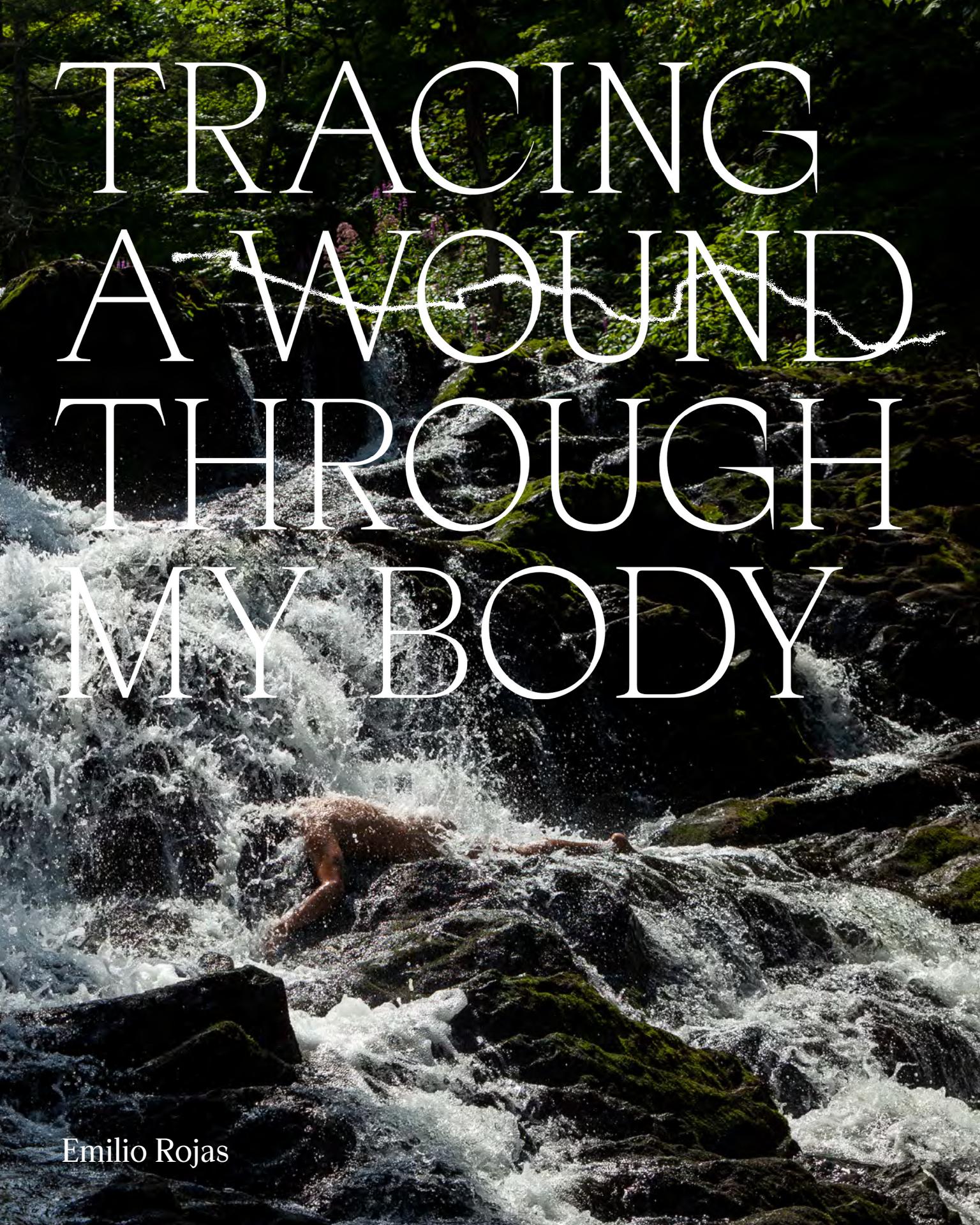


TRACING A WOUND THROUGH MY BODY

A photograph of a person swimming in a turbulent, mossy river. The water is dark and filled with white foam from the rapids. The person's body is partially submerged, moving through the water. The river banks are covered in dense green moss and foliage. The overall mood is powerful and organic.

Emilio Rojas

tracing a wound through my body
trazando una herida a través de mi cuerpo

Edited by Laurel V. McLaughlin

September 2–November 13, 2021

Lafayette College Art Galleries

CONTENTS

- 1 FOREWORD
Néstor Armando Gil Carmona/Taller Workshop
and Michiko Okaya
- 6 EXERCISES FOR TRACING:
AN INTRODUCTION
Laurel V. McLaughlin
- 18 WE ARE HERE BECAUSE
WE ARE THERE
Emilio Rojas
- 26 EMILIO ROJAS AND ERNESTO PUJOL:
IN CONVERSATION
Emilio Rojas and Ernesto Pujol
- 48 TRACING A WOUND THROUGH
MY BODY, I-II
Emilio Rojas

the cut

- 56 "SUCH THAT ONE CAN BE RENDERED
AGAIN": EMILIO ROJAS' EARLY
PERFORMANCE-VIDEOS
Laurel V. McLaughlin
- 72 GEOLOGY OF A WOUND
Valeria Luiselli

the line

- 82 THE (DISSENTING) LINE
Ethan Madarieta

CONTENIDO

- 1 PREFACIO
Néstor Armando Gil Carmona/Taller Workshop
y Michiko Okaya
- 6 EJERCICIOS PARA TRAZAR:
UNA INTRODUCCIÓN
Laurel V. McLaughlin
- 18 WE ARE HERE BECAUSE
WE ARE THERE
Emilio Rojas
- 26 EMILIO ROJAS Y ERNESTO PUJOL:
EN CONVERSACIÓN
Emilio Rojas y Ernesto Pujol
- 48 TRAZANDO UNA HERIDA A TRAVÉS
DE MI CUERPO, I-II
Emilio Rojas

el corte

- 56 "DE TAL MANERA QUE UNO PUEDA
VOLVER A SER REPRESENTADO":
PRIMERAS VIDEO PERFORMANCE
DE EMILIO ROJAS
Laurel V. McLaughlin
- 72 GEOLOGÍA DE UNA HERIDA
(PARA EMILIO)
Valeria Luiselli

la línea

- 82 LA LÍNEA (DISIDENTE)
Ethan Madarieta

the corpus

- 96 CORPUS CALLOSUM
Mechtild Widrich in collaboration with Andrei Pop

the scar

- 116 SANTA MARÍA
Emilio Rojas
- 37 BACK AND FORTH AND BACK:
THE MANY RETURNS OF
EMILIO ROJAS
Rebecca Schneider
- 138 HANDS THAT HOLD
Emilio Rojas and Pamela Sneed
- 156 ACKNOWLEDGEMENTS
- 160 EXHIBITION CHECKLIST
- 164 CONTRIBUTORS
- 170 CREDITS

el corpus

- 96 CORPUS CALLOSUM
Mechtild Widrich en colaboración con Andrei Pop

la cicatriz

- 116 SANTA MARÍA
Emilio Rojas
- 37 DE IDA Y VUELTA Y REGRESO:
LOS MÚLTIPLES RETORNOS DE
EMILIO ROJAS
Rebecca Schneider
- 138 HANDS THAT HOLD
Emilio Rojas y Pamela Sneed
- 156 AGRADECIMIENTOS
- 160 LISTA DE LA EXPOSICIÓN
- 164 CONTRIBUYENTES
- 170 CREDITOS

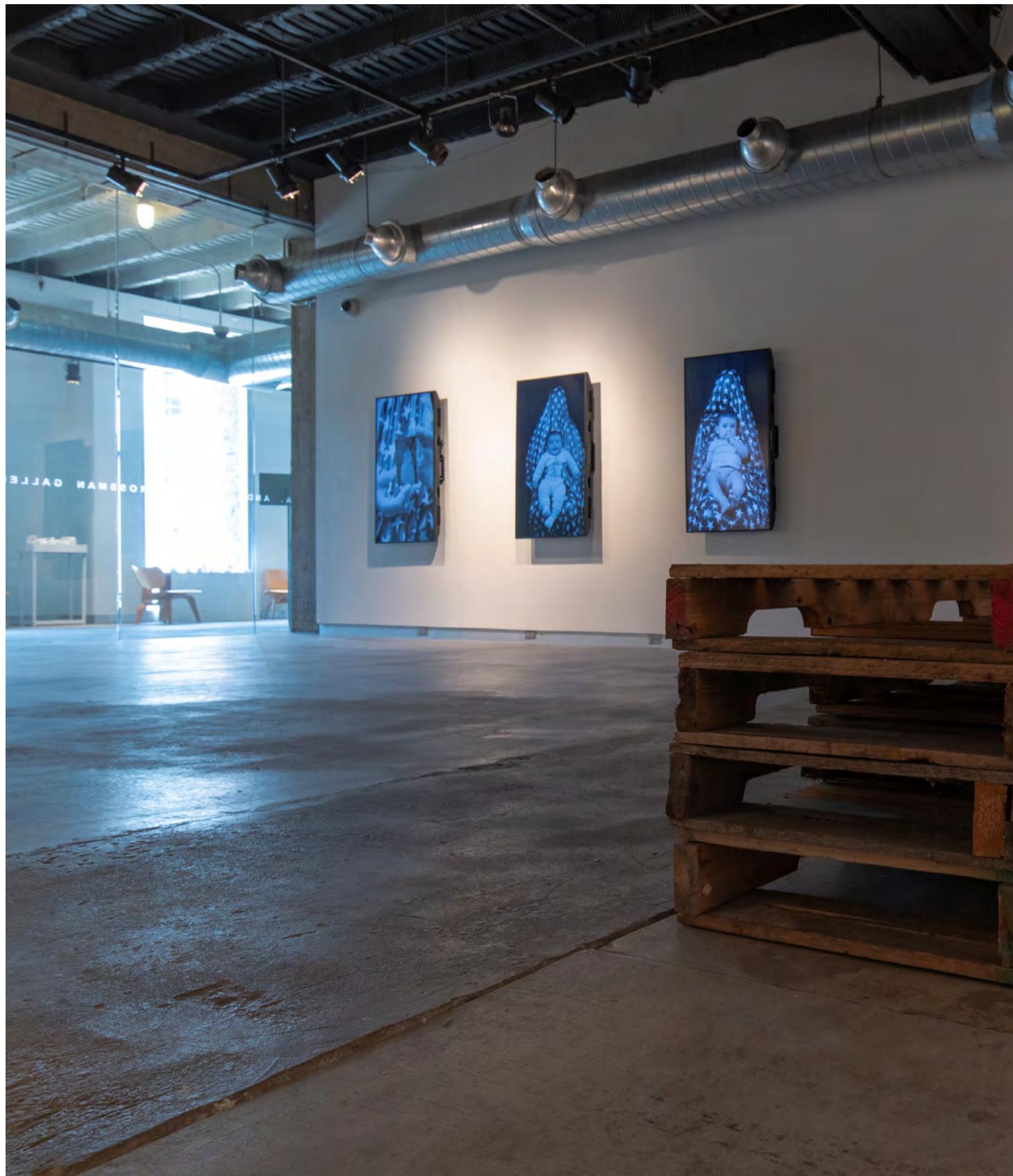


Plate 1. Installation view of *Emilio Rojas: tracing a wound through my body*, September 2-November 13, 2021 at Lafayette College Art Galleries and Collections.

Placa 1. Vista de instalación de *Emilio Rojas: trazando una herida a través mi cuerpo*, 2 de septiembre-13 de noviembre, 2021 en las Colecciones y Galerías de Arte de Lafayette College.



FOREWORD

PREFACIO

NÉSTOR ARMANDO GIL CARMONA/TALLER WORKSHOP

MICHIKO OKAYA

Intimate and expansive. Like a border, the invented thin line that cleaves the landscape, rips it apart, and sews it together at once in our contested shared imaginations; landscape as expanse away in both directions from the bisection of border.

Crossing. As in taking steps. Entering and exiting, arriving and leaving behind. The absolute real, *sur*, that rises like a wall against whatever the dreamt destination.

Presence. The staggering weight of invisibility—of selective, imposed visibility. The making of space for voices. Time in conversation; conversely, time in solitude and reflection.

Here is *Emilio Rojas: tracing a wound through my body*—an art practice of bodies and borders. In 2015, we invited Emilio Rojas into our co-curated exhibition *We Place Our Ideas/Our Ideas Place Us*. Emilio produced *Colonial Color Palette*, based upon research into the history of color names of Crayola crayons (Easton, Pa., home to Lafayette College, is also home to the Crayola LLC). This installation and performance—which became a sensation the following year when reprised at the art fair ARCO Madrid—along with subsequent bodies of work, reinforced our sense that we needed to bring Emilio back to Lafayette to gain a wider understanding of his work.

Íntimo y expansivo. Como una frontera, la delgada línea inventada que divide el paisaje, lo desgarra, y lo cose a la vez en nuestras imaginaciones compartidas; paisaje como extensión en ambas direcciones desde la biseción de la frontera.

Cruce. Como dando pasos. Entrando y saliendo, llegando y dejando atrás. El real absoluto, *sur*, que se levanta como un muro contra cualquiera que sea el destino soñado.

Presencia. Asombroso el peso de la invisibilidad—de la visibilidad selectiva e impuesta. La creación en un espacio para las voces. Tiempo de conversación; a la inversa, tiempo en soledad y reflexión.

Aquí está *Emilio Rojas: trazando una herida a través de mi cuerpo*—una práctica artística de cuerpos y fronteras. En 2015, invitamos a Emilio Rojas a nuestra exposición co-curada *We Place Our Ideas / Our Ideas Place Us (Colocamos Nuestras Ideas / Nuestras Ideas nos Colocan)*. Emilio produjo *Colonial Colour Palette (Paleta de Color Colonial)*, basándose en una investigación sobre la historia de los nombres de los colores de los crayones Crayola (Easton, Pa., sede de Lafayette College, también es sede de Crayola LLC). Esta instalación y performance—que causó sensación al año siguiente cuando se repitió en la feria de arte

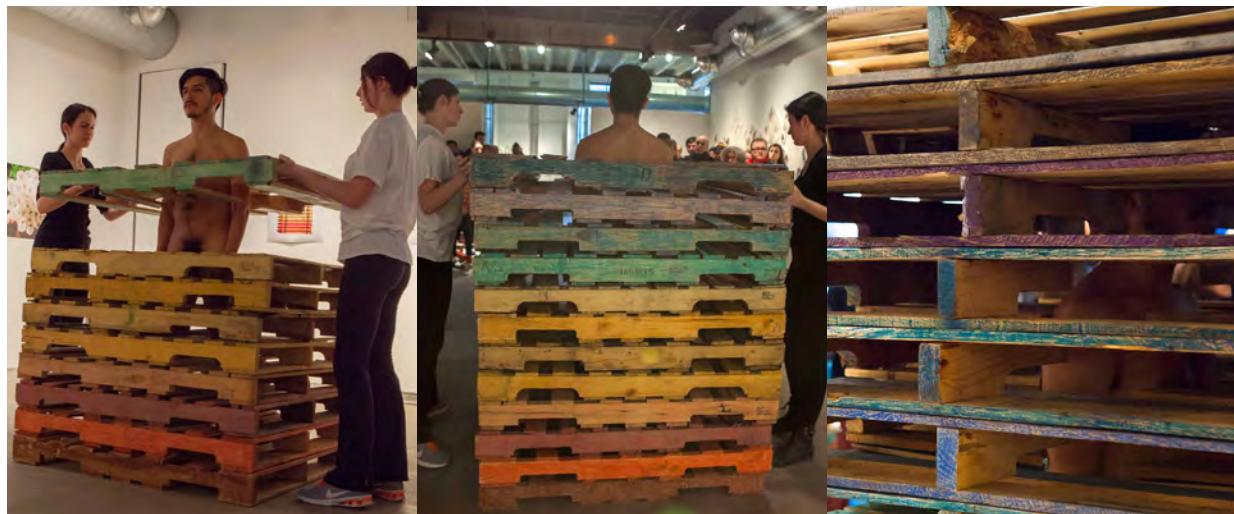


Plate 2. Installation views of *We Place Our Ideas/Our Ideas Place Us*, March 6–April 18, 2015, at Lafayette College Art Galleries and Collections, Emilio Rojas, *Colonial Color Palette*, 2015. Performance with colored pallets, dimensions variable.

Placa 2. Vistas de instalación de *We Place Our Ideas/Our Ideas Place Us*, 6 de marzo–18 de abril, 2015, en las Colecciones y Galerías de Arte de Lafayette College, Emilio Rojas, *Paleta de Colores Colonial*, 2015. Performance con paletas de madera, dimensiones variable.

In 2021, we are thrilled to realize this long-held desire with the support of Lafayette College's Art Galleries, the Maggin Creative and Performing Arts (CaPA) Scholars Program, the Experimental Printmaking Institute, the Offices of Intercultural Development and Student Involvement, Skillman Library and Special Collections & College Archives; the departments of Art, Anthropology and Sociology, and Film & Media Studies, along with community partners including the Sigal Museum and Northampton County Historical and Genealogical Society and Famous Tattoo Works. It is additionally our great pleasure that Laurel V. McLaughlin, whose excellent research and curatorial work align beautifully with Emilio's practices, was available to help shepherd this project's journey.

Enter into the work of Emilio Rojas, cross from your geography into the landscape of these ideas and forms, these performances and images. Make yourself present for this time with Emilio, and experience this exceptional and growing, expansive, intimate body of work.

ARCO Madrid—junto con las obras posteriores, reforzaron nuestra sensación de que teníamos que traer a Emilio nuevamente a Lafayette para comprender mejor su obra.

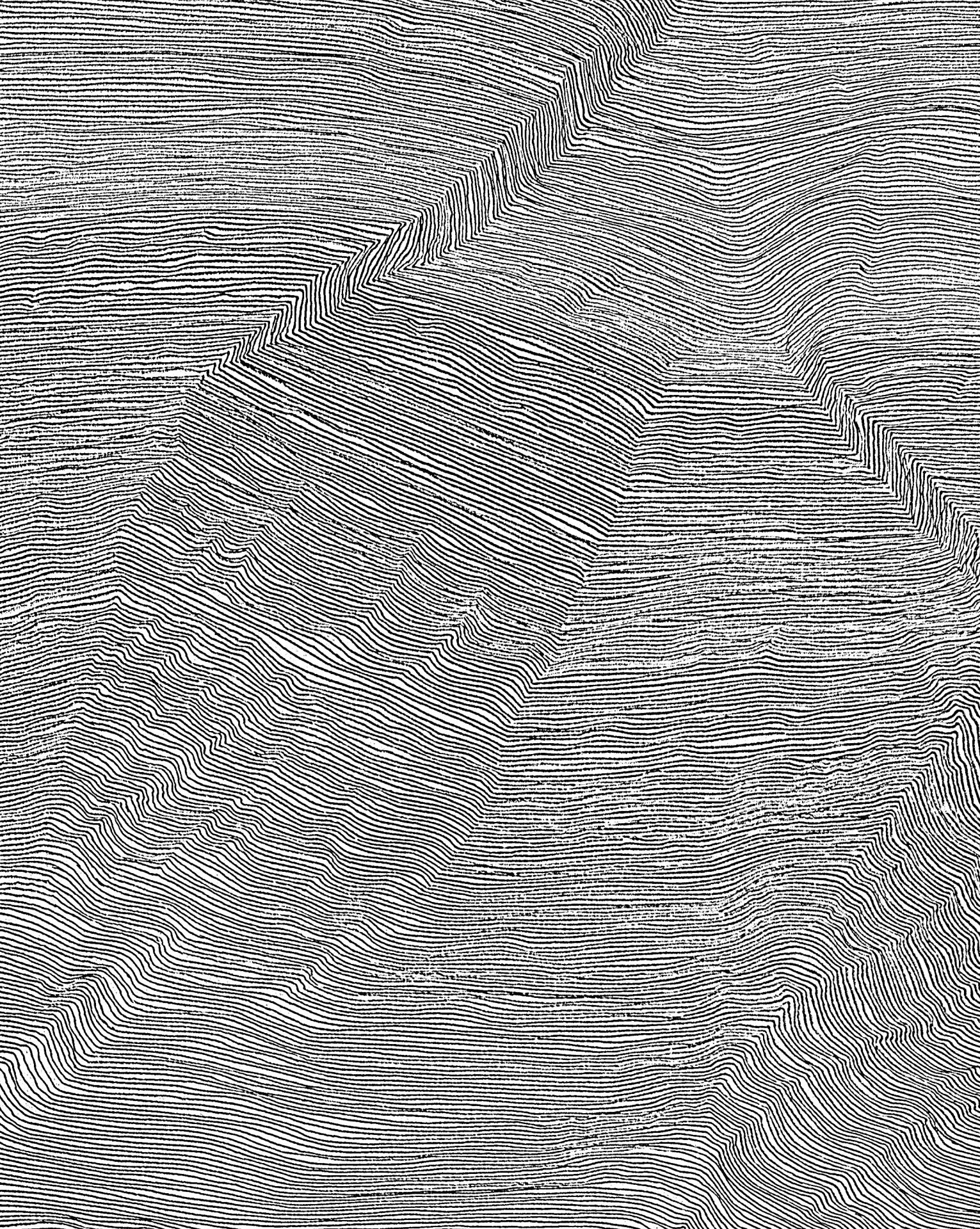
En este 2021, estamos emocionados de hacer realidad este deseo que teníamos desde hace mucho tiempo, y contar con el apoyo de las galerías de Lafayette, el Programa de Becarios Maggin Creative and Performing Arts (CaPA), el Instituto de Grabado Experimental, las Oficinas de Desarrollo Intercultural y Participación Estudiantil, la Biblioteca y Colecciones Especiales y Archivos Universitarios Skillman; los departamentos de Arte, Antropología y Sociología y Estudios de Cine y Medios, junto con socios comunitarios que incluyen el Museo Sigal y Sociedad Histórica y Genealógica del Condado de Northampton y Famous Tattoo Works. Además, es un gran placer para nosotros que Laurel V. McLaughlin, cuya excelente investigación y trabajo curatorial se alinea maravillosamente con las prácticas de Emilio, estuviera disponible para ayudar a guiar este proyecto en un buen camino.

