blancas, lxs artistas blancxs y los hombres.*³⁶

Ese número especial de la revista buscaba unir y amplificar las demandas de las mujeres artistas de color para “romper el aislamiento producido por la inclusión simbólica que vivimos en la universidad, en el trabajo, en el movimiento feminista y en el ‘mundo del arte’”.³⁷ El editorial que da inicio al número es un documento muy sentido que expresa las dificultades de trabajar juntas como colectivo a pesar de que compartían algunas opresiones, así como los desafíos que planteaba el colectivo *HERESIES*, pero también celebra la oportunidad de intercambiar ideas y articular una identidad colectiva como mujeres artistas tercermundistas. Al reunir a cuarenta y cuatro invitadas en total, la edición especial le hace lugar a las diferencias y especificidades de cada una, por medio de la escritura, la poesía y el arte y bajo un nombre común.

vidas, nuestro arte y nuestras ideas... Vemos el feminismo desde el proceso y el cambio, y creemos que en el proceso de este diálogo podemos fomentar un cambio en el sentido del arte”. A pesar de esta presunta orientación al diálogo, la revista recibió duras críticas por enfocarse sobre todo en feminismos blancos y de clase media. Citado en Lula Mae Blocton, et al., editoras, “Third World Women: The Politics of Being Other”, *HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics* 2, no. 4, (1979), texto preliminar.

³⁶ Blocton et al., 1.

³⁷ Blocton et al., 1.



La publicación de la antología feminista *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, compilada por Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa en 1981, “volvió imposible de ignorar la presencia del feminismo tercermundista en los Estados Unidos”.³⁸ También incluía una gama mucho más amplia de identidades, puesto que las mujeres antologadas no sólo se consideraban tercermundistas, sino que además asumían una gran variedad de identidades raciales, incluyendo a las “mujeres de color”,³⁹ un concepto muy general. La muestra *Autobiography: In Her Own Image*, de 1988, también ilustra cómo las artistas se veían a sí mismas como artistas tercermundistas, oponiéndose al mundillo dominante del arte del primer mundo. La exhibición fue curada por Howardena Pindell y tuvo lugar en la galería INTAR. Reunía obras de veinte artistas mujeres de color, incluyendo a Theresa Hak Kyung Cha, Yong Soon Min y Kav Walkingstick, a cada una de las cuales se les pidió que crearan una declaración visual en relación con la experiencia de falta de representación de sus identidades autopercebidas de género y de raza. En la imagen de tapa del catálogo, producido en conjunto con la muestra, aparece el título *Autobiography: In Her Own Image* escrito en siete idiomas diferentes, en referencia a los orígenes diversos de las artistas, pero también como homenaje al diseño de *Tricontinental*, una revista multilingüe de izquierda radical producida por la Organización de Solidaridad con los Pueblos de Asia, África y América Latina (OSPAAL). Es decir, el catálogo de la muestra vuelve explícita la conexión con el legado del activismo tercermundista.

After La vida nueva toma el tercer mundo como marco de referencia y práctica de mundo en términos muy amplios, en la línea de conceptos como el “tout-monde” de Édouard Glissant, la “mondialisation” de Jean-Luc Nancy, y la “planetarity” de Gayatri Spivak,⁴⁰ y

38 Chela Sandoval, “U.S. Third World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World” en *Geographic Thought*, ed. George Henderson y Marvin Waterstone (Nueva York: Routledge, 2009), 339.

39 Sandoval, 339.

40 Vid. Édouard Glissant, *Poetics of Relation* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997); hay edición castellana: *Poética de la relación*, trad. Senda Inés Sferco y Ana Paula Penchaszadeh (Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2017); Jean-Luc Nancy, *The Creation of the World or Globalization* (Albany: State University of New York Press,

como resistencia a las fantasías totalizadoras y a los universalismos que intentan caracterizar el orden mundial capitalista. Recurrimos a articulaciones de solidaridad tercermundista en y en torno a Nueva York para cuestionar la eficacia de esta propuesta de una “tercera vía” en el presente, y para especular sobre la futuridad de este proyecto de alianzas transnacionales y anticoloniales. La metodología tercermundista también forma parte de la lógica de *After La vida nueva*, un proyecto que, al presentar un grupo de artistas y articular el tejido de las relaciones entre ellos, también ejemplifica maneras las maneras colectivas de ser y los mundos posibles que generan, por más breves que sean.

2007); hay edición castellana: *La creación del mundo o la mundialización*, trad. Pablo Perera Melamazan (Madrid, Paidós, 2003); y Gayatri Spivak, *Death of a Discipline*. (Nueva York: Columbia University Press, 2003); hay edición castellana: *La muerte de una disciplina*, trad. Irlanda Villegas (México: Universidad Veracruzana, 2009).

Alan
Michelson

b. 1953, Buffalo, New York, United States

Alan Michelson is a New York-based artist and Mohawk member of the Six Nations of the Grand River whose influential work over the last three decades has used a range of media (including installation, public art, and video) to explore the complicated histories of colonized land while foregrounding Indigenous relational modes. His projects frequently address the intersections of place, philosophy, politics, and the environment. *Earth's Eye* (1990), a site-specific installation in Lower Manhattan, marks the absent presence of Collect Pond, which was once the primary water source for New York City until it was infilled in 1811 owing to years of pollution. Commissioned by the Public Art Fund, and installed in the pocket park that now exists on the pond's former site, the work consists of forty concrete markers arranged in the shape of the former shoreline.

1953, Búfalo, Nueva York, Estados Unidos

Alan Michelson es un artista basado en Nueva York, y un miembro mohawk de las Seis Naciones del Río Grande. A lo largo de las tres últimas décadas, su influyente obra ha empleado diversos medios (incluyendo instalaciones, arte público, y video) para explorar las historias complejas de las tierras colonizadas y poner en primer plano los modos relacionales indígenas. Con frecuencia, sus proyectos se ocupan de las intersecciones entre el espacio, la filosofía, la política y el medio ambiente. *Earth's Eye* (1990), una instalación de sitio específico en el Bajo Manhattan, señala la presencia ausente del Collect Pond [Lago Colector], la principal fuente de agua corriente de Nueva York hasta que, tras años de contaminación, la municipalidad la rellenó en 1811. Encargada por el Public Art Fund, e instalada en el parque que hoy existe donde estaba el Collect Pond,



The markers are further adorned with casts of corn, oyster shells, barrels, and other artifacts that recall the natural and social history of the area, which once hosted a Lenape settlement. A quote from Henry David Thoreau's *Walden* (1854) is inscribed on the exteriors of these wedge-shaped blocks, which reads, "a field of water betrays the spirit that is in the air."

Michelson's site-specific works often address the erasure of Indigenous presence and question settler colonial value systems and their ongoing legacy. For *Permanent Title* (1993), Michelson took charcoal rubbings on muslin of various structures in Lower Manhattan that had been built atop former settler burial grounds—"sacred" ground sacrificed to the rampant development of the city. Sewn into empty sacks and waxed to resemble colonial-era cerecloth, the work draws attention to the historical primacy of real estate over reverence in settler culture.

la obra consta de cuarenta bloques de hormigón moldeado alrededor del perímetro histórico del lago. Los bloques están además adornados con formas de mazorcas, caparazones de ostras, barriles y otros artefactos que recuerdan la historia social y natural del área, donde alguna vez hubo un asentamiento lenape. En su cara externa, los bloques con forma de cuña llevan tallada una frase de *Walden*, de Henry David Thoreau (1854): "un campo de agua delata el espíritu que está en el aire".

A menudo los trabajos de sitio específico de Michelson se ocupan de la invisibilización de la presencia indígena y cuestionan el sistema de valores coloniales y su persistente legado. Para *Permanent Title* (1993), Michelson calcó con carbonilla muestras de varios edificios del Bajo Manhattan que fueron construidos sobre antiguos cementerios coloniales—tierras "sagradas" que fueron sacrificadas al desenfrenado desarrollo inmobiliario de la ciudad. Las muestras

están cosidas sobre bolsones vacíos, y enceradas de una manera que recuerda las mortajas de la época colonial. La obra advierte así sobre la primacía histórica del desarrollo inmobiliario por sobre la veneración en la cultura de los colonizadores.

Amelia Bande

b. 1977, Santiago, Chile

Amelia Bande's intermedia performances—which combine sound, found text, original scripts, songs, and moving images—investigate the political economies of intimacy and dependence. Bande often breaks through the fourth wall, implicating herself directly in the audience as a way to ask questions about the kind of community formed in the improvised and temporary space of performative togetherness. In performance, she is often accompanied by a small musical ensemble usually consisting of friends. As the artist states at one point during her performance *Is It Our Anger That Makes Us So Beautiful?* (2019), “[w]e dance together and it’s enough.” In her most current work, Bande addresses politics more directly by focusing on issues surrounding migration and the conditions of neoliberalism in Chile. For instance, in an untitled performance (2019) at Performance Space New York,

1977, Santiago de Chile

Las performances intermediales de **Amelia Bande**—que mezclan sonido, textos encontrados, guiones de su autoría e imágenes en movimiento—investigan las economías políticas de la intimidad y la dependencia. Bande a menudo rompe la cuarta pared, involucrándose directamente con el público a fin de preguntarse por la comunidad que se forma en el espacio improvisado y temporario del encuentro performático. En sus presentaciones, suele acompañarla un pequeño grupo musical, usualmente compuesto de amigxs. Como dice la artista durante su performance *Is It Our Anger That Makes Us So Beautiful?* (2019): “Bailamos juntxs y con eso basta”. En su obra más reciente, Bande se implica más directamente en la política, y trabaja con temas de migración y con las condiciones neoliberales en Chile. Por ejemplo, en una performance sin título (2019) que presentó en



Bande humorously appropriated forms of long-distance communication to highlight the feelings of futility, failure, and absurdity that accompany trying to comment on global political situations from the isolated and insulated space of the New York art world. Bande began her career as a playwright in Santiago, Chile, where she won the National Playwriting Showcase (2006) and received two National Fund for Arts and Culture Grants (2009 and 2010). In 2012, her plays *Chueca* and *Partir y Renunciar* were published in a Spanish-English edition by Sangría Editora. She has presented work at MoMA Library, The Poetry Project, PS1, The Kitchen, Abrons Arts Center, Performance Space, The Shandaken Project at Storm King Arts Center, NewBridge Project in Newcastle, NGBK Berlin and Flutgraben Kunstfabrik Berlin.

el Performance Space New York, Bande se apropió jocosamente de formas de comunicación de larga distancia para señalar la sensación de inutilidad, fracaso y absurdo que produce intentar hablar de cuestiones de política mundial desde un espacio tan aislado como el mundillo del arte de Nueva York. Bande empezó su carrera como dramaturga en Santiago de Chile, donde ganó la Muestra de Dramaturgia Nacional (2006) y recibió dos subsidios del Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (2009 y 2010). En 2012, Sangría Editora publicó sus obras *Chueca* y *Partir y renunciar* en edición bilingüe, en castellano y en inglés. Ha presentado su trabajo en MoMA Library, The Poetry Project, PS1, The Kitchen, Abrons Arts Center, Performance Space, The Shandaken Project en el Storm King Arts Center, NewBridge Project en Newcastle, NGBK Berlin y Flutgraben Kunstfabrik Berlin.

