



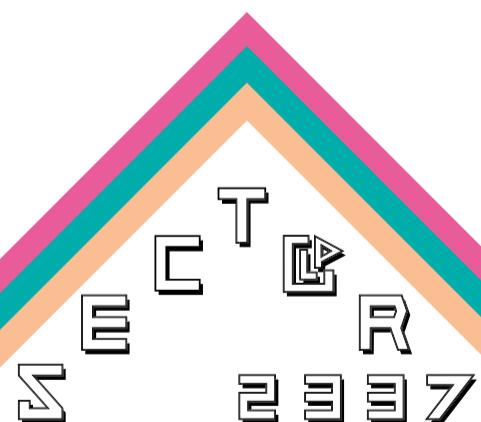
Feb 10 – Apr 2, 2017

Curated by Albert Stabler

The Green Lantern Press is pleased to announce its Spring 2017 exhibition, *GRAFT*—an interactive installation for which the artist Edra Soto installs life-size Puerto Rican style bus stop benches inside of the Sector 2337 gallery with the island's traditional *rejas* on the exterior storefront. About the project, curator Albert Stabler writes, “Even more than colonial and modern styles, vernacular architecture shows the full breadth of [Puerto Rico’s] historical influences from before, during, and after colonialism. Appropriating the mesmerizing designs of *rejas* and transposing them on to structures in the mainland U.S. provokes questions. Can a nation that has so freely appropriated the land and resources of Puerto Rico, while consigning its residents to second-class citizenship and exorbitant government debt, be itself appropriated as a screen upon which Soto can project the (wooden) screens of her Boricua childhood? Or does the gesture become a multiculturalist token of assimilation, an exotic garnish that helps to erase the trauma of conquest, exploitation, and slavery? Can such an appealing but unobtrusive architectural element even register with the average American viewer as an intervention at all? Learning not only the elements of Caribbean architectural style, but also to read all buildings as indices of complex and contentious histories, can offer a great deal to laypeople viewing the exhibition.” The first iteration of this exhibition took place at Cuchifritos Gallery in New York (Spring, 2016). It is accompanied by a two-part tabloid-style newspaper with bilingual essays by writers from a variety of disciplines each reflecting on *rejas* through their individual fields of expertise.

Edra Soto is a Chicago-based artist, educator, curator, and co-director of the artist-run outdoor project space THE FRANKLIN. She obtained her Master of Fine Arts degree at the School of the Art Institute of Chicago in 2000, as well as attending Skowhegan School of Painting and Sculpture, Beta-Local in Puerto Rico and the Robert Rauschenberg Residency Program in Captiva, Florida though a 3Arts Foundation Fellowship. Her work has been exhibited both nationally and internationally. // Her work was recently featured at the 4th Poly/Graphic Triennial of San Juan and the Caribbean in Puerto Rico, Cuchifritos Gallery + Project Space and the Hunter East Harlem Gallery, in New York. She co-curated the exhibition Present Standard at the Chicago Cultural Center with overwhelmingly positive reviews from the Chicago Tribune, Newcity and Artforum. She was recently featured in Newcity's annual Art 50 issue, Chicago's Artists' Artists and awarded the Efroymson Contemporary Arts Fellowship. // Upcoming venues presenting Soto's work include: The Arts Club of Chicago; the University Galleries at Illinois State University; Museo de la Universidad de Puerto Rico; the DePaul Art Museum; the Pérez Art Museum Miami; the Museum of Contemporary Art of Chicago; residencies at Project Row Houses in Houston, TX; the Kohler Art Center in Sheboygan, WI; the Robert Rauschenberg Residency in Captiva, FL; Headlands Center for the Arts in Sausalito, CA; and a long-awaited commission in collaboration with Dan Sullivan from the Chicago Transit Authority, featuring her architectural intervention titled *GRAFT* at the Western Avenue stop on the train line to O'Hare Airport.

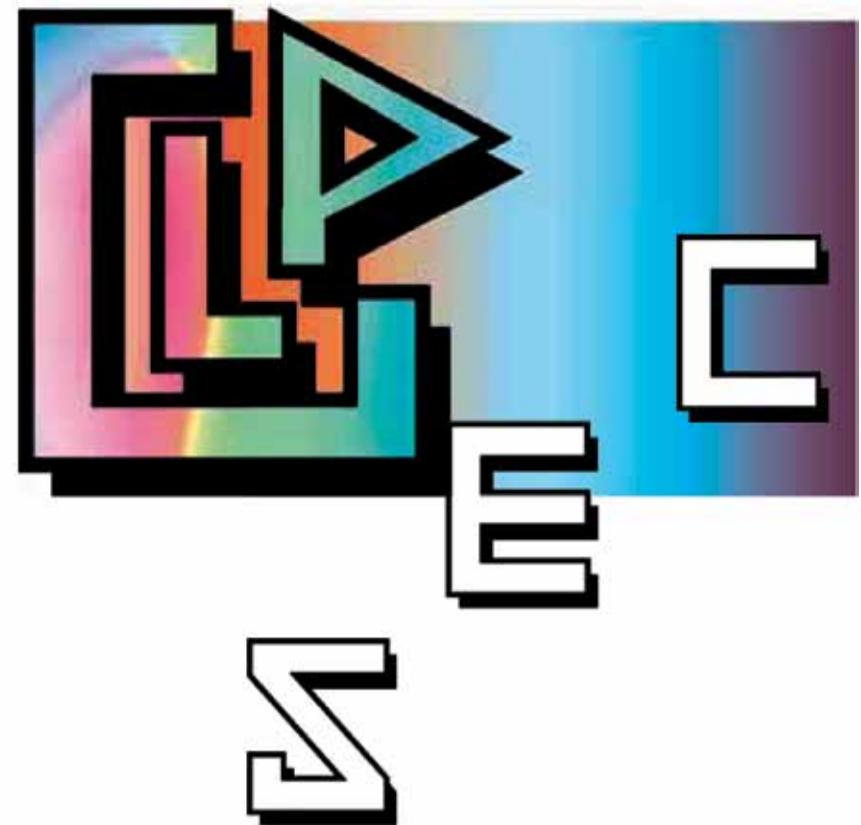
Albert Stabler spent 17 years in Chicago, devoting time to teaching art with young people, writing art criticism, and curating shows and events at independent galleries. He is currently pursuing a Ph.D in Art Education at the University of Illinois.



Sector Nr. 6 is published by The Green Lantern Press.
Publications Director / Editor: Caroline Picard & Edra Soto.
Editorial Assistance: Fulla Abdul-Jabbar. Masthead design: Sonnenzimmer.
Sector 2337, 2337 N Milwaukee Ave, Chicago, IL 60647
www.sector2337.com

Founded in 2005, The Green Lantern Press is an artist-run, nonprofit organization dedicated to the production, integration, and dissemination of contemporary art, literature, and philosophy. Headquartered at Sector 2337, the press produces noncommercial works: experimental art exhibits, critical print publications, and free public programs that facilitate the growth and development of select artist projects, while engaging the surrounding community. In a world where the humanities must often defend themselves, The Green Lantern Press offers intimate examples of creative thought, demonstrating the value of artistic and intellectual pursuits in the public sphere. **Special thanks to** Leah Ball, Blair Bogin, Cellar Door Provisions, The Cowgirl Creamery, Essential Acupuncture, The Hideout, Five Point Holistic Health, Fleur, The Gaslight, Rebecca Mir Grady, JAM, Precious Jennings, Kenning Editions, Latitude, Lillstreet, Sarah McGuire, Michael Moody, Paper Monument, Radiator Comics, Marian Runk, Sprout Home, and Tula Yoga for supporting The Green Lantern Press.







Symbolism in the architectural design of fences

Anansi kNOWBody

Every day, whether I'm departing from or going home, I pass a beautifully colored mural on the walls of the 67th Street viaduct between Kenwood and Dorchester in the Grand Crossing community. The columns, made up of all of the vibrant colors of the rainbow, form little windows through which one can view the intricate designs and portraiture painted and stenciled along the wall's surface. Black children paired with African symbolism—one of the many marvels found on Chicago's south side. I've been fascinated by this notion of being surrounded by symbols and symbolism. Be it Masonic tribal markings, religious iconography, team pride, gang territory, etc; These symbols take form and shape in our furniture, clothing, literature, and our sources of entertainment, but probably where they're most identifiable is in architecture. Even as I make notes for this essay on my bus ride home, I've passed several buildings featuring the largely recognizable Masonic symbol of the square and compass.

Pondering ideas of privacy and our needs as humans to compartmentalize and delineate space, I considered the fence and its use as an architectural object designed with the intent and purposes of being a barrier, an enclosure, a boundary, or a form of protection. Fences are employed to curtail the flow of movement, dictating who stays and who goes from a particular site. They are, in some cases, a preventative measure as with the gates surrounding a prison, where we imagine the barriers are set to keep us safe from and contain a criminal element, or like a child's playpen that frees up a little time for a parent to let their child roam about without fear that they will wander off into danger.

Simbolismo en el Diseño Arquitectónico de las Cercas

Anansi kNOWBody

Todos los días, ya sea que vaya o me vaya de casa, paso un mural de bellos colores en las paredes del viaducto de la calle 67 entre Kenwood y Dorchester en la comunidad de Grand Crossing. Las columnas, compuestas de todos los colores vibrantes del arco iris forman pequeños ventanales a través de los cuales se pueden ver los intrincados diseños y retratos pintados y grabados a lo largo de la superficie de las paredes. Los niños negros emparejaron con el simbolismo africano, una de las muchas maravillas encontradas en el lado del sur de Chicago. Me ha fascinado esta noción de estar rodeado de símbolos y simbolismo. Ya sea masónica, marcas tribales, iconografía religiosa, orgullo del equipo, territorio de pandillas, etc; Estos símbolos toman forma y forma en nuestros muebles, ropa, literatura, y nuestras fuentes de entretenimiento, pero probablemente donde son más identificables está en la arquitectura. Incluso mientras tomo notas para este ensayo en mi viaje en autobús a casa, he pasado por varios edificios con el símbolo masónico en gran parte reconocible de la plaza y la brújula.

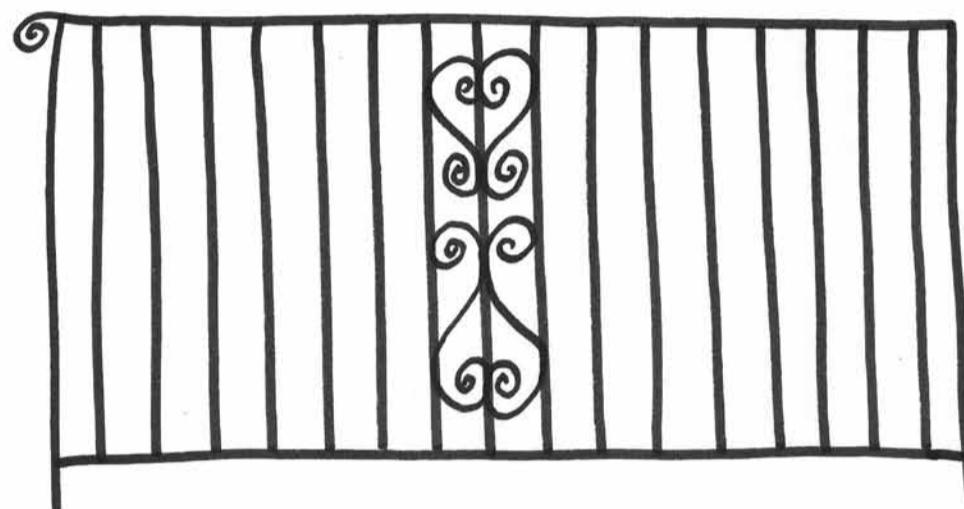
Ponderando las ideas de privacidad y nuestras necesidades como seres humanos para compartmentalizar y delinear el espacio, consideré la cerca y su uso como un objeto arquitectónico. Diseñado con la intención y los propósitos de ser una barrera, un encierro, un límite o una forma de protección. Las cercas se emplean para restringir el flujo del movimiento, dictando quién permanece y quién va de un sitio particular. En algunos casos, son una medida preventiva como las puertas que rodean una prisión, donde imaginamos que las barreras están destinadas a mantenernos a salvo y contener un elemento criminal dentro o como un bolígrafo de niño que libera un poco de tiempo para un parent. Para dejar a sus hijos vagar por un poco desatendida sin temor a que se preguntan en el peligro.

Ahora pienso en cómo los fabricantes de juguetes y cunas de los niños a veces incorporan formas y colores de letras en su diseño bajo la noción de que un niño

Wrought Iron Drawings

Jesús Mejia

2016, ink on paper, 9" x 12".



Jesús Mejia's interdisciplinary creative practice centers around observations of the everyday that are funneled via allegory, metaphor, and parables into stories and distinct realities clumsily more honest and bare than our own. He is currently developing a drawing practice and is the Collections Manager at the Illinois Holocaust Museum and Education Center. He lives and works in Chicago, IL.

La práctica creativa interdisciplinaria de **Jesús Mejía** se centra en las observaciones de lo cotidiano que se canalizan a través de la alegoría, la metáfora y las parábolas en historias y realidades distintas torpemente más honestas y desnudas que las nuestras. Actualmente está desarrollando una práctica de dibujo y es el Gerente de Colecciones en el Museo del Holocausto de Illinois y el Centro de Educación. Vive y trabaja en Chicago, IL.



Edra Soto, photo documentation
of rejas, Puerto Rico, 2016



I am thinking now of how children's toy and crib manufacturers sometimes incorporate letters, shapes, and colors into their design under the notion that a child is always learning, that every moment is a potential learning moment. It is not difficult then for one to envision artisans and craftsmen incorporating imagery depicting historical events, human behavior, and attitudes into their design patterns with the same reasoning. Look around. Literally anywhere you look, if one is keen to the langue, they could interpret messages embedded throughout all aspects of our society specifically intended to guide, console, or protect us. Akin to proverbial storytelling or a form of spell casting.

A good example of the pairing of symbolic iconography with the architectural design of fencing would be the use of the Andinkra symbols. These are ancient symbols whose origins stem from the Ashanti (Asante) or Akan tribe of West Africa and are often linked with unique philosophies or proverbs. Andinkra is comprised of many different glyphs, each with its own meanings.

The Sankofa bird is one example of a commonly used iconic Andinkra symbol. *Sankofa* is a Twi langue word from the regions of Ghana whose meaning translates to "Go back and get it." The image is often depicted as bird facing one direction with its head looking backward taking an egg off its back, or as a stylized heart shape. The symbol is a representation of the proverb, "It is not wrong to go back for that which you have forgotten." These signs found in traditional Akan art, although decorative in nature, are meant to evoke messages of traditional wisdom and life.

Furnishing a material landscape with these signs thus guides/ informs/ inspires individual actions. In the Americas and throughout the African Diaspora, iron fencing crafted by former slaves adopted and incorporated this particular symbol of the Andinkra bird to underline a need to reflect on the past in order to build toward the future. Andinkra symbols were and are constantly reproduced in cast iron gate designs all around the world and can still be found in them today.

It's amazing, the resilience of ancient African culture. Through these types of hidden encoded messages, ancestors continue to speak to us in the present, reminding us of our original cultural customs and values, helping us make sure our past isn't forgotten; less we repeat the errors of yesteryear, aiding us in enduring the trials and tribulations of the present and preparing us for the future. ●

Anansi kN0wBody (b.1980) is described as a general practitioner of the arts. Based in Chicago, IL. Earned B.A. for film at Columbia College Chicago in 2009. Received M.F.A. from Meadows School of the Arts, Dallas Texas 2015.

siempre está aprendiendo. Que cada momento es un momento de aprendizaje potencial. No es difícil, entonces, para uno, imaginar artesanos y artesanas incorporando imágenes que representen acontecimientos históricos, comportamientos humanos y actitudes en sus patrones de diseño con el mismo razonamiento. Mira alrededor. Literalmente, en cualquier lugar que mires, si uno es aficionado a la lengua, podría interpretar mensajes incrustados en todos los aspectos de nuestra sociedad específicamente destinados a guiarnos, consolarnos o protegernos. Al igual que la narración proverbial o una forma de lanzamiento de hechizos.