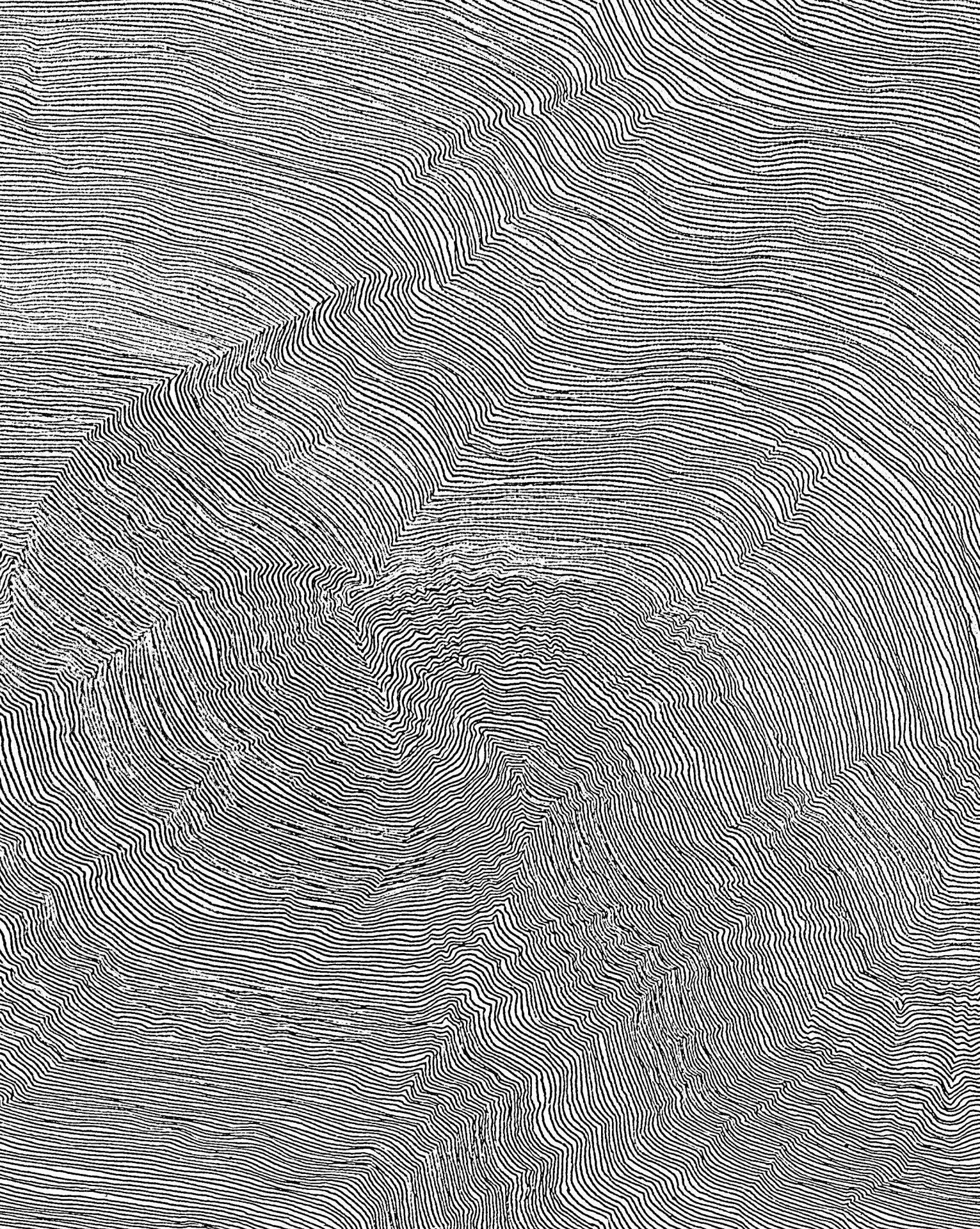
Entra en la obra de Emilio Rojas, cruza desde su geografía al paisaje de estos ideas y formas, hacia estas performances e imágenes. Mantente presente en este momento con Emilio y experimenta esta obra excepcional, creciente, expansiva e íntima.



Plate 3. Installation view of *We Place Our Ideas/Our Ideas Place Us*, March 6–April 18, 2015, at Lafayette College Art Galleries and Collections, Emilio Rojas, *Colonial Color Palette*, 2015. Performance with colored pallets, dimensions variable.

Placa 3. Vista de instalación de *We Place Our Ideas/Our Ideas Place Us*, 6 de marzo-18 de abril, 2015, en las Colecciones y Galerías de Arte de Lafayette College, Emilio Rojas, *Paleta de Colores Colonial*, 2015. Performance con paletas de madera, dimensiones variable.





EXERCISES FOR TRACING: AN INTRODUCTION

EJERCICIOS PARA TRAZAR: UNA INTRODUCCIÓN

LAUREL V. MC LAUGHLIN

To trace–verb. Someone or something taking a path. To give an outline of. To find or discover by investigation. To describe the origin of development of. To follow or mark the course or position of something with one's eye, mind, or finger.¹

How do we trace without reinscribing? How can we encounter without discovering? How can we talk around, through, and by, but not about origins? How can we follow, mark, or leave something behind without imposing? (Fig. 1)

Emilio Rojas' multidisciplinary practice actively traces relationalities and adjacencies through performances that center his own body. These acts of embodied tracing, while taking different forms, follow propositional and exercise-like intentions, set at times impulsively, and at other times through concentrated research. Notably, they invoke *his* specific body—brown, queer, and immigrant-reaching out to other moving bodies through the wound.² As Rojas states,

In my work I utilize my body in a political and critical way as an instrument to unearth removed traumas, embodied forms of decolonization, migration, and the poetics of space. It is essential to my practice to engage in the postcolonial ethical imperative to make visible and audible undervalued or disparaged sites of knowledge, narratives, and individuals. My research-based practice is heavily influenced by queer and feminist archives, border politics, botanical colonialism, and defaced monuments.³

Chicana, queer, feminist theorist and poet Gloria E. Anzaldúa (1942–2004) poignantly called the U.S.-Mexican border *una herida abierta* [an open wound] and a “vague and undetermined place” in her pivotal text, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987).⁴ This open wound, while a psychic and physical trace, harbors the potential—however uncertain—for *conocimiento*, what Anzaldúa recognizes as understanding that heals. It is this potential that Emilio Rojas reimagines and exercises in works ranging from live performances to performance-videos, photography, sculpture, and installation concerning borderlands, colonialism, and queerness.

Such potential defies the bordering impulses of medium-specific categories, chronologies, and methodologies. Instead, *Emilio Rojas: tracing a wound through my body* embraces the porous relationships and questions at the crux of tracing

Trazar (Rastrear)–verbo. Alguien o algo tomando un camino. Dar un esquema de. Encontrar o descubrir mediante la investigación. Describir el origen del desarrollo de. Seguir o marcar el curso o la posición de algo con el ojo, la mente, o el dedo.¹

¿Cómo trazamos sin reinscribir? ¿Cómo podemos encontrar sin descubrir? ¿Cómo podemos hablar alrededor de y por, pero no sobre los orígenes? ¿Cómo podemos seguir, marcar, o dejar algo atrás sin imponer? (Fig. 1)

La práctica multidisciplinaria de Emilio Rojas traza activamente relationalidades y adyacencias a través de performances que centran su propio cuerpo. Estos actos de rastreo corporal, mientras que toman diferentes formas, siguen intenciones proposicionales y semejantes a ejercicios, performances a veces impulsivos y otras integradas a través de una investigación concentrada. En particular, invocan la especificidad de su cuerpo—moreno, queer e inmigrante—acerándose a otros cuerpos en movimiento a través de la herida.² Como dice Rojas,

En mi obra utilizo mi cuerpo de manera política y crítica, como un instrumento para desenterrar traumas removidos, formas encarnadas de descolonización, migración y poéticas del espacio. Es esencial para mi práctica comprometerme con el imperativo ético poscolonial de hacer visibles y audibles los espacios del saber, narrativas e individuos infravalorados o despreciados. Mi práctica basada en la investigación está fuertemente influenciada por archivos queer y feministas, políticas fronterizas, colonialismo botánico y monumentos desfigurados.³

La teórica y poetisa chicana, queer y feminista Gloria E. Anzaldúa (1942–2004) llamó apasionadamente a la frontera entre Estados Unidos y México una *herida abierta* y un “lugar vago e indeterminado” en su vital texto, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987).⁴ Esta herida abierta, aunque es un rastro psíquico y físico, alberga el potencial—sin importar lo incierto—del conocimiento, lo que Anzaldúa reconoce como un entendimiento que sana. Es este el potencial que Emilio Rojas reinventa y practica en obras que van de performances en vivo a videoperformance, fotografía, escultura e instalaciones sobre fronteras, colonialismo y lo que significa ser queer.

Tal potencial evita los impulsos de las categorías de los medios específicos, cronologías y metodologías.



Fig. 1. Installation view of *Emilio Rojas: tracing a wound through my body*, September 2–November 13, 2021 at Lafayette College Art Galleries and Collections, Emilio Rojas, *A Vague and Undetermined Place (a Gloria)*, 2019. Performance with participants, video, paleta cart with lightboxes, Mexican popsicles, drawings on transparency paper, pencils, and uniform, timing and dimensions variable.

Fig. 1. Vista de instalación de *Emilio Rojas: trazando una herida a través mi cuerpo*, 2 de septiembre–13 de noviembre, 2021 en las Colecciones y Galerías de Arte de Lafayette College, Emilio Rojas, *Un lugar Vago e Indeterminado (a Gloria)*, 2019. Performance con participantes, video, carrito de paletas con cajas de luz, paletas mexicanas, dibujos en papel transparente, lápices y uniforme; tiempo y dimensiones variables.

that precipitate inevitable deviations.⁵ That is to say, it acknowledges the turns that the act of tracing, however (un)faithfully, may take. These turns embody threads that run throughout Rojas' practice, even as he returns and reimagines them consistently. These include: *the cut*, *the line*, *the corpus*, and *the scar*. Early performance-videos and live performances in *the cut* harness bodily intensity, even risking danger, through tactics of duration, subversion, and transformation. Collaborations, performance-videos, live performances, and photo-collages, and photographic series in *the line* acknowledge abstractions across geographical and psychic territories that body forth emotions of shared loss, grief, and resilience. *the corpus* confronts historical and memorial tensions between migrating and queer bodies and the legacies of colonialism, xenophobia, and patriarchy in researched-based installations and performance-videos. The performance-videos, social practice works, and photographs in *the scar* register the prolonged aftermath of living with colonial trauma. The works throughout the exhibition inhabit each of these turns and at times, several, thereby gesturing to the borderless potential of communion.

The contributors that respond to these turns do so from various forms, histories, and sense-memories. Néstor Armando Gil Carmona/Taller Workshop and Michiko Okaya's introduction, *Emilio Rojas @ Lafayette, Fall 2021* articulates the collaborative relationship built at Lafayette College and sustained through many years to bring this survey to fruition in 2021. Emilio Rojas' poems "We are here because we are there" and "tracing a *wound* through my body I-II," gesture towards the ways in which borders permeate identity and community, extending beyond their site-specificity in his larger practice, and indeed throughout this survey. *Emilio Rojas and Ernesto Pujol: in Conversation* introduces audiences to the methodologies, processes, and mentorships that tether Rojas' practice to his multifaceted identity and contemporaneity at large. In *the cut*, my essay, "Such that one can be rendered again": Emilio Rojas' Early Performance-videos," attempts to trace and retrace the temporalities of Emilio Rojas' instrumentalized body in early performance-videos such as *El Mestizo* (2010), *Colon* (2009), *El Grito* (2010), and *Caminografías* (2011-2012) and within various memorial, public, decolonial, and queer temporalities outside of Western, colonial, and heteronormative confines. Valeria Luiselli's essay issues a call and response, cutting across the geographies, times, and spaces of the Mexican-U.S. border in "Geology of a Wound," registering the affective residues of Emilio Rojas and Gloria E. Anzaldúa's transnational feminist

En cambio, *Emilio Rojas: trazando una herida a través de mi cuerpo*, acoge las relaciones y preguntas indefinidas en el centro del rastreo que presagian desviaciones inevitables.⁵ Es decir, reconoce los giros que puede tomar, no importa lo (in)fielmente, el acto de rastrear/trazar. Tales giros encarnan los hilos que corren a lo largo de la práctica de Rojas, mientras regresa a ellos y los reinventa consistentemente. Estos incluyen *el corte*, *la línea*, *el corpus* y *la cicatriz*. Las primeras videoperformance y performances en vivo en *el corte* aprovechan la intensidad corporal, incluso arriesgándose él mismo al peligro, a través de estrategias de duración, subversión y transformación. Colaboraciones, videoperformance, performances en vivo, fotomontajes y series fotográficas en *la línea* reconocen abstracciones a través de territorios geográficos y psíquicos que canalizan compartidas emociones de pérdida, dolor y resiliencia. *el corpus* enfrenta tensiones históricas y de la memoria entre cuerpos migrantes y queer y los legados del colonialismo, la xenofobia y el patriarcado en videoperformance basados en la investigación. Los videoperformance, obras de práctica social y fotografías en *la cicatriz* registran las secuelas prolongadas de vivir con el trauma colonial. Las obras en esta exhibición habitan cada uno de estos giros y en ocasiones, varios, de esta manera acercándose hacia el potencial de una colectividad sin fronteras.

Los contribuyentes que responden a estos giros lo hacen de diversas formas, historias y memorias sensoriales. La introducción de Néstor Armando Gil Carmona/Taller Workshop y Michiko Okaya, *Emilio Rojas @ Lafayette, Otoño 2021* articula la relación de colaboración construida en Lafayette College y sostenida durante muchos años para llevar este estudio a su realización en 2021. Los poemas de Emilio Rojas "estamos aquí porque ustedes estuvieron allá" y "trazando una herida a través de mi cuerpo I-II", aluden a las formas en que las fronteras permean la identidad y la comunidad, extendiéndose más allá de la especificidad de su sitio en su práctica más amplia, y de hecho a lo largo de este estudio. *Emilio Rojas y Ernesto Pujol: en Conversación* presenta al público las metodologías, procesos, y mentorías que unen la práctica de Rojas a su identidad multifacética y su contemporaneidad en general. En *el corte*, mi ensayo, "De tal manera que uno pueda volver a ser representado": Primeras Videoperformance de Emilio Rojas", intenta delinear y volver a trazar las temporalidades del cuerpo instrumentalizado de Emilio Rojas en sus primeras videoperformance como *El Mestizo* (2010), *Colon* (2009), *El Grito* (2010) y *Caminografías* (2011-2012)

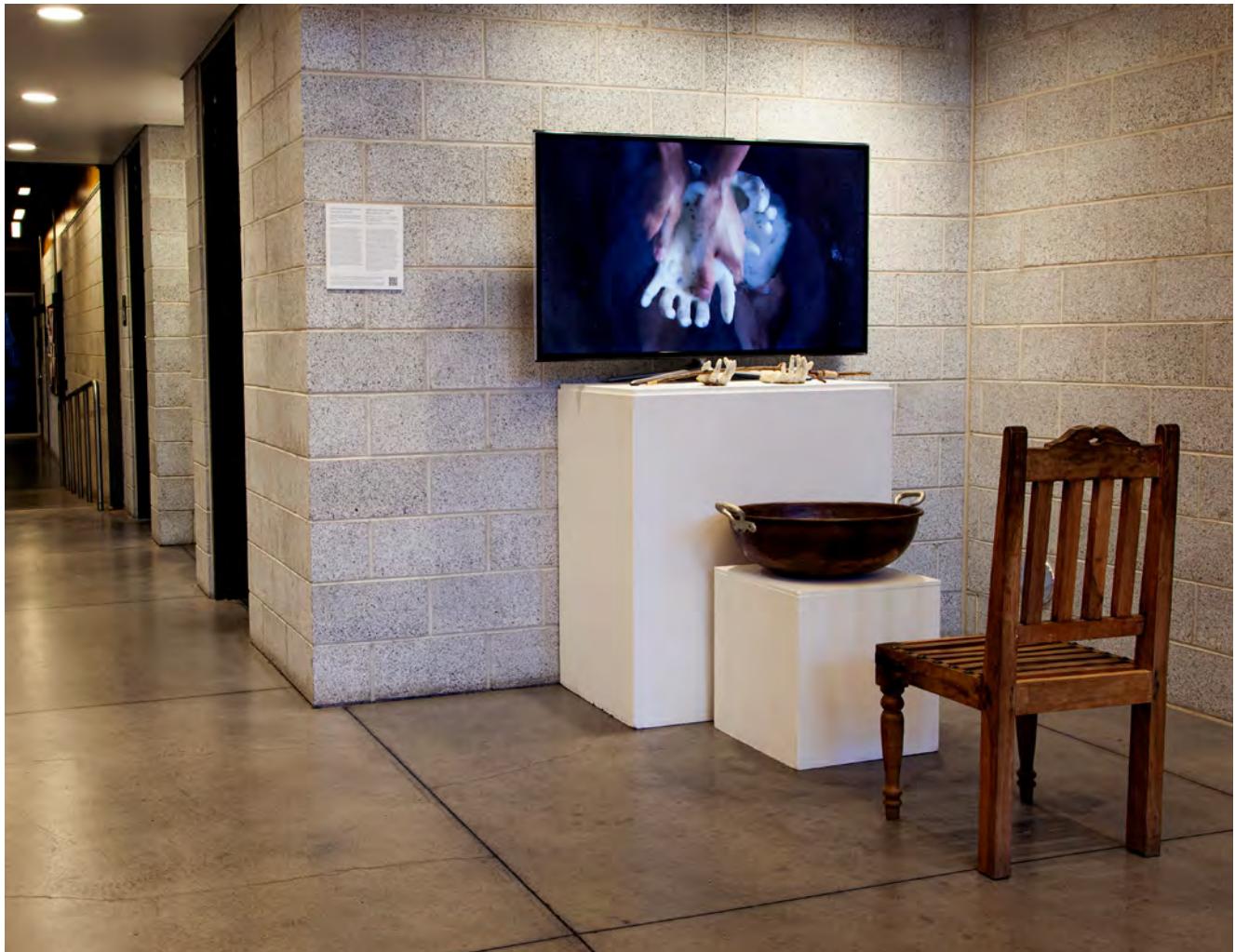


Fig. 2. Installation view of *Emilio Rojas: tracing a wound through my body*, September 2–November 13, 2021 at Lafayette College Art Galleries and Collections, Emilio Rojas and Pamela Sneed, *Hands that Hold* (detail), 2021. Performance-video with poetry, chair, sumac straw, and 18th-century hammered bronze bowl, 15:42 min. Courtesy of the artists, commissioned by the Center for Human Rights and the Arts, Bard College.