Caroline Key

b. 1980, Los Angeles, California, United States

Caroline Key works in film and video, exploring the construction of subjectivities under conditions of precarity, alterity, and displacement. *Speech Memory* (2006) consists of a dialogue between the artist and her father. The conversation focuses on Key's grandfather, a deaf-mute Korean man born in Japan in 1920, during Japan's occupation of Korea. The film offers a reflection on Japanese imperialism and post-coloniality in the United States. *Grace Period* (2015), a feature film which premiered at the New Museum, combines documentary-style footage and digitally manipulated imagery that portray women sex workers in the Yeongdeungpo district of Seoul, Korea. For this work, which was completed while Key was in-residence at the Independent Study Program of the Whitney Museum, the artist received a Fulbright Research Fellowship. Key is currently working on

1980, Los Ángeles, California, Estados Unidos

Caroline Key trabaja en cine y video, explorando la construcción de subjetividades en condiciones de precariedad, alteridad y desplazamiento. *Speech Memory* (2006) es un diálogo entre la artista y su padre. El tema central de esa conversación es el abuelo de Key, un ciudadano coreano sordomudo nacido en Japón en 1920, durante la ocupación japonesa de Corea. La película presenta una reflexión sobre el imperialismo japonés y la poscolonialidad en los Estados Unidos. *Grace Period* (2015), largometraje estrenado en el New Museum, mezcla imágenes de estilo documental con otras manipuladas digitalmente, para retratar a las trabajadoras sexuales en el distrito de Yeongdeungpo de Seúl, Corea. Para este trabajo, terminado durante la residencia de Key en el Independent Study Program del Whitney, la artista recibió una beca de investigación Fulbright. Key se



Fascinating Vacation, a continuation of *Speech Memory*. This new work, which combines 16mm film with cellphone camera footage, finds the artist once again in dialogue with her father, this time exploring the intertwining of personal and historical events through his memories of the Gwangju Uprising in 1980 and his involvement in the Vietnam War as a soldier for the Korean army, which at the time was allied with the United States. Key has received awards from the Foundation for Contemporary Arts, the Jerome Foundation, the Sarah Jacobsen Film Grant, and the NYSCA/ARTS Council of the Southern Finger Lakes. Her films have been shown at the Arsenal Cinema in Berlin, the Smithsonian Hirshhorn Museum, the Seoul Independent Film Festival, the Margaret Mead Film & Video Festival, the Chicago Underground Film Festival, and the Images Festival in Toronto.

encuentra trabajando actualmente en *Fascinating Vacation*, una continuación de *Speech Memory*. En este nuevo trabajo, que mezcla filmaciones en 16 mm con imágenes de la cámara del teléfono celular, una vez más la artista dialoga con su padre, esta vez explorando cómo se entrelazan cuestiones personales e históricas a partir de sus recuerdos del Levantamiento de Gwangju en 1980 y su experiencia en la guerra de Vietnam como soldado del ejército coreano, que en ese momento estaba aliado con los Estados Unidos. Key ha recibido premios de la Fundación para las Artes Contemporáneas, la Fundación Jerome, la Beca de Cine Sarah Jacobsen y el Consejo NYSCA / ARTS de Southern Finger Lakes. Sus películas se han exhibido en el cineclub Arsenal de Berlín, el Smithsonian Hirshhorn Museum, el Festival de Cine Independiente de Seúl, el Festival de Cine y Video Margaret Mead, el Underground Film Festival de Chicago y el Images Festival de Toronto.

Catalina Parra

b. 1940, Santiago, Chile

Catalina Parra investigates censorship, liberty, economic disparity, and collective memory through works of art that use abstraction to pointed political effect. She is best known for her “reconstructions,” collages that both rework and mimic popular print media including fashion magazines and newspapers such as Santiago’s paper of record *El Mercurio* and, in later works, the *New York Times*. In her first solo exhibition in Chile at Santiago’s Galería Época in 1977, Parra displayed twenty-four such reconstructions, produced between 1971 and 1977, which offered acerbic critiques of state-sponsored narratives. Many were made by hand-stitching images together with red thread, which references the imbunche, a figure derived from indigenous Chilean myth that appears with every orifice sewn shut. At a time when politically engaged artists in Chile were being forced

1940, Santiago de Chile

Catalina Parra investiga la censura, la libertad, la desigualdad económica y la memoria colectiva haciendo un uso agudamente político de la abstracción en sus obras. Se la conoce sobre todo por sus “reconstrucciones”, collages que reelaboran e imitan la prensa gráfica popular, por ejemplo revistas de moda y periódicos, como el periódico *El Mercurio*, de Santiago de Chile, y luego el *New York Times*, en trabajos más recientes. En su primera exposición individual en Chile, en la Galería Época de Santiago en 1977, Parra exhibió veinticuatro de estas producidas entre 1971 y 1977, que criticaban con mordacidad los discursos estatales. Muchas de estas las hizo cosiendo a mano imágenes con hilo rojo, en referencia al imbunche, una figura de la mitología indígena araucana que tiene cosidos los orificios del cuerpo. En un momento en que muchos



into exile or disappeared owing to the overtly oppositional nature of their work, Parra's use of the imbunche as a metaphor for the conditions of silence surrounding state-sponsored violence allowed her to critique the government while, at the same time, avoiding persecution. In 1980, a Guggenheim fellowship allowed her to travel to New York City, where she has been based ever since. Her installation *Variaciones Ornamentales* was shown at the Museum of Modern Art in 1981 in the program "Video From Latin America" curated by Barbara London. She has also been included in *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* (New Museum, 1990) and *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Museum of Contemporary Art, Los Angeles and PS1 Contemporary Art Center, 2007 and 2008). Parra worked for many years as an educator at both El Museo del Barrio and the New Museum, where she taught classes for public school students on political art.

artistas políticamente comprometidos de Chile se veían obligadxs a exiliarse, o el Estado lxs desaparecía a causa de a la naturaleza abiertamente opositora de su trabajo, el uso de Parra del imbunche como metáfora del silenciamiento impuesto por el terrorismo de Estado le permitió criticar al gobierno sin que la persiguieran. En 1980, una beca Guggenheim le permitió viajar a la ciudad de Nueva York, donde vive desde entonces. Su instalación *Variaciones ornamentales* se mostró en el MoMA en 1981 en el programa "Video From Latin America", curado por Barbara London. También ha sido incluida en *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* (New Museum, 1990) y *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Museum of Contemporary Art, Los Angeles y PS1 Contemporary Art Center, 2007 y 2008). Parra trabajó durante muchos años como educadora tanto en El Museo del Barrio como en el New Museum, donde impartió clases de arte político para estudiantes de escuelas públicas.

Cici
Wu

b.1989, Beijing, China

Cici Wu's multi-media practice—comprising film, video, sculpture, and drawing—is rooted in an intertextual approach to archival research. Her most recent work, an installation titled *Unfinished Return of Yu Man Hon* (2019), investigates cultural memory through deconstructing the cinematic apparatus. The centerpiece of the project is a video comprising 16mm film and VHS home-movie footage which traces the unsolved disappearance of Yu Man-hon, an autistic 15-year old who accidentally wandered across the Hong Kong-Shenzhen border into mainland China and, to this day, has not been found. Wu's video imagines Yu Man-hon slowly recovering his memory of his identity and of leaving home, as the camera follows him on his ambulatory path through transitional and public urban spaces. The video is accompanied by a series of hybrid light sculptures that use

1989, Beijing, China

La práctica multimedia de **Cici Wu**, que abarca cine, video, escultura y dibujo, trabaja con archivos desde un enfoque intertextual. Su obra más reciente, una instalación titulada *Unfinished Return of Yu Man Hon* (2019), es un estudio de la memoria cultural a partir de la deconstrucción del aparato cinematográfico. La pieza central del proyecto es un video que combina imágenes en 16 mm y fragmentos de películas caseras en VHS que investigan la desaparición no esclarecida de Yu Man-hon, un adolescente autista de quince años que accidentalmente cruzó la frontera entre Hong Kong y Shenzhen en la China continental y que hasta el día de hoy no ha vuelto a aparecer. El video de Wu se imagina que Yu Man-hon recupera lentamente la memoria de su identidad y el recuerdo de haberse ido de su casa, mientras la cámara lo sigue en su deambular por



readymade lamps sourced from a Hong Kong film prop warehouse. With titles like *Subtitle 01 (Justice and Hope)* (2019) and *Subtitle 01 (Forgotten Place to Forget)* (2019), these bamboo and paper assemblages point to processes of linguistic and cultural translation while also evoking the primacy of light in cinema and visibility. The assemblages also link this function with the colonial history of Hong Kong. Wu moved to the US from Hong Kong in 2013, where she earned an MFA in Sculpture from the Maryland Institute College of Art in Baltimore. She has had solo exhibitions at 47 Canal, New York (2018), Bonneville, Noisy-le-Sec, France (2018), and has participated in group exhibitions at Interstate Projects, Brooklyn (2019), Para Site, Hong Kong (2018), and Triangle Art Association, Brooklyn (2017), among others. She also co-founded PRACTICE, a studio, residency, and exhibition space based in New York which has been operating since 2015.