Un buen ejemplo de la aparición de la iconografía simbólica con el diseño arquitectónico de la esgrima sería el uso de los símbolos de Andinkra. Estos son símbolos antiguos cuyos orígenes provienen de la tribu Ashanti (Asante) o Akan de África occidental y están a menudo relacionados con filosofías únicas o proverbios. Andinkra se compone de muchos glifos diferentes, cada uno con sus propios significados.

El pájaro de Sankofa es un ejemplo del símbolo icónico de Andinkra comúnmente usado. Sankofa, es una palabra del idioma Twi de las regiones de Ghana cuyo significado se traduce como "Vuelve a buscarlo". La imagen se representa a menudo como el pájaro que hace frente a una dirección con su cabeza que mira hacia atrás que toma un huevo él está detrás, o como forma estilizada del corazón. El símbolo es una representación del proverbio, "No es malo volver por lo que has olvidado". Estos signos se encuentran en el arte tradicional akan, aunque de carácter decorativo están destinados a evocar mensajes de la sabiduría tradicional y la vida.

El acondicionamiento de un paisaje material con estos signos guía / informa / inspira acciones individuales. En las Américas ya lo largo de la diáspora africana se construyeron cercas de hierro elaboradas por antiguos esclavos e incorporaron este símbolo particular del pájaro Andinkra para subrayar la necesidad de reflexionar sobre el pasado para construir hacia el futuro. Andinkra símbolos fueron y son constantemente reproducidos en diseños de portones de hierro fundido en todo el mundo y todavía se puede encontrar en ellos hoy.

Es increíble, la resistencia de la antigua cultura Africana. A través de este tipo de mensajes ocultos codificados, los antepasados siguen hablando con nosotros en el presente, recordándonos de nuestras costumbres y valores culturales originales, ayudándonos a asegurarnos de que nuestro pasado no se olvide; Menos repetimos los errores de antaño, ayudándonos a soportar las pruebas y tribulaciones del presente, y prepararnos para el futuro. ●

Anansi kN0wBody nacido en 1980. Se describe como un médico de medicina general de las artes. Con sede en Chicago, IL. B. A. en Cinematografía de Columbia College Chicago en 2009. Recibió M.F.A. de la Escuela de Artes Meadows, Dallas, Texas, 2015.

Edra Soto: Three Verbs

Daniel R. Quiles

STAGE

Edra Soto's *Rhythm Nation: 3 Movements 3 Hours*, first performed in 2003, consists of simultaneous endurance actions by three characters: a "rock drummer," a "chain smoker," and a "stationary bike exerciser" (performed by the artist herself). With the drummer setting the pace, the chain smoker stands in for all "time-filling habits that could lead us from pleasure to tragedy," while the exerciser, less poetically, reiterates the activity of so many urbanites straining toward an unattainable bodily ideal. "This persistent immobile-motion," Soto writes, "is reflective of the non-progressive aspects of our culture." ¹ One of Soto's earliest works on record quite literally stages a tripartite, modernized Sisyphus.

The idea of staging something recalls, on the one hand, a familiar art-historical legacy: the generative irony of Michael Fried's anti-minimalist treatise "Art and Objecthood." ² In condemning minimalism for incorporating the spectator's body and time, an experience he termed "theatricality," Fried identified qualities that the genre's defenders would celebrate as virtues. As a fundamental component of much contemporary art, theatricality has outlasted the autonomy and "blink of an eye" modernism of the artists, among them Anthony Caro and Jules Olitski, who Fried was originally trying to champion. Soto's work, from her early performance through her recent installations, participates in this legacy of coopting formal aspects traditionally associated with the theater: time, movement, and the literal presence of a stage, which sets up a particular relationship to the spectator's body. Yet we might also consider her practice as somehow related to Fried's other, less celebrated aim: to promote the artists dearest to him, to effectively stage their ascendance. Staging, in Soto's complex, extra-artistic practice, is as much about providing a "platform" as it is about putting on a show.

A performance-in-absentia was central to *The Chacón-Soto Show*, 2009, a reflection on the Puerto Rican entertainer Iris Chacón that appeared at MCA Chicago as part of the museum's "12 x 12 New Artists / New Work" series. The project featured several components, some previously developed in *Greatest Companions*, 2008: watercolors and drawings of different animal-human hybrids, from performers in gorilla costumes to Chewbacca, reflecting on the mass media's linkage of femininity and animality (and a coded engagement of race) in the Caribbean. The MCA show presented additional drawings on this theme by other artists at Soto's invitation, yielding a collective reflection on this alter-ego for the pop star (and the artist herself). The centerpiece of *The Chacón-Soto Show* was a stage inspired

Edra Soto: Tres verbos

Daniel R. Quiles

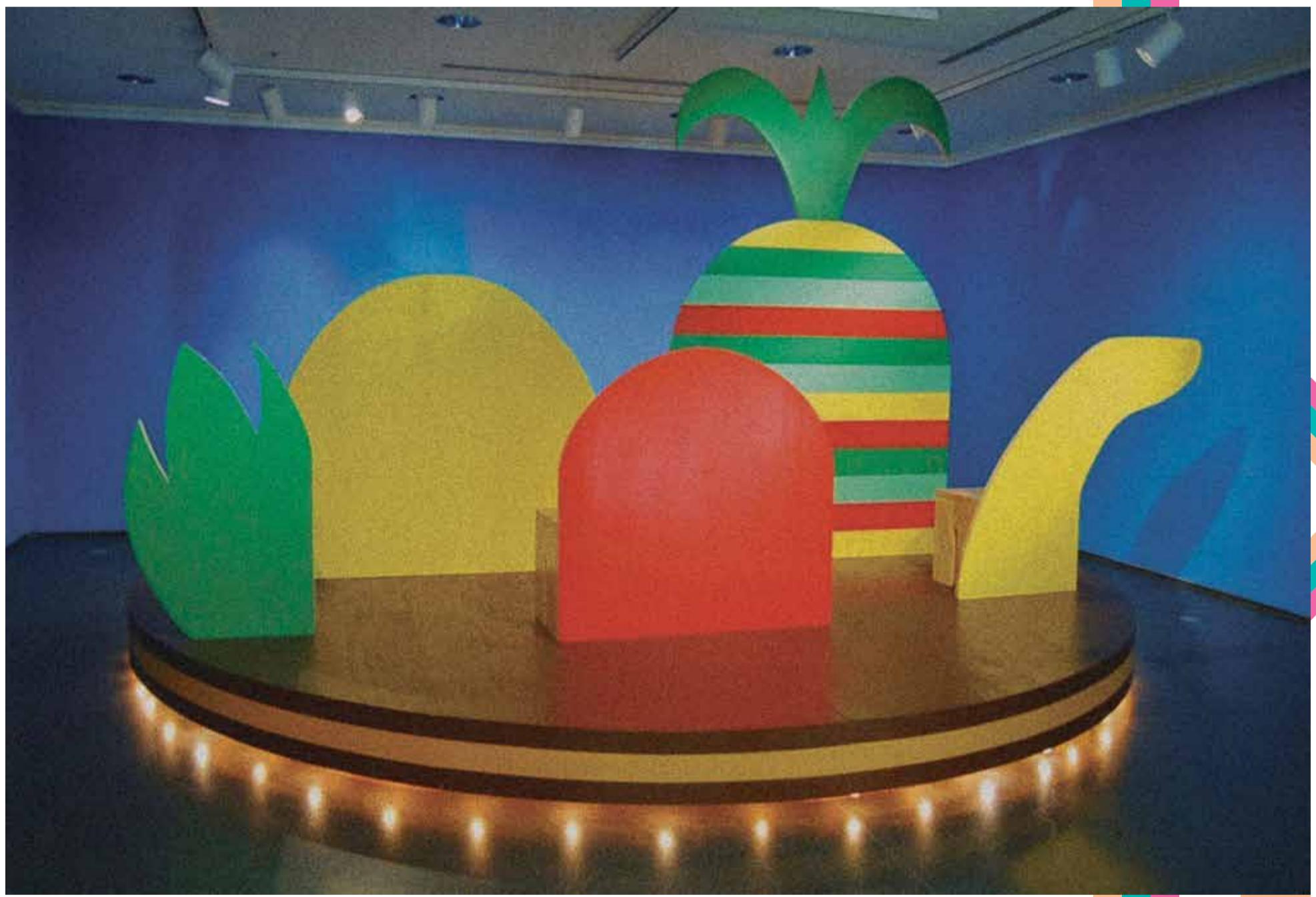
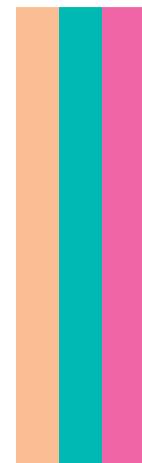
MONTAR

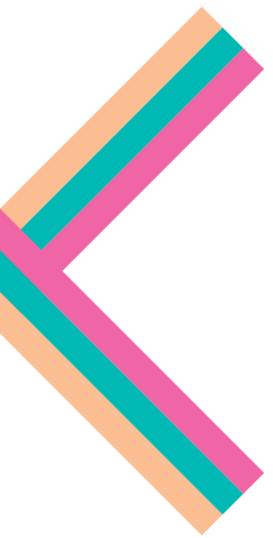
La Nación del Ritmo de Edra Soto: 3 Movimientos 3 Horas, realizado por primera vez en 2003, consiste en acciones de resistencia simultánea de tres personajes: un "baterista de rock", un "fumador de cadena" y un "ejercitador de bicicletas estacionario" (interpretado por la propia artista). Con el ritmo del baterista, el fumador de la cadena se atiene a todos los "hábitos de llenado de tiempo que podrían llevarnos del placer a la tragedia", mientras que el ejercitador, de manera menos poética, simplemente reitera la actividad de tantos urbanos esforzándose hacia un ideal corporal inalcanzable. "Este movimiento inmóvil persistente", escribe Soto, "es un reflejo de los aspectos no progresivos de nuestra cultura". ¹ Una de las primeras obras de Soto registradas literalmente monta un Sísifo tripartito y modernizado.

La idea de organizar algo recuerda, por un lado, un legado histórico-artístico familiar: la ironía generativa del tratado anti-minimalista de Michael Fried "Arte y objetividad". ² Al condenar al minimalismo por incorporar el cuerpo y el tiempo del espectador, una experiencia él llama "Teatralidad", Fried identificó cualidades que los defensores del género celebrarían como virtudes. Como componente fundamental de gran parte del arte contemporáneo, la teatralidad ha sobrepasado la autonomía y el modernismo "parpadeo de un ojo" de los artistas, entre ellos Anthony Caro y Jules Olitski, que Fried trataba originalmente de defender. El trabajo de Soto, desde su temprano performance a través de sus recientes instalaciones, participa en este legado de cooptación de aspectos formales tradicionalmente asociados con el teatro: el tiempo, el movimiento y la presencia literal de una etapa que establece una relación particular con el cuerpo del espectador. Sin embargo, también podríamos considerar su práctica como algo relacionado con el otro objetivo menos festejado de Fried: promover a los artistas más queridos para él, para montar efectivamente su ascendencia. A montar, en la compleja y extra artística práctica de Soto, se centra tanto en ofrecer una plataforma como en ofrecer un espectáculo.

Un performance-en-absentia fue central en el *Chacón-Soto Show*, 2009, una reflexión sobre el artista puertorriqueño Iris Chacón que apareció en MCA Chicago como parte de la serie "12 x 12 New Artists / New Work" (Nuevos Artistas / Nuevos Trabajos) del museo. El proyecto contó con varios componentes, algunos previamente desarrollados en *Greatest Companions*, 2008: acuarelas y dibujos de diferentes híbridos animal-humanos—desde artistas en trajes de gorila a Chewbacca—reflejando el vínculo entre la feminidad y la animalidad de los medios de

Clockwise from the top: Edra Soto, *Chacón-Soto Show*, 2009. Installation view, Museum of Contemporary Art, Chicago; Edra Soto, *Rhythm Nation: 3 Movements 3 Hours*, Still from performance, 2003; Edra Soto, *Rhythm Nation: 3 Movements 3 Hours*, Still from video installation, 2003; All photos courtesy of artist.





by the sets on the television program *El Show de Iris Chacón* (1972-early 1990s) with semi-abstract representations of foliage and mountains (and a Loch Ness monster, for good measure). On the reverse side, each of these props extended back into a bench from which the works on paper could be viewed on the back wall of the gallery. On one hand, the stage itself served as a sculpture. It was a television set without television, a performance without a performer, and, as such, the setting for an unknowable, future “show.” This ambiguity matched that of Chacón herself, both sex object and owner of her exaggerated femininity. At the same time, the benches set up a more conventional mode of viewership—from backstage, as it were. These design elements linked the viewer’s body and actions before art with mass culture’s problematic history.

All this sets the stage for *Graft*, 2013-ongoing, and *Relocating Techniques* and *Manual GRAFT*, 2016. These feature the operation for which Soto has become best known: the apparent “grafting” or collaging of vernacular Puerto Rican architecture—most emblematically the decorative designs used for rejas, painted iron fences attached to the façades of single-family homes—on sites far removed from the island. Soto has “grafted” rejas onto the porch space of a suburban home (Sabina Ott’s project space Terrain), the doors and windows of various art spaces in New York and Chicago, and other sites. Another way of thinking about staging is through the design logic—the demand for function—in

Soto’s participatory sculptures. Design links *Graft* with *DominoDomino*, 2014, a hybrid of mid-century design and the public domino tables common to both the island and diasporic Puerto Rican communities. Given that Soto’s partner Dan Sullivan grew up in the Midwest and

With no bus in sight, as it were, this potential function is pried open, leaving room for new modes of the social and infrastructural.

fabricates furniture for art institutions as head of Navillus Woodworks, this project might be understood as a portrait of the couple. *DominoDomino* is figurative in the manner of chairs and tables whose form anticipates the bodies that will sit in them. At Sector 2337, *Graft* adds rejas designs to a pair of benches adapted from vernacular Puerto Rican bus stops painted pastel turquoise and pink. In an echo of her Chacón stage, these “Puerto Rican bus stops” instantiate a tragic waiting, allegorizing the island’s stalled historical condition as a colony of the United States. With no bus in sight, as it were, this potential function is pried open, leaving room for new modes of the social and infrastructural. **3**

comunicación (y un compromiso codificado de la raza) en el Caribe. El espectáculo MCA presentó otros dibujos sobre este tema de otros artistas a invitación de Soto, dando una reflexión colectiva sobre este alter ego ambiguo para la estrella pop (y la propia artista). La pieza central del Chacón-Soto Show fue una etapa inspirada en los programas del programa de televisión *El Show de Iris Chacón* (1972-principios de los 90) con representaciones semi-abstractas de follaje y montañas (y un Monumento al Lago Ness). En el reverso, cada uno de estos accesorios se extendió de nuevo en un banco del cual los trabajos en papel se podía ver en la pared trasera de la galería. Por un lado, la escena misma servía de escultura. Fue un televisor sin televisión, un performance sin intérprete y como tal el escenario de un “espectáculo” desconocido en el futuro. Esta ambigüedad temporal coincide con la de Chacón misma, tanto objeto sexual como dueña de su feminidad exagerada. Al mismo tiempo, los bancos organizaban un modo de audiencia más convencional, desde el backstage, por así decirlo. Estos elementos de diseño vinculó el cuerpo y las acciones del espectador en frente del arte con la historia problemática de la cultura masiva.