Fig. 2. Vista de instalación de *Emilio Rojas: trazando una herida a través mi cuerpo*, 2 de septiembre–13 de noviembre, 2021 en las Colecciones y Galerías de Arte de Lafayette College, Emilio Rojas y Pamela Sneed, *Manos que Toman* (detalle), 2021. Videoperformance con poesía, silla, paja de zumaque y cuenco de bronce martillado del siglo XVIII, 15:42 min. Cortesía de los artistas, comisionado por el Centro de Derechos Humanos y las Artes, Bard College.

interventions in personal and societal stratas. Traces through spatio-temporality are both reinforced and challenged in Ethan Madarieta's essay *The (Dissenting) Line*, which identifies *the line* of the border as a shared abstraction, passed from culture to culture, body to body, and pointedly constructed as evinced in Rojas' works such as *Topographies of the Margins* (2021) and *A Vague and Undetermined Place (a Gloria)* (2019). *CORPUS CALLOSUM* from Mechtild Widrich in collaboration with Andrei Pop examines works ranging from *Naturalized Borders (a Gloria)* (2019) and *Hands that Hold* (2020) the monumentality of the border and its abstractions within participatory works engaging collective audiences and interspecial relationships. And finally, Emilio Rojas' poem "Santa María" and Rebecca Schneider's essay, *Back and Forth and Back: The Many Returns of Emilio Rojas*, meditate upon the (im) possibility of return in the aftermath, or wake, of the scar in works such as *Go Back to Where You Came From (Santa María)* (2019) and *Go Back to Where You Came From (Mayflower)* (2020).

The catalog concludes—or perhaps leaves open—the numerous potentialities for communion concerning borders with Emilio Rojas and Pamela Sneed's poem "Hands that Hold" (2020) accompanying the video work of the same name in the exhibition (Fig. 2). They offer meditations as they hold one another and a tree—Rojas asking,

when did we think ourselves
different from the land
from each other?⁶

And Sneed recollecting,

I've held many things
I've lost many things
My hands have nurtured movements⁷

Let us hope that we never stop asking this question, or remembering the people, objects, and memories we have held and lost. Let us continue to nurture movement across borders.⁸

y dentro de varias temporalidades conmemorativas, públicas, decoloniales, y queer fuera de los confines occidentales, coloniales, y heteronormativos. El ensayo de Valeria Luiselli emite un llamado y una respuesta, atravesando las geografías, épocas, y espacios de la frontera México-EE. UU. en "Geología de una herida," registrando los residuos afectivos de las intervenciones feministas transnacionales de Emilio Rojas y Gloria E. Anzaldúa en estratos personales y sociales. Los rastros a través de la espacio-temporalidad se refuerzan y se cuestionan en el ensayo de Ethan Madarieta *La línea (disidente)*, que identifica *la línea* de la frontera como una abstracción compartida, pasada de cultura a cultura, de cuerpo a cuerpo, y construida deliberadamente como se evidencia en las obras de Rojas como *Topografía de los márgenes* (2021) y *Un lugar Vago e Indeterminado (a Gloria)* (2019). *CORPUS CALLOSUM* de Mechtild Widrich en colaboración con Andrei Pop examina en obras que van desde *Fronteras Naturalizadas (a Gloria)* (2019) y *Manos que toman* (2020) la monumentalidad de la frontera y sus abstracciones dentro de obras participativas que involucran a audiencias colectivas y relaciones entre especies. Y finalmente, el poema de Emilio Rojas "Santa María" y el ensayo de Rebecca Schneider, *De Ida y Vuelta y Regreso: Los Múltiples Retornos de Emilio Rojas*, median sobre la (im) posibilidad del retorno tras la secuela o como resultado de la cicatriz en obras como *Regréstate de Donde Viniste (Santa María)* (2019) y *Regréstate de Donde Viniste (Mayflower)* (2020).

El catálogo concluye—o tal vez deja abiertas—las numerosas potencialidades de comunión en torno a las fronteras con la poema "Manos que toman" (2020) de Emilio Rojas y Pamela Sneed que acompaña la obra en video del mismo nombre en la exhibición (Fig. 2). Ofrecen meditaciones mientras se toman de los brazos a la vez que abrazan un arbol—y Rojas pregunta,

¿cuándo nos pensamos
diferentes de la tierra
unos de otros?⁶

Sneed recuerda,

He tenido muchas cosas
He perdido muchas cosas
Mis manos han nutrido movimientos⁷

Esperemos que nunca dejemos de hacer esta pregunta, o de recordando las personas, recuerdos y objetos que hemos atesorado y perdido. Sigamos fomentando el movimiento sociales a través de las fronteras.⁸

NOTES

1. "Trace," *Oxford English Dictionary*, 3rd Edition (Oxford: Oxford University Press, 2010).
2. The specificity of Rojas' body within his works and their relational connection with other migrating bodies recalls sculptor, performance-maker, and writer Gordon Hall's text, "Why I Don't Talk About 'The Body': A Polemic," who rejects the abstract usage of the term for its assumption of a straight, able, white, and middle-class body in favor of the specificities of multiple bodies in *Monday Journal*, Vol. 4, "White Pictures," eds. Danny Giles and Julia Powers, Accessed 12 August, 2021: <https://monday-journal.com/volumes/v4/>.
3. Emilio Rojas, "Naturalized Borders (An Open Wound in the Land, An Open Wound in the Body)" in "Where No Wall Remains: Projects on Borders and Performance," Co-edited by Tania El Khoury and Tom Sellar, *Theater* (Yale School of Drama/Yale Repertory Theatre), vol. 51, no. 1 (2021): 62-79, 63.
4. Gloria E. Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco, CA: Aunt Lute Books, 1987), 3.
5. The Lafayette Campus locations for Emilio Rojas works include: 248 North 3rd St., the gardeHouse, the Williams Visual Arts Center, Farinon College Center, and Skillman Library.
6. See Emilio Rojas and Pamela Sneed, "Hands that Hold," pg. 138.
7. Ibid.
8. I am deeply grateful to Emilio for his labor, energy, and passion in addition to his guidance over the course of countless Zooms, calls, and meetings in preparation for this exhibition and catalog.

NOTAS

1. "Trazar," *Oxford English Dictionary*, 3a edición (Oxford: Oxford University Press, 2010).
2. La especificidad del cuerpo de Rojas dentro de sus obras y su conexión relacional con otros cuerpos migratorios recuerda al texto del escultor, escenógrafo, y escritor Gordon Hall, "Por qué no hablo 'del cuerpo': Una polémica," quien rechaza el uso abstracto del término por su posición de clase media, heterosexual, no discapacitada, y blanca del su cuerpo, a favor de las especificidades de múltiples cuerpos en *Monday Journal*, vol. 4, "Fotografías en blanco", eds. Danny Giles y Julia Powers, consultado el 12 de agosto de 2021: <https://monday-journal.com/volumes/v4/>.
3. Emilio Rojas, "Fronteras naturalizadas (Una herida abierta en la tierra, Una herida abierta en el cuerpo)" en "Donde no queda ningún muro: proyectos sobre fronteras y performance," coeditado por Tania El Khoury y Tom Sellar, *Theater* (Facultad de Teatro de Yale/Yale Repertory Theatre), vol. 51, no. 1 (2021): 62-79, 63.
4. Gloria E. Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco, CA: Aunt Lute Books, 1987), 3.
5. Las ubicaciones del campus de Lafayette para las obras de Emilio Rojas incluyen: 248 North 3rd St., gardeHouse, Williams Visual Arts Center, el Centro Estudiantil Farinon, y la Biblioteca Skillman.
6. Ver Emilio Rojas y Pamela Sneed, "Manos que sostienen," pág. 138.
7. Ibíd.
8. Estoy profundamente agradecida con Emilio por su trabajo, energía, y pasión además de su guía en el transcurso de innumerables Zooms, llamadas y reuniones.



Plate 4. Emilio Rojas, *He Who Writes History Has No Memory*, 2017–2018. Installation with performance-video, 4:18 min., 4 x 2 ½ ft. framed poster, confederate seal, hot plate, and lacquered tortillas.

Placa 4. Emilio Rojas, *El Que Escribe la Historia No Tiene Memoria*, 2017–2018. Instalación con videoperformance, 4:18 min., póster enmarcado de 1.21 x 0.76 m, sello confederado, hornillo, y tortillas lacadas.

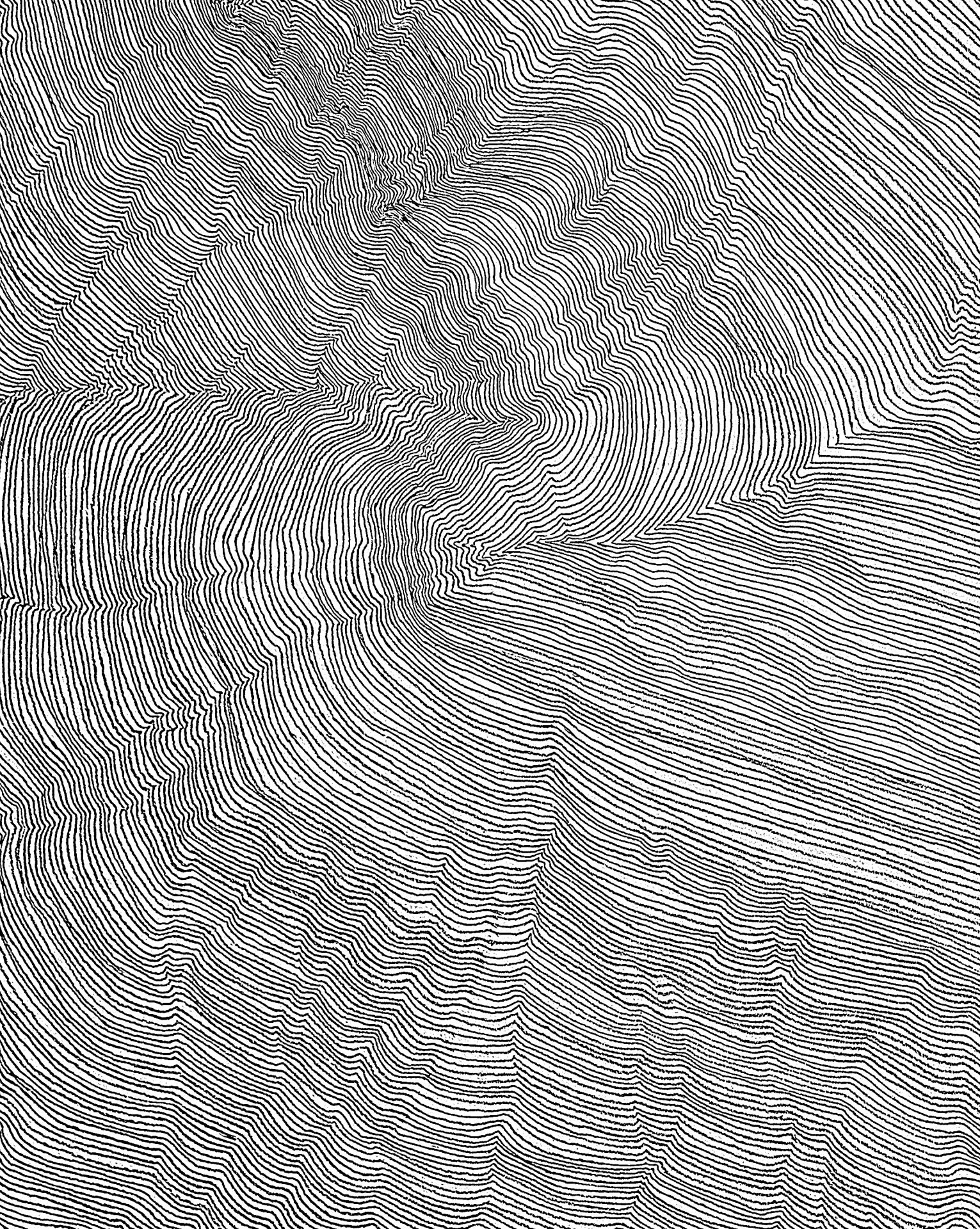


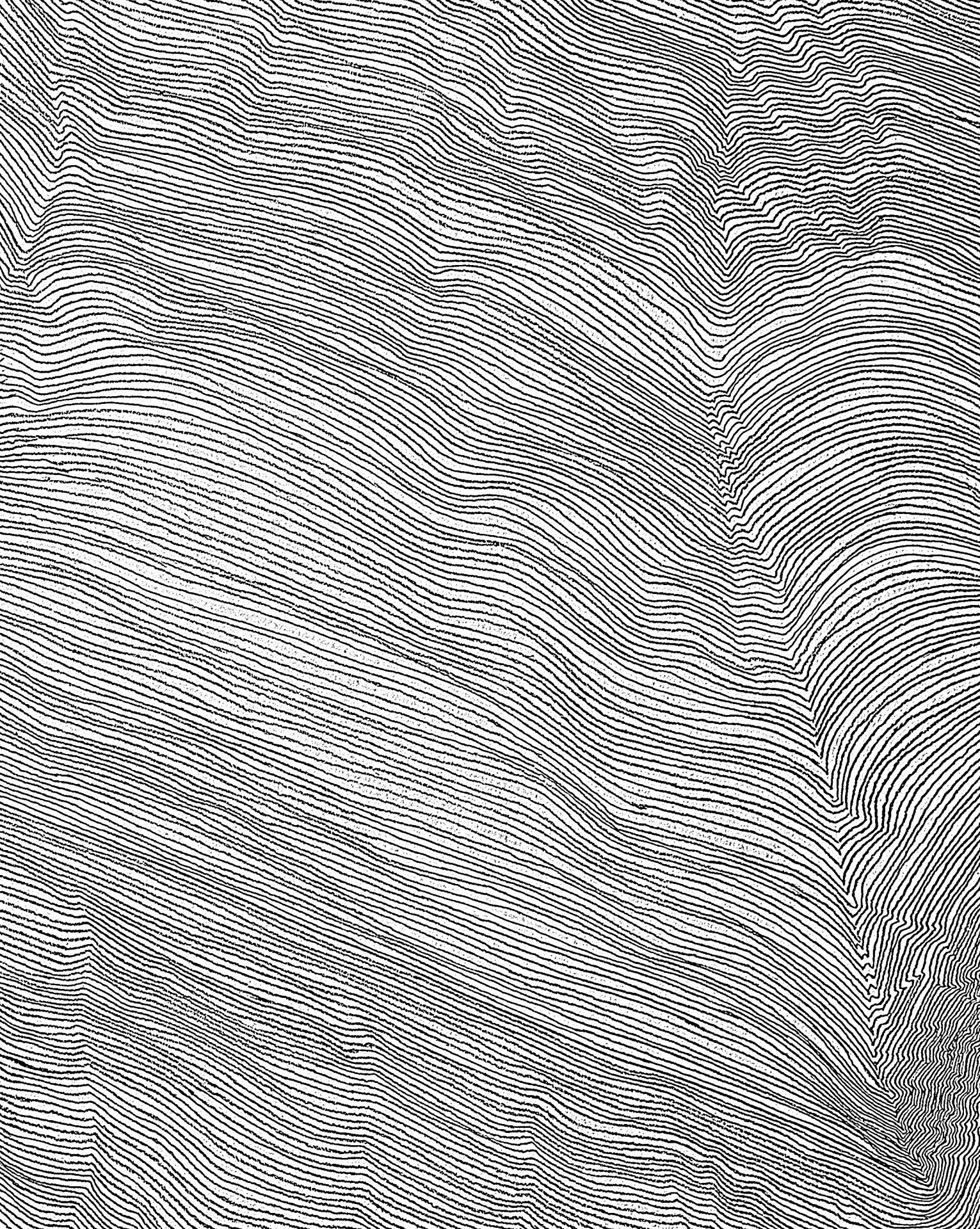
Plate 5. Emilio Rojas, "Moving Through Borders" (detail), 2014–2015. Series of nine digitally printed photographs on Hahnemühle with embossed letterpress text, unframed: $10\frac{1}{2} \times 18\frac{3}{4}$ in., framed: $12\frac{1}{2} \times 20\frac{3}{4}$ in. approx each.

Placa 5. Emilio Rojas, "Moviéndose a Través de Fronteras" (detalle), 2014–2015. Serie de nueve fotografías impresas digitalmente en Hahnemühle con texto gofrado 26.67×47.625 cm., enmarcado: cada 31.75×52.705 cm.

NG LANDSCAPES







WE ARE HERE BECAUSE YOU WERE THERE

EMILIO ROJAS

We are here
because you were there,
and you never left,
you live inside me,
in the marrow of my bones,
the tips of my fingers
the back of my throat,
Giving me the gag reflex,
to regurgitate (your written) history
over your white walls,
alleys, and underneath
the rugs you have swept
your crimes under,

We are here
because you were there,
leaving plagues and bastard children,
we are their descendants,
claiming our seat at the table,
our titles and the riches your plundered,
the castles and cathedrals you built
with our dead but still warm bodies,
we are their ghosts crashing
at your shores,
the skeletons in your colonial closets,
caoba, carne y corazón.

We are here
because you were there,
we learned to speak your tongues,
we mastered them, wrote poetry,
use your tools to cut your limbs
into pieces,
small enough for our grandchildren
to chew on for dinner, with spices
we became cannibals
of your own making
full-filled your fantasies,

*Tupi or not tupi,
That is the question,
Só me interessa o que não é meu.
Lei do homem.
Lei do antropófago.
Antropofagia.
A transformação permanente
do Tabu em totem.*¹

We are here
because you were there,
and you never left,
you live inside us,
in the marrow of our bones,
the tips of our fingers
And our hands will never rest,
Until they excavate the unsaid.

NOTES

1. Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago,” Revista de *Antropofagia*, vol. 1, no. 1 (May 1928), 3, 7.

NOTAS

1. Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago,” Revista de *Antropofagia*, vol. 1, no. 1 (May 1928), 3, 7.



Plate 6. Emilio Rojas, "m(Other)s" series (still), 2017-ongoing. Eight videos, timing variable.

Placa 6. Emilio Rojas, "m(Other)s" serie (imagen fija), 2017-en curso. Ocho videos, tiempo variable.

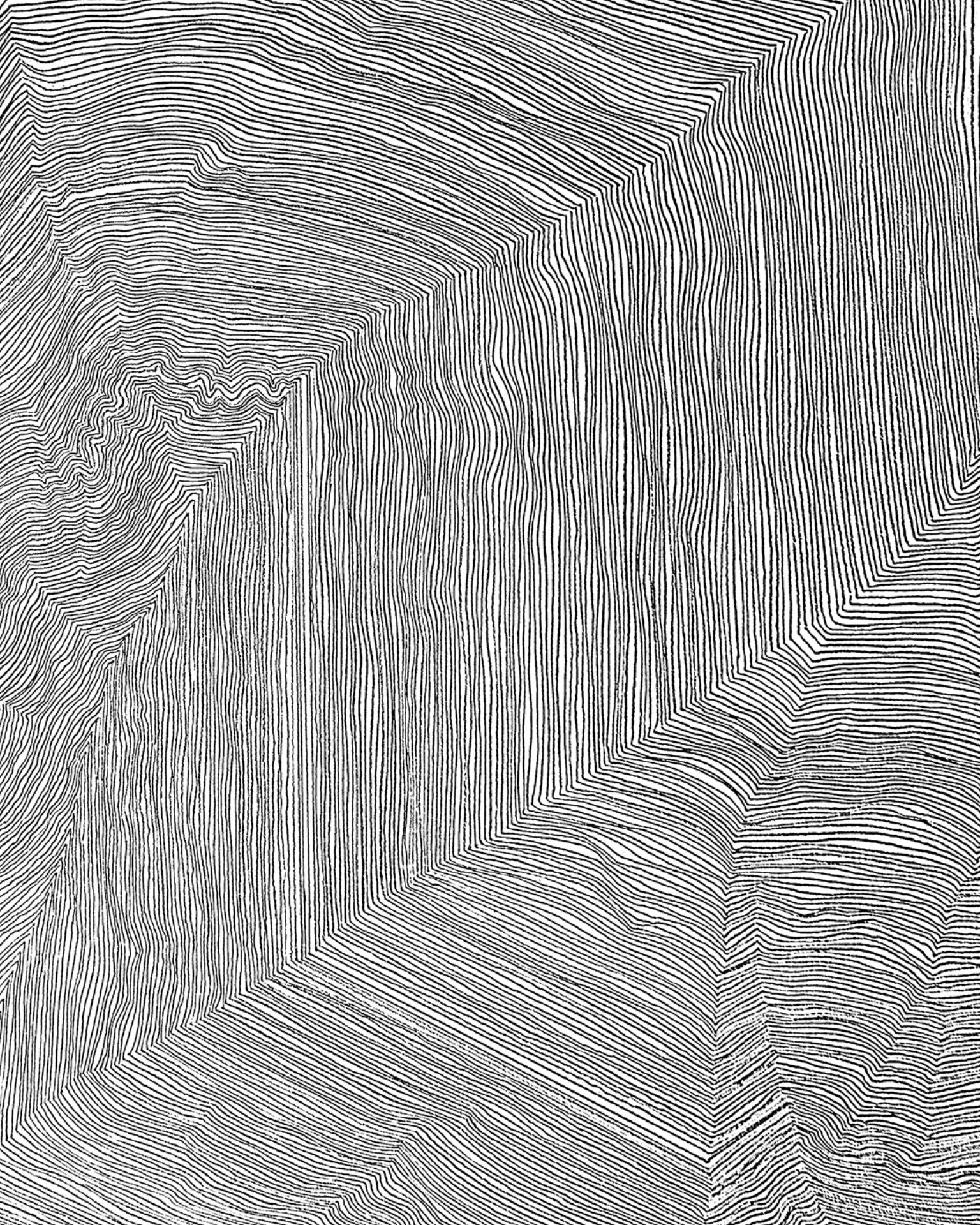




Plate 6. Emilio Rojas, *The Dead Taste Sweeter Than the Living (After Félix González-Torres)* (still), 2017. Performance-video, 30:00 min.