espacios de transición y otros urbanos y públicos. El video se acompaña de una serie de esculturas lumínicas híbridas que utilizan lámparas prefabricadas que vienen de un depósito de utilería de cine de Hong Kong. Con títulos como *Subtitle 01 (Justice and Hope)* (2019) y *Subtitle 01 (Forgotten Place to Forget)* (2019), estos ensamblajes de bambú y papel señalan procesos de traducción lingüística y cultural a la vez que evocan el papel protagonista de la luz en el cine y el ámbito de lo visual. Los ensamblajes también vinculan esta función con la historia colonial de Hong Kong. Wu se fue de Hong Kong para mudarse a los EE.UU. en 2013, donde obtuvo una maestría en escultura del Maryland Institute College of Art de Baltimore. Ha realizado exposiciones individuales en 47 Canal, en Nueva York (2018) y Bonneville, en Noisy-le-Sec, Francia (2018). Ha participado en exposiciones colectivas en Interstate Projects, en Brooklyn (2019); Para Site, en Hong Kong (2018); y Triangle Art

Electronic Disturbance Theater 2.0/b.a.n.g. lab

Association, en Brooklyn (2017), entre otros lugares. También es una de las fundadoras de PRACTICE, un estudio, residencia y espacio de exhibición con sede en Nueva York que funciona desde 2015.

**Amy Sara Carroll, Brett Stalbaum,
Elle Mehrmand, Micha Cárdenas,
and Ricardo Dominguez**

Founded 2007

Electronic Disturbance Theater 2.0/b.a.n.g. lab is a collective of cyber activists and artists working at the intersections of experimental theater, poetry, new media, and hacktivism. Their work responds to humanitarian crises with radical interventions and gestures that enact electronic civil disobedience. Their current formation emerged out of Electronic Disturbance Theater, an earlier collective originally established in 1997 by Ricardo Dominguez, which focused on developing the theory and practice of nonviolent acts of defiance through digital media. For *FloodNet* (1998), they created a program based on HTML and Java Applet which allowed people to target US and Mexico governmental websites, slowing them down and replacing their error messages with words of protest and poetry. It was a form of “virtual sit-in,” through which they expressed their support of the Zapatista

Fundado en 2007

Electronic Disturbance Theater 2.0 / b.a.n.g. lab es un colectivo de ciberactivistas y artistas que trabajan en las intersecciones del teatro experimental, la poesía, los nuevos medios y el hacktivism. Su trabajo responde a crisis humanitarias con intervenciones radicales y gestos que promulgan la desobediencia civil electrónica. Su formación actual surgió del Electronic Disturbance Theater, un colectivo anterior establecido originalmente en 1997 por Ricardo Domínguez, cuyo fin era desarrollar la teoría y la práctica de la insumisión no violenta a partir de medios digitales. Para *FloodNet* (1998), crearon un programa que usaba HTML y Java Applet que permitía que lxs usuarixs atacaran sitios web de los gobiernos de Estados Unidos y México, saturándolos y reemplazando sus mensajes de error con consignas de protesta y poesía. Fue una especie de “sentada virtual”, mediante



revolutionary movement and opposed the Mexican state's adoption of neoliberalism. Hovering between aesthetics and politics, the collective goal of EDT is the disturbance of borders, whether in relation to the nation, gender, genre, or disciplinary boundaries. They are widely known for the *Transborder Immigrant Tool*, a project that began in 2007 and was originally designed as a GPS tool, or geopoetic system, distributed on repurposed cellphones containing both poems and a map to assist those journeying the desert that surrounds the US-Mexico border. Using unidirectional guidance, this map meant to help border crossers by directing them to clean water caches in the Anza-Borrego Desert, without also giving away the location of the users. Following intense public scrutiny and an FBI investigation, the practical deployment of this tool was abandoned. Yet, the project has since been adapted into several iterations. One abiding aspect of the project, programmed alongside its now defunct navi-

la cual expresaban su apoyo al movimiento revolucionario zapatista y se oponían a la adopción del neoliberalismo por parte del estado mexicano. A caballo entre la estética y la política, el objetivo colectivo de EDT es la erosión de las fronteras, ya sea en relación con la nación, el género, los géneros artísticos o los límites disciplinarios. Son sobre todo conocidxs por su *Transborder Immigrant Tool*, un proyecto que comenzó en 2007 y que en sus orígenes estaba diseñado como una herramienta GPS, o sistema geopoético, distribuido en teléfonos celulares modificados que contienen poesía y mapas para ayudar a las personas que viajan por el desierto para atravesar la frontera entre México y los Estados Unidos. Mediante un sistema de navegación unidireccional, este mapa buscaba ayudar a lxs migrantes al indicarles la ubicación de depósitos de agua en el desierto de Anza-Borrego, sin que a la vez sus teléfonos celulares revelaran su posición. Luego de una gran repercusión en los medios y una investigación

gational technology, is a series of poems written by Amy Sara Carroll. The poetry operates as a form of sustenance and currently exists both as a written series in addition to audio files translated into eleven languages.

del FBI, las aplicaciones prácticas de esta herramienta debieron ser abandonadas. De todos modos, en lo sucesivo el proyecto tuvo varias nuevas adaptaciones. Una constante del proyecto, que desde el principio acompañaba la tecnología de navegación luego discontinuada, es una serie de poemas escritos por Amy Sara Carroll. La poesía funciona como forma de sustento, y actualmente existe en versión escrita además de los archivos de audio traducidos a once idiomas.

Rashaad Newsome

b. 1979, New Orleans, Louisiana, United States

Rashaad Newsome inventively blends collage, sculpture, film, photography, music, computer programming, software engineering, and performance to construct new cultural frameworks that reclaim and celebrate the Black body and Black vernacular. Since moving to New York nearly two decades ago, Newsome has worked intimately with the vogue community (developed from New York City's queer ballroom scene of the 1970s) as a participant, documentarian, and producer. Within this work, Newsome has largely focused on creating an archive of the vogue-femme style, which came into fruition in the 1990s through queer communities of color. Newsome not only records but abstracts this style. Often presenting opulent imagery, his works regularly sample art history alongside advertising and iconography from Black American culture in order

1979, Nueva Orleans, Louisiana, Estados Unidos

Rashaad Newsome mezcla de manera muy imaginativa collage, escultura, cine, fotografía, música, programación, ingeniería de software y performance para construir nuevos marcos culturales que recuperen y celebren el cuerpo y el habla coloquial de lxs negrxs. Luego de establecerse en Nueva York hace casi dos décadas, Newsome ha trabajado estrechamente con la comunidad vogue (que surgió de la cultura ballroom de Nueva York de la década de 1970) como participante, documentalista y productor. En particular, Newsome se ha ocupado de documentar la cultura femme, que surgió en la década de 1990 en comunidades queer de color. Newsome no sólo registra sino que se apropia de ese estilo. A menudo con imágenes de opulencia, sus obras suelen mezclar alusiones a la historia del arte con publicidad e iconografía de la cultura estadounidense negra para



to point out the intersectional dynamics of race, beauty, and gender. *Icon* (2014) contains a mashup of videos that play on loop, and which feature vogue performers dancing against an ornate computer-generated backdrop. This expansive 3D realm is fashioned after baroque architectural grandeur with repetitive structural lines that take the form of a Cuban link chain, depicting an interplay of abstraction and fantasy. Moving between a multiplicity of forms, Newsome's compositions reveal complex languages of power while also making room for new possibilities that veer from coded associations. Since 2013, he has staged the annual King of Arms Art Ball and is currently at work on a documentary, *GET YOUR 10s*, exploring the expansive growth of vogue communities across the world, including in Paris, Tokyo, São Paulo, and Johannesburg. Most recently, Newsome's practice has focused on the social implications of artificial intelligence in his ambitious project *Being*, a non-binary and

dar cuenta de la dinámica interseccional entre raza, belleza y género. *Icon* (2014) presenta un mashup de videos que se reproducen en loop, en los que se ve a artistas de la comunidad vogue bailando sobre un fondo fastuoso generado por computadora. Este mundo en 3D se inspira en la grandilocuencia arquitectónica del barroco, con líneas y estructuras repetitivas que a su vez se anudan como una cadena cubana enchapada en oro, representando un juego entre abstracción y fantasía. Las composiciones de Newsome se mueven entre una multiplicidad de formas, subrayando la complejidad de los lenguajes del poder, al tiempo que revelan nuevas posibilidades que se desvían de asociaciones codificadas. Desde 2013, organiza el King of Arms Art Ball, que se celebra todos los años, y actualmente se encuentra trabajando en *GET YOUR 10S*, un documental que registra el fuerte crecimiento de las comunidades a escala mundial, incluyendo París, Tokio, San Pablo y Johannesburgo. Recientemente,

non-racial AI humanoid. Newsome has exhibited and performed internationally at venues including The Studio Museum in Harlem, The National Museum of African American History and Culture, SFMOMA, The Whitney Museum, the Centre Georges Pompidou, and The Garage Center for Contemporary Culture, among others.

Newsome ha estado investigando las consecuencias sociales de la inteligencia artificial en su ambicioso proyecto *Being*, una inteligencia artificial humanoide no binaria y no racializada. Newsome ha presentado sus obras y performances en todo el mundo, incluyendo el Studio Museum in Harlem, el National Museum of African American History and Culture, SFMOMA, el Whitney Museum, el Centre Georges Pompidou, el Garage Center for Contemporary Culture, entre otros.