Todo esto prepara el escenario para *Graft*, 2013-en curso, y *Técnicas de reubicación* y *Manual GRAFT*, 2016 y la operación por la cual Soto se ha hecho más conocido: el aparente “injerto” o collage de la arquitectura vernácula puertorriqueña—más emblemáticamente los diseños decorativos utilizado para rejas, cercas de hierro pintado unidas a las fachadas de casas unifamiliares—en sitios muy alejados de la isla. Soto ha injertado rejas del porche de una casa suburbana (el terreno de Terrain, el espacio de Sabina Ott), las puertas y ventanas de varios espacios de arte en Nueva York y Chicago, y así sucesivamente. Otra forma de pensar en montando? montar? es a través de la lógica del diseño—el exige de función—presente en las esculturas participativas de Soto. Enlaces de diseño *Graft* con *DominoDomino*, 2014, un híbrido de mesas domino público (común en la isla, así como las comunidades puertorriqueñas que viven en otro lugar) y diseño de mediados de siglo. Dado que el socio de Soto Dan Sullivan creció en el Medio Oeste y fabrica muebles para instituciones de arte como jefe de Navillus Woodworks, este proyecto podría ser entendido como un retrato de la pareja. *DominoDomino* es figurativo en la manera de las sillas y mesas, tomando forma en anticipación de los cuerpos que se sentarán en ellos. En el Sector 2337, *Graft* cuenta con un par de bancos con diseños de rejas, adaptados estructuralmente desde las paradas de autobús vernáculos de Puerto Rico, y pintados de color turquesa pastel y rosa. En un eco de su etapa de Chacón, estas “paradas de autobús puertorriqueñas” representan una especie de espera trágica, alegorizando la condición histórica de la isla como colonia de los Estados Unidos. Sin ningún autobús a la vista, por así decirlo, esta función potencial está abierta, dejando espacio para nuevos modos de lo social e infraestructural. **3**

FLATTEN

With their bright colors and references to fruit and palm trees, the benches on stage in *The Chacón-Soto Show* double as signs of “tropicalization”—how the colonizing gaze has simplistically represented the Caribbean as an exotic paradise.⁴

This exemplifies a very different, no less important operation in Soto’s work: flattening the lived world or concepts into signs. To flatten does not preclude complexity. Simplified into humps, the “mountains” on stage invoke Chacón’s iconic curves, aligning her commodified sensuality with the island’s very terrain. Far from an uncritical celebration of an influential figure, *The Chacón-Soto Show* confronted the difficulty of taking charge of one’s own femininity in a heavily predetermined context.

Soto’s dialogue with Jasper Johns—her green versions of American, Puerto Rican, and Chicagoan flags in the *Tropicalamerican* series, 2014—pertains here as well. In 1955, Johns first began to explore informational signs: flags, maps, targets, and so on. A painted flag is still a flag; so one can densify its materiality considerably, as Johns did with encaustic and collaged newspaper, and still maintain its communicative power. In 1990, David Hammons exhibited his first *African American Flag*, which dispensed with Johns’ meditation on painting and instead altered color. In shifting to the Pan-African colors red, black and green, Hammons exposed the original’s hidden ideology. Consistent with her other projects, Soto’s entry into this transhistorical dialogue is more ambiguous. Originals were made with leaves native to Captiva Island, Florida, where the Robert Rauschenberg Foundation Residency is located. The leaves were interspersed with geometries derived from traditional quilts; the collages were photographed and then digitally printed for traditional display as fabric flags. Soto’s reference to the colors of the Partido Independentista Puertorriqueño, or PIP, is shot through with traditional U.S. handicraft. For the first installations of *Tropicalamerican*, the flags were animated by a red standing fan; in the second, in Caguas, Puerto Rico, they were hung outside to flap in the wind. The prospect of a true “Tropicalamerica,” one according Puerto Rico its due sovereignty, was left as a shimmering possibility—a speculative fiction, forever deferred.

Flattening threatens to vacate meaning and reduce images or forms to decoration. Yet this too is complicated. For *Tropicalamerican III* and *Say Everything*, 2014, tiger and zebra designs were mapped onto Eames chairs, adhering to their contours while simultaneously camouflaging these familiar design objects. Soto’s incorporations of rejas and iron vine fencing designs also flatten them, to some degree, retaining their optical effects while potentially negating their materiality and thickness. This recalling Latin America’s longstanding engagement with kinetic art’s optical “vibrations,” produced by myriad parallel lines (here we might think of a different Soto, the Venezuelan Jesús Rafael, as well as Carlos Cruz-Diez and Alejandro Otero).⁵

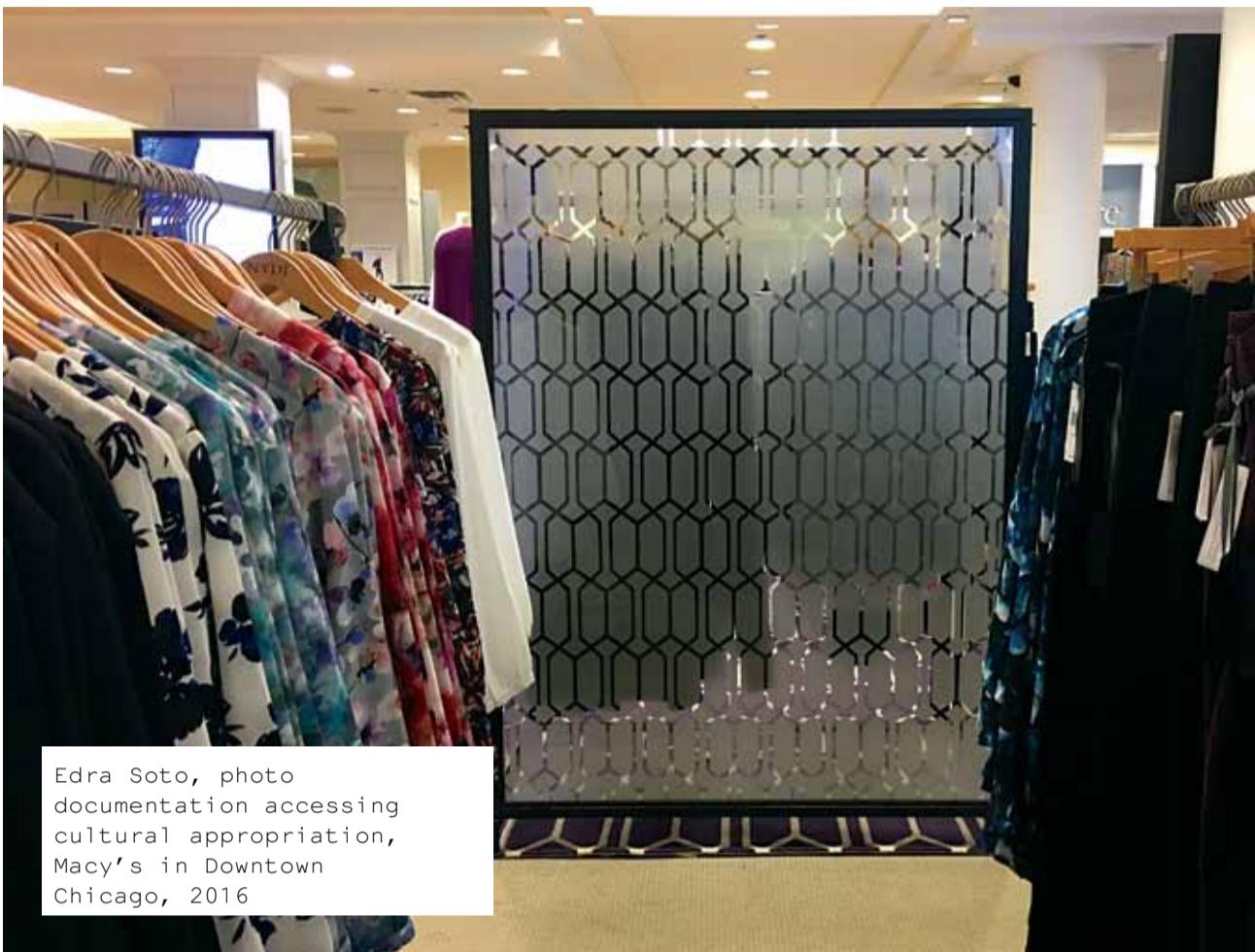
APLANAR

Con sus brillantes colores y referencias a frutas y palmeras, los bancos en el escenario de El Chacón-Soto Show son dos muestras de “tropicalización”: como la mirada colonizadora representaba de forma simplista el Caribe como un paraíso exótico.⁴

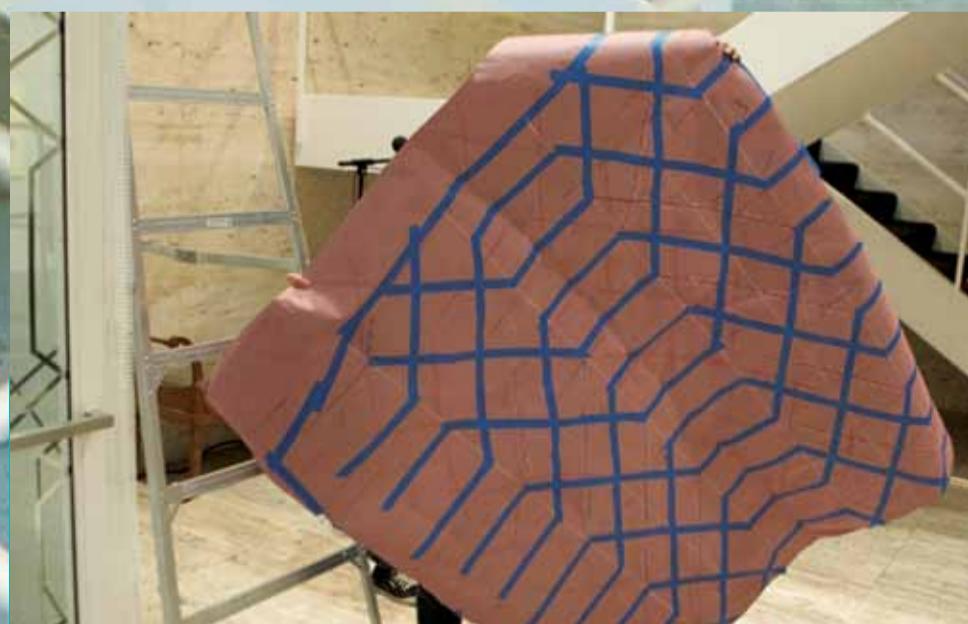
3 Esto recuerda a una de las contemporáneas de Soto, Beatriz Santiago Muñoz, y su Seminario Itinerante, una gira de tres semanas para artistas invitados que propone una geografía radicalmente diferente y detournada de la isla de Puerto Rico. Muñoz lidera el seminario desde su primera iteración en 2013, cuando el grupo recorrió la pequeña isla de Vieques; En los últimos años los paseos se han centrado en la costa suroeste de Puerto Rico, con cambios en la ruta cada año. Consulte <http://fabricainutil.com/index.php/projects/sessions-seminar/>.

El diálogo de Soto con Jasper Johns—sus versiones verdes de las banderas americanas, puertorriqueñas y de Chicago en la serie *Tropicalamericana* de 2014—también pertenece aquí. En 1955, Johns comenzó a explorar signos informativos: banderas, mapas, objetivos, etc. Una bandera pintada sigue siendo una bandera; Así se puede densificar considerablemente su materialidad, como hizo Juan con encáustico y collage de periódicos, y aun así mantener su poder comunicativo. En 1990, David Hammons exhibió su primera *African American Flag* (Bandera afroamericana), que dispensó la meditación de Johns sobre la pintura y en cambio alteró el color. En su cambio a los colores pan-africanista (rojo, negro y verde) Hammons reveló la ideología oculta del original. En consonancia con sus otros proyectos, la entrada de Soto en este diálogo transhistórico es más ambigua. Los originales fueron hechos con las hojas nativas a la isla de Captiva, la Florida, donde la residencia de la fundación de Roberto Rauschenberg está situada. Las hojas se intercalaban con geometrías derivadas de edredones tradicionales; Los collages se fotografiaron y después se imprimieron digitalmente para la exhibición tradicional como banderas de la tela. La referencia de Soto a los colores del Partido Independentista Puertorriqueño, o PIP, está literalmente atravesada por la artesanía tradicional de los Estados Unidos. Para las primeras instalaciones de *Tropicalamerican*, las banderas fueron animadas por un ventilador rojo permanente; En el segundo, en Caguas, Puerto Rico, fueron colgados afuera para colgar en el viento. La perspectiva de una verdadera “Tropicalamérica”, seguramente de acuerdo con la soberanía debida de Puerto Rico, se dejó como una brillante posibilidad: una ficción especulativa, para siempre postergada.

Aplanamiento amenaza con dejar de lado el significado y reducir las imágenes o formas a la decoración. Sin embargo, esto también es complicado. Para *Tropicalamerican III* y *Say Everything*, 2014, los diseños de tigre y cebra fueron asignados a sillas Eames, adhiriéndose a sus contornos mientras simultáneamente camuflaban estos objetos de diseño familiares. Las incorporaciones de rejas y vallas de hierro de Soto también las



Edra Soto, photo documentation accessing cultural appropriation, Macy's in Downtown Chicago, 2016



Edra Soto, *Manual GRAFT*, 2016, Architectural intervention at the Arts Club of Chicago. Photo credit: Daniel Hojnacki





Graft installs rejas designs using wood or metallic adhesive. This subtracts the original material while leaving the form and reproducing the experience of iron rejas from a viewpoint external to the architecture. In Puerto Rico, rejas have a chief function: security for the first floor of a domicile, belied by their ornamental graphic design. With elements of Moorish Spain, West Africa, and other cultures, they likely originated

in Spain at the dawn of modernity and may have had an initial value in helping to insure properties against robbery. In Puerto Rico, they garnered their own place in the vocational school system where a trade curriculum was developed specifically for rejas production in major companies such as Monserrat in Mayaguez. Thought

from a production perspective, then, rejas-as-sign is also a class signifier, placing it in dialogue with fellow Puerto Rican-Chicagoan José Lerma's *Middle Class Flag* series. Flattening does not eliminate this level of meaning, but becoming image is what mobilizes the rejas beyond their ordinary context, and as such they are signs of disjunction between here and there. *Graft* also plays on at least two meanings of the term: a transfer of living skin tissue to heal a wound, and a term for corruption. Puerto Rico's debt crisis, a synecdoche for its larger colonization, is made possible by a spurious autonomy granted to the government of this "commonwealth": just enough to owe an insurmountable sum to Wall Street creditors.

COMMINGLE

The looping, *permeable* ornament of Soto's flattened rejas reproduces another aspect of its source. In the humid climate of Puerto Rico, such fencing is practical: shutting up a house, preventing the breeze from cooling it at night, would make no sense. In this way, the private residence commingles with public space; the interior may be visible, its goings-on audible from the street. *Graft* similarly implies porosity between the art institution and the world around it in a parallel to the artist's interdisciplinary advocations: curator, co-director of live/work project space The Franklin, and teacher. That today an artist might tactically inhabit these other roles is not unique, yet it is noteworthy that Soto is one of the few practitioners in Chicago currently doing so (following, as some have noted, in the footsteps of Michelle Grabner and the Suburban since its relocation to Milwaukee). At the same time, Soto has sidestepped the hackneyed "social practice" conversation by not identifying her

aplanan, hasta cierto punto, conservando sus efectos ópticos, negando potencialmente su materialidad y espesor, y recordando el compromiso de América Latina con las "vibraciones" ópticas del arte cinético producidas por innumerables líneas paralelas (podría pensar en un Soto diferente, el venezolano Jesús Rafael, así como Carlos Cruz-Diez y Alejandro Otero).⁵

GRAFT instala diseños de rejas usando madera o adhesivo metálico. Esto resta el material original dejando la forma y reproduciendo la experiencia del hierro rejas desde un punto de vista externa a la arquitectura. En Puerto Rico, las rejas tienen una función principal, la seguridad para el primer piso de un domicilio, desmentido por su diseño gráfico ornamental. Con elementos de la España morisca, África occidental y otras culturas, probablemente se originaron en España en los albores de la modernidad, y puede haber tenido un valor inicial en ayudar a asegurar las propiedades contra el robo. En Puerto Rico obtuvieron su lugar en el sistema de escuelas vocacionales, donde se desarrolló un currículo comercial específicamente para la producción de rejas en grandes empresas como Monserrat en Mayagüez. El pensamiento desde una perspectiva de producción, entonces, rejas-como-signo es también un significante de clase, poniéndolo en diálogo con la serie puertorriqueña-chilena de José Lerma de *Middle Class Flag*. El aplanamiento no elimina este nivel de significación, pero convertirse en imagen es lo que moviliza a las rejas más allá de su contexto ordinario, y como tales son signos de disyunción entre aquí y allá. *Graft* también juega en por lo menos dos significados del término en inglés: una transferencia del tejido vivo de la piel para curar una herida, y un término para la corrupción. La crisis de la deuda de Puerto Rico, una sinécdota para su mayor colonización, es posible gracias a una espuria autonomía otorgada al gobierno de esta "commonwealth": lo suficiente como para adeudar una cantidad insalvable a los acreedores de Wall Street.