Placa 6. Emilio Rojas, *Los Muertos Saben Más Dulces que los Vivos (Después de Félix González-Torres)* (Imagen fija), 2017. Videoperformance, 30:00 min.





EMILIO ROJAS AND
ERNESTO PUJOL:
IN CONVERSATION

EMILIO ROJAS Y
ERNESTO PUJOL:
EN CONVERSACIÓN

Ernesto Pujol (EP): We met in a performance workshop on the psychic archaeology of the artist's creative process within the context of society, which I taught while being a Visiting Artist at the School of the Art Institute in Chicago (SAIC), where you were pursuing an MFA. How do you compare your practice now with how it was in the beginning?

Emilio Rojas (ER): This survey, *tracing a wound through my body*, has made me review how my creative process has evolved. The first piece you see in the exhibition, *El Mestizo* (2010), shows me shaving half of my body. But over the years my work has become less about my body and more about the collective body—how society deals with trauma, how people decolonize their bodies. I'm working more with communities. For example, the "m(Other)s" series is a collaboration with immigrant women and children. It's been a completely different performative experience, because I'm not even in the piece. I'm behind it, facilitating and listening to women's stories.

EP: You are listening.

ER: I remember something you said in class, that "silence is the skin of listening." That really stayed with me. Sometimes we need to be quiet in order to listen, we need to be still in order to receive. I think my early practice was about pressing against boundaries, pushing my body to its limit. Currently it's more about being in community, sitting in a circle with people, listening to survivors. After participating in your Chicago workshop, I did a project with Félix González-Torres' candy in which survivors talked about their experience during the AIDS crisis for the duration of one candy in their mouths (Figs. 1-2). I started thinking about my practice as an activist and organizer, incorporating human rights, migrant rights. You said something to me once about how activism builds you as a more empathic human being. Activism has shifted my practice, it's less outcome-oriented and more about a process.

EP: What fuels your practice right now, in terms of its psychic fuel. Is it rage, or loss and grief? I always had the feeling that there was an inner man on fire.

ER: You are right, I think there was a lot more rage to the practice when we met, chiefly against oppression and injustice. There was also a need to prove myself, to those who bullied me early on, who said I was worthless. There was a need to prove them wrong. You once told me that anger can only last so long as a fuel, it burns out and consumes you with it. Holding on to anger is like

Ernesto Pujol (EP): Nos conocimos en un taller de performance sobre la arqueología psíquica del proceso creativo del artista en el contexto de la sociedad, el cual enseñé mientras era Artista Visitante en La Escuela del Instituto de Arte de Chicago (SAIC), donde cursabas una Maestría en Bellas Artes. ¿Cómo comparas tu práctica ahora con cómo era al principio?

Emilio Rojas (ER): Esta revisión, *trazando una herida a través de mi cuerpo*, me ha hecho examinar cómo ha evolucionado mi proceso creativo. La primera pieza que ves en la exposición, *El Mestizo* (2010), me muestra afeitándome la mitad del cuerpo. Pero a lo largo de los años mi obra se ha vuelto menos sobre mi cuerpo y más sobre el cuerpo colectivo—cómo la sociedad lidia con el trauma, cómo las personas descolonizan sus cuerpos. Trabajo más con las comunidades. Por ejemplo, la serie "m(Other)s" es una colaboración con mujeres y niños inmigrantes. Ha sido una experiencia performativa completamente diferente, porque ni siquiera estoy en la pieza. Estoy detrás, facilitando y escuchando historias de mujeres.

EP: Estás escuchando.

ER: Recuerdo algo que dijiste en clase, que "el silencio es la piel de la escucha". Eso realmente se quedó conmigo. A veces necesitamos estar callados para poder escuchar, necesitamos estar quietos para poder recibir. Creo que mi práctica inicial consistía en presionar contra los límites, en empujar mi cuerpo hasta el límite. Actualmente se trata más de estar en comunidad, de sentarme en un círculo con la gente, de escuchar a los sobrevivientes. Después de participar en tu taller en Chicago, hice un proyecto con los dulces de Félix González-Torres en el que los sobrevivientes hablaron sobre sus experiencias de la crisis del SIDA por la duración de un dulce en la boca (Fig. 1-2). Empecé a pensar en mi práctica como activista y organizador, incorporando derechos humanos, derechos de los migrantes. Una vez me dijiste algo sobre cómo el activismo te vuelve un ser humano más empático. El activismo ha cambiado mi práctica, está menos orientada a resultados y es más sobre el proceso.

EP: ¿Qué alimenta tu práctica en este momento, en términos de su combustible psíquico? ¿Es rabia, o pérdida y dolor? Siempre tuve la sensación de que había en ti un hombre en fuego.

ER: Tienes razón, creo que cuando nos conocimos había mucha más rabia en mi práctica, principalmente contra la opresión y la injusticia. También había una



Fig. 1. Emilio Rojas, *Portrait of Ross* (*Interview with Carl George*), 2022. Video, dimensions variable.

Fig. 1. Emilio Rojas, *Retrato de Ross* (*Entrevista con Carl George*), 2022. Video, dimensiones variables.



Fig. 2. Emilio Rojas, *The Dead Taste Sweeter Than the Living (After Félix González-Torres)* (still), 2017. Performance-video, 30:00 min.

Fig. 2. Emilio Rojas, *Los Muertos Saben Más Dulces que los Vivos (Después de Félix González-Torres)* (Imagen fija), 2017. Videoperformance, 30:00 min.

holding onto hot coals—even when trying to throw them at someone, you burn yourself. So, I've stopped wanting to prove myself to anyone.

I was just reading *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge, and the Teachings of Plants* (2013) by Robin Wall Kimmerer. She says: "I'm a poet and the world speaks to me in metaphors." I think that my practice right now is greatly fueled by poetry, making sense of the world through poetics. So, I have gone back to reclaiming my curiosity and bewilderment as a child. My practice is now fueled by that early curiosity, wanting to give hope, connecting humans for mutual healing. I'm now pursuing the possibility of healing. I'm interested in the small moments of transformation that art allows.

I'm currently collaborating with another artist in a project about ash tree extinction in North America as a metaphor for human extinction (Fig. 3-4). I've been researching the impact we humans have on nature because we've become so disconnected and still think ourselves separate from it. Trees are our link to nature. We breathe together: we are symbiotic with trees, we inhale what they exhale; we exhale where they inhale. Working in nature has also inspired me to perform for non-human beings, suddenly not needing a human audience to stage a performance.

EP: Regarding the title of your survey, tracing a *wound* through my body, can you expand on what is the wound that runs through your body?

ER: I first considered two titles: *tracing a line through my body*, and *tracing a wound through my body*. But I settled on using the term *wound*. There is a performance I do yearly in which I reopen the line of the border on my back, creating a wound. That is one of the first performances that Michiko Okaya, the Director Emerita of the Lafayette College Art Galleries saw. In Gloria E. Anzaldúa's *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), she says that "The U.S.-Mexican border is an open wound where the third world grates against the first and bleeds."² As an immigrant, I feel that our border is a wound. Even though I came to the U.S. as a student and obtained a green card, I've often experienced discrimination. I join the people from the global majority to meditate about the wounds of colonialism, the wounds of U.S. interventionism in Latin America, and trace this through different pieces. That is the psychic tracing, which I'm trying to locate throughout this exhibition. The wounds of colonialism and xenophobia.

necesidad de demostrar mi valor ante aquellos que me intimidaron al principio, que decían que no valía nada. Había una necesidad de demostrarles que estaban equivocados. Una vez me dijiste que la ira solo puede durar hasta cierto punto como combustible, se quema, y te consume con ella. Aferrarse a la ira es como aferrarse a las brasas, incluso cuando intentas arrojárselas a alguien, te quemas. Así que dejé de querer demostrarle mi valía a nadie.

Estaba leyendo *Una trenza de hierba sagrada: Sabiduría indígena, conocimiento científico y la enseñanza de las plantas* (2013) de Robin Wall Kimmerer. Ella dice: "Soy poeta y el mundo me habla en metáforas".¹ Creo que mi práctica en este momento está impulsada en gran medida por la poesía, dando sentido al mundo a través de la poética. Así que he vuelto a recuperar mi curiosidad y asombro de niño. Mi práctica ahora está impulsada por esa curiosidad temprana, queriendo dar esperanza, conectando a los humanos para lograr sanar mutuamente. Ahora busco la posibilidad de sanar. Me interesan los pequeños momentos de transformación que permite el arte.

Actualmente colaboro con otro artista en un proyecto sobre la extinción del fresno en América del Norte como metáfora de la extinción humana (Fig. 3-4). He estado investigando el impacto que los seres humanos tenemos en la naturaleza porque nos hemos desconectado tanto y todavía pensamos que estamos separados de ella. Los árboles son nuestro vínculo con la naturaleza. Respiramos juntos: somos simbóticos con los árboles, inhalamos lo que exhalan; exhalamos mientras que ellos inhalan. Trabajar en la naturaleza también me ha inspirado a actuar para seres no humanos, y no necesito un público para realizar una acción.

EP: Respecto al título de tu estudio, trazando una herida a través de mi cuerpo, ¿puedes ampliar sobre lo que es la herida que recorre tu cuerpo?

ER: Primero consideré dos títulos: *trazando una línea a través de mi cuerpo* y *trazando una herida a través de mi cuerpo*. Pero me decidí por usar el término *herida*. Una de las acciones que hago anualmente es abrir la línea de la frontera en mi espalda, creando una herida. Ese fue uno de los primeros performances que vio Michiko Okaya, Directora Emerita de las galerías de arte de Lafayette College. En *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) de Gloria E. Anzaldúa, dice que "La frontera entre México y Estados Unidos es una herida abierta donde el tercer mundo roza contra el primer

EP: We are always being wounded as artists, immigrants, and queers. But we cannot live with open wounds for very long. They need to heal so they do not become infected or gangrenous. Is your body wounded? Is the wound the body? Or is the wound really a scar, a scar that runs through your body?

ER: You are right, we can't live with an open wound. The U.S.-Mexican border is psychically unsustainable as an open wound, but it remains so because there are still people suffering and dying daily. A scar is a reminder that we have been injured before but that we can heal. I think of scars as instructions for when you are down on the floor, as ways of knowing that you have survived and need to get up and keep fighting. The body reminds us of our survival through the skin. When we get wounded, tissue breaks yet the body sends collagen to suture. But sometimes it doesn't know when to stop. So, it keeps going and keloid scars are formed. Scarring is a metaphor in my work, what sutures the skin, strengthening our physical and emotional armor. A scar rarely disappears. We are vessels constantly mending ourselves.

EP: What part of your body drives you the most? Where do you physically site your gestural drive?

ER: I do a lot of research for a new piece and that early part of my process is in my head. But once I start experiencing, it's in my body, particularly in my hands and the repetition of a gesture. All the more during durational performances and the transformation of my body through exhaustion. But there is also the heart. One of my favorite phrases in English is "learning by heart." For the Aztecs, memory was sited in the heart, it wasn't stored in the head. I am also drawn to the notion of "muscle memory" because we have ancestral memories stored in our bodies and our DNA.

EP: How do you find the right gesture for a piece? Or does a gesture find you? Do you workshop a piece? Or does it come to you almost fully conceptualized?

ER: I used to structure pieces knowing exactly what I was going to do for a certain length of time. I especially tried to plan the ending of my performances because I don't want the performer to come out and bow, as in theater. I repeatedly searched for endings where the performer disappeared and the audience was forced to reflect on what just happened through a final absence. Lin Hixson of the Goat Island Performance Group was one of my professors at SAIC. She taught me how to discover the choreography of a performance while

mundo y sangra"? Como inmigrante, siento que nuestra frontera es una herida. Aunque vine a los Estados Unidos como estudiante y obtuve un permiso de residencia, a menudo he experimentado discriminación. Me uno a la gente de la mayoría global para meditar sobre las heridas del colonialismo, las heridas del intervencionismo estadounidense en América Latina, y lo trazo a través de diferentes piezas. Ese es el rastreo psíquico que intento localizar a lo largo de esta exposición. Las heridas del colonialismo y la xenofobia.

EP: Siempre nos hieren como artistas, inmigrantes, y queers. Pero no podemos vivir con heridas abiertas por mucho tiempo. Estas necesitan sanarse para que no se infecten ni se gangrenen. ¿Está tu cuerpo herido? ¿Es la herida el cuerpo? ¿O es la herida realmente una cicatriz, una cicatriz que recorre tu cuerpo?

ER: Tienes razón, no podemos vivir con una herida abierta. La frontera entre Estados Unidos y México es psíquicamente insostenible como una herida abierta, pero sigue siéndolo porque todavía hay personas que sufren y mueren diariamente. Una cicatriz es un recordatorio de que hemos sido heridos antes pero que podemos sanar. Pienso en las cicatrices como instrucciones para cuando estás en el piso, como formas de saber que has sobrevivido y necesitas levantarte y seguir luchando. El cuerpo nos recuerda nuestra supervivencia a través de la piel. Cuando nos cortamos, el tejido se rompe, pero el cuerpo envía colágeno para suturar. Pero a veces no sabe cuándo parar. Así que continúa y se forman cicatrices queloides. La cicatrización es una metáfora en mi obra, lo que sutura la piel, fortaleciendo nuestra armadura física y emocional. Una cicatriz rara vez desaparece. Somos vasijas que constantemente nos reparamos.

EP: ¿Qué parte de tu cuerpo te impulsa más? ¿Dónde ubicas físicamente tu impulso gestual?

ER: Hago mucha investigación para cada nueva pieza y esa primera parte de mi proceso está en mi cabeza. Pero una vez que empiezo a experimentar, está en mi cuerpo, particularmente en mis manos y en la repetición de un gesto. Más aún durante performances duracionales y la transformación de mi cuerpo a través del agotamiento. Pero también está el corazón. Una de mis frases favoritas en inglés es como dicen aprender de memoria, la frase que utilizan es aprender de corazón. Para los aztecas, la memoria estaba ubicada en el corazón, no estaba guardada en la cabeza. También me atrae la noción de la "memoria muscular" porque tenemos



Fig. 3. Installation view of *Movement Without Borders*, Judson Memorial Church, New York, October 2, 2021, Emilio Rojas in collaboration with Michael Asbill, *Control the bor(d)ers*, 2021. Performance installation, eight-hour duration.

Fig. 3. Vista de instalación de *Movement Without Borders*, Judson Memorial Church, Nueva York, 2 de octubre de 2021, Emilio Rojas en colaboración con Michael Asbill, *Control the bor(d)ers*, 2021. Performance instalación, duración de ocho horas.



Fig. 4. Installation view of *Movement Without Borders*, Judson Memorial Church, New York, October 2, 2021, Emilio Rojas in collaboration with Michael Asbill (Performers: Arthur Aviles, Maximillion Hawkeye Canion, Jonathan González, Ishikawa Mio Carol Montealegre), *Control the bor(d)ers*, 2021. Performance installation, timing variable. Image courtesy of the artist.

Fig. 4. Vista de instalación de *Movement Without Borders*, Judson Memorial Church, Nueva York, 2 de octubre de 2021, Emilio Rojas en colaboración con Michael Asbill, *Control the bor(d)ers*, 2021. Performance instalación, duración de ocho horas.

making it. I still retain a sense of structure, but when I now place my body into the performative stream, it may show me something else and I let myself explore.

EP: We traveled throughout Japan together as part of an exchange with the Tokyo University of the Arts. I asked you to develop a performance sketch in Hiroshima and you created a remarkable piece that moved our Japanese host greatly. You held a final pose that was both that of a still-standing scorched tree and of a survivor who was badly burnt and may die. You created it so quickly that it made me feel you're not only a quick study with an intuitive sense of his effect on audiences, but that during your formation you were also schooled in the drama of the human condition, and that artistry remains at your fingertips. Such a sense of deep human drama does not manifest itself in a young practice merely through theoretical studies, it springs either through a psychic inheritance, or through a series of intensely lived experiences that connect a performer with the true depths of the human condition.

ER: I trained in clowning; and, when I was fifteen years old, I worked as a clown providing laugh therapy in hospitals. I learned an improvisational language based on constant affirmations that also taught me how to read audiences. I learned that when an action is working, you can feel the energy coming from your audience and this begins to take you down an unforeseen performative path during a piece if you can trust it.

Before the improvisational work in Hiroshima, one of the elderly atomic bomb survivors we met had given me fragments from a tree that was burned by the explosion. I used its ashes for the piece, blew into a bowl filled with them, and they created a miniature mushroom cloud. The second that happened, I knew I had to keep blowing. Similarly, I'm currently engaged in a project where I'm burning dead ash trees killed by the Emerald Ash Borer Beetle (*Agrilus planipennis* Fairmaire). When I began to burn the trees, I didn't realize that I would decide to carry them following the patterns of the beetle larvae while they were still burning. But the minute I carried the first one, holding it while breathing into it, so that the red embers glowed and smoked while I was moving, I knew that I needed to carry the logs as they slowly became ashes.

EP: Why did you choose performance as your primary medium?

recuerdos ancestrales guardados en nuestros cuerpos y en nuestro ADN.

EP: ¿Cómo encuentras el gesto adecuado para una pieza? ¿O es que un gesto te encuentra? ¿Trabajas y desarrollas una pieza? ¿O te llega casi totalmente conceptualizada?

ER: Solía estructurar piezas sabiendo exactamente lo que iba a hacer durante un cierto período de tiempo. Intenté especialmente planificar el final de mis performances porque no quiero que el artista salga y haga una reverencia, como en el teatro. En repetidas ocasiones busqué finales en los que el artista desapareciera y el público se viera obligado a reflexionar sobre lo que acababa de suceder a través de una ausencia final. Lin Hixson del grupo Goat Island fue una de mis profesoras en SAIC. Ella me enseñó a descubrir la coreografía de una performance en el proceso de hacerla. Aún conservo un sentido de estructura, pero cuando ahora coloco mi cuerpo en la corriente performativa, puede mostrarme algo más y me dejo explorar.

EP: Viajamos juntos por Japón como parte de un intercambio con la Universidad de las Artes de Tokio. Te pedí que elaboraras un bosquejo de performance en Hiroshima y creaste una pieza notable que conmovió enormemente a nuestro anfitrión japonés. Mantuviste una pose final que era tanto la de un árbol quemado aún en pie como la de un sobreviviente que había sufrido graves quemaduras y podría morir. La creaste tan rápido que me hizo sentir que no solo aprendes rápido con un sentido intuitivo de tu efecto sobre el público, sino que durante tu formación también fuiste educado en el drama de la condición humana, y que el artificio permanece en la punta de tus dedos. Este sentido de profundo drama humano no se manifiesta en una práctica joven solo a través de estudios teóricos, sino que emana de una herencia psíquica o de una serie de experiencias intensamente vividas que conectan al performer con las verdaderas profundidades de la condición humana.

ER: Me formé como payaso; y, cuando tenía quince años, trabajé como payaso dando risoterapia en hospitales. Aprendí un lenguaje de la improvisación basado en siempre afirmar y que también me enseñó a leer al público. Aprendí que cuando una acción está funcionando, puedes sentir la energía de tu público y esto comienza a llevarte por un camino performativo imprevisto durante una pieza si puedes confiar en el proceso.

ER: Everyday when I wake up, I repeat to myself. "Today, I choose courage over comfort." It is always harder to choose courage. I believe that the dramatic is a space of catharsis and transformation. It shows people a path to their own evolution. I believe that performance practice allows yourself to have a connection with your body. Through performance, you give permission to people, to connect with their bodies, to connect with their traumas, to stop thinking that they are alone in the collective journey to healing.

I believe in the potential of performance to show a path that is not often seen because we are disconnected. While I was studying medicine, I remember people not knowing when a tumor appeared on their bodies, when a melanoma began growing on their backs. I try to know and discover every part of my body. Performance art can be transformative because it acts as a reminder of our need to fully connect to our bodies through space and time.

EP: What is the performative lineage in which you place yourself? Or do you visualize yourself as solitary, charting a performative cartography all of your own?