**Raúl
Zurita**

b. 1950, Santiago, Chile

Raúl Zurita's body of work encompasses poetry, performance, and artistic interventions that reflect on Chilean history, nature, and the role of art and poetry in the radical transformation of society. As a young artist, Zurita was arrested and held captive for twenty-five days in a military ship following the 1973 coup led by Augusto Pinochet. After being released, Zurita became involved in the city's poetry and artistic circles, participating in the seminal publication *Manuscritos* in 1975 and co-founding the group Colectivo de Acciones de Artes (CADA) in 1979. CADA made artistic interventions in Santiago denouncing the injustices of the military regime. In one of their most famous projects, *Ay, Sudamérica* (1981), the group hired six airplanes to bomb the city of Santiago with flyers containing an artistic manifesto by CADA. The following year, Zurita hired five planes in

1950, Santiago de Chile

La obra de **Raúl Zurita** abarca poesía, performance e intervenciones artísticas que reflexionan sobre la historia, la naturaleza y el papel del arte y la poesía en la transformación radical de la sociedad. Cuando era joven, a Zurita lo arrestaron y lo tuvieron preso veinticinco días en un barco del ejército, tras el golpe de estado de 1973 dirigido por Augusto Pinochet. Luego de su liberación, Zurita empezó involucrarse con otros artistas y poetas de Santiago. En 1975 participó del número único de la importante publicación *Manuscritos*, y en 1979 fue uno de los fundadores del grupo Colectivo de Acciones de Artes (CADA) en 1979. CADA realizó intervenciones artísticas en Santiago denunciando las injusticias del régimen militar. En uno de sus proyectos más famosos, *Ay, Sudamérica* (1981), el grupo contrató seis aviones para bombardear la ciudad de Santiago con volantes



Queens, New York, to sky-type his poem “La vida nueva.” In 1993, he directed an effort to etch into the Atacama Desert in Chile a one-line work, “ni pena ni miedo” (neither pain nor fear), along three kilometers using bulldozers. He is currently working on a project to write a poem on the Andean cliffs. Zurita has also published several books of poetry, many of which have been translated into multiple languages. For his writing, Zurita was awarded a Guggenheim Fellowship in 1984, the Pablo Neruda Prize in 1998, the Chilean National Literature Prize in 2000, and the Casa de las Américas Prize for Poetry in 2006, among others recognitions. As an artist, he has presented work at the Kochi-Muziris Biennale (2016) and The Carpenter Center for the Visual Arts at Harvard University (2016), among other places.

que contenían un manifiesto artístico firmado por CADA. Al año siguiente, Zurita contrató cinco aviones para que escribieran su poema “La vida nueva” en el cielo de Queens, Nueva York. En 1993, dirigió una iniciativa para escribir con excavadoras en un tramo de tres kilómetros del desierto de Atacama, en Chile, en letras monumentales una obra de un solo verso, “ni pena ni miedo”. Actualmente está trabajando en un proyecto para escribir un poema en la Cordillera de los Andes. Zurita también ha publicado varios libros de poesía, muchos de los cuales han sido traducidos a varios idiomas. Por su poesía, Zurita recibió una beca Guggenheim en 1984, el Premio Pablo Neruda en 1998, el Premio Nacional de Literatura de Chile en 2000 y el Premio de Poesía Casa de las Américas en 2006, entre otros reconocimientos. Como artista, ha presentado trabajos en la Bienal de Kochi-Muziris (2016) y en el Carpenter Center for the Visual Arts de la Universidad de Harvard (2016), entre otros lugares.

**Renée
Green**

b. 1959, Cleveland, Ohio, United States

Renée Green is an artist, filmmaker, and writer whose works have been exhibited around the world. Across her practice, Green engages a variety of methodologies in order to interrogate the transmission and displacement of both cultural ideas and diasporic communities. Often taking the form of installations, Green's practice is expansive in scope, drawing out connections across art, literature, music, politics, and cinema. One of the aspects of her 1992 installation, *Import/Export Funk Office*, presented the artist's collection of music, books, and magazines alongside cultural theorist and curator Diedrich Diederichsen's collection of objects relating to African diasporic cultures, as well as the international spread of hip-hop music and culture. First exhibited in Cologne and subsequently at the 1993 Whitney Biennial, these juxtapositions reinterpreted notions of cultural appro-

1959, Cleveland, Ohio, Estados Unidos

Renée Green es una artista, cineasta y escritora cuyas obras se han exhibido en todo el mundo. En su práctica artística, Green aplica distintas metodologías para preguntarse por la transmisión y el desplazamiento de ideas culturales y comunidades diaspóricas. A menudo en forma de instalaciones, la práctica de Green es muy expansiva, y a menudo traza conexiones entre el arte, la literatura, la música, la política y el cine. Uno de los aspectos de *Import / Export Funk Office*, su instalación de 1992, presentaba la colección de discos, libros y revistas de la artista junto con otra colección, propiedad del teórico y curador cultural Diedrich Diederichsen, de objetos relacionados con las culturas africanas de la diáspora, así como la difusión internacional del hip-hop, tanto de su música como de su cultura. Expuestas por primera vez en Colonia y luego en la Bienal del Whitney



priation and brought to light the conceptual and cultural connections between German intellectual traditions and Black cultural criticism.

Green's labyrinthine research-driven practice is also sketched out in her extensive body of writing which blends the essayistic with critical theory and cultural criticism through her perceptions as an active participant and producer in the international cultural field. Her books include *Other Planes of There* (Duke University Press, 2014), a collection of essays spanning nearly thirty years, and *Shadows and Signals* (Fundació Antoni Tàpies, 2000), which includes the scripts for her *Partially Buried* series (1996–97). Her writing has also been published in *Transition*, *October*, and *Texte zur Kunst*, among others. Since 2011, she has been a Professor in the Program in Art, Culture and Technology at the Massachusetts Institute of Technology.

de 1993, estas yuxtaposiciones volvían sobre la idea de apropiación cultural y exhibían las conexiones conceptuales y culturales entre las tradiciones intelectuales alemanas y la crítica cultural negra. La obra laberíntica de Green, en la que la investigación desempeña un papel fundamental, también incluye un abundante corpus escrito en el que mezcla diferentes elementos del ensayo, como la teoría crítica, la crítica cultural y sus propias impresiones como participante y productora en el campo cultural internacional. Entre sus libros se cuentan *Other Planes of There* (Duke University Press, 2014), un conjunto de ensayos escritos a lo largo de casi treinta años, y *Shadows and Signals* (Fundació Antoni Tàpies, 2000), donde se encuentran los guiones para la serie *Partially Buried* (1996–97). Su obra escrita ha aparecido en *Transition*, *October* y *Texte zur Kunst*, entre otras publicaciones. Desde 2011, enseña en el programa de Arte, Cultura y Tecnología del Massachusetts Institute of Technology.

Rummana Hussain

1952–1999, Mumbai, India

Rummana Hussain's pioneering performances, videos, and installations mount inquiries into the construction of gender and religious identity. Her first solo exhibition at Chemould Gallery in 1994 drew upon medieval Sufi mythology as a way of thinking through modes of secular art making in response to communal violence. Having started her practice as an allegorical and figurative painter, Hussain turned to multi-media work in the 1990s along with a group of feminist activists and artists. Widely known as the first performance artist in India, Hussain followed the Leftist cultural belief in art as a vehicle for political action with the potential to intervene directly in public space. Her first performance work, *Living on the Margins* (1995), considered the silencing of women during times of political unrest. In this performance, as in her work more generally, the artist used

1952–1999, Mumbai, India

Pionera en esas disciplinas artísticas, las performances, videos e instalaciones de **Rummana Hussain** examinan la construcción de la identidad de género y religiosa. Su primera exposición individual en la Galería Chemould en 1994 se valió de la mitología sufi medieval para pensar maneras de responder a la violencia comunitaria desde el arte secular. Luego de sus comienzos en la pintura alegórica y figurativa, Hussain se dedicó al trabajo multimedia en los años noventa junto con un grupo de activistas y artistas feministas. Considerada la primera artista de performance de la India, Hussain se acercó a la creencia de la izquierda en el arte como un vehículo para la acción política que es capaz de intervenir directamente en el espacio público. Su primera performance, *Living on the Margins* (1995), estudió el silenciamiento de las mujeres en tiempos de disturbios políticos. En



her body to reflect the violence of the nation-state and as a site to stage a struggle over the politics of representation. Shortly thereafter, Hussain was diagnosed with breast cancer and began travelling back and forth to New York City to receive treatment at Memorial Sloan Kettering. In part, it was this travel that led to Hussain's participation in a residency at Art in General in 1998 where the artist presented her last site-specific installation. Titled *In Order to Join* (1998), this project traced linkages between the hybrid cultures of New York City and Mumbai through notions of passages. Hussain's work has been presented internationally, including at Tate Modern, London; Queensland Art Gallery, Brisbane; Tamayo Museum, Mexico City; Asia Society, New York City; Talwar Gallery, New York City and New Delhi; and Chemould Gallery, Mumbai. In 2019, she posthumously represented India at the 58th Venice Biennale.

esta performance, como en toda su obra en general, la artista usó su cuerpo para denunciar la violencia del Estado-nación y para discutir las políticas de la representación. Poco después, le diagnosticaron cáncer de mama, y tuvo que empezar a viajar a Nueva York para tratarse en el hospital Memorial Sloan Kettering. En parte, por eso participó en una residencia en Art in General en 1998, donde presentó su última instalación de sitio específico. Titulado *In Order to Join* (1998), este proyecto trazaba paralelos entre la hibridez cultural de Nueva York y Bombay a través de la idea de los pasajes. El trabajo de Hussain se ha presentado en museos y galerías de todo el mundo, incluyendo el Tate Modern de Londres; la Queensland Art Gallery de Brisbane; el Museo Tamayo de la Ciudad de México; la Asia Society, de Nueva York; la Talwar Gallery, de Nueva York y Nueva Delhi; y la Chemould Gallery, Mumbai. En 2019, representó de manera póstuma a la India en la 58a Bienal de Venecia.