MEZCLARSE

El adorno *permeable* de las rejas aplastadas de Soto reproduce otro aspecto de su fuente. En el clima húmedo de Puerto Rico, tal esgrima es práctico: cerrando una casa, evitando que la brisa la enfriara por la noche, no tendría sentido. De esta manera, la residencia privada se mezcla con el espacio público; El interior puede ser visible, sus sucesos audible, de la calle. *Graft* también implica porosidad entre la institución artística y el mundo que la rodea, en paralelo a las abogacías interdisciplinarias del artista: curador, codirector del espacio de proyecto de trabajo en vivo The Franklin, y profesor. Que hoy un artista pudiera habitar tácticamente estos otros papeles no es único, sin embargo, es digno de mención que Soto es uno de los pocos practicantes en Chicago que lo está haciendo actualmente (como algunos han notado, siguiendo los pasos de Michelle Grabner y el Suburban desde su Traslado a Milwaukee). Al mismo tiempo, Soto ha esquivado la conversación trillada de la "práctica social" al no identificar su

practice as the production of the social. Her installations rather stage aesthetic events with outcomes yet to be determined; confront the reduction of culture to the sign; and commingle histories, sites, and disciplines. In our new, unfortunate age of de-globalization, Soto is more than an operator. She presents a set of operations that connect us, however uncomfortably, without coercing us toward a final destination. ●

1 Edra Soto, "Rhythm Nation: 3 Movements 3 Hours," <http://edrasoto.com/section/432456-Rhythm-Nation.html>. **2** Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum* 5 (June 1967): 12-23. **3** This calls to mind one of Soto's contemporaries, Beatriz Santiago Muñoz, and her *Itinerant Seminar*, a three-week walking tour for invited artists that proposes a radically different, *détourned* geography of Puerto Rico. Muñoz has been leading the seminar since its first iteration in 2013, when the group toured the smaller island of Vieques; in recent years the walks have focused on the Southwestern coast of Puerto Rico itself, with changes to the route each year. See <http://fabricainutil.com/index.php/projects/sessions-seminar/>. **4** On the relationship between Edward Said's notion of "Orientalism" and a "Tropicalization" specific to Latin America, see Frances R. Aparicio and Susana Chávez-Silverman, *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad* (Hanover, NH: University Press of New England, 1997), 1-17. **5** See Guy Brett, ed., *Force Fields: Phases of the Kinetic*, exh. cat. (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000).

Daniel R Quiles is an art critic as well as an Associate Professor of Art History, Theory and Criticism at the School of the Art Institute of Chicago. His academic research has focused on Argentinean conceptualism as well as broader questions related to new media and politics in Latin American art.

3

Jesús Cabeza de Vaca

Rafael Franco

Of all the writers who came into their own in the 1960s and 1970s in the island of Puerto Rico—riding the coattails of the Latin Boom Generation initiated by Carpentier, Cortázar, and company—none is more enigmatic than the little known genre writer, Jesús Cabeza de Vaca, better known as "Chú" Vaca for his science fiction leanings. Not much is known about his childhood, only that he was raised in the west side of the island and made his way to the capital in the mid 60s. However, having read the Phillips, Dick, and Lovecraft, Chú Vaca often confused his peers when he rambled on about cosmic terror and corporate spooks. He was an early vocal critic of the pharmaceutical industry taking advantage of the Caribbean Basin Initiative to set up shop on the island, and this did not win many friends over, especially those more active in the publishing industry, which had begun to court such large corporations in search of grants and other types of funding. Unable to afford the university, Chú Vaca learned to weld and became a gate and fence maker for the sprawling developments

práctica como la producción de lo social. Sus instalaciones más bien montan eventos estéticos con resultados aún por determinar; Confrontar la reducción de la cultura al signo; Y mezclan las historias, sitios y disciplinas comunes. En nuestra nueva y desafortunada era de des-globalización, Soto es más que un operador. Ella presenta un conjunto de operaciones que nos conectan, por desconcertante que sea, sin coaccionar hacia un destino final. ●

1 Edra Soto, "Nación del ritmo: 3 movimientos 3 horas," <http://edrasoto.com/section/432456-Rhythm-Nation.html>. **2** Michael Fried, "Arte y objetividad", *Artforum* 5 (junio de 1967): 12-23. **3** Esto recuerda a una de las contemporáneas de Soto, Beatriz Santiago Muñoz, y su Seminario Itinerante, una gira de tres semanas para artistas invitados que propone una geografía radicalmente diferente y detournada de la isla de Puerto Rico. Muñoz lidera el seminario desde su primera iteración en 2013, cuando el grupo recorrió la pequeña isla de Vieques; En los últimos años los paseos se han centrado en la costa suroeste de Puerto Rico, con cambios en la ruta cada año. Consulte <http://fabricainutil.com/index.php/projects/sessions-seminar/>. **4** Sobre la relación entre la noción de Edward Said de "Orientalismo" y una "Tropicalización" específica de América Latina, véase Frances R. Aparicio y Susana Chávez-Silverman, *Tropicalizaciones: Representaciones Transculturales de la Latinidad* (Hanover, NH: University Press de New England, 1997). **5** Véase Guy Brett, ed., *Campos de Fuerza: Phases of the Kinetic*, exh. gato. (Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2000).

Daniel R Quiles es un crítico de arte, así como un profesor asociado de Historia del Arte, Teoría y Crítica en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago. Su investigación académica se ha centrado en el conceptualismo argentino, así como en cuestiones más amplias relacionadas con los nuevos medios y la política en el arte latinoamericano.

3

Jesús Cabeza de Vaca

Rafael Franco

De todos los escritores que en los años sesenta y setenta llegaron a la isla de Puerto Rico, a caballo de la generación del boom latino iniciada por Carpentier, Cortázar y la compañía, ninguno es más enigmático que el poco conocido escritor de géneros Jesús Cabeza de Vaca, más conocido como "Chú" Vaca por sus tendencias de ciencia ficción. No se sabe mucho sobre su infancia, sólo que él se crió en el lado oeste de la isla y se dirigió a la capital a mediados de los años 60. Sin embargo, después de leer los Phillips, Dick y Lovecraft, Chú Vaca a menudo confundía a sus compañeros cuando hablaba sobre el terror cósmico y los fantasmas corporativos. Él era un fuerte crítico temprano de la industria farmacéutica aprovechando la Iniciativa de la Cuenca del Caribe para establecer una tienda en la isla, y esto no ganó muchos amigos en casa, especialmente los más activos en la industria editorial, que había comenzado a la corte tan grande Corporaciones en busca de subvenciones y otros tipos de financiamiento. Incapaz de pagar la universidad, Chú Vaca aprendió a soldarse y se convirtió en una puerta y un fabricante de cercas para los desarrollos que se extendían por toda la capital de la isla. Era un conocido seguidor

that had begun to spring up all over the island capital. He was a known Santero follower and often incorporated Palero designs from the Dominican Republic into his iron creations. He did quite well and became a sought-after iron worker for the emerging middle class on the island. He was known to sign his work with an inconspicuous “chu” without the customary accent. With the coming of the internet in recent years, there has sprung up a cottage industry in the web that specializes in artistic segments of iron work from the island’s heyday of housing development. Chú Vaca’s iron creations consistently usher in some of the higher prices when they are offered on the web, which unfortunately is not often enough. Meanwhile, frustrated that his interests were not really shared by neither students from the UPR nor the School of Visual Arts, Chú

Vaca grew restless and ended up taking off for New York City in either 1963 or 1964—records are murky. What is known is that upon arriving he befriended some of the founders of the Niuyorican Poets Café, like Pietri and La Bruja. It was at the Niuyorican Poets Café that Chú Vaca did his first iteration of what would become one of his performance staples, *The Invasion*, which dealt with an outer space alien invasion in much the same way the mainstream has dealt with immigration. The piece would be wildly popular and Vaca

With the coming of the internet in recent years, there has sprung up a cottage industry in the web that specializes in artistic segments of iron work from the island’s heyday of housing development.

was invited to help set up a theater in the recently inaugurated Clemente Soto Vélez Cultural Center on Rivington, on the Lower East Side, but instead left with a contingency of Hunter College students to Chicago, to participate in the Young Lords rebellion in Lincoln Park and Wicker Park in 1966. Although Chú Vaca’s role in the aforementioned rebellion is not well documented, he did pop up in Wicker Park with an impromptu street theater group, *Los Días Porosos*. They specialized in confrontational theater and handled themes like racism, ethnic jokes, and the scathing prejudice Latinos faced everywhere they went. The troupe did not last long, with members reportedly returning to New York and Puerto Rico before long. The raging cold temperatures of Chicago are blamed for their dissolution, but Chú Vaca welcomed the challenge and vowed to stay and hold the fort down—“until you all grow some balls,” he was reported as saying by a young socialite from

Santero y diseños incorporados a menudo paleros de la República Dominicana en sus creaciones de hierro. Lo hizo muy bien y se convirtió en un buscado trabajador de hierro para la clase media emergente en la isla. Era conocido para firmar su trabajo con un poco visible “chu” sin el acento habitual. Con la llegada de Internet en los últimos años, ha surgido una industria artesanal en la web que se especializa en segmentos artísticos de trabajo de hierro de apogeo de la isla de desarrollo de viviendas. creaciones de hierro de Chu Vaca consistentemente ujier en algunos de los precios más altos cuando se ofrecen en la web, que por desgracia no es a menudo suficiente. Mientras tanto, frustrados de que sus intereses no estaban realmente ni compartidos por estudiantes de la UPR o la Escuela de Artes Visuales, Chú Vaca puso inquieto y terminó de despegar para la ciudad de Nueva York, ya sea en 1963 o 1964, los registros no son claras. Lo que se sabe es que al llegar se hizo amigo de algunos de los fundadores del Niuyorican Poets Café, como Pietri y La Bruja. Fue en el Niuyorican Poets Café que Chú Vaca hizo su primera iteración de lo que se convertiría en uno

de sus principales producciones, *The Invasion*, que trató de una invasión alienígena en el espacio exterior de la misma manera que la corriente principal ha tratado con la inmigración. La pieza sería muy popular y Vaca fue invitado a ayudar a montar un teatro en el recientemente inaugurado Centro Cultural Clemente Soto Vélez en Rivington, en el Lower East Side, pero en su lugar dejó con una contingencia de estudiantes de Hunter College a Chicago, para participar en La rebelión de los Jóvenes

Señores en Lincoln Park y Wicker Park en 1966. Aunque el papel de Chú Vaca en la mencionada rebllión no está bien documentado, apareció en Wicker Park con un improvisado grupo de teatro de calle, *Los Días Porosos*. Ellos Especializada en el teatro de confrontación y se manejan temas como el racismo, chistes étnicos, y el perjuicio mordaz latinos enfrentan dondequiera que iban. El grupo no duró mucho tiempo, con los informes, los miembros de volver a Nueva York y Puerto Rico después de poco tiempo. Las frías temperaturas de Chicago fueron culpadas por su disolución, pero Chú Vaca dio la bienvenida al desafío y prometió quedarse y mantener la fortaleza “hasta que todos crezcan algunas pelotas”, dijo un joven socialite de la isla, quien dijo Estaba saliendo con alguien de la compañía. Muchos han especulado

the island, who was dating someone in the troupe. Many have speculated this might be Rosario Ferré, who would go on to found *Zona y Descarga* in Puerto Rico, but such reports are unconfirmed, at best. As the time went by, less and less was heard of Chú Vaca, who was supposedly working on his magnum opus—a space opera about rebels who grew up out in the Kuyper Belt and wanted to return to the solar system proper. In 1972, he was spotted by former *Los Días Porosos* troupe members at the Mar y Sol Rock Concert in Vega Baja but quickly fell off the radar soon after. It wasn't until 1974, during the Wicker Dogs 24-hour Sudden Story Festival, which was part of that year's Fall Rising Movement, a rag-tag group of performers of color who took Wicker Park by storm with their genre-bending work. Some of the street performances included mock muggings and looting, as well as an adaptation of Shakespeare *The Tempest* set in Puerto Rico with *the tempest* being the colonial capitalist forces of the USA. It was during the Fall Rising Movement that Chú Vaca and Heriberto Regalado Reguero, known as "Tato" Regalado, became friends and collaborators in spite of their age difference. Vaca, being the oldest, was known to push Regalado as far as he could. It was this challenge from Vaca that Regalado has cited as allowing him to develop his answer to Ginsberg, "Growl." With this piece, Regalado secured his place in the fleeting history of poetry and theater in the Windy City. However, Chú Vaca sunk farther and farther into obscurity. Although there were rumors that parts of his opus circulated in the underground circles of the city, none has ever been recovered. There have been speculations that they were published in various zines of the time, but none has ever surfaced to our knowledge. It is our belief that Chú Vaca's role in the Windy City's literary scene of the 1970s needs to be revisited and reappraised, but until more academic work can be done on the matter, his figure will remain a shadowy one within the city's literary annals. The only remnants of his work seem to be the iron gates he created in Puerto Rico, New York, and Chicago. There were reports that he sustained an injury during one of his jobs in Chicago and died soon thereafter, but there are many who still claim he is alive and preparing a comeback, a rumored one-man tour de force titled "The Iron Man." So far these reports are not confirmed, and at this point, only time will tell how Chú Vaca's story really ends. ◊

Rafael Franco is an actor, author, translator, and photographer based in Chicago since 2008. He has published the novel *El peor de mis amigos*, Ed. Callejón 2007, and the short story collection, *Alaska*, winner of the Puerto Rican Institute of Culture's first National Short Story Prize in 2006. He is currently working on a book about the history of lost and forgotten writers in Chicago and a memoir of sorts, titled *The Rapist from Las Vegas; or you don't look Puerto Rican*. He currently lives in Little Village, Chicago.

que esto podría ser Rosario Ferré, quien posteriormente fundaría *Zona y Descarga* en Puerto Rico, pero esos informes no están confirmados, en el mejor de los casos. Con el paso del tiempo, cada vez menos se escuchó Chú Vaca, que supuestamente estaba trabajando en su obra magna - una space opera sobre los rebeldes que se crió en el Cinturón Kuyper y quería volver al sistema solar apropiado. En 1972 fue descubierto por los ex miembros de la tropa de *Los Días Porosos* en el Mar y Sol Rock Concert en Vega Baja, pero rápidamente cayó del radar poco después. No fue hasta 1974, durante el Festival de Historia Súbita de 24 horas de Wicker Dogs, que formó parte del movimiento Fall Rising de ese año, un grupo de intérpretes de color que tomaron Wicker Park con su trabajo de doblaje de género. Algunas de las actuaciones en la calle incluyeron simulacros de asaltos y saqueos, así como una adaptación del juego de Shakespeare La tempestad en Puerto Rico con la tempestad siendo las fuerzas capitalistas coloniales de los EE.UU.. Fue durante el movimiento de elevación de la caída que Chú Vaca y Heriberto Regalado Reguero, conocido como "Tato" Regalado, se hicieron amigos y colaboradores, a pesar de su diferencia de edad. Vaca, siendo el más viejo, se sabía para empujar Regalado tan lejos como él podría. Fue este reto de Vaca que Regalado ha citado como lo que le permite desarrollar su respuesta a Ginsberg, "Growl". Con esta pieza Regalado aseguró su lugar en la historia fugaz de la poesía y el teatro en la ciudad de los vientos. Sin embargo, Chú Vaca se hundió cada vez más en la oscuridad. Aunque hubo rumores de que parte de su obra circulaba en los círculos subterráneos de la ciudad, ninguno había sido recuperado. Se ha especulado que fueron publicados en varios zines de la época, pero ninguno ha surgido nunca, a nuestro conocimiento. Es nuestra creencia que el papel de Chú Vaca en la escena literaria de la Ciudad del Viento de los años 70 necesita ser revisado y reevaluado, pero hasta que se pueda hacer más trabajo académico en la materia, su figura permanecerá sombría dentro de los anales literarios de la ciudad. Los únicos restos de su trabajo parecen ser las puertas de hierro que creó en Puerto Rico, Nueva York y Chicago. Hubo informes de que sufrió una lesión durante uno de sus trabajos en Chicago y murió poco después, pero hay muchos que todavía afirman que está vivo y la preparación de un regreso, un rumor de un solo hombre de gira titulado "The Iron Man". Hasta ahora estos informes no están confirmados, y en este momento, sólo el tiempo dirá cómo la historia de Chú Vaca realmente termina. ◊

Rafael Franco es un actor, autor, traductor y fotógrafo en Chicago desde 2008. Ha publicado la novela "El peor de mis Amigos ", Ed. Callejón 2007, y la colección de cuentos," Alaska" Ganador del Primer Premio Nacional del Instituto Puertorriqueño de Cultura en 2006. Actualmente está trabajando en un libro sobre la Historia de escritores perdidos y olvidados en Chicago y una memoria titulada "El violador de Las Vegas, o usted no mira Puerto Rican ". Actualmente vive en Little Village, Chicago.