ER: Making does not unfold in a vacuum or a bubble, so I don't regard myself as a solitary performer. Rebecca Belmore was the first artist I witnessed doing performance work. Immediately, something was activated in me. She gave me permission to experiment with my body. Specifically, she was dealing with colonial trauma. This activation reconnected me with my indigenous side. There's a lineage of brown and black, queer, and feminist performers. I follow in the footsteps of artists like Regina José Galindo, James Luna, William Pope.L, Tehching Hsieh, Marilyn Arsem, Tania Bruguera, Ron Athey, Ana Mendieta, and yourself. I also think about Laura Aguilar's pieces in nature, of her connection to rocks, like my current connection to trees. I also feel part of the lineage from the Chicano performance troupe La Pocha Nostra, with Guillermo Gómez Peña and Roberto Sifuentes, who I studied with.

Originally, I was going to be a photographer, or a filmmaker. But experiencing live performances actually gave me permission to enter the performance lineage. That's why I love working with an archive because there's a lineage vibration in it, like a still-beating heart. I can dig into the Félix González-Torres's archive and learn from him, even though AIDS denied us a live connection. So much elder practice to younger practice transmission has been denied to us by tragedy that we have to find alternative ways.

Antes de la obra de improvisación en Hiroshima, uno de los ancianos sobrevivientes de la bomba atómica que conocimos me había dado fragmentos de un árbol que fue quemado por la explosión. Usé sus cenizas para la pieza, soplé en un recipiente lleno de ellas y crearon un hongo nuclear en miniatura. En el momento que sucedió, supe que tenía que seguir soplando. De manera similar, actualmente me involucro en un proyecto en el que quemo fresnos muertos, víctimas del barrenador esmeralda del fresno (*Agrilus planipennis Fairmaire*). Cuando comencé a quemar los árboles, no me di cuenta de que decidiría cargarlos siguiendo los patrones de la larva del escarabajo mientras aún estaban ardiendo. Pero en el momento en que cargué el primero, sosteniéndolo mientras lo revivía con mi aliento, de modo que las brasas rojas brillaran y humeaban mientras me movía, supe que tenía que cargar los troncos a medida que lentamente se convertían en cenizas.

EP: ¿Por qué elegiste la performance como tu medio principal?

ER: Todos los días cuando me despierto, me repito. "Hoy elijo la valentía antes que la comodidad". Siempre es más difícil elegir ser valiente. Creo que lo dramático es un espacio de catarsis y transformación. Les muestra a las personas un camino hacia su propia evolución. Creo que la práctica del performance te permite tener una conexión con tu cuerpo. A través del performance, les das permiso a las personas para que se conecten con sus cuerpos, a que se conecten con sus traumas, a que dejen de pensar que están solos en el viaje colectivo hacia la sonación.

Creo en el potencial de la performance para mostrar un camino que no se ve a menudo porque estamos desconectados. Mientras estudiaba medicina, recuerdo que la gente no sabía cuándo le había aparecido un tumor en el cuerpo, cuándo comenzó a crecerle un melanoma en la espalda. Intento conocer y descubrir cada parte de mi cuerpo. La performance como arte puede ser transformadora porque actúa como un recordatorio de nuestra necesidad de conectarnos con nuestros cuerpos a través del espacio y el tiempo.

EP: ¿Cuál es el linaje performativo en el que te sitúas? ¿O te visualizas a ti mismo como solitario, trazando una cartografía performativa propia?

ER: El crear nunca se desarrolla en el vacío o en una burbuja, así que no me considero un artista solitario. Rebecca Belmore fue la primera artista a



Fig. 5. Emilio Rojas and Pamela Sneed,
Hands that Hold (still), 2021. Performance-video
with poetry, chair, sumac straw, 18th-century
hammered bronze bowl, 15:42 min.
Commissioned by the Center for Human
Rights and the Arts, Bard College.

Fig. 5. Emilio Rojas y Pamela Sneed,
Manos que Toman (imagen fija), 2021.
Videoperformance con poesía, silla, paja de
zumaque, cuenco de bronce martillado del
siglo XVIII, 15:42 min. Comisionado por el
Centro de Derechos Humanos y las Artes,
Bard College.



Fig. 6. Emilio Rojas and Pamela Sneed, *Hands that Hold* (detail), 2021. Performance-video with poetry, chair, sumac straw, 18th-century hammered bronze bowl, 15:42 min. Courtesy of the artists, commissioned by the Center for Human Rights and the Arts, Bard College.

Fig. 6. Emilio Rojas y Pamela Sneed, *Manos que Toman* (detalle), 2021. Videoperformance con poesía, silla, paja de zumaque, cuenco de bronce martillado del siglo XVIII, 15:42 min. Cortesía de los artistas, comisionado por el Centro de Derechos Humanos y las Artes, Bard College.

EP: I've always had the sense that your inspiration is not just art-world derived. What makers from other disciplines inspire you right now?

ER: Poetry is one of my main inspirations, because performance is a kind of embodied poetry. I like to collaborate with poets (Fig. 5-6). I would say that Audre Lorde is a big influence, as well as June Jordan, Lucille Clifton, Nikki Giovanni, Pamela Sneed, Natalie Diaz, and Danez Smith. Their poetry continues to save my life, like mantras I repeat to myself. Throughout the pandemic, I read a poem everyday by Lucille Clifton that ends by saying: "come celebrate/ with me that everyday/ something has tried to kill me/ and has failed."³ I'm constantly looking for inspiration in the poetry of Black and brown poets, especially women writers of color.

EP: How has educating a younger generation of artists changed you? Has it changed you?

ER: It has changed my practice a lot. When I'm researching a piece, I now wonder how I can teach from that process. How can it become a pedagogical tool? For example, I recently learned how to extract sap from a maple tree at the Bard College Farm. And all the while I was thinking, could my students do this as a performative experience? Could we make sap straws together and then have them sit with these trees? I was writing while I was drinking the sap and the words just flowed like the blood of the tree. So, now I'm constantly thinking how can my performance process become a pedagogical group experience instead of just an individual experience? I realize that durational works can also spring from my classroom exercises, that I am thinking choreographically through my courses.

EP: I believe that U.S. art school education is disconnected from nature and society and thus in crisis and need of reform. You are manifesting teaching as a laboratory rather than as the repetition of modernist pedagogical templates. Are you also developing an alternative teaching philosophy?

ER: I think that my current teaching methodology comes from experiencing what you teach. I remember how we would come to class and you would say: "Here is a pencil and a single sheet of paper, you have an hour in which to write down your entire life." Your performative tasks were always challenging, if not impossible for an individual. It was a teaching model in which you learned hands on through the challenging process of pursuing something that could not be individually enacted. But then, throughout the surprising

la que presencié realizando obras de performance. Inmediatamente, algo se activó en mí. Me dio permiso para experimentar con mi cuerpo. Específicamente, ella lidiaba con el trauma colonial. Esta activación me reconectó con mi lado indígena. Hay un linaje de artistas morenos y negros, queer y feministas. Sigo los pasos de artistas como Regina José Galindo, James Luna, William Pope.L, Tehching Hsieh, Marilyn Arsem, Tania Bruguera, Ron Athey, Ana Mendieta y los tuyos. También pienso en las piezas de Laura Aguilar en la naturaleza, en su conexión con las rocas, como mi conexión con los árboles. También me siento parte del linaje de la compañía de performance chicana La Pocha Nostra, con Guillermo Gómez Peña y Roberto Sifuentes, con quien estudié.

Originalmente, iba a ser fotógrafo o cineasta. Pero experimentar la performance en vivo me dio permiso para entrar en este linaje. Por eso me encanta trabajar con archivos porque hay una vibración de linaje en ese proceso, como un corazón que aún late. Puedo indagar en el archivo de Félix González-Torres y aprender de él, a pesar de que el SIDA nos negó una conexión en persona. La tragedia nos ha negado la transmisión de la práctica de artistas mayores a artistas jóvenes pero hemos tenido que encontrar alternativas.

EP: Siempre he tenido la sensación de que tu inspiración no solo se deriva del mundo del arte. ¿Qué creadores de otras disciplinas te inspiran en este momento?

ER: La poesía es una de mis principales inspiraciones, porque la performance es una especie de poesía encarnada. Me gusta colaborar con poetas (Fig. 5-6). Diría que Audre Lorde es una gran influencia, así como June Jordan, Lucille Clifton, Nikki Giovanni, Pamela Sneed, Natalie Diaz y Danez Smith. Su poesía sigue salvando mi vida, como mantras que me repito. A lo largo de la pandemia, diariamente leí un poema de Lucille Clifton que concluye diciendo: "ven a celebrar / conmigo que cada día / algo ha intentado matarme / y ha fracasado".³ Busco inspiración constantemente en la poesía de poetas negros y morenos, especialmente mujeres escritoras de color.

EP: ¿Cómo es que el educar a una generación de artistas más jóvenes te ha cambiado? ¿Es que te ha cambiado?

ER: Ha cambiado mucho mi práctica. Cuando investigo una obra, ahora me pregunto cómo puedo enseñar a partir de ese proceso. ¿Cómo puede convertirse

group process, you could collectively begin to create the fuller work that began to answer your questions, or create more questions.

I remember that for the first class you asked us to read *On the Pain of Others* (2003) by Susan Sontag.⁴ But when we came to class, we didn't talk about the book at all! Your point was to prepare us psychically for the things that we were going to do, to embody. So, sometimes I do that too, and it's disconcerting for my students because they are used to reading a book, discussing it, and having a quiz. There's certain passive school training they've had. But instead of quizzing, I ask: How did the reading push you to perform differently? How did it move you in a different direction?

My teaching philosophy is about the students coming into the realization of their own power. There is also something that Lin Hixson taught me when I served as her teaching assistant. I used to deliver harsh critiques and she said: "Tell them what is working in the piece and nurture that. Because every performance has pieces that you can rescue and hold on to." So, I don't care about tests. I care about students being kind, compassionate, and empathic, preparing them mentally, physically, emotionally, and spiritually to be in the world.

EP: Because of the pandemic, many are questioning the role of artists in society. Do you experience any doubts?

ER: There is a part of me that questions the current value of artistic practice. What is its purpose within a global pandemic and current ecological crisis? Is it having some tangible effect? Am I being ethically responsible or should I become a community organizer? Or should I learn how to go grow food and be a farmer? I'm constantly questioning, why are we still making art when the world seems to be falling apart? Then I am reminded that we need art to feed the human spirit, to help facilitate a different understanding of things. There are things that only art can illuminate or heal through the process of making things together again.

EP: Most choreographers believe that nakedness is empowering for performers. The naked body dominates a room, commanding everybody's attention for positive and negative reasons. I've always had a sense that your nakedness has to do with confrontation. Can you unpack your use of nakedness as a tool?

ER: In the past, every time I performed something in

en una herramienta pedagógica? Por ejemplo, recientemente aprendí a extraer savia de un árbol de maple en la granja de Bard College. Y constantemente pensaba, ¿podrían mis alumnos hacer esto como una experiencia performativa? ¿Podríamos hacer popotes para la savia juntos y luego hacer que se sentaran con estos árboles? Escribía mientras bebía la savia y las palabras fluían como la sangre del árbol. Así que ahora pienso constantemente ¿cómo puede mi proceso de performance convertirse en una experiencia grupal pedagógica en lugar de solo una experiencia individual? Me doy cuenta de que los trabajos duracionales también pueden surgir de mis ejercicios en el salón, que pienso coreográficamente a base de mis cursos.

EP: Creo que la educación en las escuelas de arte estadounidenses está desconectada de la naturaleza y la sociedad y, por lo tanto, está en crisis y necesita reformarse. Tú manifiestas la enseñanza como un laboratorio más que como la repetición de modelos pedagógicos modernistas. ¿Es que también estás desarrollando una filosofía de enseñanza alternativa?

ER: Creo que mi metodología de enseñanza actual proviene de la experiencia de tu enseñanza. Recuerdo cómo veníamos a clase y decías: "Aquí tienes un lápiz y una hoja de papel, tienes una hora para escribir toda tu vida". Tus ejercicios performativos siempre eran un desafío, si no imposibles de realizar para un individuo. Era un modelo de enseñanza en el que se aprendía con manos a la obra a través del desafiante proceso de perseguir algo que no se podía poner en práctica individualmente. Pero luego, a lo largo del sorprendente proceso grupal, se podía comenzar colectivamente a crear una obra más completa que comenzaba a responder a tus preguntas, o crear más preguntas.

Recuerdo que en la primera clase nos pediste que leyéramos *Sobre el dolor de los demás* (2003) de Susan Sontag.⁴ Pero cuando llegamos a clase, no hablamos para nada del libro! Tu objetivo era prepararnos psíquicamente para las cosas que íbamos a hacer, a encarnar. Así que a veces también hago eso, y es desconcertante para mis alumnos porque están acostumbrados a leer un libro, discutirlo, y tener un examen. Una formación escolar pasiva que han tenido. Pero en lugar de darles una examen, les pregunto: ¿Cómo te impulsó la lectura a moverte o hacer la performance de manera diferente?

Mi filosofía de enseñanza trata que los estudiantes se den cuenta de su propio poder y lo realicen. También hay algo que Lin Hixson me enseñó cuando fui su

costume, people thought they could approach and talk to me. My available, covered body made them think they had permission to make conversation. But when people see me naked, they keep their distance. The public has taught me that if I want to do something for a long time without being interrupted, being naked creates a helpful distance. It allows my body to do what it needs to do.

There are performances where I have started naked, and then I have dressed, and I can feel the difference in the public's reaction. But when other performers join me, I don't ask them to get naked. I may start a piece naked and when others join me, I may dress with the same attire they are wearing. I think that demanding that collaborators get naked is unethical unless that is their practice. For me, stripping the body was also about letting go of the Christian shame I grew up with, feeling ashamed of my body and its desires.

My naked body speaks loudly: this is who I am, these are my flaws, my scars. Everyone can see them. I am aware that I am a muscular, young brown man who can be eroticized or exoticized according to desire or fear. When I see someone performing nude, I find it hypnotic but not necessarily sexual. In my case, I'm Indigenous and queer. My body both conforms to stereotypes and confronts stereotypes. So, it's both aesthetically pleasing and threatening to view, mesmerizing and challenging in action. Seeing the human body as a vessel, how it sweats and bleeds is fascinating. I remember performing next to Máiréad Delaney carrying a broken sink, seeing her bleed, how the blood became her material. It is incredible to witness the strength and fragility of the human vessel.

As I continue to age, my body will continue to change and be read differently. I think of Hannah Wilke and how she was criticized by feminists for being too beautiful to create nude self-portraits. Then she made the poster, *MARXISM AND ART: BEWARE OF FASCIST FEMINISM* (1977), about the puritanism of the left. As she aged, she continued to document her body through illness until she died of cancer. I too plan to continue documenting my body through time.

EP: Is your work the result of a chosen issue, or does content find you?

ER: I like how Sarah Ahmed talks about queer phenomenology, how we orient ourselves towards our desires.⁵ For example, the "m(Other)s" series, which is prominent in my survey, originated from casually

asistente de profesor. Yo solía hacer críticas duras y ella me dijo: "Diles lo que funciona en la pieza y fomenta eso. Porque cada performance tiene momentos que se pueden rescatar y aferrarte a ellos". Entonces no me importan los exámenes.. Me preocupo por que los estudiantes sean amables, compasivos, y empáticos, preparándolos mental, física, emocional y espiritualmente para existir en el mundo.

EP: Debido a la pandemia, muchos están cuestionando el papel de los artistas en la sociedad. ¿Has experimentado alguna duda?

ER: Hay una parte de mí que cuestiona el valor actual de la práctica artística. ¿Cuál es su propósito dentro de una pandemia global y la actual crisis ecológica? ¿Tiene algún efecto tangible? ¿Estoy siendo éticamente responsable o debería convertirme en un organizador comunitario? ¿O debería aprender a cultivar alimentos y ser agricultor? Constantemente me pregunto por qué seguimos haciendo arte cuando el mundo parece desmoronarse. Luego me recuerdan que necesitamos el arte para alimentar el espíritu humano, para ayudar a facilitar una comprensión diferente de las cosas. Hay cosas que solo el arte puede iluminar o sanar a través del proceso de unir cosas nuevamente.

EP: La mayoría de los coreógrafos creen que la desnudez fortalece a los artistas. El cuerpo desnudo domina un espacio, llamando la atención de todos por razones positivas y negativas. Siempre tuve la sensación de que tu desnudez tiene que ver con la confrontación. ¿Puedes desglosar tu uso de la desnudez como herramienta?

ER: En el pasado, cada vez que hacía una performance con ropa, la gente pensaba que podía acercarse y hablar conmigo. Mi cuerpo cubierto y disponible les hacía pensar que tenían permiso para conversar. Pero cuando la gente me ve desnudo, se mantiene a distancia. El público me ha enseñado que, si quiero hacer algo durante mucho tiempo sin que me interrumpan, estar desnudo crea una distancia útil. Permite que mi cuerpo haga lo que necesita hacer.

Hay performances en las que he empezado desnudo, luego me he vestido, y puedo sentir la diferencia en la reacción del público. Pero cuando otros artistas me acompañan, no les pido que se desnuden. Puedo empezar una pieza desnudo y cuando otros se me unen, posiblemente me vista con el mismo atuendo que ellos usan. Creo que exigir que los colaboradores se



Fig. 7. Installation view of *Emilio Rojas: tracing a wound through my body*, September 2–November 13, 2021 at Lafayette College Art Galleries and Collections, Emilio Rojas, “m(Other)s” series (still), 2017–ongoing. Eight videos, timing variable.

Fig. 7. Vista de instalación de *Emilio Rojas: trazando una herida a través mi cuerpo*, 2 de septiembre–13 de noviembre, 2021 a las Colecciones y Galerías de Arte de Lafayette College, Emilio Rojas, “m(Other)s” serie (imagen fija), 2017–en curso. Ocho videos, tiempo variable.

coming across a tintype from the 1850s in a flea market in the U.K. (Fig. 7). It shows a ghostly figure holding a baby. I was completely disturbed by the covered figure; I couldn't stop thinking about it and bought the photograph. At the time, I didn't know it was a vernacular photographic genre where a mother hides under a shroud to hold her baby so that the infant stays still. It was deemed necessary to get a proper exposure because it took up to two minutes to take a photograph. And I have recreated a similar dynamic between undocumented immigrant mothers and their children. I think that content finds me.

EP: What might be the next performative tool you use?

ER: As I mentioned before, I have been collaborating with poets. There's a piece in the show in collaboration with poet Pamela Sneed. I'm doing a piece right now with Sibani Sen, *Ghost Presences* (2021). I feel close to the way poets perceive and speak about the world through metaphor.

I think of poetry as a tool for performance. I regard performers as embodied poets who seek the poetry of the body, the embodiment of poetics. I want to publish a poetry book over the next year or two. It's something I tried to avoid in the past because my father is a writer and I wanted to set a boundary between our practices. But now that I've been healing our relationship, I'm realizing that I do have a gift for language that I cannot continue to ignore.

EP: When someone talks about healing, that is predicated on love. In spite of the warrior you are, I feel there's a deep undercurrent of love in your practice.

ER: In *All About Love, New Visions* (1999), bell hooks says that love is an act of the will, it is both an intention and an action. She says that "Love is the will to extend one's self for the purpose of nurturing one's own or another's spiritual growth."⁶ That is what I'm trying to uphold in my work with love. I believe there is a part of my performance practice where there is a desire of being understood as an expression of being loved. I create deep relationships with collaborators. When I meet another performer, I approach it like meeting a lost brother or sister. I feel that performance practice still exists in the margins even though it's now enacted in museums and biennials, yet those truly committed to it are few and far.

EP: In refusing to be discriminated against, in refusing

desnudan no es ético a menos que esa sea su práctica. Para mí, desnudarme fue también dejar ir la vergüenza cristiana con la que me crié, sintiéndome avergonzado de mi cuerpo y sus deseos.

Mi cuerpo desnudo habla fuerte: esto es lo que soy, estos son mis defectos, mis cicatrices. Todos pueden verlos. Soy consciente de que soy un joven moreno musculoso que puede ser erotizado o exotizado según el deseo o el miedo. Cuando veo a alguien haciendo una performance desnudo, me parece hipnótico pero no necesariamente sexual. En mi caso, soy indígena y queer. Mi cuerpo se ajusta a los estereotipos y se enfrenta a los estereotipos. Así que es a la misma vez estéticamente agradable y amenazante de ver, fascinante y desafiante en acción. Ver el cuerpo humano como un recipiente, cómo suda y sangra es fascinante. Recuerdo haber hecho una performance junto a Máiréad Delaney cargando un fregadero roto, como la vi sangrar, cómo la sangre se convirtió en su material. Es increíble presenciar la fuerza y fragilidad del recipiente humano.

A medida que sigo envejeciendo, mi cuerpo seguirá cambiando y se leerá de manera diferente. Pienso en Hannah Wilke y en cómo las feministas la criticaron por ser demasiado bella para crear autorretratos desnudos. Luego hizo el cartel, *MARXISMO Y ARTE: CUIDADO CON EL FEMINISMO FASCISTA* (1977), sobre el puritanismo de la izquierda. A medida que envejecía, continuó documentando su cuerpo a lo largo de la enfermedad hasta que murió de cáncer. Yo también planeo seguir documentando mi cuerpo a través del tiempo.