Theresa Hak
Kyung Cha

1951–1982, Busan, South Korea

Theresa Hak Kyung Cha's profuse artistic practice considers the productive space between languages, often using such spaces to symbolize social and physical distances. Born in Busan, South Korea, her family emigrated to San Francisco when she was 13 years old. Cha studied literature, art, and film at the University of California, Berkeley, and obtained four degrees while also working part-time at the Pacific Film Archive. Fluent in Korean, English, and French, Cha frequently incorporated multiple languages in both her artistic practice and her writing. Her performances and videos critically illustrate the experience of displacement while also interrogating notions of community and spectatorship. In the early 1970s, Cha turned towards performance and video art just as these genres were beginning to enter artistic consciousness. For her performance *Aveugle Voix* (1975),

1951–1982, Busan, Corea del Sur

En la prolífica carrera artística de **Theresa Hak Kyung Cha**, se observa un fuerte interés por la productividad de los espacios entre lenguas, y la artista a menudo usa esos espacios como símbolos de las distancias sociales y físicas. Nacida en Busan, Corea del Sur, su familia emigró a San Francisco cuando tenía 13 años. Cha estudió literatura, arte y cine en la Universidad de California, Berkeley, y obtuvo títulos en todas estas disciplinas mientras trabajaba a tiempo parcial en el Pacific Film Archive. Gracias a su manejo fluido de coreano, el inglés y el francés, con frecuencia Cha incorporó varios idiomas tanto en su práctica artística como en su escritura. Sus performances y videos ilustran críticamente la experiencia del desplazamiento, al tiempo que se preguntan por las nociones de comunidad y público. A principios de los años setenta, Cha se empezó a dedicar a la performance y al



the artist dressed entirely in white and was blindfolded and gagged with strips of white fabric printed with black text that read, “VOIX” (voice) and “AVEUGLE” (blind), respectively. She then unfolded a banner that read “WORDS—FAIL—ME—SANS—MOT—SANS—VOIX—AVEUGLE—GESTE” (WITHOUT—WORD—WITHOUT—VOICE—BLIND—GESTURE) and began interacting silently with the textile, toying with the sensory apperception of the written words.

After moving to New York in 1980, Cha began working at Tanam Press, an imprint founded by artist Reese Williams. Through Tanam she published *Apparatus, Cinematographic Apparatus: Selected Writings* (1980), an anthology of essays on film theory presented as an artist’s book that features contributions from Roland Barthes, Dziga Vertov, Christian Metz, and others. The anthology also includes graphics that illustrate the cinematic apparatus, translating its sense-making mechanisms into diagrammatic form. *Dictée* (1982),

videoarte, antes de que estos géneros se consolidaran en el repertorio de las prácticas artísticas. Para su performance *Aveugle Voix* (1975), la artista se presentó vestida de blanco de los pies a la cabeza, con los ojos y la boca cubiertas con tiras de tela blanca con letras negras estampadas que decían “VOIX” (voz) y “AVEUGLE” (ciego), respectivamente. A continuación, desplegó una pancarta que decía WORDS—FAIL—ME—SANS—MOT—SANS—VOIX—AVEUGLE—GESTE y se puso a tocar en silencio la tela, jugando con la sensorialidad se las palabras escritas.

Tras mudarse a Nueva York en 1980, Cha comenzó a trabajar con Tanam Press, un proyecto editorial fundado por la artista Reese Williams. Con Tanam publicó *Apparatus, Cinematographic Apparatus: Selected Writings* (1980), una antología de ensayos sobre teoría cinematográfica presentada como un libro de artista, y que incluye trabajos de Roland Barthes, Dziga Vertov, Christian Metz y otros. La antolo-

also published with Tanam, is Cha’s most famous book, and since its publication has become a canonical text in avant-garde writing and Asian-American literary studies.

gía también incluye gráficos que ilustran el aparato cinematográfico, traduciendo sus mecanismos semióticos a diagramas. *Dictée* (1982), también publicado por Tanam, es el libro más famoso de Cha, y desde su publicación se ha convertido en un texto canónico en la escritura de vanguardia y los estudios literarios asiático-estadounidenses.

Checklist

Obras en la exhibición

1. Alan Michelson, *Permanent Title*, 1993. Wax, muslin, charcoal. 144 × 144 × 9 in. (366 × 366 × 23 cm). Courtesy the artist.

2. Amelia Bande, *El Estallido / The Outbreak*, 2020. Performance, Courtesy the artist.

3. Caroline Key, *Speech Memory*, 2007. 16mm film on video, color, sound; 23 minutes. Courtesy the artist.

4. Catalina Parra, *Fosa común*, 1984. Two JPEGs of installation at Art Awareness Gallery, Lexington, New York, USA. Courtesy Archive, Catalina Parra, New York.

5. Catalina Parra, *FOSA*, 2001. Two JPEGs of installation at Mercosul Biennial, Porto Alegre, Rio Grande do Sul (Brazil). Courtesy Archive, Catalina Parra, New York.

6. Catalina Parra, *FOSA*, 2005. Two JPEGs of installation at Atacama Desert (Chile). Courtesy Archive, Catalina Parra, New York.

7. Catalina Parra, *FOSA*, 2005. Video, color, sound; 7 minutes 26 seconds. Courtesy Archive, Catalina Parra, New York.

8. Cici Wu, *Foreign Object #1 Fluffy Light (anonymous)*, 2018. Handmade opalescent glass, CDS photo-reflectors, white and orange LED indicator, switch, chargeable battery, electronic board, memory cardboard. 4.5 × 4.5 × 4.5 in. (11.43 × 11.43 × 11.43 cm). Courtesy the artist and 47 Canal Gallery.

9. Electronic Disturbance Theater 2.0/b.a.n.g. lab, *The Transborder Immigrant Tool*, 2014. Mixed Media (i455 Motorola, walkingtools.net software, images, poetry, audio, mylar, felt). Dimensions variable. Courtesy

the artist, University of Michigan Ann Arbor, and University of California, San Diego.

10. Rummana Hussain, *Living on the Margins*, 1995. Video, color, sound; 28 minutes. Courtesy Rummana Hussain Family Collection.

11. Rashaad Newsome, *Shade Compositions*, 2012. Video, color, sound; 50 minutes. Courtesy the artist.

12. Raúl Zurita, *La vida nueva*, 1982. Video, color, sound; 27 minutes 42 seconds. Videography by Juan Downey. Courtesy the artist.

13. Renée Green, *Partially Buried*, 1996. Video, color, sound; 20 minutes. Courtesy the artist, Free Agent Media, and Video Data Bank.

14. Renée Green, *Partially Buried Continued*, 1997. Video, color, sound; 36 minutes. Courtesy the artist, Free Agent Media, and Video Data Bank.

15. Theresa Hak Kyung Cha, *Mouth to Mouth*, 1975. Video, black and white, sound; 8 minutes. Courtesy Electronic Arts Intermix.

Archival Materials

16. *Come Out!: A Liberation Forum for the Gay Community*. Volume 1, Number 5, September/October 1970. Produced by Gay Liberation Front. Courtesy Archivo Moléculas Malucas.

17. *Autobiography: In Her Own Image*. Edited by Howardena Pindell. Published by INTAR Gallery (New York, USA, 1988).

18. "Come Out in Third World Lingo." Created by Third World Gay Revolution. Back cover of *Come Out!*, Volume 1, Number 7, December/January 1970–71

Master copy courtesy Archivo Moléculas Malucas.

19. "Third World Women: The Politics of Being Other." Issue 8 of *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, Volume 2, Number 4, 1979. Edited by Lula Mae Blocton, Yvonne Flowers, Valerie Harris, Zarina Hashmi, Virginia Jaramillo, Dawn Russell, and Naeemah Shabazz. Digital copy, accessed on October 1, 2019. <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/09/heresies8.pdf>.

20. *Manuscritos 1*. Published by El Departamento (Santiago, Chile, 1975). Courtesy Archive, Catalina Parra, New York.

21. *Anteparaíso*. Written by Raúl Zurita. Published by Editores Asociados (Santiago, Chile, 1982).

22. *Dictée*. Written by Theresa Hak Kyung Cha. Published by Tanam Press (New York, USA, 1982).

1. Alan Michelson, *Permanent Title*, 1993. Cera, muselina, carbonilla. 144 × 144 × 9 pulgadas. (366 × 366 × 23 cm). Cortesía del artista.

2. Amelia Bande, *El Estallido / The Outbreak*, 2020. Performance. Cortesía de la artista.

3. Caroline Key, *Speech Memory*, 2007. Video en 16mm, color, sonido; 23 minutos. Cortesía de la artista.

4. Catalina Parra, *Fosa común*, 1984. Dos archivos JPEG de la instalación en Art Awareness Gallery Lexington, Nueva York, Estados Unidos Cortesía del Archivo Catalina Parra, Nueva York.

5. Catalina Parra, *FOSA*, 2001. Dos archivos JPEG de la instalación en la Bienal del Mercosur, Puerto Alegre, Rio Grande do Sul (Brasil). Cortesía del Archivo Catalina Parra, Nueva York.

6. Catalina Parra, *FOSA*, 2005. Dos archivos JPEG de la instalación en el Desierto de Atacama (Chile). Cortesía del Archivo Catalina Parra, Nueva York.

7. Catalina Parra, *FOSA*, 2005. Video, color, sonido; 7 minutos 26 segundos. Cortesía del archivo Catalina Parra, Nueva York.

8. Cici Wu, *Foreign Object #1 Fluffy Light (anonymous)*, 2018. Vidrio opalescente hecho a mano, fotorreflectores CDS, indicador LED blanco y naranja, switch, batería recargable, placa electrónica, tarjeta de memoria. 4.5 × 4.5 × 4.5 pulgadas. (11.43 × 11.43 × 11.43 cm). Cortesía de la artista y de 47 Canal Gallery.

9. Electronic Disturbance Theater 2.0/b.a.n.g. lab, *The Transborder Immigrant Tool*, 2014. Técnica mixta (Motorola i455, software walkingtools. net, imágenes, poesía, audio, polietilentereftalato, felpa). Dimensiones

variables. Cortesía de lxs artistas, Universidad de Michigan Ann Arbor, y Universidad de California, San Diego.