GRAFTING EMBODIED MEMORIES: Performances and Metaphors of Diaspora in Edra Soto's GRAFT

Xuxa Rodriguez

Seeing Edra Soto's ongoing *Graft* series arrests me with uncanny memories. I grew up in a Coral Way neighborhood just east of Coral Gables and north of Coconut Grove in Miami, FL. The house I grew up in was built in the 1920s, sixty-some years before my family would move into it. I don't remember when my parents installed the black iron rejas on all the doors and windows, but they had been there as long as I could remember. Las rejas cast their shadows across the rooms in our house—reminders of both their unyielding security and the home my family had left behind—Cuba, exactly 228 miles south of my childhood residence. Although its rejas were brought to the U.S. in deference to those that adorned our Havana home, las rejas of the *Graft* series were brought by Soto from the greater distance of 2,049 miles, where her memories of life in Puerto Rico occurred. In a 2013 interview with Thea Liberty Nichols, Soto shares that her interest in las rejas arose from her frequent visits to Puerto Rico. This interest would turn into a photographic field trip wherein she and her husband, Dan Sullivan, collected images of rejas around and beyond her parents' neighborhood that stood out as patterns that interested them or presented compositions they hadn't seen before. When taken out of their Puerto Rican context and transplanted in her Chicago neighborhood, Soto said las rejas had the potential to become modern artworks on their own.¹

Soto's *Graft* series presents architectural interventions in both public and private spaces, installing las rejas as wooden, tape, or concrete structures that she frames in windows and adheres to windows. The repetition of form within these pieces not only recalls how las rejas' repeated ironwork creates protective and perforated screens for homes, but also the way diasporas recreate their original homelands through a repetition and sharing of memories. Robin Cohen's *Global Diasporas* gives us a history of diaspora as well as a framework for thinking about displacement through migration. Cohen describes a diasporic community's relationship to their homeland as one where they can create an "imagined homeland" in their new host society.² Cohen emphasizes that time is an essential element for

GRAFT MEMORIAS INCORPORADAS: Resultados y las Metáforas de la Diáspora en GRAFT de Edra Soto

Xuxa Rodriguez

Ver la serie de *Graft* de Edra Soto me arresta con recuerdos extraños. Crecí en un barrio de Coral Way justo al este de Coral Gables y al norte de Coconut Grove en Miami, FL. La casa en la que crecí fue construida en la década de 1920, sesenta y algunos años antes de que mi familia se mudara a ella. No recuerdo cuando mis padres instalaron las rejas de hierro negro en todas las puertas y ventanas, pero habían estado allí todo el tiempo que pude recordar. Las rejas proyectaban sus sombras a través de las habitaciones de nuestra casa, recordando su inquebrantable seguridad y el hogar que mi familia había dejado detrás de Cuba, exactamente a 228 millas al sur de mi residencia de niños. Aunque sus rejas fueron llevadas a los Estados Unidos en deferencia a las que adornaban nuestra casa de La Habana, las rejas de la serie del *Graft* fueron traídas por Soto desde la mayor distancia de 2.049 millas, donde sus recuerdos de la vida en Puerto Rico ocurrieron. En una entrevista de 2013 con Thea Liberty Nichols, Soto comparte que su interés en las rejas surgió de sus frecuentes visitas a Puerto Rico. Este interés se convertiría en un viaje fotográfico en el que ella y su esposo, Dan Sullivan, tomaron imágenes de rejas alrededor y más allá del barrio de sus padres que se destacaban como patrones que les interesaban o presentaban composiciones que no habían visto antes. Cuando fueron sacadas de su contexto puertorriqueño y trasplantadas en su barrio de Chicago, Soto dijo que las rejas tenían el potencial de convertirse en obras de arte modernas por su cuenta.¹

Graft serie de Soto presenta intervenciones arquitectónicas en los espacios públicos y privados, la instalación de las rejas como madera, cinta, o estructuras de hormigón que se enmarca en las ventanas y se adhiere a las ventanas. La repetición de la forma dentro de estas piezas no sólo recuerda cómo la herería repetida de las rejas crea pantallas protectoras y perforadas para los hogares, sino también la manera en que las diásporas recrean sus patrias originales a través de una repetición y un intercambio de recuerdos. *La Diáspora Global* de Robin Cohen nos da una historia de la diáspora, así como un marco para pensar sobre el desplazamiento a través de la migración.² Cohen describe la relación de una comunidad de la diáspora a su tierra natal como uno en el que puedan crear una "patria imaginada" en su nueva sociedad de acogida. Cohen enfatiza que el tiempo es un elemento

defining and recognizing diasporic communities because they do not happen in the moment but, instead, “a strong tie to the past or a block to assimilation in the present and future must exist in order to permit a diasporic consciousness to emerge or be retained.”³ Within a digitally globalized world where transnationality is not always necessarily tied to national borders, diaspora can “be held together or re-created through the mind, through cultural artefacts and through a shared imagination.”⁴

Seen through Cohen’s framework, Soto’s own practice for creating *Grafts* can be thought of as a diasporic practice for creating. If we overlap Soto’s practice and Cohen’s theories, we can understand migration and diaspora as a form of *grafting*: a transplanting of the home and its cultural artifacts in a process of (re)imagining the homeland. This transplanting happens as Soto transforms las rejas from architectural iron works into *grafts*

of her experiences via photo documentation of the original sites, concept sketches and location sightings for her interventions, and creating and installing them as sculptures and adhesives. In collecting and documenting the patterns of las rejas in Puerto Rico to bring them to Chicago and produce rejas that stand on their own within and outside of the city’s Midwestern vernacular, Soto transplants a cultural artifact of

Seen through Cohen’s framework, Soto’s own practice for creating the *Grafts* can be thought of as a diasporic practice for creating.

Puerto Rico that lives both on the island and within her experiences and memories. It is through this process that Soto creates new rejas that resist assimilation into their Chicago landscapes within and outside of gallery spaces through retaining their source materials’ Puerto Rican patterning roots. In the context of the Puerto Rican diaspora’s presence in the United States, resisting assimilation within Chicago’s architectural landscape speaks volumes to the diaspora’s resistance of cultural assimilation within the historically segregated city by marking the landscape with monuments to national heroes like Pedro Albizu Campos. The diaspora claims city spaces as places by establishing their presence within its landscape through performative interventions such as planting the flag sculptures that wave monumentally and in perpetuity over Paseo Boricua, and through both Fiestas Puertorriqueñas and Fiesta Boricua bringing multiday celebrations of the island’s culture to the city through food, dancing, music, and parading. Through this place claiming, the diaspora retains their cultural past and ensures its futurity within a landscape that would segregate and erase it.

esencial para definir y reconocer a las comunidades diáspóricas porque no ocurren en el momento, sino que “Debe existir un vínculo fuerte con el pasado o un bloque de asimilación en el presente y en el futuro para permitir que una conciencia diáspórica surja o sea retenida.”³ En un mundo digital globalizado donde la transnacionalidad no siempre está necesariamente ligada a las fronteras nacionales, la diáspora puede “mantenerse unida o recreada a través de la mente, a través de artefactos culturales ya través de una imaginación compartida”.⁴

Visto a través del marco de Cohen, la práctica propia de Soto para crear los injertos puede ser pensada como una práctica diáspórica para la creación. Si superponemos la práctica de Soto y las teorías de Cohen, podemos entender la migración y la diáspora como una forma de injerto: un trasplante del hogar y sus artefactos culturales en un proceso de (re)imaginación de la patria. Este trasplante ocurre cuando Soto transforma las rejas de hierro arquitectónico en sus experiencias a través de la documentación fotográfica de los sitios originales, bocetos de concepto y localización de los avistamientos para sus intervenciones, y la creación e instalación de ellos como esculturas y adhesivos. En la recolección y documentación de los patrones de las rejas en Puerto Rico para traerlos a Chicago y producir rejas que están por su cuenta dentro y fuera de la lengua vernácula del medio oeste de la ciudad, Soto transplanta un artefacto cultural de Puerto Rico que vive tanto en la isla como dentro de sus experiencias y recuerdos. Es a través de este proceso, Soto crea nuevas rejas que se resisten a la asimilación en sus paisajes

de Chicago dentro y fuera de los espacios de la galería a través de retener las raíces de sus materiales de origen puertorriqueño. En el contexto de la presencia de la diáspora puertorriqueña en los Estados Unidos, resistirse a la asimilación dentro del paisaje arquitectónico de Chicago habla mucho de la resistencia de la diáspora a la asimilación cultural dentro de la ciudad históricamente segregada marcando

el paisaje con monumentos a héroes nacionales como Pedro Albizu Campos. La diáspora reivindica los espacios de la ciudad como lugares estableciendo su presencia dentro de su paisaje a través de intervenciones performativas tales como la plantación de esculturas de bandera que ondean monumentalmente ya perpetuidad sobre el Paseo Boricua ya través de Fiestas

Visto a través del marco de Cohen, la práctica propia de Soto para crear los injertos puede ser pensada como una práctica diáspórica para la creación.

When produced in collaboration, as *Manual Graft* (2016) was at The Arts Club, the process of creating and installing la reja as a group speaks directly to Cohen's tenet that diasporic consciousness arises from a shared imagination. As seen in photo documentation of *Manual Graft*'s production, collaborators mark and measure out sections of the gold adhesive installations' pattern. They are seen working with Soto and one another, as well as working alone and side by side. Soto and collaborators are shown bringing their individual gestures and memories to the effort of production; some collaborators use rulers to level and install the gold adhesive while others guide installation process with preplaced blue tape intended to level their application. Each collaborator brings their own embodied archive of creative production to the artwork, sharing their memories in the process of installation to create a collective experience.

More nuance emerges within the *Graft* series when we further explore meaning's relationship to metaphor. When thinking of the word *graft* and its significance in knitting and surgery, the collaboratively produced

When thinking of the word “graft” and its significance in knitting and surgery, the collaboratively produced *Manual Graft* (2016) offers more ways for understanding diasporic consciousness and (re) imagining homelands through producing the shared imaginary.

produces *Manual Graft*. Each collaborator's contribution acts as stitching to bring the installation's individual pieces together in the knitting sense of

Puertorriqueñas y Fiesta Boricua trayendo celebraciones de la cultura de la isla a la Ciudad a través de la comida, el baile, la música y el desfile. A través de este lugar reclamando, la diáspora conserva su pasado cultural y asegura su futuro dentro de un paisaje que se segregan y borrarla.

Producido en colaboración, como *Manual Graft* (2016) estuvo en The Arts Club, el proceso de crear e instalar la reja como grupo habla directamente al principio de Cohen de que la conciencia diaspórica surge de una imaginación compartida. Como se ve en la documentación fotográfica de la producción de *Manual Graft*, los colaboradores marcan y miden secciones del patrón de las instalaciones adhesivas de oro. Son vistos trabajando con Soto y unos con otros, además de trabajar solos y lado a lado. Soto y colaboradores son mostrados llevando sus gestos y memorias individuales al esfuerzo de producción; Algunos colaboradores utilizan reglas para nivelar e instalar el adhesivo de oro, mientras que otros guían el proceso de instalación con una cinta azul preplaced destinada a nivelar su aplicación. Cada colaborador trae su propio archivo incorporado de producción creativa a la obra de arte, compartiendo sus recuerdos en el proceso de instalación para crear una experiencia colectiva.

Más nuance emerge dentro de la serie del injerto cuando exploramos más lejos la relación del significado a la metáfora. Cuando se piensa en la palabra “injerto” y su significado en el tejido de punto y la cirugía, el manual producido *Manual Graft* (2016) ofrece más maneras de entender la conciencia diaspórica y (re) imaginar patrias a través de producir el imaginario compartido. Colocando el adhesivo adicional en su ropa, sosteniendo sus herramientas para acomodar sus memorias musculares respectivas, y comunicándose entre sí para crear, editar e instalar la obra de arte, la colaboración injerta cada uno de los recuerdos del individuo y las experiencias metafóricamente en un co-trabajo comunal Ejercicio que a su vez produce *Manual Graft*. La contribución de cada colaborador actúa como costura para unir las piezas individuales de la instalación en el sentido de tricotado de la palabra. En el sentido quirúrgico, la colaboración es en sí misma una forma metafórica de xenoinjerto en la que cada contribuyente injerta sus propias prácticas artísticas y de producción encarnadas, así como sus propias memorias asociadas derivadas de la conceptualización y ejecución de proyectos similares, en el proceso de instalación de la obra. Adhesivo que se convierte en un remanente del trasplante creativo de xenoinjerto documentado en las fotos de producción de *Graft* manual. A través de los significados quirúrgicos y de tricotado asociados al “injerto”, la colaboración se convierte en el producto de *Manual Graft* (2016) y el adhesivo instalado se convierte en el remanente que evidencia el desempeño del desempeño.

Podríamos decir que como latinos nosotros mismos estamos viviendo injertos. Como miembros de

the word. In the surgical sense, the collaboration is itself a metaphorical form of xenografting wherein each contributor grafts their own embodied artistic and production practices, as well as their own associated memories stemming from conceptualizing and executing similar projects, onto the artwork's installation process, with the finished adhesive becoming a remnant of the creative xenografting transplantation documented in *Manual Graft*'s production photos. Through "graft"'s associated knitting and surgical meanings, the collaboration becomes the product of *Manual Graft* (2016) and the installed adhesive becomes the remnant that evidences the performance's happening.

You could say that as Latinxs ourselves we are living grafts. As members of diasporic communities, we experience and respond to Soto's work by locating the memories of las rejas in our own histories, within and outside of the United States. These uncanny experiences conjure familiar memories in the presence of Soto's architectural interventions. By pulling up memories of where and how we've seen them before, las rejas help us retain our diasporas' histories, commanding that we remember them, prompting us to reimagine our homelands in our minds while trying to locate the cultural artifact of las rejas within our lived and inherited experiences. In the shared experience *Graft* imposes, las rejas function as catalysts within what I am identifying as a politically emancipatory project to resist assimilation. By retaining and recalling cultural memory, Soto's work insists upon a collective sustenance of diasporic consciousness. Rather than marking my own family's otherness as Cuban-Americans on our Coral Way home's exterior, Soto's *Graft* series allows me to see las rejas of my childhood as archetypal references, reminding me of where we came from, and encouraging me, American-born, to secure the cultural memories and artifacts inherited from my family when they emigrated to the U.S. It is my hope in writing this essay and providing models for seeing and making meaning of las rejas that the *Graft* series also prompts you, dear reader, to (re)imagine your own experiences of homeland and migration within the potentialities for liberation that Soto's work and diasporic practice presents us with. ●

1. Thea Liberty Nichols, "Edra Soto's Graft," Bad at Sports, April 18, 2013. <http://badatsports.com/2013/edra-sotos-graft/> 2. Robin Cohen, *Global Diasporas: An Introduction*, (Seattle, University of Washington Press: 1997), 23. 3. Cohen, *Global Diasporas: An Introduction*, 24. 4. Cohen, *Global Diasporas: An Introduction*, 26.