EP: ¿Tu obra es el resultado de un tema elegido o es que el contenido te encuentra a ti?

ER: Me gusta cómo Sarah Ahmed habla sobre la fenomenología queer, cómo nos orientamos hacia nuestros deseos.⁵ Por ejemplo, la serie *the "m(Other)s"*, que es prominente en esta revisión, se originó al encontrar casualmente un ferrotipo de la década de 1850 en un mercado de pulgas en el Reino Unido (Fig. 7). Muestra una figura fantasmal sosteniendo a un bebé. Estaba completamente perturbado por la figura cubierta; no podía dejar de pensar en ella y compré la fotografía. En ese momento, no sabía que era un género fotográfico en el que una madre se esconde bajo un velo para sostener a su bebé para que el bebé se quede quieto. Se consideraba necesario para obtener una exposición adecuada porque tomaba hasta dos minutos tomar una fotografía. Y he



Fig. 8. Emilio Rojas, *Instructions for Becoming* (Norway Spruce) New Paltz, from the series "Instructions for Becoming," 2019. Photograph, Ed. 1 of 3 + AP.

Fig. 8. Emilio Rojas, *Instrucciones Para Realizarse* (Picea de Noruega) New Paltz de la serie "Instrucciones Para Realizarse," 2019. Fotografía impresa en pancarta de tela, 68.58 x 45.72 cm. (sin marco), Ed. 1 de 3 + AP.

recreado una dinámica similar entre madres migrantes indocumentadas y sus hijos. Creo que el contenido me encuentra a mí.

EP: ¿Cuál podría ser la próxima herramienta performativa que uses?

ER: Como mencioné antes, he estado colaborando con poetas. Hay una pieza en la exposición en colaboración con la poeta Pamela Sneed. En este momento hago una pieza con Sibani Sen, *Presencias Fantasmales* (2021). Me siento cercano a la forma en que los poetas perciben y hablan del mundo a través de la metáfora.

Pienso en la poesía como una herramienta para la performance. Considero a los artistas de performance como poetas encarnados que buscan la poesía del cuerpo, la encarnación de la poética. Quiero publicar un libro de poesía durante el próximo año o dos. Es algo que traté de evitar en el pasado porque mi padre es escritor y quería establecer un límite entre nuestras prácticas. Pero ahora que he estado sanando nuestra relación, me doy cuenta de que tengo el don de la palabra y que no lo puedo seguir ignorando.

EP: Cuando alguien habla de sanar, se basa en el amor. A pesar de que eres un guerrero, siento que hay una profunda corriente de amor en tu práctica.

ER: En *Todo sobre el amor, nuevas visiones* (1999), bell hooks dice que "el amor es un acto de la voluntad, es tanto una intención como una acción. Ella dice que el amor es la voluntad de extenderse a uno mismo con el propósito de nutrir un crecimiento espiritual propio o ajeno".⁶ Eso es lo que intento sostener en mi obra con el amor. Creo que hay una parte de mi práctica performativa donde existe el deseo de ser entendido como una expresión de ser amado. Creo relaciones profundas con colaboradores. Cuando conozco a otro artista, lo trato como si me encontrara con un hermano o una hermana perdidos. Siento que la práctica performativa existe en los márgenes todavía, a pesar de que ahora se presenta en museos y bienales, sin embargo, los que están verdaderamente comprometidos con ella son pocos y contados.

EP: Al negarte a que te discriminaren, al negarte a ser colonizado, decidiste no tener una vida trágica y te convertiste en un trickster.

ER: ¡Me descubriste! Soy totalmente un *trickster*. En mi última performance mientras estaba acostado sobre un

to be colonized, you decided not to have a tragic life and became a trickster.

ER: You got me! I'm totally a trickster. In my last performance while laying down on a Norway Spruce as part of my "Instructions for Becoming" series (2019-ongoing), a fox came around the tree and watched me. We looked each other in the eye, and I felt seen (Fig. 8). The fox represents the trickster, the magical shape shifter, in many ancient cultures. I raise my voice and present my body in ways that make people uncomfortable, to make them question the status quo. People are too comfortable in their lives. There's so much excess, especially in the first world. Comfort is destroying our planet.

I currently live in the United States, where there is the ongoing myth that everything is still functioning normally. But the planet is falling apart, ripping at the seams even as we are still being fed happy endings. So, as a trickster, I'm performing gestures that challenge this comfortable existence, calling people to action. What does it take to be courageous in the United States? The United States empire always kept its borders safe and its wars at a distance; they were not allowed in its front yard. But right now our border is broken and our front yard is on fire. What does it take to wake up the people of the United States? Maybe it's a performance about dying trees, the fires in California and the Pacific Northwest, or the global pandemic. So, I embrace the performative role of the contemporary trickster.

New York, August 2021

abeto noruego como parte de mi serie "Instrucciones para Convertirse" (2019-en curso), una zorra apareció del otro lado del árbol y me miró (Fig. 8). Nos miramos a los ojos y me sentí visto. La zorra representa al *trickster*, el embaucador, el nahual mágico, en muchas culturas antiguas. Yo alzo la voz y presento mi cuerpo de una manera que incomoda a las personas, para hacerlas cuestionar el status quo. La gente se siente demasiado cómoda en su vida. Hay tanto exceso, especialmente en el primer mundo. La comodidad está destruyendo nuestro planeta.

Actualmente vivo en los Estados Unidos, donde existe el mito de que todo sigue funcionando normalmente. Pero el planeta se está desmoronando, está a punto de reventar sus costuras incluso cuando todavía nos están alimentando con finales felices. Entonces, como *trickster*, presento gestos que desafían esta cómoda existencia, llamando a la gente a la acción. ¿Qué se necesita para ser valiente en Estados Unidos? El imperio de los Estados Unidos siempre mantuvo sus fronteras seguras y sus guerras a la distancia; no se permitían en su patio. Pero ahora mismo nuestra frontera está rota y nuestro patio está en llamas. ¿Qué se necesita para despertar al pueblo estadounidense? Tal vez sea una performance sobre árboles moribundos, sobre los incendios en California y el norte pacífico, o sobre la pandemia mundial. Así que acojo el papel performativo del *trickster* contemporáneo.

Nueva York, agosto de 2021

NOTES

1. Robin Wall Kimmerer, *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge* (Minneapolis: Milkweed Editions, 2015), 29.
2. Gloria E. Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera*, 3rd ed. (San Francisco: Aunt Lute Books, 2007), 3.
3. Lucille Clifton, "won't you celebrate with me," *Book of Light* (Port Townsend, WA: Copper Canyon Press, 1993), 40.
4. See Susan Sontag, *On the Pain of Others*, 1st Edition (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003).
5. See Sarah Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (Durham, NC: Duke University Press, 2006).
6. bell hooks, *All About Love: New Visions*, 1st edition (New York: William Morrow & Company, United States, 1999), 35.

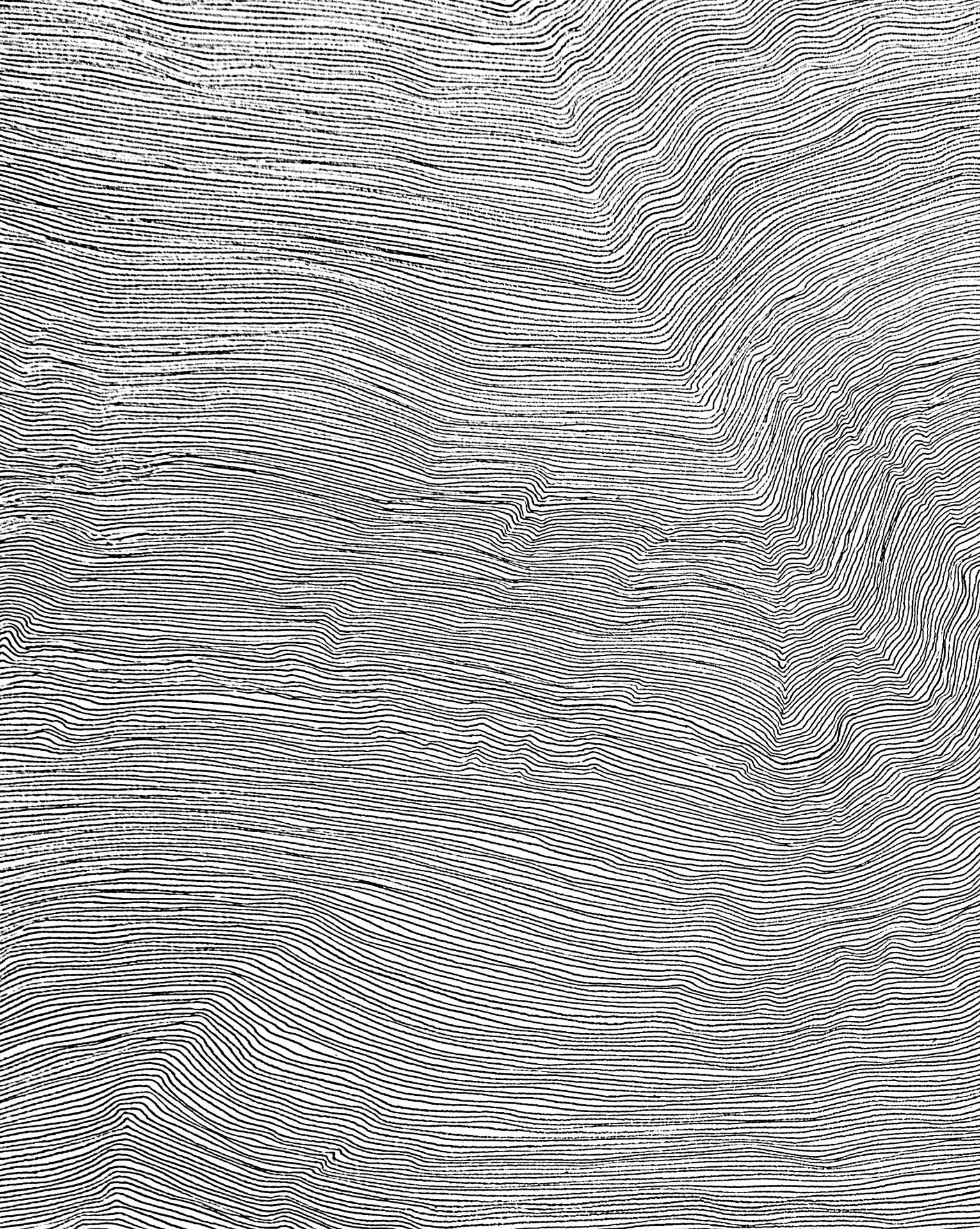
NOTAS

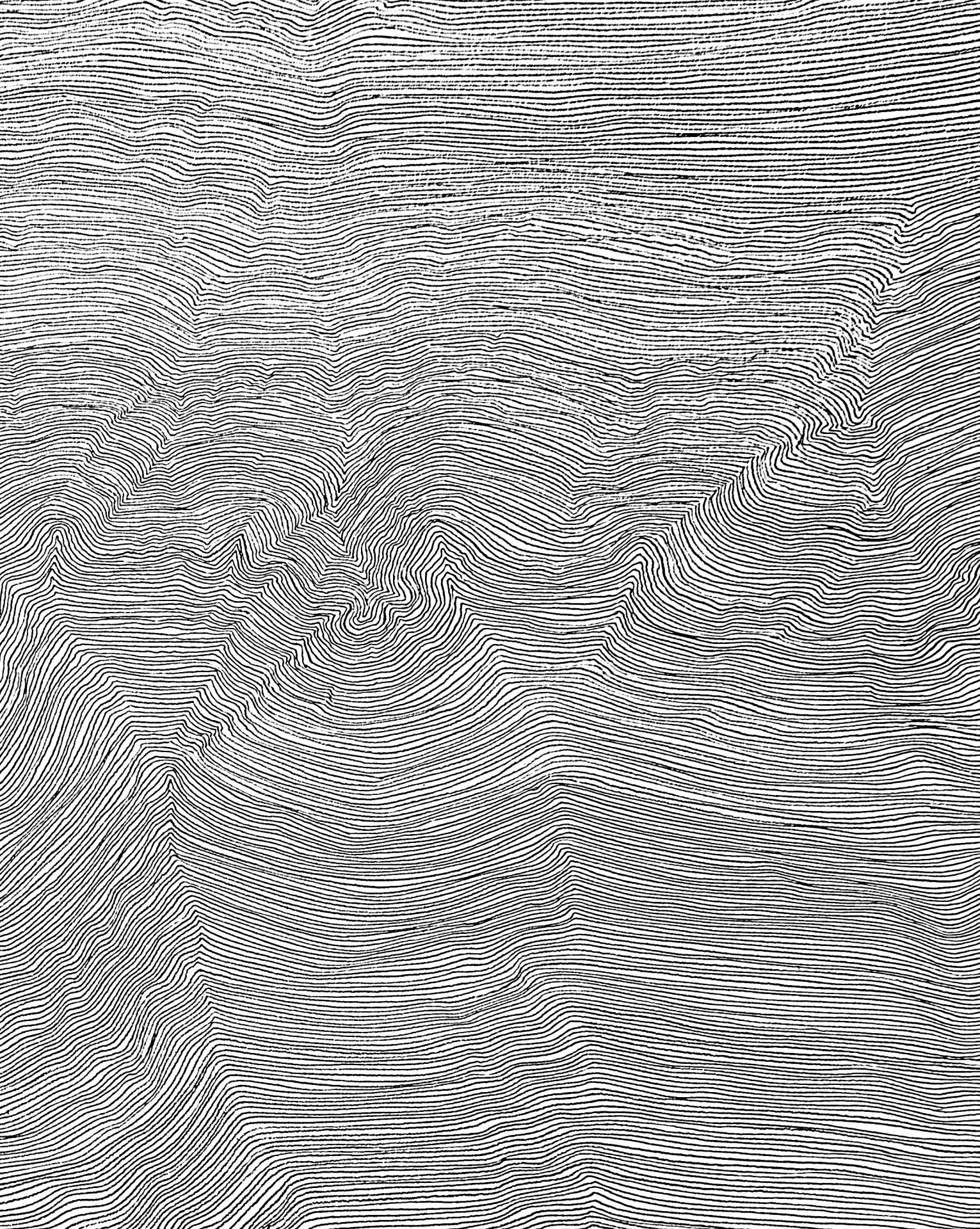
1. Robin Wall Kimmerer, *Una trenza de hierba sagrada: Sabiduría indígena, conocimiento científico y la enseñanza de las plantas* (Minneapolis: Milkweed Editions, 2015), 29.
2. Gloria E. Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, 3a edición (San Francisco, CA: Aunt Lute Books, 2007), 3.
3. Lucille Clifton, "won't you celebrate with me", *Book of Light* (Port Townsend, WA: Copper Canyon Press, 1993), 40.
4. Vista Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, 1ra edición (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2003).
5. Vista Sarah Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (Durham, NC: Duke University Press, 2006).
6. bell hooks, *All About Love: New Visions*, 1ra edición (Nueva York: William Morrow & Company, United States, 1999), 35.



Plate 7. Emilio Rojas, "m(Other)s" series (still), 2017-ongoing. Eight videos, timing variable.

Placa 7. Emilio Rojas, "m(Other)s" serie (imagen fija), 2017-en curso. Ocho videos, tiempo variable.





TRACING A ~~WOUND~~ THROUGH MY BODY, I-II

EMILIO ROJAS

I. The first tracing

begins with the self
time trauma trace
geographies into our bodies burns
wrinkles crevices folds
stretch-marks scars
a scar is the trace
forgotten by a wound
to remind us we survived
a tattoo aesthetic wound a chosen scar
show me yours
mine which ones run I'll show you deeper
let's trace each other's
battles golden hour in a lavender field
during continue then blindfolded under the light
Can you trace without your sight? my wounds
touch and history which is itself only through
all lacerations a lesion

left unattended
lead to
infection
festering histories

Yet not all wounds
to be open
only the
ones
that never healed
never closed
remain open

heridas abiertas
gashing
bodies

colonialism
is a chronic
illness

Will the cure
ever be
found?

I cry my mother's tears
my father's
absence

show me how
to heal
through the lines
left in our bodies

or the ones
we crossed

leading to
the futures
we deserve

don't do it for us
do it for your
great- grandchildren
and their great- grandchildren
and their great- grandchildren

II. The older we get

the slower
we know
we heal
even if
more about pain
pandemics
our bodies discern
there are many
timelines to healing
and mourning
and migration
not all of them
go forward
or backward
deep inside
looking out
when we fall
we need evidence
our scars
are the proof
so when we are back
on the ground
facing down
we rest assured we have risen
will raise again
“with the certainty
of tides”
When our feet
we fell many times
learned to walk
we didn’t comprehend pain
so our bodies healed faster
the closer we get
to the finish line
the more the body
reminds us of our own carnage
when the skin is wounded
the tissue
the same way our trust
ruptures when we are
backstabbed betrayed
collagen is released
builds up
sutures the puncture
strengthens the skin
tightens our armor
A scar gradually
becomes smoother
then softer
but never
disappears
It is always there
to make sure
we remember
we have never
been broken

we are vessels
that mend themselves
so our water

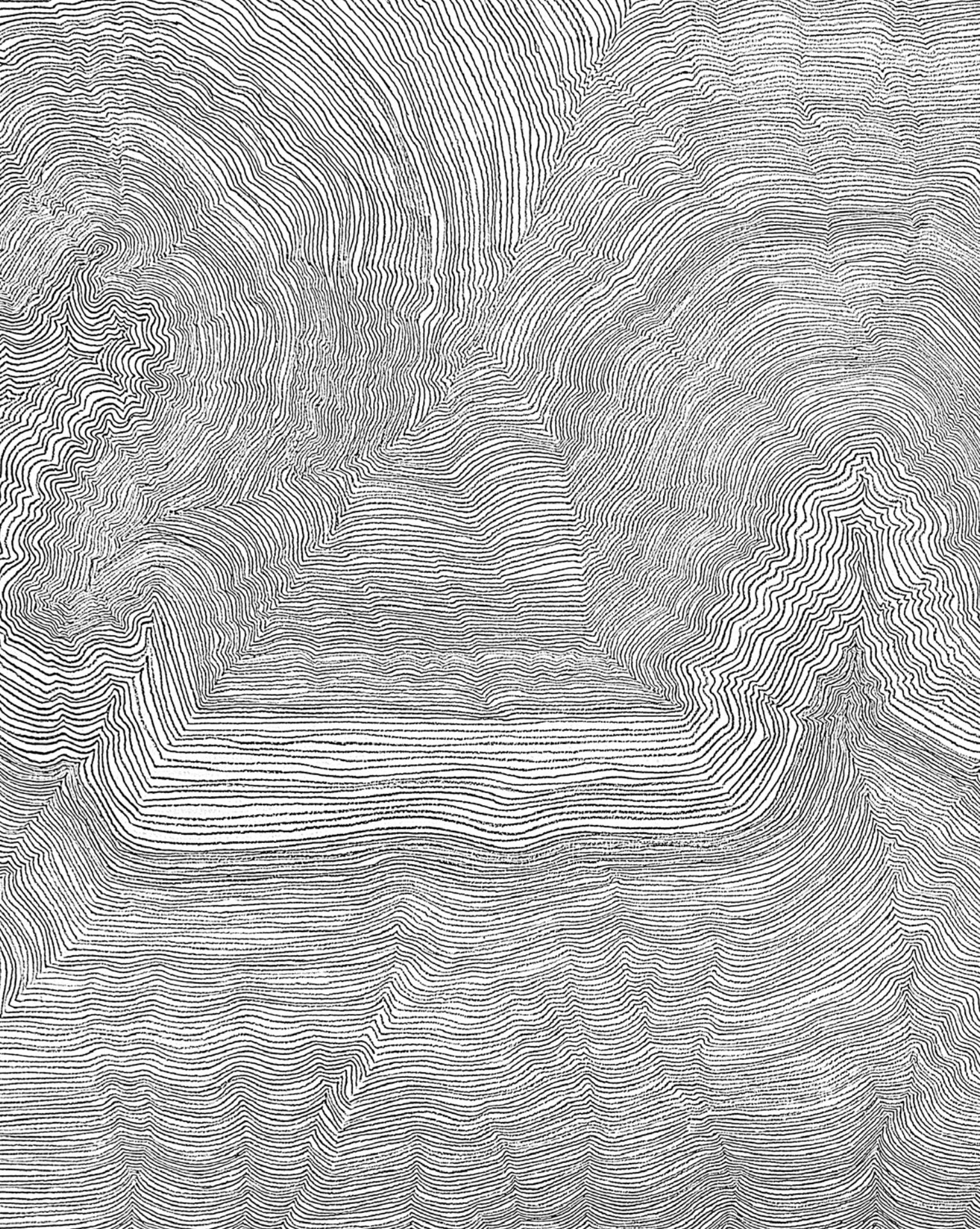
doesn't leak



Plate 8. Installation view of *Movement Without Borders*, Judson Memorial Church, New York, October 2, 2021, Emilio Rojas in collaboration with Michael Asbill (Performers: Arthur Aviles, Maximillion Hawkeye Canion, Jonathan González, Ishikawa Mio Carol Montealegre), *Control the bor(d)ers*, 2021. Performance installation, timing variable. Image courtesy of the artist.