10. Rummana Hussain, *Living on the Margins*, 1995. Video, color, sonido; 28 minutos. Cortesía Colección Familia de Rummana Hussain

11. Rashaad Newsome, *Shade Compositions*, 2012. Video, color, sonido; 50 minutos. Cortesía del artista.

12. Raúl Zurita, *La vida nueva*, 1982. Video, color, sonido; 27 minutos, 42 segundos. Videografía de Juan Downey. Cortesía del artista.

13. Renée Green, *Partially Buried*, 1996. Video, color, sonido; 20 minutos. Cortesía de la artist, Free Agent Media, y Video Data Bank.

14. Renée Green. *Partially Buried Continued*, 1997. Video, color, sonido; 36 minutos. Cortesía de la artist, Free Agent Media, y Video Data Bank.k

15. Theresa Hak Kyung Cha, *Mouth to Mouth*, 1975. Video, blanco y negro, sonido; 8 minutos. Cortesía de Electronic Arts Intermix.

Materiales de archivo

16. *Come out! A Liberation Forum for the Gay Community*. Volumen 1, Número 5, septiembre/octubre de 1970. Producido por el Gay Liberation Front. Cortesía Archivo Moléculas Malucas.

17. *Autobiography: In Her Own Image*. Editado por Howardena Pindell. Publicado por INTAR Gallery (Nueva York, Estados Unidos, 1988).

18. "Come Out in Third World Lingo". Creado por el grupo Third World Gay Revolution Contratapa de Come Out!,

Volumen 1, Número 7, diciembre/enero, 1970–71. Copia maestra cortesía del Archivo Moléculas Malucas.

19. "Third World Women: The Politics of Being Other." Número 8 de *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, Volumen 2, Número 4, 1979. Editado por Lula Mae Blocton, Yvonne Flowers, Valerie Harris, Zarina Hashmi, Virginia Jaramillo, Dawn Russell, y Naeemah Shabazz. Copia digital en: <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/09/heresies8.pdf>. Consultada el 1 de octubre, 2019.

20. *Manuscritos*. Publicada por El Departamento (Santiago, Chile, 1975). Cortesía del Archivo Catalina Parra, Nueva York.

21. *Anteparaíso*. Escrito por Raúl Zurita. Publicado por Editores Asociados (Santiago, Chile, 1982).

22. *Dictée*. Escrito por Theresa Hak Kyung Cha. Publicado por Tanam Press (Nueva York, Estados Unidos, 1982).

Bibliography

Bibliografía

Ackerman, Edwin. "NAFTA and Gatekeeper: A Theoretical Assessment of Border Enforcement in the Era of the Neoliberal State." *Berkeley Journal of Sociology: Borders and Belonging* 55 (2011): 40–60.

Alberro, Alexander. "Periodising Contemporary Art." In *Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergence, Proceedings of the 32nd Congress of the International Committee for the History of Art*, edited by Jaynie Anderson, 66–73. Melbourne: Melbourne University Press, 2009.

Alter, Nora M. "Beyond the Frame: Renée Green's Video Practice." In *Renée Green: Shadows and Signals*, 155–173. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2000.

Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. New York: Verso, 2013.

Apter, Emily. "Cosmopolitics." *Political Concepts: A Critical Lexicon* 4 (no date). Accessed May 29, 2020. <http://www.politicalconcepts.org/cosmopolitics-apter/>

Aranda-Alvarado, Rocío. *Catalina Parra: It's Indisputable / Es indiscutible*. Jersey City: Jersey City Museum, 2001.

Anzaldúa, Gloria and Cherrie Moraga. *This Bridge Called My Back: Writings By Radical Women of Color*. Watertown: Persephone Press, 1981.

Belting, Hans. "From World Art to Global Art: View on a New Panorama." In *The Global Contemporary on the Rise of New Art Worlds*, edited by H. Belting, A. Buddensieg, and P. Weibel, 178–185. Cambridge: MIT Press, 2013.

Bhabha, Homi K. "How Newness Enters the World: Postmodern Space,

Postcolonial Times, and the Trials of Cultural Translation." In *The Location of Culture*, 212–235. New York: Routledge, 2004.

Blocton, Lula Mae and Yvonne Flowers, Valerie Harris, Zarina Hashmi, Virginia Jaramillo, Dawn Russell, and Naemah Shabazz, eds. "Third World Women: The Politics of Being Other." Special issue, *HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics* 2, no. 4 (1979).

Bolaño, Roberto. *Distant Star*. Translated by Chris Andrews. New York: New Directions, 2004.

Bose, Anuja. "Frantz Fanon and The Politicization of the Third World as Collective Subject." *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* 21, no. 5 (2019): 671–689.

Brown, Wendy. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. New York: Zone Books, 2015.

Butler, Judith. "Solidarity/Susceptibility." *Social Text* 36, no. 4 (December 2018).

Cha, Theresa Hak Kyung. *Dictée*. Berkeley: University of California Press, 2001.

Cha, Theresa Hak Kyung. *Exilée and Temps Morts: Selected Works*. Berkeley: University of California Press, 2009.

Chen, Ken. "Ethnicity As Counterculture: Counterculture is a Praxis." In *As Radical, As Mother, As Salad, As Shelter: What Should Art Institutions Do Now?* New York: Paper Monument (2018). Accessed on October 17, 2019. <https://nplusonemag.com/online-only/paper-monument/ethnicity-as-counterculture/> Copeland, Huey. "Renée Green's Diasporic Imagination." In *Bound to Appear: Art, Slavery, and the Site of Blackness in Multicultural America*,

152–193. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

Christ, Ronald, Coco Fusco, and Inverna Lockpez. *Catalina Parra*. New York: INTAR Gallery, 1991.

Cotter, Holland. “In Order to Join.” *The New York Times*. October 6, 1998.

Deitcher, David, Guillermo Gómez-Peña, and Thelma Golden, eds. *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*. New York: Museum of Contemporary Hispanic Art, New Museum of Contemporary Art, and Studio Museum in Harlem, 1990.

Electronic Disturbance Theater 2.0/b.a.n.g. lab. *Sustenance: A Play For All Trans [] Borders*. New York: Printed Matter, Inc., 2010.

Enzewor, Okwui. “The Black Box.” In *Documenta 11 Platform 5: Exhibition, Catalogue*, 42–55. Stuttgart: Hatje Cantz, 2002.

Franco, Jean. “The Ghostly Arts.” In *Cruel Modernity*, 192–213. Durham: Duke University Press, 2013.

Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

Green, Renée. *Other Planes of There: Selected Writings*. Durham: Duke University Press, 2014.

Green, Renée. “Partially Buried.” *October* 80 (Spring, 1997): 38–56.

Halart, Sophie. “Epidermal Cartographies: Skin as Map in Chilean Art (1979–1994).” *Oxford Art Journal* 42, no. 3 (December 2019): 283–305. Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. New York: Oxford University Press, 2005.

Herzberg, Julia P. *Catalina Parra in Retrospect*. Bronx: Lehman College Art Gallery, 1991.

Hong, Cathy Park. “Portrait of an Artist.” In *Minor Feelings: An Asian American Reckoning*, 151–180. New York: One World, 2020.

Jager, Nita, ed. *Earth Art*. Ithaca: Office of University Publications, Cornell University, 1970. A catalog in conjunction with the exhibition held at the Andrew Dickson White Museum of Art.

Jhar, Dyoti. “Rummana Hussain: Prescient Provocateur.” *ArtAsiaPacific*, September/October, 2014: 94–103.

Kapoor, Kamala. “Rummana Hussain: A Space For Healing.” In *Beyond the Future: Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, edited by Jennifer Webb, 52–53. Brisbane: Queensland Art Gallery, 1999.

Kelley, Robin D.G. “Roaring From the East: Third World Dreaming.” In *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination*, 60–109. Boston: Beacon Press, 2002.

Kissack, Terence. “Freaking Fag Revolutionaries: New York’s Gay Liberation Front, 1969–1971.” *Radical History Review* 62 (1995): 104–134.

Krauss, Rosalind. “Video: The Aesthetics of Narcissism.” *October* 1 (Spring, 1976): 50–64.

Krauss, Rosalind, Annette Michelson, and Joan Copjec, eds. “The Identity in Question.” Special issue, *October* 61 (Summer, 1992).

Kwon, Miwon and Phillip Kaiser, eds. *Ends of the Earth: Land Art to 1974*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2012.

Logan, Betti. “Double Takes: Chilean poet with a message offers some heavenly verse.” *Queens Tribune*, June 3, 1982.

Lowe, Lisa. “Unfaithful to the Original: The Subject of *Dictée*.” In *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics*, 128–153. Durham, NC: Duke University Press, 1996.

Mezzadra, Sandro and Brett Neilson. “Translating the Common.” In *Border as Method, Or, the Multiplication of Labor*, 277–312. Durham, NC: Duke University Press, 2013.

Minh-ha, Trinh T. “Difference: ‘A Special Third World Women Issue’.” Published in “*SHE, THE INAPPROPRIATE/D OTHER*,” a special issue of *Discourse* 8 (Fall/Winter 1986–87): 11–38.

Morgan, Robert C. “Regina Vater, Marie-Judite Dos Santos, Catalina Parra: Three South American Women Artists.” *High Performance* 9, no. 3 (1986): 58–62.

Morris, Kate. “‘Rising into Ruin’: Alan Michelson, Robert Smithson, and the (Post) Modern Landscape.” In *Visual Culture of the Ancient Americas: Contemporary Perspectives*, online addenda, edited by Andrew Finegold and Ellen Hoobler. New York: Columbia University Department of Art History and Archaeology, 2017.

Moss, Jessica and Ram Rahman, eds. *The Sahmat Collective: Art and Activism in India since 1989*. Chicago: The Smart Museum of Art, University of Chicago, 2013.

Moya, Sergio Delgado. “A Theater of Displacement: Staging Activism, Poetry and Migration through a Transborder Immigrant Tool.” In *Online Activism in Latin America*, edited by Hilda Chacón, 33–57. New York: Routledge, 2018.

Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009.

Nadkarni, Dnyaneshwar. “Pulsating Vision of Modernity.” *The Observer of Business and Arts*, April 6, 1994.