Xuxa Rodríguez is a Foreign Language and Area Studies Fellow and doctoral candidate in Art History at the University of Illinois at Urbana-Champaign. Her research meditates on the intersections between performance and visuality in contemporary art by AfroLatinx and Latinx artists, as well as representations of women of color in fashion and popular culture. She has served as a UIUC Graduate College Distinguished Fellow (2013–2016) and as a Smithsonian Latino Museum Studies Program Fellow (2014).

Como miembros de las comunidades de la diáspora, experimentamos y respondemos al trabajo de Soto localizando los recuerdos de las rejas en nuestras propias historias, dentro y fuera de los Estados Unidos.

las comunidades de la diáspora, experimentamos y respondemos al trabajo de Soto localizando los recuerdos de las rejas en nuestras propias historias, dentro y fuera de los Estados Unidos. Estas experiencias misteriosas evocan recuerdos familiares en presencia de las intervenciones arquitectónicas de Soto. Al retirar recuerdos de dónde y cómo los hemos visto antes, las rejas nos ayudan a conservar las historias de nuestras diásporas, ordenando

que las recordemos, lo que nos lleva a reimaginar nuestras patrias en nuestras mentes mientras tratamos de localizar el artefacto cultural de las rejas. Dentro de nuestras experiencias vividas y heredadas. En la experiencia compartida que *Graft* impone, las rejas funcionan como catalizadores dentro de lo que estoy identificando como un proyecto políticamente emancipatorio para resistir la asimilación. Conservando y recordando la memoria cultural, el trabajo de Soto insiste en un sostenimiento colectivo de la conciencia diaspórica. En lugar de marcar la alteridad de mi propia familia como cubano-americanos en el exterior de nuestra casa Coral Way, la serie Soto's *Graft* me permite ver las rejas de mi infancia como referencias arquetípicas, recordándome de dónde venimos y estimulándome. Para asegurar los recuerdos culturales y artefactos heredados de mi familia cuando emigraron a los EE.UU. Es mi esperanza en escribir este ensayo y proporcionar modelos para ver y hacer sentido de las rejas que la serie de *Graft* también le pide, querido lector,) Imagina tus propias experiencias de patria y migración dentro de las potencialidades de liberación que nos ofrece el trabajo de Soto y la práctica diaspórica. ●

1. Thea Liberty Nichols, "Edra Soto's Graft," Bad at Sports, April 18, 2013. <http://badatsports.com/2013/edra-sotos-graft/> 2. Robin Cohen, *Global Diasporas: An Introduction*, (Seattle, University of Washington Press: 1997), 23. 3. Cohen, *Global Diasporas: An Introduction*, 24. 4. Cohen, *Global Diasporas: An Introduction*, 26.

Xuxa Rodríguez es becaria de Estudios de Lenguas Extranjeras y de candidata doctoral en Historia del Arte en la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign. Su investigación reflexiona sobre las intersecciones entre el rendimiento y la visualidad en el arte contemporáneo de los artistas AfroLatinx y Latinx, así como las representaciones de las mujeres de color en la moda y la cultura popular. Ella ha servido como miembro distinguido de la universidad de UIUC (2013–2016) y como miembro becario del programa de Estudios Latinos de Smithsonian (2014).

The Impulse to Graft

J. Anna Looney

Since the beginnings of civilization, when human beings began seeking ways to raise better food crops, grafting has been a botanical technique used to create stronger, more desirable plants or crops. In simple terms, grafting is the purposeful fusing of two distinct living organisms into one new plant. The resulting product of skilled cultivation combines the most desirable characteristics of each original contributor: a strong root stock, hearty trunk and branches, sweeter fruit, more resistance to drought or insects, or more prolific crops. For grafting to succeed, there must be organic compatibility on some level, some natural ability for the two different things to fuse into something new—to not only accept the alien tissue but to grow new pathways allowing nutrients to flow, new cells to bind the two into one. Grafting, when successful, mimics creation, starting with the raw materials from the natural world and forming something new and arguably better.

Where does the impulse to create come from? What has compelled human beings to use their imaginations to change natural stone caves into art galleries memorializing their activities and aspirations, or to stack boulders to serve as altars for sacrifice or way markers for others journeying the same path? What motivated native people to weave river reeds into water tight baskets and containers for food? There are countless examples of aesthetic grafting within our world. Over time, humans have embellished and marked their natural world in countless ways, large and small.

Technology and modern science provides even more opportunities to create something new. In medicine, grafting affords physicians options for healing patients, giving them new hope for recovery from disease or accidents. Plastic surgeons skillfully reconstruct faces; transplant surgeons extend lives by replacing or grafting organs.

I believe that there are human impulses to create something new out of what is given and present before us. When our basic needs for survival, safety and belonging are met, the human spirit can express itself in art and create beauty. It is human nature to



Consuelo Kanaga, She is a Tree of Life to Them.
Consuelo Kanaga, Ella es un árbol de vida para.

El impulso al Injerto

J. Anna Looney

Desde los inicios de la civilización, cuando los seres humanos comenzaron a buscar maneras de cultivar mejores alimentos, el injerto ha sido una técnica botánica utilizada para crear plantas o cultivos más fuertes y más deseables. En términos simples, el injerto es la fusión deliberada de dos organismos vivos distintos en una nueva planta. El producto resultante del cultivo experto combina las características más deseables de cada uno de los contribuyentes originales: una raíz fuerte, tronco y ramas saludables, fruta más dulce, más resistencia a la sequía o insectos o cultivos más prolíficos. Para que el injerto tenga éxito, debe haber compatibilidad orgánica en algún nivel, alguna habilidad natural para que las dos cosas diferentes se fundan en algo nuevo: no sólo aceptar el tejido extraño, sino crecer nuevas vías que permitan que fluyan nutrientes. Dos en uno. El injerto, cuando tiene éxito, imita la creación, comenzando con las materias primas del mundo natural y formando algo nuevo y sin duda mejor.

¿De dónde viene el impulso de crear? Lo que ha obligado a los seres humanos a usar su imaginación para cambiar cuevas de piedra natural en las galerías de arte en memoria de sus actividades y aspiraciones, o para apilar rocas para servir como altares para el sacrificio o la forma en que viajaban otros marcadores para el mismo camino? ¿Qué motivó a los nativos a que tejieran las cañas de los ríos en cestas y contenedores para comida? Hay innumerables ejemplos de injertos estéticos dentro de nuestro mundo. Con el tiempo, los seres humanos han embellecido y marcado su mundo natural de innumerables maneras, grandes y pequeños.

La tecnología y la ciencia moderna proporcionan aún más oportunidades para crear algo nuevo. En medicina, el injerto ofrece a los médicos opciones para curar a los pacientes, dándoles nuevas esperanzas de recuperación de enfermedades o accidentes. Los cirujanos plásticos reconstruyen hábilmente las caras; Los cirujanos de trasplante prolongan la vida mediante la sustitución o injerto de órganos.

Creo que hay impulsos humanos para crear algo nuevo de lo que está dado y presente ante nosotros. Cuando se satisfacen nuestras necesidades básicas de supervivencia, seguridad y pertenencia, el espíritu humano puede expresarse en el arte y crear belleza. Es la naturaleza humana orgánica, caótica, significativamente *graft* partes de nosotros mismos, nuestros pasados, nuestros sueños y esperanzas, nuestro esfuerzo por crear un mundo más hermoso dondequiera que estemos.

organically, chaotically, meaningfully graft parts of ourselves, our pasts, our dreams and hopes, our striving to create a more beautiful world wherever we are.

We long to see what can be created by combining what is at hand in new, startling and provocative ways.

Artist Edra Soto exemplifies this longing in her imaginative exhibition of *Graft*, celebrating the beauty of rejas transported from her native Puerto Rico to the environs of Chicago, so too we are compelled to create new beauty by combining what we treasure from our past into our present reality. Through instinctive impulses, people are drawn to reproduce aspects of their family trees, their native culture, their food and dress, their wild and fertile imaginations to create a rich chaotic human tapestry in their communities.

Some time ago, I was struck by the awareness that who I am today results from generations of ancestors who lived and labored to make a better future for their children. We are a web of connection and belonging, we are dependent on each other, and together we organically manifest as a living, breathing collective.

Inspiration for this creative impulse to bring elements together is all around us in poetry, in art, in gardens, in cities, and farms. The universe holds multiple sacred symbols of grafting, as narratives of the people are written, as the rhythm of birth, maturing and death continues to beat and turn in cycles.

In essence, grafting is an act of faith in our future, an intention to bring forth a new creation that will brighten and bless the days to come, that will enrich and decorate what it yet to be. Grafting is a human expression of moral courage, a linkage of what was, what is, and what shall be. It is our best hope for the future. ●

J. Anna Looney is an assistant professor in the Medical Student Education division of RWJMS Department of Family Medicine and Community Health. She holds Masters degrees in English Literature and in Sociology, and a doctorate in Sociology from Rutgers University. A member of the Patient-Centered Medicine Steering Committee, Dr. Looney organizes educational experiences in end-of-life, disabilities and intra-professional teamwork for M1 students. She also places M3 Family Medicine clerks in service-learning experiences with community partners who serve the underserved. For four years, Dr. Looney has co-directed the summer SEARH/COPC interdisciplinary program for rising second year students, as well as the prestigious Distinction in Service to the Community (DISC) program. Dr. Looney teaches the Humanism & Medicine elective in the GSBS Biomedical Science Masters Program. She also is the Director of the Network of Affiliated Family Medicine Residencies. She has research experience in quality improvement interventions in primary care practices as an ethnographic data collector and facilitator in connection with the ULTRA and SCOPE projects. She has presented her research at FMEC, STFM and NAPCRG conferences.

Tenemos mucho tiempo para ver qué se puede crear mediante la combinación de lo que está a la mano en las nuevas, sorprendentes y provocadoras formas.

La artista Edra Soto ejemplifica este anhelo en su imaginativa exhibición de *Graft* celebrando la belleza de las rejas transportadas desde su natal Puerto Rico a las inmediaciones de Chicago, así también nos vemos obligados a crear nueva belleza combinando lo que atesoramos de nuestro pasado en nuestra realidad actual. A través de impulsos instintivos, las personas se sienten atraídas por reproducir aspectos de sus árboles genealógicos, su cultura nativa, su comida y vestimenta, su imaginación salvaje y fértil para crear un rico y caótico tapiz humano en sus comunidades.

Hace algún tiempo, me impresionó profundamente la conciencia de que quien soy hoy es resultado de generaciones de antepasados que vivieron y trabajaron para hacer un futuro mejor para sus hijos. Somos una red de conexión y pertenencia, somos dependientes unos de otros, y juntos orgánica manifiesta como un ser vivo, respirando colectiva.

La inspiración para este impulso creativo de unir elementos está a nuestro alrededor, en la poesía, en el arte, en los jardines, en las ciudades y en las granjas. El universo tiene múltiples símbolos sagrados de injerto, como se escriben las narrativas de la gente, como el ritmo de nacimiento, maduración y muerte sigue batiendo y girando en ciclos.

Por lo tanto, en esencia, el injerto es un acto de fe en nuestro futuro, una intención de producir una nueva creación que iluminará y bendecirá los días venideros, que enriquecerá y decorará lo que aún es. El injerto es una expresión humana de valor moral, un enlace de lo que era, y es, y será. Es nuestra mejor esperanza para el futuro. ●

J. Anna Looney es un profesora asistente en la división de Educación Médica Estudiante de Departamento de Medicina Familiar y Salud Comunitaria RWJMS. Posee títulos de maestría en Literatura Inglés y en Sociología, y un doctorado en Sociología de la Universidad de Rutgers. Un miembro del Comité Directivo de la medicina centrada en el paciente, la Dra. Looney organiza experiencias educativas en al final de su vida, discapacidad y trabajo en equipo intra-profesional para los estudiantes M1. También coloca empleados Familia Medicina M3 en experiencias de aprendizaje-servicio con los socios comunitarios que sirven a los más necesitados. Durante cuatro años, el Dr. Looney ha co-dirige el programa de verano Searh / COPC interdisciplinario para el aumento de estudiantes de segundo año, así como el prestigioso Distinción en el Servicio a la Comunidad programa (DISC). El Dr. Looney enseña la electiva Humanismo y Medicina en el Programa de Maestría de Ciencias Biomédicas GSBS. Ella también es la directora de la Red de Residencias de Medicina para las familias afiliadas. Ella tiene experiencia en investigación en intervenciones de mejora de calidad en centros de atención primaria como un recopilador de datos etnográficos y facilitador en relación con los proyectos ULTRA y alcance. Ella ha presentado su investigación en conferencias FMEC, STFM y NAPCRG.

The Enduring and Migratory African Influence on GRAFT

Teresa Silva

Two pastel-colored structures, facing each other, stand tall with overhangs above and benches below. A third structure that is waist height stands apart—an information kiosk of sorts—with a stack of newspapers. Opposite the stack of papers is an intricate woodwork of patterns, also in pastel pinks and greens, affixed to the windows of Cuchifritos Gallery on the Lower East Side of New York City. This is *GRAFT*, an immersive and interactive installation by the Chicago-based artist Edra Soto. It is a mimesis of everyday architectural features that frame quotidian life in Puerto Rico, both domestic and public spaces.

Now on view at Sector 2337 in Chicago in February, 2017, Soto's *GRAFT* pushes the cultural currency of these features onto the U.S. mainland, relocating the same wooden patterning. This ubiquitous patterning—called las rejas—is often seen in Puerto Rican vernacular architecture. They are architectural attributes that appear as geometric ironworks both in front of homes and on bus shelters throughout the island. Las rejas serve as the foundation for the exhibition, reflecting on the tropes and symbols of Caribbean life. The screen-like formations are part of a complex visual politic, but las rejas are also a component of a specific, overlooked cultural contribution.

Growing up in San Juan, Puerto Rico, Soto recalls learning about the Spanish influence on the historic, built environment in school and questioned why they did not study certain aspects of contemporary, everyday architecture. After relocating to Chicago to pursue graduate studies in the visual arts, the artist began to think about las rejas as a potential subject. It was a slow gestation, one that was on her mind for ten years, as she returned time after time to their enduring symbolism. Her first public presentation of the patterning was in 2013 at Terrain Exhibitions in Oak Park, IL, for which she befittingly enclosed the front porch of the home gallery with a permeable screen. By playing with the placement of las rejas, Soto gives a new context to the form. Indeed, the exhibition's title *GRAFT* is a metonym for las rejas, transplanting them to other sites and promoting renewed attention to the understated design. Soto recovers these designs from

La Influencia Africana Duradera y Migratoria en GRAFT

Teresa Silva

Dos estructuras de color pastel, que se enfrentan, se paran con salientes arriba y bancos por debajo. Una tercera estructura que es la altura de la cintura se destaca - un quiosco de información de tipo - con una pila de periódicos. Frente a la pila de papeles es una intrincada carpintería de patrones, también en colores pastel rosados y verdes, fijado a las ventanas de la Galería Cuchifritos en el Lower East Side de la ciudad de Nueva York. Se trata de *GRAFT*, una instalación inmersiva e interactiva de la artista de Chicago Edra Soto. Es una mimesis de las características arquitectónicas cotidianas que enmarcan la vida cotidiana en Puerto Rico, tanto en el espacio doméstico como en el público.

Ya a la vista en el Sector 2337 en Chicago en febrero de 2017, empuja *GRAFT* de Soto la moneda cultural de estas características en la parte continental de EE.UU., volviendo a poner el mismo patrón de madera. Este patrón omnipresente - llamada Las Rejas - se ve a menudo en la arquitectura vernácula de Puerto Rico. Son atributos arquitectónicos que aparecen como herrajes geométricas tanto frente a las casas y en paradas de autobuses a lo largo de la isla. Las rejas sirven como base para la exposición, reflexionar sobre los tropos y símbolos de la vida del Caribe. Las formaciones de tipo pantalla son parte de una política visual compleja, pero las rejas son también un componente de un procedimiento específico, se pasa por alto aporte cultural.