Placa 8. Vista de instalación de *Movement Without Borders*, Judson Memorial Church, Nueva York, 2 de octubre de 2021, Emilio Rojas en colaboración con Michael Asbill, *Control the bor(d)ers*, 2021. Performance instalación, duración de ocho horas.







“SUCH THAT ONE CAN
BE RENDERED AGAIN”:
EMILIO ROJAS’ EARLY
PERFORMANCE-VIDEOS

“DE TAL MANERA QUE
UNO PUEDA VOLVER A SER
REPRESENTADO”: PRIMEROS
VIDEOPERFORMANCES
DE EMILIO ROJAS

LAUREL V. MC LAUGHLIN

*i tell them to call me rendered
since to rend
is to tear into pieces
is to rip and sever and split
such that one can be rendered again.
since to render
is to cause to be or to become:
an aesthetics of incarnation.*

Billy-Ray Belcourt, "Time Contra Time,"
This Wound Is a World, 2017¹

In a seemingly simple gesture, Emilio Rojas draws a central line down his scalp with a comb, splitting one side from the other (Fig. 1). Immediately, he shaves off half of his mustache. Returning to the part, he shaves off his long dark locks unceremoniously, eventually stripping the hair entirely from the right side of his head and then striking off his eyebrow. At times, he stares defiantly into the camera; in other moments he gazes intently into a mirror. Somewhat impulsively, as Rojas recalls, he performed *El Mestizo* (2010), in which he removed half of his total body hair in the nude during an undergraduate critique at Emily Carr University. But he continued to live with the aftermath of the gesture.² Throughout a four-month semester, Rojas embodied what the colonial gaze expects of the *Mestizo*, or a person of both Spanish and Indigenous descent, receiving looks of wonder and scorn in Vancouver. The poetic and embodied clash of the historically-charged term within the present incarnates what queer theorist Elizabeth Freeman understands as "temporal drag," a fragment from the past leaning into a revolutionary present.³

From the spontaneous decision to shave himself to the continued rendering in the performance's wake, Rojas endures what poet Billy-Ray Belcourt (Driftpile Cree) describes as an "aesthetics of incarnation" in his early performance-videos.⁴ Such incarnations are far from redemptions. In fact, they direct their own becoming, keeping track of time—"white time, brown time, whose time?"—as Rojas queries in his poetic practice.⁵ Histories and bodies of the past bear down upon the present, not yet finished. Within such performance-videos, the long *durée* of public monumentality, racialized and colonial constructs, and queer temporalities collide, coagulating in Rojas' intersectional approach. From 2010 through 2013, Rojas produced six pivotal performance-videos discussed in this essay, some of them impulsive, others research-based, and others still entangled within public space and participatory scenarios. The early

*les digo que me digan representado
ya que para re-presentar
se tiene que romper en pedazos
se tiene que rasgar y cortar y dividir
tal que uno pueda volver a ser representado.
Ya que representar
es causar ser o realizarse:
una estética de la encarnación.*

Billy-Ray Belcourt, "Time Contra Time,"
Esta herida es un mundo, 2017¹

En un gesto aparentemente simple, Emilio Rojas dibuja una línea central a lo largo de su cuero cabelludo con un peine, separando un lado del otro (Fig. 1). Inmediatamente, se afeita la mitad del bigote. Volviendo a la acción, se afeita sin ceremonias sus largos mechones oscuros, eventualmente quitándose el cabello por completo del lado derecho de la cabeza y luego quitándose la ceja. A veces, mira desafiante a la cámara; en otros momentos mira fijamente a un espejo. Un acto impulsivo, como recuerda Rojas, realizó el videoperformance *El Mestizo* (2010), en la que se quitó la mitad de todo el vello corporal desnudo durante una crítica de pregrado en la Universidad Emily Carr. Pero continuó viviendo con las secuelas del gesto.² A lo largo de un semestre de cuatro meses, Rojas encarnó lo que la mirada colonial espera del mestizo, o una persona de ascendencia tanto española como indígena, recibiendo miradas de asombro y desprecio en Vancouver. El choque poético y corpóreo del término históricamente cargado dentro del presente encarna lo que la teórica queer Elizabeth Freeman entiende como "arrastre temporal," un fragmento del pasado que se inclina hacia un presente revolucionario.³

Desde la decisión espontánea de afeitarse el cuerpo hasta la interpretación continua como secuela de la pieza, Rojas sustenta lo que el poeta Billy-Ray Belcourt (Driftpile Cree) describe como una "estética de la encarnación" en sus primeros videoperformances.⁴ Tales encarnaciones están lejos de ser redenciones. De hecho, dirigen su propio devenir, marcando el tiempo—"tiempo blanco, tiempo moreno, ¿tiempo de quién?"—como cuestiona Rojas en su práctica poética.⁵ Las historias y los cuerpos del pasado se abalanzan sobre el presente, aún no terminado. Dentro de tales representaciones, la larga duración de la monumentalidad pública, las construcciones racializadas y coloniales, y las temporalidades queer chocan, coagulando en el enfoque interseccional de Rojas. De 2010 a 2013, Rojas produjo seis



Fig. 1. Emilio Rojas, *El Mestizo* (still), 2010.
Performance-video, 3:54 min.

Fig. 1. Emilio Rojas, *El Mestizo* (imagen fija),
2010. Videoperformance, 3:54 min.

performance-videos are examined non-chronologically in this essay, marking time as (non)measures of linear duration, each incarnationally dragging through various public, colonial, and queer histories into this present.⁶

I. CORPUS TIME: *I TELL THEM TO CALL ME RENDERED*

What is the temporality of the corpus, or the public? How is it measured, and who keeps track of such time, as Rojas has asked?⁷ In *Caminografías* (2010), a series of performance-videos realized in many cities, the artist roams each metropolis using a now-vintage, bodily-sized map (Fig. 2).⁸ Splaying his arms out to the fullest extent of the map's corners, the cartography "guides" and obscures his vision as he walks. These pilgrimages within public space last until Rojas reaches several tourist landmarks or possibly faces physical precarity, such as another person, a canal, or street crossing. Time for each performance-video was orchestrated according to self-imposed instructions to reach landmarks deemed historically meaningful; and yet, in enacting the walks and relying on peripheral vision, Rojas accumulates various rifts within presumed linear time, rendering tempi non-codified and unfamiliar.

Delving into a publicly constituted time again, Rojas conceived of the performance-video *Meta+pherein* (2010–2011) on Granville Island, a touristic peninsula in Vancouver, by centering his body in a marginalized industrial space (Fig. 3). The uncanny performance-video features Rojas encased within the pallets, unseen by tourists sitting nearby, yet present through the gaps in the slats. He waits, meditating with yogi intention through uncomfortable corporeal duration unknown to others, but nevertheless performing alongside the material and human laborers who continue to work.⁹

videoperformances esenciales, que se mencionan en este ensayo algunas de ellas impulsivas, otras basadas en la investigación y otras aún enredadas en el espacio público y los escenarios participativos. Los primeros videoperformances se examinan de forma no cronológica en este ensayo, marcando el tiempo como (no)medidas de duración lineal, cada una de las cuales arrastra encarnacionalmente varias historias públicas, coloniales y queer hasta este presente.⁶

I. TIEMPO CORPUS: *LES DIGO QUE ME DIGAN REPRESENTADO*

¿Qué es la temporalidad del corpus o del público? ¿Cómo se mide y quién lleva la cuenta de ese tiempo, como ha preguntado Rojas?⁷ En *Caminografías* (2010), una serie de videoperformance realizadas en muchos ciudades, el artista recorre cada metrópolis utilizando un mapa ahora clásico de tamaño de un cuerpo humano (Fig. 2).⁸ Extendiendo los brazos al máximo hacia las esquinas del mapa, la cartografía "guía" y oscurece su visión mientras camina. Estas peregrinaciones dentro del espacio público duran hasta que Rojas llega a varios lugares turísticos o posiblemente se enfrenta a una precariedad física, como otra persona, un canal o un cruce de calles. El tiempo de cada videoperformance se orquestó de acuerdo con instrucciones autoimpuestas para llegar a puntos de referencia considerados históricamente significativos; y, sin embargo, al representar las caminatas y valiéndose de la visión periférica, Rojas acumula varias fisuras dentro de un tiempo presuntamente lineal, haciendo que los tempos queden no-codificados y desconocidos.

Profundizando en un tiempo nuevamente constituido públicamente, Rojas concibió el videoperformance *Meta + pherein* (2010–2011) en Granville Island, una península turística de Vancouver, centrando su cuerpo en un espacio industrial marginado (Fig. 3). La insólita videoperformance presenta a Rojas encerrado dentro de los palets, sin ser visto por los turistas sentados por la zona, pero presente a través de los huecos en las tablillas. Espera, meditando con intención yogui a través de una duración corporal incómoda desconocida para los demás, pero sin embargo actuando junto a los trabajadores materiales y humanos que continúan trabajando.⁹



Fig. 2. Emilio Rojas, *Caminografías* (four stills), 2010. Multiple performance-videos, 18:29 min.

Fig. 2. Emilio Rojas, *Caminografías* (cuatro imágenes fijas), 2010. Múltiples videoperformances, 18:29 min.



Fig. 3. Emilio Rojas, *Meta + Pherein* (still), 2011-12. Performance-video, 1:33 min.

Fig. 3. Emilio Rojas, *Meta + Pherein* (imagen fija), 2011-12. Videoperformance, 1:33 min.

II. COLONIAL, NATIONAL, AND NEOLIBERAL TIME(S): *TO RIP AND SEVER AND SPLIT*

(A) colonial temporality in *El Grito* (2010) is perceived much like what Belcourt intimates in “Time Contra Time”—as a rending apart (Fig. 4). *El Grito* is a performance-video on split screen. On one side, Rojas stands staring at the camera, and on the other, Mexican President Felipe Calderón issues a “cry for independence” during the celebration of the bicentennial of Mexico’s sovereignty. Calderón’s shout mimics the 1810 *Grito de Dolores* [cry of Dolores] of Miguel Hidalgo y Costilla, which precipitated the Mexican revolt against 300 years under Spanish colonial rule. Each time Calderón ceremoniously shouts “¡Viva!”—followed by the name of a revered Mexican citizen—Rojas follows with a full-bodied, non-verbal scream. Rojas’ shriek resounds as an absurd parody of its nationalistic twin, hanging on the night air as a lament. Rojas continually cries out against the archival footage without pomp or circumstance until his voice gives way to a whisper. The juxtaposition of the temporal repetition in Calderón’s call and Rojas’ cry reveals the inherent violence of continued subservience to the nation-state, especially as Mexico faced intense social and political unrest due to its “war” against drug cartels in 2010 at the time of the work’s creation.

El Salto (2011), another endurance-based performance-videos, discloses repeated severings across historical time first instantiated by colonialism, reaffirmed in national borders, and now reified by neoliberal elitism (Fig. 5). Rojas performed ten surreptitious trespasses during the 54th Venice Biennale *Universes in Universe*.

II. TIEMPO(S) COLONIALES, NACIONALES Y NEOLIBERALES: *DESGARRAR Y CORTAR Y DIVIDIR*

(Una) temporalidad colonial en *El Grito* (2010) se percibe de manera muy similar a lo que Belcourt insinúa en “Time Contra Time” —como un desgarro (Fig. 4). *El Grito* es una videoperformance en pantalla dividida. Por un lado, Rojas mira fijamente a la cámara, y por el otro, el presidente mexicano Felipe Calderón lanza un “grito de independencia” durante la celebración del bicentenario de la soberanía de México. El grito de Calderón imita al Grito de Dolores de 1810 de Miguel Hidalgo y Costilla, que precipitó la revuelta mexicana contra los 300 años de dominio colonial español. Cada vez que Calderón grita de manera ceremonial “¡Viva!” —seguido del nombre de un venerado ciudadano mexicano—Rojas lo sigue con un grito no verbal y de cuerpo entero. El chillido de Rojas resuena como una absurda parodia de su gemelo nacionalista, suspendido en el aire nocturno como un lamento. Rojas grita continuamente contra el video de archivo sin pompa ni circunstancia hasta que su voz se agota y da paso a un susurro. La yuxtaposición de la repetición temporal en el llamado de Calderón y el grito de Rojas revela la violencia inherente del continuo sometimiento al Estado-nación, especialmente cuando México enfrentó una intensa agitación social y política debido a su “guerra” contra el narcotráfico en el 2010, el momento en el que se creó esta obra.

El Salto (2011), otro videoperformance basada en la resistencia, revela las rupturas repetidas a lo largo del tiempo histórico, primero exemplificada por el colonialismo, reafirmada en las fronteras nacionales, y ahora reificado por el elitismo neoliberal (Fig. 5). Rojas

Originally invited to exhibit in the first Stateless Pavilion, colloquially known as the “Pirate Camp,” Rojas not only staged works within the national pavilions in which he was not asked to perform, but also refused to enter the elite global art exhibition via the dedicated entryways. These acts configured personal protests against national borders and neoliberal exclusion that the Giardini and Arsenale spaces inevitably espouse, despite their “diverse” global exhibitionary logic and presumed accessibility. Dodging behind bushes and climbing over walls, the artist inserts himself into the illustrious atmosphere without paying for admission or announcing himself to security. The jerky videos show his embodied perspective through the lens as we hear bated breath, hurried footsteps, and *el salto* [the jump]. Instead, as the multiple, two-minute performance-videos reveal, Rojas’ alternative means of entry into the Giardini defy patterns of neocolonial and neoliberal time.

III. QUEERING FURTHER: *SINCE TO RENDER/ IS TO CAUSE TO BE OR TO BECOME*

Rojas’ bodily endurance through public temporalities and recollections of colonial legacies persist in his research-based performance-videos *Colon* (2009) and *Nationalism & Sports; the only way to love* (2010), but join a pointed homoerotic desire that leans into a further queering of temporality (Fig. 6). Donning large Canadian flags and slathering their faces in red face paint in the multi-channel performance-video installation, *Nationalism & Sports; the only way to love*, Rojas and his ex-boyfriend Patrick Blaeser walk across Vancouver from opposite ends of the city during the day of the national hockey final in the 2010 Olympic Games. Conceptualized within a series of performances and events staged by Rojas’ collective White Pillows at VIVO New Media Arts Center, the performance critiqued the neocolonial strategies of the Olympics, such as settling stadiums upon Indigenous lands, disrupting wildlife migration patterns with dense traffic, and reifying heteronormative, cis-male, white patriarchy in the streets.¹⁰ Across the six monitors, gut-wrenching screams of joy, warlike and intense, erupt from Rojas and Blaeser, inciting further screams, guffaws, and “Canadian spirit” from onlookers. The

realizó diez transgresiones casi ocultas durante la 54^a Bienal de Venecia *Universes in Universe*. Inicialmente invitado a exponer en el primer Pabellón Sin Estado, conocido coloquialmente como el “Campamento Pirata”, Rojas no solo representó obras dentro de los pabellones nacionales en las que no se le pidió que actuara, sino que también se negó a ingresar a esta exposición de arte global de élite a través de las entradas establecidas. Estos actos configuraron protestas personales contra las fronteras nacionales y la exclusión neoliberal que los espacios Giardini y Arsenale inevitablemente acogen, a pesar de su lógica de exhibición global “diversa” y su presunta accesibilidad. Esquivando detrás de los arbustos y trepando muros, el artista se inserta en la ilustre atmósfera sin pagar la entrada ni anunciararse a la seguridad. Los videoperformances espasmódicos muestran su perspectiva encarnada a través del lente mientras escuchamos la respiración contenida, pasos apresurados y el salto. En cambio, como revelan las múltiples videoperformance de dos minutos, los medios alternativos de entrada de Rojas en los Giardini desafían los patrones del tiempo neocolonial y neoliberal.

III. QUEERING MÁS: *YA QUE REPRESENTAR/ ES CAUSAR SER O REALIZARSE*

La resistencia corporal de Rojas a través de temporalidades públicas y recuerdos de los legados coloniales persisten en sus videoperformances basadas en la investigación *Colon* (2009) y *Nacionalismo & Deportes; la única manera de amar* (2010), pero se une a un afilado deseo homoerótico que se inclina hacia un mayor queering de la temporalidad (Fig. 6). Llevando grandes banderas canadienses y cubriéndose la cara con pintura roja en la instalación de videoperformance multicanal, *Nacionalismo & Deportes; la única manera amar*, Rojas y su exnovio Patrick Blaeser caminan por Vancouver desde extremos opuestos de la ciudad durante el día de la final nacional de hockey en los Juegos Olímpicos de 2010. Conceptualizado dentro de una serie de performances y eventos organizados por el colectivo organizado por Rojas llamado White Pillows (Almohadas blancas) en el VIVO New Media Arts Center, la performance criticó las estrategias neocoloniales de los Juegos Olímpicos, como la instalación de estadios en tierras indígenas, la interrupción de los patrones de migración de la vida silvestre con tráfico denso, y la reificación del patriarcado, blanco, heteronormativo y cis-masculino

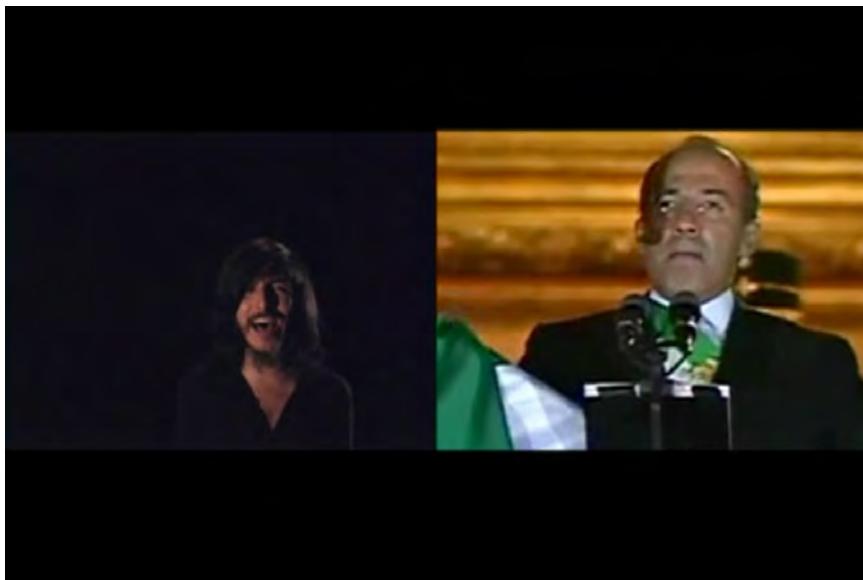


Fig. 4. Emilio Rojas, *El Grito* (still), 2010. Split screen performance-video, 32:15 min.

Fig. 4. Emilio Rojas, *El Grito* (imagen fija), 2010. Videoperformance en pantalla dividida, 32:15 min.



Fig. 5. Emilio Rojas, *El Salto* (still), 2011. Ten performances-videos, c. 2:00 min each.

Fig. 5. Emilio Rojas, *El Salto* (imagen fija), 2011. Diez videoperformances, c. 2:00 min cada una.

variety of encounters across the monitors slips between normative heteromasculine codes of conduct and homoerotic gestures ranging from hugs to dancing. Rojas and Blaeser's final encounter on the street exacerbates this seemingly dialectical behavior as they yell, cheer, wave their Canadian flags, jump up and down, and eventually brawl upon meeting, appearing to reference the excitement of the game. Their increasingly intense bodily interactions draw further onlookers who cheer—until Rojas and Blaeser begin making out. The fans are confused, some are even revolted, as heteronormative social, nationalist, and masculine codes are upended. But Rojas and Blaeser's display of desire conflates the space-times of linear heteromasculine cheering and asynchronous queer longing that drags underneath the surfaces of the same encounters as the "only way to love."