Nancy, Jean-Luc. *The Creation of the World or Globalization*. Albany: State University of New York Press, 2007.

Newsome, Rashaad. “Freestyle.” Interview by Laura Blereau, *Guernica*, March 17, 2014, <https://www.guernicamag.com/freestyle/>.

Nichols, Robert. “Theft is Property! The Recursive Logic of Dispossession.” *Political Theory* 46, no. 1 (2018): 3–28.

Parra, Catalina. *El fantasma político del arte: Catalina Parra*. Edited by Paulina Varas. Santiago: Ediciones Metales Pesados and D21, Galería de Arte, 2011.

Pindell, Howardena, ed. *Autobiography: In Her Own Image*. New York: INTAR Gallery, 1988.

Pol, Ana. “El espacio del cuerpo y de la voz en los registros audiovisuales de las performances de Theresa Hak Kyung Cha.” *Prisma Social*, no. 2 (September 2017): 260–290.

Prashad, Vijay. *The Darker Nations: A People’s History of the Third World*. New York: The New Press, 2007.

Reed, Alison. “Queer Provisionality: Mapping the Generative Failures of the Transborder Immigrant Tool.” *Lateral Journal of the Cultural Studies Association* 4 (2015). <http://csalateral.org/issue/4/queer-provisionality-mapping-the-generative/>

Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados, 2009.

Rickard, Jolene. "Visualizing Sovereignty in the Time of Biometric Sensors." *The South Atlantic Quarterly* 110, no. 2 (2011): 465–482.

Rinder, Lawrence, Constance M. Lewallen, and Trinh T. Minh Ha, eds. *The Dream of the Audience: Theresa Hak Kyung Cha (1951–1982)*. Berkeley: University of California Press, 2001.

Rodriguez, Besenia. "Long Live Third World Unity! Long Live Internationalism." *Souls: A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society* 88, no. 3 (2006): 119–141.

Sakai, Naoki. "Dislocation of the West and the Status of the Humanities." In *Unpacking Europe: Towards a Critical Reading*, edited by Salah Hassan and Ifthikhar Dadi, 196–215. Rotterdam: NAI Publishers, 2001.

Sakai, Naoki. *Translation and Subjectivity: On Japan and Cultural Nationalism*. Ann Arbor: University of Minnesota Press, 2008.

Sakai, Naoki. "Translation and the Figure of Border: Toward the Apprehension of Translation as a Social Action." *Profession* (2010): 25–34.

Sandoval, Chela. "U.S. Third World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World." *Genders* 10 (Spring 1991): 1–24.

Sedgwick, Eve. *Touching Feeling*. Durham: Duke University Press, 1995.

Setz, Peter. *Art of Engagement: Visual Politics in California and Beyond*.

Berkeley: University of California Press, 2006.

Shirazi, Sadia. "Preface to an Exhibition." In *Soft & Wet*. New York: The Elizabeth Foundation for the Arts, 2019.

Simpson, Audra. *Mohawk Interruptus: Political Life Across the Borders of Settler States*. Durham: Duke University Press, 2014.

Soros, Juan. "Blurring the Boundaries between Land Art and Poetry in the Work of Raúl Zurita." *Review: Literature and Arts of the Americas* 45, no. 2 (2012): 227–235.

Spivak, Gayatri. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.

Spivak, Gayatri. "'Draupadi' by Mahasveta Devi." *Critical Inquiry* vol. 8, no. 2 (Winter 1981): 381–402.

Tamhane, Swapnaa. "The Performative Space: Tracing the Roots of Performance-Based Work." *C: International Contemporary Art* 110 (Summer 2011): 34–38.

Vartanian, Hrag. "Art Professor Under Fire for Artistic Protests." *Hyperallergic*. April 8, 2010. <https://hyperallergic.com/5018/ricardo-dominguez-under-fire/>.

Wagner, Anne. "Performance, Video, and the Rhetoric of Presence." *October* 91 (Winter 2000): 59–80.

Williamson, Sophie J., ed. *Translation*. Cambridge: MIT Press, 2020.

Yapp, Hentyle. "Feeling Down(town Julie Brown): The Sense of Up and Expiring Relationality." *Journal of Visual Culture* 17, no. 1 (2018): 3–21.

Zhao, Doris and Amanda Hunt. *Rashaad Newsome: THIS IS WHAT I WANT TO SEE*. New York: The Studio Museum in Harlem, 2016.

Zurita, Raúl. *Anteparadise. A Bilingual Edition*. Translated by Jack Schmitt. Oakland, CA: University of California Press, 1986.

Zurita, Raúl. *Anteparaíso*. Santiago: Editores Asociados, 1982.

Zurita, Raúl. *Un mar de piedras*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2018.

Essay Image Credits

Figure 1, p: 12 – 13

Raúl Zurita, documentation of *La vida nueva*, 1982. Courtesy the artist. Photo by Ana María López.

Figure 2, p: 16 – 17

Raúl Zurita, documentation of *La vida nueva*, 1982. Courtesy the artist. Photo by Ana María López.

Figure 3, p: 20

Theresa Hak Kyung Cha, still from *Mouth to Mouth*, 1975. Video, black and white; 8 minutes. Courtesy University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive.

Figure 4, p: 23

Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée* (New York: Tanam Press, 1982), 74–75.

Figure 5, p: 26

Rashaad Newsome, *Shade Compositions*, 2012. Documentation of performance at SFMOMA, October 4, 2012. Courtesy the artist. Photo by Chris Brennan.

Figure 6, p: 30

Caroline Key, still from *Speech Memory*, 2007. 16mm film on video, color, sound; 23 minutes. Courtesy the artist.

Figure 7, p: 31

Caroline Key, still from *Speech Memory*, 2007. 16mm film on video, color, sound; 23 minutes. Courtesy the artist.

Figure 8, p: 32

Caroline Key, still from *Speech Memory*, 2007. 16mm film on video, color, sound; 23 minutes. Courtesy the artist.

Figure 9, p: 36 – 37

Raúl Zurita, documentation of *La vida nueva*, 1982. Courtesy the artist. Photo by Ana María López.

Figure 10, p: 40

Catalina Parra, *Fosa común*, 1984. Installation at Art Awareness Gallery, Lexington, NY, USA. Courtesy Archive, Catalina Parra, New York.

Figure 11, p: 41

Catalina Parra, *Fosa común*, 1984. Installation at Art Awareness Gallery, Lexington, NY, USA. Courtesy Archive, Catalina Parra, New York.

Figure 12, p: 46

Catalina Parra, *FOSA*, 2001. Installation at Mercosul Biennial, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil. Courtesy Archive, Catalina Parra, New York.

Figure 13, p: 47

Catalina Parra, *FOSA*, 2001. Installation at Mercosul Biennial, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil. Courtesy Archive, Catalina Parra, New York.

Figure 14, p: 50

Catalina Parra, *FOSA*, 2005. Installation in the Atacama Desert near Calama, Chile. Courtesy Archive, Catalina Parra, New York.

Figure 15, p: 51

Catalina Parra, *FOSA*, 2005. Installation in the Atacama Desert near Calama, Chile. Courtesy Archive, Catalina Parra, New York.

Figure 16, p: 61

Alan Michelson, *Permanent Title*, 1993. Wax, muslin, charcoal, 144 × 144 × 9 in. (366 × 366 × 23 cm). Installation in *Trade Routes*, The New Museum, September 10–November 7, 1993. Courtesy the artist.

Figure 17, p: 66

Electronic Disturbance Theater 2.0/b.a.n.g. lab, *Transborder Immigrant Tool*, 2007–ongoing. Mixed media (i455 Motorola, walkingtools.net software, images, poetry, audio, mylar, felt). Dimensions variable. Courtesy the artist.

Figure 18, p: 70

Electronic Disturbance Theater 2.0/b.a.n.g. lab, *The Transborder Immigrant Tool* (Ann Arbor: The University of Michigan, 2014), 69.

Figure 19, p: 71

Electronic Disturbance Theater 2.0/b.a.n.g. lab, *The Transborder Immigrant Tool* (Ann Arbor: The University of Michigan, 2014), 47.

Figure 20, pp: 74 – 75

Raúl Zurita, documentation of *La vida nueva*, 1982. Courtesy the artist. Photo by Ana María López.

Figure 21, p: 79

Cici Wu, *Foreign Object #1 Fluffy Light (anonymous)*, 2018. Handmade opalescent glass, CDS photo-reflectors, white + orange LED indicator, switch, chargeable battery, electronic board, memory cardboard, 4.5 × 4.5 × 4.5 in. (11.43 × 11.43 × 11.43 cm). Courtesy the artist and 47 Canal Gallery. Photo by Joerg Lohse.

Figure 22, p: 84

Renée Green, still from *Partially Buried Continued*, 1997. Video, color, sound; 36 minutes. Courtesy the artist, Free Agent Media, and Video Data Bank.

Figure 23, p: 88

Rummana Hussain, still from *Living on the Margins*, 1995. Video, color, sound; 28 minutes. Courtesy Rummana Hussain Family Collection.

Figure 24, p: 92 – 93

Raúl Zurita, documentation of *La vida nueva*, 1982. Courtesy the artist. Photo by Ana María López.

Figure 25, p: 97

Third World Gay Revolution, “Come Out in Third World Lingo,” back cover of *Come Out!* 1, no. 7, (December/January 1970–7). Courtesy Archivo Moléculas Malucas.

Artist Page Images

Alan Michelson, *Earth's Eye*, 1990. Forty cast concrete markers, 22 × 14 × 6 in. (56 × 36 × 15 cm) each. Installed at Collect Pond Park in Lower Manhattan. Courtesy the artist.

Amelia Bande performing “Make The Bed” at KJCC, New York, 2018. Courtesy the artist.

Caroline Key and KyungMook Kim, still from *Grace Period*, 2015. HD Video; 68 minutes. Courtesy the artists.

Catalina Parra, *Ornamentale Variationen*, 1972. Mixed technique work, 28 × 22 in. (71 × 56 cm). Photo by Isabel Soler Parra. Courtesy Archive, Catalina Parra, New York.