Creciendo en San Juan, Puerto Rico, Soto recuerda haber aprendido sobre la influencia española en el ambiente histórico construido en la escuela, y cuestionado por qué no estudiaron ciertos aspectos de la arquitectura cotidiana contemporánea. Después de trasladarse a Chicago para cursar estudios de postgrado en artes visuales, el artista comenzó a pensar en las rejas como un sujeto potencial. Era una gestación lenta, una que estaba en su mente durante diez años, como ella volvió una y otra vez a su simbolismo duradero. Su primera presentación pública del patrón fue en 2013 en Exposiciones de Terreno en Oak Park, IL, para lo cual ella adecuadamente encerró el porche delantero de la galería de la casa con una pantalla permeable. Jugando con la colocación de las rejas, Soto da un nuevo contexto a la forma. De hecho, el título de la exposición *GRAFT* es un metónimo para las rejas, trasplantándolas a otros sitios y promoviendo la atención renovada al diseño subestimado. Soto recupera estos diseños del anonimato, haciéndolos visibles injertándolos ingeniosamente en nuevos espacios. Al hacerlo, descubre la cuestión de su juventud, exigiendo que su audiencia atienda a las connotaciones formales, históricas y políticas de este gesto mínimo.

the anonymity, making them visible by artfully grafting them upon new spaces. In so doing, she unearths the question of her youth, demanding her audience attend to the formal, historical, and political connotations of this otherwise minimal gesture.

Scholars have traced influences of las rejas to many Sub-Saharan African territories from the Gulf of Guinea, between modern-day Senegal and Cameroon, areas from which Africans were sent to serve as slaves in the Caribbean. Anthropologists have identified symbols that

resemble las rejas on the façades of homes on the African continent. The screen-like designs create a liminal area in the domestic sphere, a zone for exchange between the public and private. Las rejas perform a similar function in the everyday built environment of Puerto Rico, framing spaces where people interact.

Architecture in Puerto Rico is a manifestation—or creolization—of Indigenous, African, and European influences. Spanish colonizers conquered the island of Borikén

Scholars have traced influences of las rejas to many Sub-Saharan African territories from the Gulf of Guinea, between modern-day Senegal and Cameroon, areas from which Africans were sent to serve as slaves in the Caribbean.

in the mid-sixteenth century, overtaking the pre-Columbian inhabitants, Los Taínos, and subjugating them to forced labor to build infrastructure on the island. Los Taínos were decimated due to exploitation and infectious diseases brought by the colonizers. The dearth of laborers meant that Spain introduced enslaved Africans to Puerto Rico to continue the imperial growth. Colonial rule persisted for centuries but was supplanted by a new imperial power, when the U.S. President Theodore Roosevelt invaded Puerto Rico at the end of the nineteenth century. Spain lost both the war in 1898 and its sovereignty of islands in the Caribbean and elsewhere.

Los estudiosos han trazado la influencia de las rejas en muchos territorios subsaharianos del Golfo de Guinea, entre el Senegal actual y el Camerún, áreas de donde los africanos fueron enviados a servir como esclavos en el Caribe. Los antropólogos han identificado símbolos que se asemejan a las rejas en las fachadas de hogares del continente africano. Los diseños de pantalla crean un área liminal en el ámbito doméstico, una zona de intercambio entre lo público y lo privado. Las rejas desempeñan una función similar en el entorno cotidiano de Puerto Rico, encerrando espacios donde las personas interactúan.

La arquitectura en Puerto Rico es una manifestación -o creolización- de influencias indígenas, africanas y europeas. Los colonizadores españoles conquistaron la isla de Borikén a mediados del siglo XVI, superando a los habitantes precolombinos, los taínos, y subyugándolos al trabajo forzado para construir infraestructura en la isla. Los taínos fueron diezmados por la explotación y las enfermedades infecciosas traídas por los colonizadores. La escasez de obreros significó que España introdujera a africanos esclavizados a Puerto Rico para continuar el crecimiento imperial. La regla colonial persistió durante siglos pero fue suplantada por una nueva potencia imperial, cuando el presidente estadounidense Theodore Roosevelt invadió Puerto Rico a finales del siglo XIX. España perdió tanto la guerra en 1898 como su soberanía de islas en el Caribe y en otros lugares.

En consecuencia, un nuevo régimen imperialista fue inaugurado como Estados Unidos hizo Puerto Rico su comunidad, sin conceder la independencia de la isla ni la estadidad. Este estatus estratégicamente liminal ha persistido durante más de un siglo. Los Estados Unidos mantienen el control de un territorio en su patio delantero y mirando hacia América Latina, sin

Consequently, a new imperialist regime was ushered as the U.S. made Puerto Rico its commonwealth, neither granting the island independence nor statehood. This strategically liminal status has persisted for over a century. The U.S. maintains control of a territory in their front yard and looking out to Latin America, without being obliged to provide the ways and means otherwise enjoyed by U.S. states. Whereas Puerto Ricans pay taxes, for example, they nevertheless cannot vote in national elections. This schizophrenic relationship is a disenfranchisement of the people who live in Puerto Rico.

Puerto Rico's current economic crisis has made this schizophrenia all the more palpable. Financially, the island is hanging off a cliff as a result of a corporate tax break law that ended in 2006. More and more firms have left the island in response, plunging the local economy into a deep recession. Because Puerto Rico is not a state, it was ineligible to file for bankruptcy protection in 2016 when its debt swelled to \$70 billion dollars. Further inaction on the part of the U.S. government has accelerated emigration, depleting the island of talent and resources while fueling pro-independence sentiments. This urge to break-away, whether by migration or emancipation, is a tangible experience in the physical architecture of the bus stops *ex situ* in Sector 2337. These terminals, where people convene to wait, exhibit repeating fractals grafted onto them, creating a proverbial fence-line where one must react to the political and economic issues that their backs have been put up against, before government policies—or lack thereof—irreparably compromise livelihoods.

Puerto Rican migration is embodied by Soto's relocation of las rejas to various venues in the U.S. Just as they carry the migratory patterns of people, so do they also bear the socio-economic conditions driving people to move in the first place. Soto's installations thus mirror local and national contexts, highlighting parallel pressures faced by US residents. Known for its sizeable Puerto Rican community, The Logan Square area—where Sector 2337 resides—is experiencing a shift in its demographic; more and more working class families are having to relocate as a result of raising rents and newly constructed luxury apartments. Even in this mainland location, the narrative of the U.S. as the land of opportunity appears false. Rather, this myth shrouds the reality that the backbone of the economy is consistently pushed to the margins once their primary value is deemed spent—much like the cultural capital that Africans contributed to the infrastructure of Puerto Rico. The rhizomatic history and conception of architectural vernacular in Puerto Rico

está obligados a proporcionar los medios y formas de que gozarían los Estados Unidos. Mientras que los puertorriqueños pagan impuestos, por ejemplo, no pueden votar en las elecciones nacionales. Esta relación esquizofrénica es una privación de derechos de las personas que viven en Puerto Rico.

La actual crisis económica de Puerto Rico ha hecho que esta esquizofrenia sea aún más palpable. Financiero, la isla está colgando de un acantilado como resultado de una ley de la rotura del impuesto de las sociedades que terminó en 2006. Más y más firmas han salido de la isla en respuesta, hundiendo la economía local en una recesión profunda. Debido a que Puerto Rico no es un estado, no fue elegible para solicitar protección de bancarrota en 2016 cuando su deuda aumentó a \$ 70 mil millones de dólares. Una mayor inacción por parte del gobierno de Estados Unidos ha acelerado la emigración, agotando la isla de talento y recursos al tiempo que alimenta sentimientos pro independencia. Este impulso de ruptura, ya sea por migración o emancipación, es una experiencia tangible en la arquitectura física de las paradas de autobús *ex situ* en el Sector 2337. Estas terminales, donde la gente se conforma a esperar, exhiben fractales repetitivos injertados sobre ellos, creando un proverbial cercado- Línea en la que uno debe reaccionar ante las cuestiones políticas y económicas que se han enfrentado, antes de que las políticas gubernamentales -o la falta de ellas- comprometan irremediablemente sus medios de vida.

La migración puertorriqueña se materializa mediante la reubicación de las rejas a varios lugares en los EE.UU. de Soto como siempre llevan los patrones migratorios de las personas, por lo que también soportan las condiciones socioeconómicas de conducir a la gente a moverse en el primer lugar. Las instalaciones de Soto reflejan así los contextos locales y nacionales, destacando las presiones paralelas que enfrentan los residentes estadounidenses. Conocido por su importante comunidad de Puerto Rico, El área de Logan Square - donde reside Sector 2337 - está experimentando un cambio en sus características demográficas; Más y más familias de clase trabajadora tienen que trasladarse como resultado de aumentar los alquileres y los apartamentos de lujo de nueva construcción. Incluso en este lugar del continente, la narrativa de los Estados Unidos como la tierra de la oportunidad parece falsa. Más bien, este mito envuelve la realidad de que la columna vertebral de la economía se empuja constantemente a los márgenes una vez que se considere pasó su valor primario. Al igual que el capital cultural que los africanos contribuyeron a la infraestructura de Puerto Rico. La historia rizomático y la concepción de la arquitectura vernácula en Puerto Rico ha tragado la historia

has swallowed the story of the contributions of Africans. The all-too-common erasure of blackness in our collective narrative and surrounding culture is a point to contend with in *GRAFT*. ●

Teresa Silva is a writer, curator, and the Director of Exhibitions and Residencies with the Chicago Artists Coalition. She is a member of various artist-run spaces, including TSA (Chicago), VGA Gallery (Chicago), and Exgirlfriend (Berlin).

7

Puerto Rico, a colony and the cultural memory of hierro

Dorothy Bell Ferrer

Blood and resiliency are terms that we could derive from our physical understanding of iron. Blood because that is where iron in our bodies is stored and resiliency because iron in its solid form is unbreakable without heat or pressure. When we bring up iron in the context of Puerto Rico however, and how it relates to the Puerto Rican people, perhaps terms we could imagine are economic exile and economic segregation. Through her thought-provoking work, Puerto Rican Chicago-based artist, Edra Soto brings the sets of terms together through one more: aesthetic. Though we tend to carefully stand still at art installations, work like Soto's presents aesthetic with just as much mental movement as music like as bomba, inspiring physical movement because of its relationship to cultural memory.

To analyze our understanding of rejas as antillean aesthetic, we recognize Puerto Rico's colonial status. *Hierro* once meant economic exile camouflaged as migration and opportunity. In the 1940s-1960s Puerto Ricans flocked to Midwestern cities like Chicago to work on steel Belaval. Conditions were deplorable, and such "opportunity" gave birth to traumas that the children and grandchildren of these workers must navigate to heal.

Edra Soto's installation about Puerto Rican rejas in Cuchifritos raises peculiarities and crucial questions about Puerto Rican cultural memory which often folklorizes *la negritud*. Distinguished architect, Edwin Quiles defends the existence of blackness incorporated into architecture and civil engineering such as the layout of many residential sectors in

de las contribuciones de los africanos. El borrado todo-demasiado-común de la negritud en nuestra narrativa colectiva y la cultura de los alrededores es un punto en el que hacer frente a *GRAFT*. ●

Teresa Silva es escritora, curadora y Directora de Exposiciones y Residencias de Chicago Artists Coalition. Es miembro de varios espacios dirigidos por artistas, incluyendo TSA (Chicago), Galería VGA (Chicago) y Exgirlfriend (Berlín).

7

Puerto Rico, una colonia y la memoria cultural de hierro

Dorothy Bell Ferrer

La sangre y la resistencia son términos que podríamos derivar de nuestra comprensión física del hierro. Sangre porque ahí es donde el hierro en nuestros cuerpos se almacena y resiliencia porque el hierro en su forma sólida es irrompible sin calor ni presión. Cuando planteamos el hierro en el contexto de Puerto Rico sin embargo, y nosotros cómo se relaciona con el pueblo puertorriqueño, tal vez términos que podríamos imaginar son el exilio económico y la segregación económica. A través de su inspirador trabajo, la artista puertorriqueña, basada en Chicago, Edra Soto reúne los conjuntos de términos a través de uno más; estético. A pesar de que tendemos a estar detenidos en las instalaciones de arte, el trabajo como Soto presenta estética con tanto movimiento mental como la música como bomba tiene movimiento físico debido a su relación con la memoria cultural.

Para analizar nuestra comprensión de las rejas como estética antillana, reconocemos el estatus colonial de Puerto Rico. Hierro una vez significó el exilio económico camuflado como migración y oportunidad. En los años 40 y 60 los puertorriqueños acudieron a ciudades del medio oeste como Chicago para trabajar en el acero Belaval. Las condiciones eran deplorables, y esa "oportunidad" dio origen a traumas que los niños y nietos de estos trabajadores debían navegar para sanar.

La instalación de Edra Soto sobre las rejas puertorriqueñas en Cuchifritos plantea peculiaridades y preguntas cruciales sobre la memoria cultural puertorriqueña que a menudo folcloriza la negritud. El distinguido arquitecto Edwin Quiles defiende la existencia de la negrura incorporada en la arquitectura y la ingeniería civil, como la disposición de muchos sectores residenciales

Puerto Rico that mimic layouts of Yoruba communities. In a nation that is often considered *criollo* with a layer of Africanism rather than afrodescendant with layers of *criollismo*, often the African aspects of the aforementioned are overlooked. Puerto Rican iron screens which before originally arriving to Spain date back to Egypt, are not the exception. Even Puerto Rico's Spanish history is very African.

Edra Soto's installation allows her audience to admire geometrical pattern and mosaic design. Such characteristics are original to Arabic intelligence, but continuous patterns such as the ones found on the decorative rejas can also be found in the architecture of West African countries such as Ghana via Adinkra symbols as proposed by, Jorge Ortíz Colom in his investigative research, "La influencia de África en el etorno edificado de Puerto Rico."

Puerto Rican rejas de hierro are common in urbanizaciones, which physically demonstrate economic disparities which then demonstrate fault lines between "obviamente negros" and the whiter population. The urbanizaciones in Puerto Rico which carry names of their US origin, "garden lots," "jardines de..." were introduced right along with other colonial infrastructure plans to modernize Puerto Rico in a sort of West Palm Beach way and such rejas keep the proletariat and bourgeoisie separated. (Dinsey-Flores).

Edra Soto presents Puerto Rican rejas de hierro on houses in Chicago which introduces the topic of cultural appropriation. However, the considerably out-of-place aesthetic of this work serve as a reminder. Although the Puerto Rican diaspora thrives through means of resilience, Puerto Ricans in the U.S. collectively remain separated from Puerto Rico and mainstream United States all the while carrying pieces and parts of Puerto Rican aesthetic that seem out of place.

Blood. Resiliency. Economic segregation. Economic exile can all be explained under the context of Puerto Rico, a colony through the aesthetic of Edra Soto's brilliant installation. ●

References: Belaval, Ana "Steel Strong and Storied: The Humboldt Park Puerto Rican Flags"; Dinsey-Flores, Zaire Zenit "Locked In Locked Out: Gated Communities in a Puerto Rican City"; Ortiz Colom, Jorge, La influencia de África en el edificado de Puerto Rico"; Quiles Rodríguez, Edwin R., "San Juan tras la fachada."

Dorothy Bell Ferrer also known as Chachi Yaniré is an essayist and a human rights advocate who specializes in Afrodescendant identities and communities especially in Latin America and the Caribbean and decolonial processes in Puerto Rico. She is a graduate of Kent State University with a B.A. in political science and Latin American literature. She founded the literary movement "La tinta es Negra" in an effort to empower black women in the Caribbean and Latin America. She is currently furthering her studies at the University of Puerto Rico in Río Piedras and is working on her first book.

en Puerto Rico que imitan las disposiciones de las comunidades de Yoruba. En una nación que a menudo se considera criollo con una capa de africanismo en lugar de afrodescendiente con capas de criollismo, a menudo los aspectos africanos de lo anterior se pasan por alto. Las pantallas de hierro puertorriqueñas que antes de llegar a España originalmente datan de Egipto, no son la excepción. Incluso la historia española de Puerto Rico es muy africana.

La instalación de Edra Soto permite a su público admirar diseños geométricos y mosaicos. Tales características son originales para la inteligencia árabe, pero patrones continuos como los encontrados en las rejas decorativas también pueden encontrarse en la arquitectura de países de África Occidental como Ghana a través de los símbolos de Adinkra como lo propuso Jorge Ortíz Colom en su investigación investigadora, La influencia de África en el etorno edificado de Puerto Rico.