Cici Wu, *Upon Leaving the White Dust*, 2017/2018. Ceramic, clay, handmade glass, silicone, plaster, white fabric, rice paper, ink, plastic drop cloth, sponge, mop, Lehmann Gross Bahn train tracks, white LED, enameled wire, dupont connectors, arduino, video (30 min, light data collected from the screening of unfinished film footage *White Dust from Mongolia* by Theresa Hak Kyung Cha, 1980). Dimensions variable. Photo by Joerg Lohse. Installed at 47 Canal. Courtesy the artist and 47 Canal.

Electronic Disturbance Theater 2.0/b.a.n.g. lab, documentation of *Floodnet*, 1998. Archived Net Art. Courtesy the artist.

Raúl Zurita, documentation of *Ni pena ni miedo*, 1993. Installed in the Atacama Desert. Courtesy the artist. Photo by Guy Wenborne.

Renée Green, still from *Partially Buried Continued*, 1997. Video, color, sound; 36 minutes. Courtesy the artist, Free Agent Media, and Video Data Bank.

Rummana Hussain, still from *In Between*, 1998. Video, color, sound; 28 minutes. Courtesy Rummana Hussain Family collection.

Rashaad Newsome, still from *Icon*, 2014. Video, color, sound; 9 minutes, 21 seconds. Courtesy the artist.

Theresa Hak Kyung Cha, documentation of *Aveugle Voix*, 1975. Performed at 63 Bluxome Street, San Francisco, California. Courtesy University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. Photo by Trip Callaghan.

Acknowledgments

Agradecimientos

After La vida nueva would not have been possible without the support of many friends, lovers, colleagues, and advisors. We want to extend our deepest thanks and gratitude to Ron Clark, Director of the Whitney Independent Study Program, for his commitment to rigorous intellectual praxis and his guidance of our work; Sadia Shirazi, for her galvanizing leadership, commitment to the exhibition, and generous mentorship; and Stephen Sewell, for his endless patience and thoughtful feedback. Invaluable early discussions with Mezna Qato and Jeannine Tang also helped to shape this exhibition, as did meetings with ISP visiting faculty members Alex Alberro, Nora M. Alter, Alfredo Jaar, and Soyoung Yoon.

This exhibition emerged through many conversations with artists, archivists, curators, and scholars whose voices resonate throughout these pages. For their invaluable insight we would like to thank Stephanie Cannizzo, Néstor Latrónico, Inverna Lockpez, Tobi Maier, Yong Soon Min, and Isabel Soler. We are grateful to all the artists in the show and their estates for facilitating and supporting this project.

For their time and consideration of our project we thank the staff and curators at the Whitney Museum of American Art, including Adam D. Weinberg, Alice Pratt Brown Director; Scott Rothkopf, Senior Deputy Director and Nancy and Steve Crown Family Chief Curator; Chrissie Illes, Anne and Joel Ehrenkranz Curator; Christopher Y. Lew, Nancy and Fred Poses Associate Curator; David Breslin, DeMartini Family Curator and Director of Curatorial Initiatives; Jane Panetta, Associate Curator and Director of the Collection; Rujeko Hockley, Assistant Curator; Marcela Guerrero, Assistant Curator; and Christiane Paul, Adjunct Curator of Digital Art. We

would like to also give special thanks to Farris Wahbeh, Tara Hart, and Michael Beiser of the Whitney Archives for their patience and assistance with our research.

We give special thanks as well to Nazlı Ercan and Ella Viscardi for their inspirational work on this catalog, and to Hilary Greenbaum for her guidance throughout the design process. We would also like to thank Joshua Lubin-Levy for his editorial expertise and incisive comments on our catalog. We are grateful for his patience and care. We also extend our thanks to our translator, Ezequiel Zaidenweg, por su talento y su flexibilidad.

Our gratitude goes to Jay Sanders, Miriam Katzeff, Stella Cilman, Hana Tran, Witts, and the entire team at Artists Space for their ongoing support. For generously loaning works to the exhibition, we would like to thank Juan Queiroz, Experimental Arts Intermix, Video Data Bank, Shireen Gandhi, Shazmeen Hussain, and the Rummana Hussain Family. Weiye Chang would like to thank the Canada Council for the Arts and the British Columbia Arts Council's Early Career Development Grant for their generous support.

Finally, we would like to thank our comrades in the ISP—Amaris, Andres, Charisse, Che, Eliza, Fields, Jonas, Karlito, Kevin, Matt, Mariangela, Michaela, Michèle, Patricia, Philipp, Selina, Sindhu, Thomas, Vikram, Viola, and Will—for their incalculable support and without whom this exhibition would not have been possible.

After La vida nueva no habría sido posible sin el apoyo de muchxs amigxs, amantes, colegas y tutorxs. Queremos expresar el más profundo agradecimiento y aprecio por Ron Clark, Director del Whitney Independent Study Program, por su compromiso con una rigurosa práctica intelectual, y su guía para nuestro trabajo; a Sadia Shirazi, por su estimulante liderazgo, su compromiso con la muestra, y su generosa dirección; y a Stephen Sewell, por su paciencia interminable y sus atentos comentarios. Invaluable conversaciones que tuvimos al principio del proceso con Mezna Qato y Jeannine Tang ayudaron a darle forma a esta exhibición, al igual que nuestras conversaciones con docentes visitantes del ISP como Alex Alberro, Nora M. Alter, Alfredo Jaar, y Soyoung Yoon.

La muestra surgió de numerosos diálogos con artistas, archivistas, curadorxs e investigadorxs cuyas voces resuenan a lo largo de estas páginas. Por su invaluable conocimiento, queremos agradecer a Stephanie Cannizzo; Néstor Latrónico; Inverna Lockpez; Tobi Maier; Yong Soon Min, e Isabel Soler. Agradecemos a todxs lxs artistas de la exhibición y a sus agentes por haber colaborado y apoyado a este proyecto.

Por su tiempo y consideración, agradecemos al staff y lxs curadorxs del Whitney Museum of American Art, incluyendo a Adam D. Weinberg (Alice Pratt Brown Director); Scott Rothkopf (Senior Deputy Director y Nancy and Steve Crown Family Chief Curator); Chrissie Illes (Anne and Joel Ehrenkranz Curator); Christopher Y. Lew (Nancy and Fred Poses Associate Curator); David Breslin (DeMartini Family Curator y Director of Curatorial Initiatives); Jane Panetta (Associate Curator and Director of the Collection); Rujeko Hockley (Assistant Curator);

Marcela Guerrero (Assistant Curator); y Christiane Paul (Adjunct Curator of Digital Art). También queremos darle un agradecimiento especial a Farris Wahbeh, Tara Hart y Michael Beiser de los Whitney Archives por su paciencia y asistencia con nuestra investigación.

También agradecemos especialmente a Nazlı Ercan y Ella Viscardi por su trabajo inspirador en este catálogo, y a Hilary Greenbaum por su dirección a lo largo del proceso de diseño. También queremos agradecer a Joshua Lubin-Levy por su experiencia editorial y sus comentarios incisivos sobre nuestro catálogo. Estamos agradecidxs por su paciencia y su cuidado. Extendemos las gracias también a nuestro traductor, Ezequiel Zaidenweg, por su talento y flexibilidad.

Expresamos nuestra gratitud hacia Jay Sanders, Miriam Katzeff, Stella Cilman, Hana Tran, Witts, y todo el equipo de Artists Space por su apoyo. Por habernos prestado generosamente obras y materiales para la exhibición, agradecemos a Juan Queiroz, Experimental Arts Intermix, Video Data Bank, Shireen Gandhi, Shazmeen Hussain, y la familia de Rummana Hussain. Por su generoso apoyo, Weiye Chang quisiera agradecer al Canada Council for the Arts y el British Columbia Arts Council's Early Career Development Grant.

Finalmente, agradecemos a nuestrxs camaradas del ISP (Amaris, Andres, Charisse, Che, Eliza, Jonas, Karlito, Kevin, Matt, Mariangela, Michaela, Michèle, Patricia, Philipp, Selina, Sindhu, Thomas, Vikram, Viola y Will) por el apoyo incalculable. Sin ellxs, esta exhibición no habría sido posible.

This catalog was published on the occasion of the exhibition *After La vida nueva*, August 7–August 31, 2020, hosted online by Artists Space, 11 Cortlandt Alley, New York, NY. The exhibition was curated by Weiye Chang, Sofia Jamal, Colleen O'Connor, and Patricio Orellana, and will include an online component with a performance by Amelia Bande as well as film screenings. All four curators are 2019–20 Helena Rubinstein Curatorial Fellows of the Whitney Museum of American Art's Independent Study Program.

Support for the Independent Study Program has been provided by Margaret Morgan and Wesley Phoa, The Capital Group Charitable Foundation, The New York Community Trust, and the Whitney Contemporaries through their annual Art Party benefit. Endowment support is provided by Joanne Leonhardt Cassullo, the Dorothea L. Leonhardt Fund of the Communities Foundation of Texas, the Dorothea L. Leonhardt Foundation, and the Helena Rubinstein Foundation.

© 2020 Whitney Museum of American Art, New York, NY.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any other information storage and retrieval system, or otherwise (beyond that copying permitted by Section 107 and 108 of the U.S. Copyright Law and except by reviewers for the public press), without written permission from the Whitney Museum of American Art. Statements of fact and opinions are the sole responsibility of the authors alone and do not imply the endorsement of the publisher.

This publication was produced by the Whitney Museum Independent Study Program.

Editor: Joshua Lubin-Levy
Curatorial Instructor: Sadia Shirazi
Project Managers: Ella Viscardi, Joshua Lubin-Levy, and Sadia Shirazi
Designers: Nazlı Ercan and Hilary Greenbaum
Translator: Ezequiel Zaidenweg
Printer: Spencer Printing

ISBN: 978-0-87427-168-3

Website: artistspace.org/exhibitions/after-la-vida-nueva

Whitney Museum of American Art
99 Gansevoort St.
New York, NY 10014
whitney.org