Las rejas de hierro puertorriqueñas son comunes en las urbanizaciones, que demuestran físicamente disparidades económicas que luego demuestran líneas de falla entre "obviamente negros" y la población más blanca. Las urbanizaciones en Puerto Rico que llevan nombres de origen estadounidense, "lotes de jardines", "jardines de ..." se introdujeron junto con otros planes de infraestructura colonial para modernizar Puerto Rico en una especie de West Palm Beach y tales rejas mantienen al proletariado y la burguesía separada. (Dinsey-Flores).

Edra Soto presenta las rejas de hierro puertorriqueñas en las casas de Chicago que introducen el tema de la apropiación cultural, sin embargo, la estética considerablemente fuera de lugar de esta obra sirve de recordatorio; Aunque la diáspora puertorriqueña prospera a través de la resistencia, los puertorriqueños en los Estados Unidos permanecen colectivamente separados de Puerto Rico y de los Estados Unidos, mientras llevan piezas y partes de estética puertorriqueña que parecen fuera de lugar.

Sangre. Resistencia. Segregación económica. El exilio económico puede ser explicado bajo el contexto de Puerto Rico, una colonia a través de la estética de la brillante instalación de Edra Soto. ●

Referencias: Belaval, Ana "Fuerte y Storied de acero: Las banderas puertorriqueñas del parque de Humboldt"; Dinsey-Flores, Zaire Zenit "Locked In Locked Out: Comunidades cerradas en una ciudad puertorriqueña", Ortiz Colom, Jorge, La influencia de África en el edificado de Puerto Rico", Quiles Rodríguez, Edwin R., "San Juan tras la fachada."

Dorothy Bell Ferrer también conocida como Chachi Yaniré es una ensayista y defensora de los derechos humanos que se especializa en identidades y comunidades afrodescendientes, especialmente en América Latina y el Caribe y en procesos decoloniales en Puerto Rico. Ella es un graduado de Kent State University con un B.A. En ciencias políticas y literatura latinoamericana. Fundó el movimiento literario "La tinta es Negra" en un esfuerzo por empoderar a las mujeres negras en el Caribe y América Latina. Actualmente estudia en la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras y está trabajando en su primer libro.

Setling III

Daniel Hojnacki

2016 , Ink Jet Print, Torn Paper, , Wall Texture Spray, House Paint, 22" x 30".



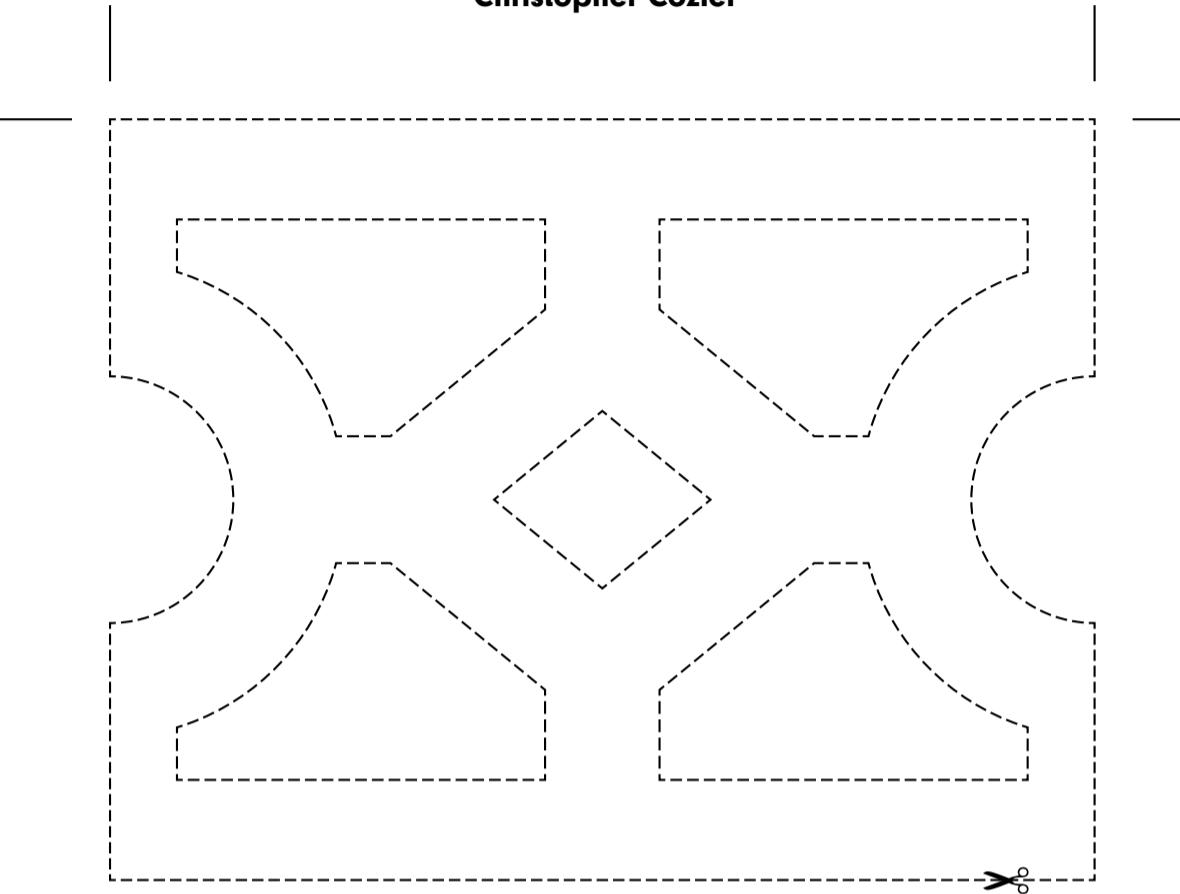
Daniel Hojnacki's work explores the roles of time and memory in his practice, using investigations and experimentations of materials for acts of remembering. He received his BA in photography from Columbia College Chicago, and is a current participant of the Hatch Residency program with Chicago Artist Coalition.

La obra de **Daniel Hojnacki** explora los roles del tiempo y la memoria en su práctica, utilizando investigaciones y experimentaciones de materiales para actos de memoria. Recibió su bachillerato en fotografía de Columbia College Chicago y es un participante actual del programa Hatch Residency con Chicago Artist Coalition.



Cutout

Christopher Cozier



You are invited to cut out this common tropical ventilation or breeze – brick form. Use as a template to create your own design on a wall or any surface. Please send your image, thoughts, and its location to dpatterns2013@gmail.com

It will be placed here <http://dpatterns2013.wordpress.com/>

This invitation continues my interest in participatory collaborative visual conversations. This is not a project about nostalgia. To me, these patterns represent a moment of hope and possibility (yet unfulfilled?) that we may all share.

Christopher Cozier is an artist and writer living and working in Trinidad. A 2013 Prince Claus Award laureate, he has participated in a number of exhibitions focused upon contemporary art in the Caribbean and internationally. Since 1989 he has published a range of essays in a number of catalogues and journals. The artist was a SITE Santa Fe – SITE lines Satellite Curatorial Advisor for 2014. Works by the artist can be seen at David Krut Projects NY and at Francoise Heitsch Galleries in Munich. The artist was recently awarded a 2015 Cannonball Residency. *Gas Men*, a recent video, developed during a residency at The Kaplan Institute in 2014 was screened by Monique Meloche Gallery, and opens at the Eli and Edythe Broad Museum in June 2015. Cozier was part of the editorial collective of *Small Axe, A Caribbean Journal of Criticism* (1998–2010). The artist has been an editorial adviser to *BOMB* magazine for their Americas issues (Winter, 2003, 2004 & 2005). The artist is a Senior Research Fellow at the Academy of The University of Trinidad & Tobago (UTT) and was Artist-in-Residence at Dartmouth College during the Fall of 2007. A documentary produced by Canadian video artist and writer, Richard Fung entitled *Uncomfortable: the Art of Christopher Cozier* (2006). He was a co-curator of the exhibition *Paramaribo Span* which opened in 2010 and its related blog and publication. He was also a co-curator of "Wrestling with the Image" which opened in 2011 and one of the administrators of Alice Yard.

Christopher Cozier es un artista y escritor que vive y trabaja en Trinidad. Premio por Príncipe Claus laureate en 2013, ha participado en varias exposiciones centradas en el arte contemporáneo en el Caribe e internacionalmente. Desde 1989 ha publicado una serie de ensayos en varios catálogos y revistas. El artista fue Asesor de Curatoria Satélite para el SITE Santa Fe – SITE lines el 2014. Las obras del artista se pueden ver en David Krut Projects NY y en Galerías Francoise Heitsch en Munich. El artista fue recientemente galardonado con una residencia en Cannonball de 2015. *Gas Men*, un vídeo reciente, desarrollado durante una residencia en el Instituto Kaplan en 2014, fue proyectado por la Galería Monique Meloche y se estrena en el Museo Eli y Edythe Broad en junio de 2015. Cozier formó parte del colectivo editorial de *Small Axe, A Caribbean Revista de Crítica* (1998–2010). El artista ha sido asesor editorial de la revista *BOMB* para sus temas de América (Invierno, 2003, 2004 y 2005). El artista es un Investigador Senior de la Academia de la Universidad de Trinidad y Tobago (UTT) y fue artista en residencia en el Colegio de Dartmouth durante el otoño de 2007. Un documental producido por el video artista y escritor canadiense Richard Fung titulado *Incómodo : El arte de Christopher Cozier* (2006). Fue co-comisario de la exposición *Paramaribo Span* que abrió sus puertas en 2010 y su blog y publicación relacionados. También fue co-comisario de "Wrestling with the Image", que abrió sus puertas en 2011 y uno de los administradores de Alice Yard.

Leave it Open When You Leave

After Edra Soto's *GRAFT* (2013)

Cristina Correa

No one ever asks the house where it came from, where it's going, and why? No one gave the tree permission to breathe. This is a transplant, but not of the body, there are no bodies here. Just screens, carved walls for words to pass through. Look through this gritty air and imagine yourself gone. Tell me the time they tried to teach you that you weren't from here, and how you brought yourself anyway, your walled self, your ornate and broadly-gated self, and surrounded them and said, I don't make the rules, they enclose my body, like skin.

Cristina Correa attended the Ragdale Foundation as a 2013 Midwestern Voices and Visions awardee. Her poetry and fiction have appeared in *Rebelde: A Projeto Latina Anthology*, *Kalyani Magazine* and *Ariel XXX*. She has been a featured reader at various series including *Revolving Door* and *Palabra Pura*. She holds a BA from Columbia College's Fiction Writing Department and is an MA candidate in Latin American and Latino Studies at the University of Illinois at Chicago.

Dejalas Abiertas Al Salir

en pos de *GRAFT* por Edra Soto

Cristina Correa

Nadie nunca le pregunta a la casa. de donde vino, a dónde va y por qué? Nadie le da al árbol permiso para respirar. Se trata de un trasplante, pero no del cuerpo, no hay cuerpos aquí. Sólo rejas, paredes talladas para que las palabras pasaran a través. Mira a través de este aire arenoso e imagínese desaparecido. Dime de la vez que ellos trataban de enseñarte que tu no eres de aquí, y cómo tu te trajiste a ti mismo de todos modos, te auto amurallado, ornamentada y auto-dependiente ser, les rodeaste y les dijiste, yo no hago las reglas, encierran mi cuerpo, como la piel.

Cristina Correa asistió a la Fundación Ragdale como ganadora del Midwestern Voices and Visions 2013. Su poesía y ficción han aparecido en *Rebelde: A Projeto Latina Anthology*, Revista *Kalyani* y *Ariel XXX*. Ella ha sido un lector destacado en varias series incluyendo la *Puerta Giratoria* y *Palabra Pura*. Tiene un BA del Departamento de Escritura de Ficción de Columbia College y es una candidata a MA en Estudios Latinoamericanos y Latinos en la Universidad de Illinois en Chicago.

In/Out

Lawn lightshow loop
endless. Sway, baby sun.

Fli
cker

How long
to be warmed
in a single
spot.

How long
will you
let me
stay?

Holes
in the fence
make it
a fence

a fence
with no holes
is a wall
this place

where our bodies
are standing
straddles

space

splitting
the street outside
with this room
within

the here and now
versus then
and you,
stranger in the shade.

What other meadows
have you been lying
in?

What scents
of certain grasses
have you inhaled?

What battlefields
have you dozed in?
what did you dream
there?

How have you
marked the earth?
I littered my astral lawn
with tin cans and one slow
sizzling star, sullen pet.

If I'm on the out

side you're on
the in-
-terior

theory
of this current
we're floating
in, out
of your mind
and into

mine, and I've
been toiling,
stranger
to align

our worlds
mine famished, arid,
the fabrics flinch
and contract

signaling a strand
exists, newly mown
subconscious landscape
design, geometry
of the basic
beautiful
shape of a single
ray of light
on both of our eyes

Carolyn Supinka is a visual artist, writer, and arts manager living in Washington, D.C. Her writing and visual art seeks to create a unique narrative experience that transcends the boundaries of the printed page. From 2013-14 she was a Fulbright-Nehru Scholar based in Pondicherry, India, where she worked on six different poetry and art projects investigating modern day spiritual journeys. She has participated in the Banff Centre Writing Studio, the Prague Summer Program, and a Creative Writing Exchange Program with Sheffield Hallam University in the UK. Her work has been shown in the CADS Gallery in Sheffield, UK, in Future Tenant Gallery in Pittsburgh's Cultural District, and in the Frame Gallery on CMU's campus. Her writing has been published in *Poet Lore*, *Bodega Magazine*, *Stirring: A Literary Collection*, and *Fjords Review*, among others. She is a co-editor of VIATOR, a magazine of writing and art about spaces and places. She is currently an MA student in the Arts Management Program at American University.

In/Out

Lazo de luces de césped interminable. Oscilación, bebé sol.	espacio	
Fli cker	terrible La calle fuera Con esta habitación dentro	Lado en el que estás El in- Interior
Cuánto tiempo Ser calentado En un solo lugar.	El aquí y el ahora Contra entonces y tu, Extraño en la sombra.	teoría De esta corriente Estamos flotando Adentro hacia afuera De tu mente Y en
Cuánto tiempo podrías me dejó ¿permanecer?	Que otros prados Has estado mintiendo ¿en?	Mia y yo Estado trabajando desconocido alinear
Agujeros En la cerca hazlo una cerca	Que aromas De ciertas hierbas Has inhalado	Nuestros mundos Mina hambrienta, árida, Las telas se estremecen Y contrato
una cerca Sin agujeros Es una pared este lugar	Que campos de batalla Has dormido? Qué soñaste ¿ahí?	Señalizando una hebra Existe, nuevamente segado Paisaje subconsciente Diseño geometría
donde nuestros cuerpos están de pie A horcajadas	Como has Marcó la tierra? Sacié mi césped astral Con latas y una lenta Estrella que chisporrotea, animal do- méstico sombrío.	De la base Hermoso Forma de una sola rayo de luz En ambos de nuestros ojos
	Si estoy en el exterior	

Carolyn Supinka es una artista visual, escritora y directora de arte que vive en Washington, DC. Su escritura y arte visual busca crear una experiencia narrativa única que trasciende los límites de la página impresa. A partir de 2013-14 fue otorgada por una Beca Fulbright-Nehru basada en Pondicherry, India, donde trabajó en seis diferentes proyectos de poesía y arte investigando de viajes espirituales modernos. Ha participado en el Banff Centre Writing Studio, el Programa de Verano de Praga y un Programa de Intercambio de Escritura Creativa con Sheffield Hallam University en el Reino Unido. Su trabajo ha sido mostrado en la Galería CADS en Sheffield, Reino Unido, Galería de Inquilinos Futuros en el Distrito Cultural de Pittsburgh, y Galería de Marcos en el campus de CMU. Su escritura ha sido publicada en *Poet Lore*, *Bodega Magazine*, *Stirring: A Literary Collection*, y *Fjords Review*, entre otros. Es co-editora de *VIATOR*, una revista de escritura y arte sobre espacios y lugares. Actualmente es estudiante de MA en el Programa de Administración de Artes de la American University.