In *Colon* (2009), Rojas is bent over and naked, kneeling on velvet with his back and rear fully exposed. From this position, he inserts and removes 521 corks from his rectum, spelling the word "colonization" which later becomes "colonized" and "colonizer" (Fig. 7). On either side of his prostrate body, photographic reflectors serve as screens for projected footage from a 2004 protest pulling down the statue of Christopher Columbus in Caracas' Plaza in Venezuela and other footage from Rojas' colonoscopy. The acts of insertion and removal of corks reference the number of years since Christopher Columbus landed in the Americas on October 12, 1492, and a material native to the Spanish Peninsula, ultimately recalling a lineage of Spanish colonialism, and quite literally "take a shit" on the modernist project. The footage of the toppled monument reaffirms the de-heroization of Columbus, aligning iconoclastic protest gestures with Rojas' scatological ejection. But, of course, the action also recalls homoerotic desire, an orientation that was denigrated in what Rojas identifies as his first encounter with homophobia. At a young age during a sleepover, as the artist's voiceover in the video-documentation recalls, Rojas remembers a friend's father telling his son to "put a cork up your butt," if he were to sleep in the same bed with Rojas. Rojas' voiceover recollects childhood innocence: "I knew what corks were for, but to my understanding they were used for wine bottles," a sentiment which his uncle's perspective reaffirmed for him. His uncle said that colonialism birthed the first understanding of homophobia. In that linkage of a colonial past with homophobia in the present, Rojas—through his uncle's wisdom—queerly reimagines the power differentials in the binaries of colonization and being colonized, domination and being dominated.

en las calles.¹⁰ A través de los seis monitores, los gritos desgarradores de alegría, belicosos e intensos, brotan de Rojas y Blaeser, incitando a más gritos, carcajadas, y al "espíritu canadiense" de los espectadores. La variedad de encuentros a través de los monitores se mueven entre los códigos de conducta normativos heteromasculinos y los gestos homoeróticos que van desde los abrazos hasta el baile. El encuentro final de Rojas y Blaeser en la calle exacerbaba este comportamiento aparentemente dialéctico mientras gritan, animan, y ondean sus banderas canadienses, saltan arriba y abajo, y finalmente se pelean al encontrarse, pareciendo hacer referencia a la emoción del juego. Sus interacciones corporales cada vez más intensas atraen a más espectadores que aclaman, hasta que Rojas y Blaeser comienzan a besarse. Los fanáticos se quedan confundidos, algunos incluso muestran asco, ya que los códigos heteronormativos sociales, nacionalistas, y masculinos se invierten. Pero la demostración de deseo de Rojas y Blaeser combina el espacio-tiempo de aclamaciones heteromasculinas lineales y un anhelo queer asincrónico que se arrastra debajo de las superficies de los mismos encuentros como la "única manera de amar".

En *Colon* (2009), Rojas está encorvado y desnudo, arrodillado sobre terciopelo con la espalda y el trasero completamente expuestos. Desde esta posición, se inserta y se saca 521 tapones de corcho de su recto, deletreando la palabra "colonización" que luego se convierte en "colonizado" y "colonizador" (Fig. 7). A ambos lados de su cuerpo postrado, reflectores fotográficos sirven como pantallas para imágenes proyectadas de una protesta de 2004 que derribó la estatua de Cristóbal Colón en la Plaza de Caracas en Venezuela y otras imágenes de la colonoscopia de Rojas. Los actos de inserción y extracción de corchos hacen referencia al número de años desde que Cristóbal Colón desembarcara en las Américas el 12 de octubre de 1492, y un material originario de la Península española, recordando en última instancia a un linaje del colonialismo español, y literalmente "cagándose" en el proyecto modernista. Las imágenes del monumento derribado reafirman la desheroización de Colón, alineando los gestos de protesta iconoclasta con la expulsión escatológica de Rojas. Por supuesto, la acción también recuerda el deseo homoerótico, una orientación que fue denigrada en lo que Rojas identifica como su primer encuentro con la homofobia. A una edad temprana, durante una fiesta de pijamas, como recuerda la voz en off del artista en la video-documentación, Rojas recuerda al padre de un amigo diciéndole a su hijo "ponte un corcho en el culo", si



Fig. 6. Emilio Rojas, *Nationalism & Sports; the only way to love* (six stills) 2010. Performance-videos, 10:00 min.

Fig. 6. Emilio Rojas, *Nacionalismo y Deportes; la única manera de amar* (seis imágenes fijas), 2010. Videoperformances, 10:00 min.



Fig. 7. Emilio Rojas, *Colon* (still), 2009. Multi-channel performance-video, 15:33 min.

Fig. 7. Emilio Rojas, *Colon* (imagen fija), 2009. Videoperformance multicanal, 15:33 min.

What are the ethico-political stakes of Rojas' dragging, repetitions, and queer slippages within temporality throughout these early performance-videos? Turning back to Belcourt's last two lines: *is to cause to be or to become:/ an aesthetics of incarnation*, he provides a dualistic answer.¹¹ The rending that colonial histories impose upon colonized bodies always retain the potential of rendering—of a turn to incarnation and subsequently decolonized resistance. These turns never cease to be in processes of becoming in the present—(re)renderings cognizant of their colonial “rips” and “severs”; and yet, fully in the process of transforming the wound, as Chicana, queer, and feminist theorist and poet Gloria E. Anzaldúa contends, into a bridge.¹²

dormía en la misma cama con Rojas. La voz en off de Rojas recuerda la inocencia infantil: “Sabía para qué eran los tapones de corcho, pero tenía entendido que se usaban para botellas de vino”, un sentimiento que la perspectiva de su tío le reafirmó. Su tío le dijo que el colonialismo dio lugar a la primera comprensión de la homofobia. En ese vínculo de un pasado colonial con la homofobia en el presente, Rojas—a través de la sabiduría de su tío—reinventa de manera queer las diferencias de poder en los binarios de colonización y ser colonizado, dominación y ser dominado.

¿Cuáles son los riesgos ético-políticos del arrastre, las repeticiones, y los deslizamientos queer de Rojas dentro de la temporalidad a lo largo de estos primeros videoperformances? Volviendo a las dos últimas líneas de Belcourt: *es causar ser o realizarse: / una estética de la encarnación*, Belcourt ofrece una respuesta dualista.¹¹ El desgarro que las historias coloniales imponen a los cuerpos colonizados siempre conserva el potencial de la representación—de un giro hacia la encarnación y, posteriormente, a la resistencia descolonizada. Estos giros nunca dejan de estar en procesos de devenir en el presente—(re)presentaciones conscientes de sus “desgarros” y “cortes” coloniales; y sin embargo, en pleno proceso de transformar la herida, como sostiene la teórica y poeta chicana, queer y feminista Gloria E. Anzaldúa, a un puente.¹²

NOTES

1. Billy-Ray Belcourt, "Time Contra Time," *This Wound is a World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019), 37.
2. Laurel V. McLaughlin and Emilio Rojas, unpublished conversation via Zoom, May 5, 2021. This work is one in a series of three. For the second performance, Rojas bleached half of his body hair blonde for the exhibition *Decolonial Aesthetics* at the Savannah College of Art & Design in 2013. The third performance, which has never been realized, features the artist using skin-whitening cream on half of his body. The artist recalls studying with the performance artists Rebecca Belmore, James Luna, and Margaret Dragu during this time.
3. Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), 62.
4. I use the term performance-video as a means to articulate the dual ontology of these works. Rojas understands these works as performance through video, rather than performance documented by video. I have attempted to gesture to this hybrid ontology here.
5. Emilio Rojas, "Obstructing Your View, for Dave McKenzie," unpublished poem, 2021.
6. These early performances were screened in a program at Lafayette College entitled, "Incarnations: Early Performance-Videos by Emilio Rojas," as a means to contextualize them within time. Rather than encountering them looped within an exhibition, in the space of the cinema, they are considered through the viewer's durational and bodily process of viewing.
7. Rojas asks this question concerning keeping track of time in the poem "Obstructing Your View, for Dave McKenzie."
8. Rojas realized *Caminografías* in Venice, Chicago, Mexico City, Berlin, and New York, among numerous other cities.
9. Ibid. Through Rojas' work he incorporates decolonized performative methodologies which draw upon everyday experiences and ritual practices. At the time of this work, Rojas was deeply engaged in a Kundalini yoga practice, which he maintains to this day.
10. As relayed by the artist in Laurel V. McLaughlin and Emilio Rojas, unpublished conversation via Zoom, May 5, 2021. For more information on this series and others, see their website, White Pillows, <http://whitepillows.blogspot.com/2010/>. Accessed 11 May 2021.
11. Belcourt, "Time Contra Time," 37.
12. Gloria E. Anzaldúa develops this transformation from wound to bridge through her theory of conocimiento in *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco, CA: Aunt Lute Books, 1987). The artist continually revisits Anzaldúa's archive, theory, and poetry in his creation of decolonized performance pedagogies, which inevitably inspired the title for this survey exhibition. Ending this essay with Anzaldúa in this way is a homecoming, and also always a beginning.

NOTAS

1. Billy-Ray Belcourt, "Time Contra Time," *This Wound is a World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019), 37.
2. Laurel V. McLaughlin y Emilio Rojas, conversación inédita vía Zoom, 5 de mayo de 2021. Esta obra es una de una serie de tres. Para la segunda performance, Rojas se tiñó de rubio la mitad del vello corporal para la exposición *Estética Decolonial* en el Savannah College of Art & Design en 2013. La tercera performance, que nunca se ha realizado, presenta al artista usando crema para blanquear la piel en la mitad de su cuerpo. El artista recuerda haber estudiado con los artistas de performance Rebecca Belmore, James Luna, y Margaret Dragu durante este tiempo.
3. Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), 62.
4. Utilizo el término videoperformance como un medio para articular la ontología dual de estas obras. Rojas entiende estas obras como un performance a través de una video, más que una actuación documentada por una video. He intentado señalar aquí esta ontología híbrida.
5. Emilio Rojas, "Obstruyendo tu Vista, para Dave McKenzie" poema inédito, 2021.
6. Estas primeras performances se proyectaron en un programa en Lafayette College titulado "Encarnaciones: Primeras videoperformances de Emilio Rojas," como un medio para contextualizarlas en el tiempo. En lugar de encontrarlas en repetición dentro de una exposición, en el espacio del cine, se consideran a través del proceso de visualización duradero y corporal del espectador.
7. Rojas hace esta pregunta sobre el seguimiento del tiempo en el poema "Obstruyendo tu Vista, para Dave McKenzie".
8. Rojas realizó *Caminografías* en Venecia, Chicago, Ciudad de México, Berlin y Nueva York, entre muchas otras ciudades.
9. Ibíd. A través de la obra de Rojas, incorpora metodologías performativas descolonizadas que se basan en experiencias cotidianas y prácticas rituales. En el momento de esta obra, Rojas estaba profundamente involucrado en una práctica de yoga Kundalini, que mantiene hasta el día de hoy.
10. Según lo transmitido por el artista en Laurel V. McLaughlin y Emilio Rojas, conversación inédita a través de Zoom, 5 de mayo de 2021. Para obtener más información sobre esta serie y otras, consulte su sitio web, White Pillows, <http://whitepillows.blogspot.com/2010/>, consultado el 11 de mayo de 2021.
11. Belcourt, "Time Contra Time," 37.
12. Gloria E. Anzaldúa desarrolla esta transformación de herida a puente a través de su teoría del conocimiento en *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco, CA: Aunt Lute Books, 1987). El artista revisita continuamente el archivo, la teoría y la poesía de Anzaldúa en su creación de pedagogías de performance descolonizadas, que inevitablemente sirvieron de inspiración para el título de esta exposición. Terminar este ensayo con Anzaldúa de esta manera es un regreso a casa, y también siempre un comienzo.

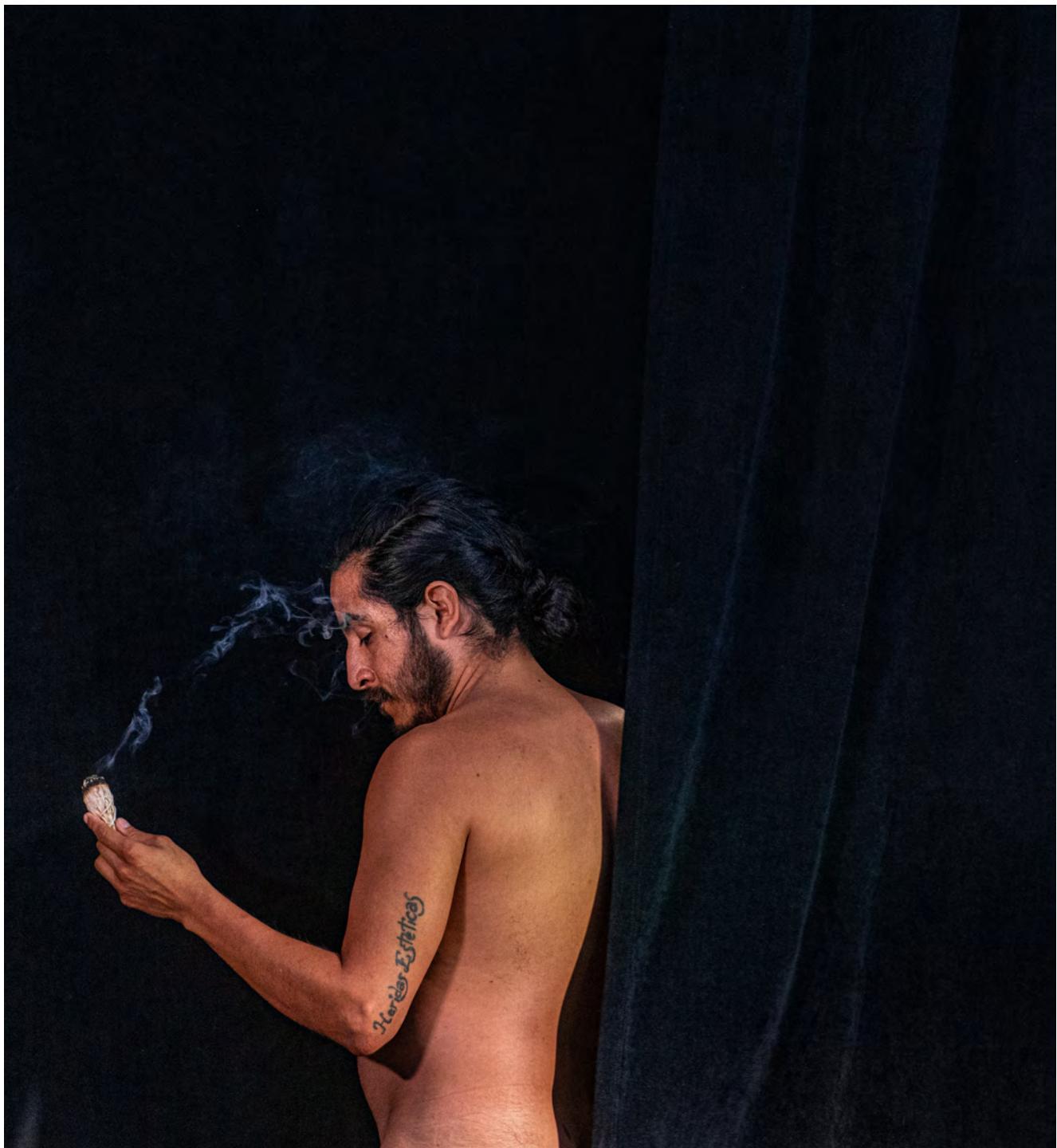
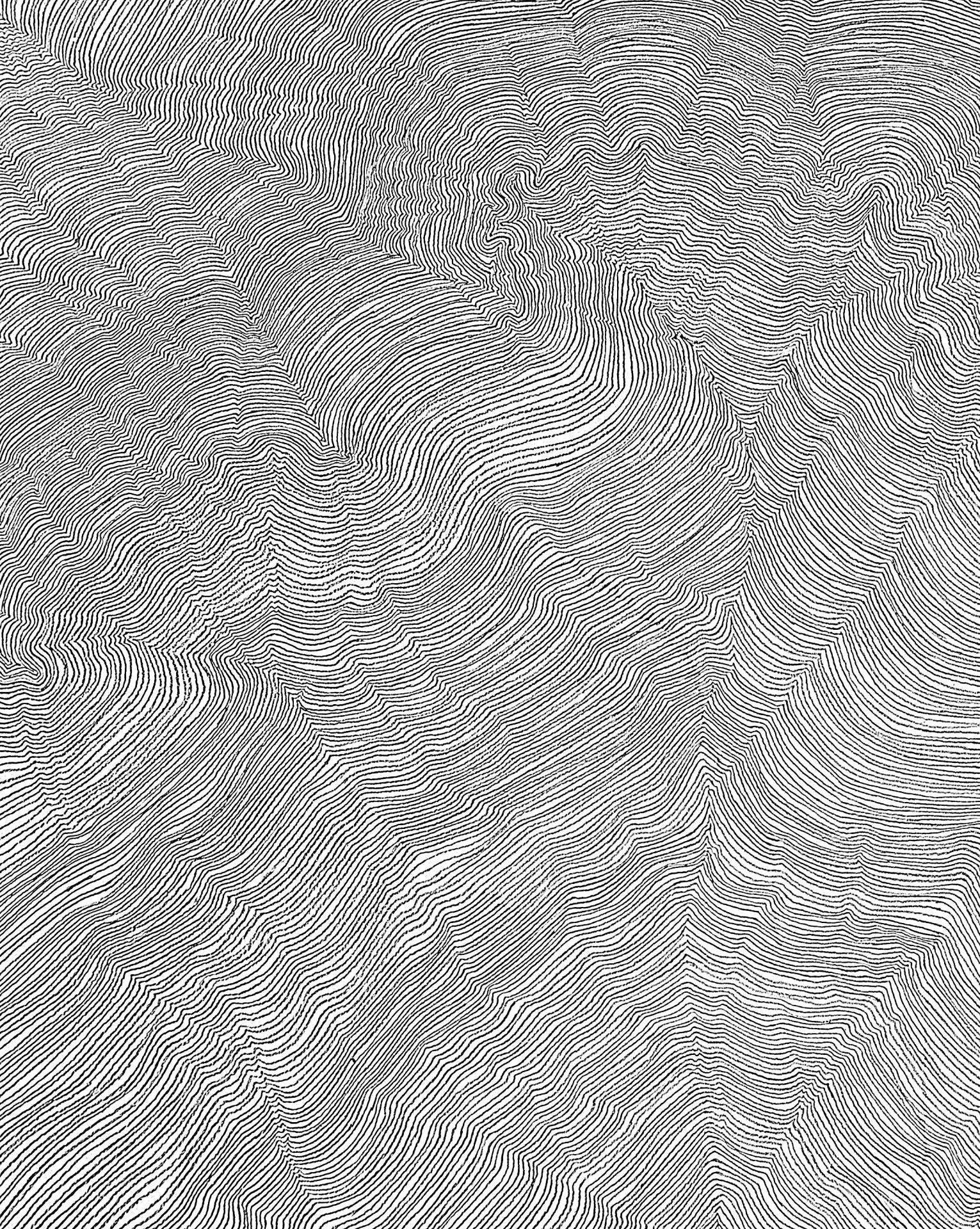


Plate 9. Emilio Rojas, *Heridas Abiertas (to Gloria)*, 2014–ongoing. Performance with local tattoo artist Victor Nieto (Famous Tattoo Works, Easton, Pa.) without ink, sage, Gloria E. Anzaldúa's *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) text, dimensions variable.

Placa 9. Emilio Rojas, *Heridas Abiertas (to Gloria)*, 2014–en curso. Performance con el tatuador local Victor Nieto (Famous Tattoo Works, Easton, Pensilvania) sin tinta, salvia, texto de *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) de Gloria E. Anzaldúa, dimensiones variables.





GEOLOGY OF A WOUND / GEOLOGÍA DE UNA HERIDA (PARA EMILIO)

VALERIA LUISELLI

A finales del Siglo XIX, el doctor Marion Sims, considerado el padre de la ginecología, inventó la versión moderna del espéculo—instrumento que se coloca en la vagina para examinarla vía la penetración metálica o plástica.

La palabra *speculum* viene del verbo *speculari*, utilizado de antaño en la jerga militar, y denota ver desde lo alto, espiar. El doctor Sims también es conocido por haber inventado un método para curar fistulas vesicovaginales, —doloroso orificio entre la vejiga y la vagina.

Lo que casi no se sabe es que, para desarrollar la cura, en un pequeño hospital improvisado en Alabama, Sims experimentó, despiadadamente —sin anestesia, con cucharas y cuchillos, sin ningún tipo de consentimiento— sobre mujeres esclavizadas.

Just after
the Second World War,
By order of President Harry S Truman
5.8 miles of chain-link fence
—10 feet high, woven of No. 6 wire—
Were dug up from the deserts where Japanese Americans
Had been imprisoned
and the wires were driven to the border, where they
were strung between
Calexico and Mexicali
Mexicali y Calexico
And in Truman's hand was a radioactive finger.

En la genealogía del DIU,
los tres metales
—oro, plata cobre—
forman un linaje.
Oro, plata, luego cobre;
en ese orden.
Salvo el primer DIU,
inventado en 1909
por el doctor alemán Richard Richter,
que estaba hecho de tripa
de gusano de seda:
no fue popular.

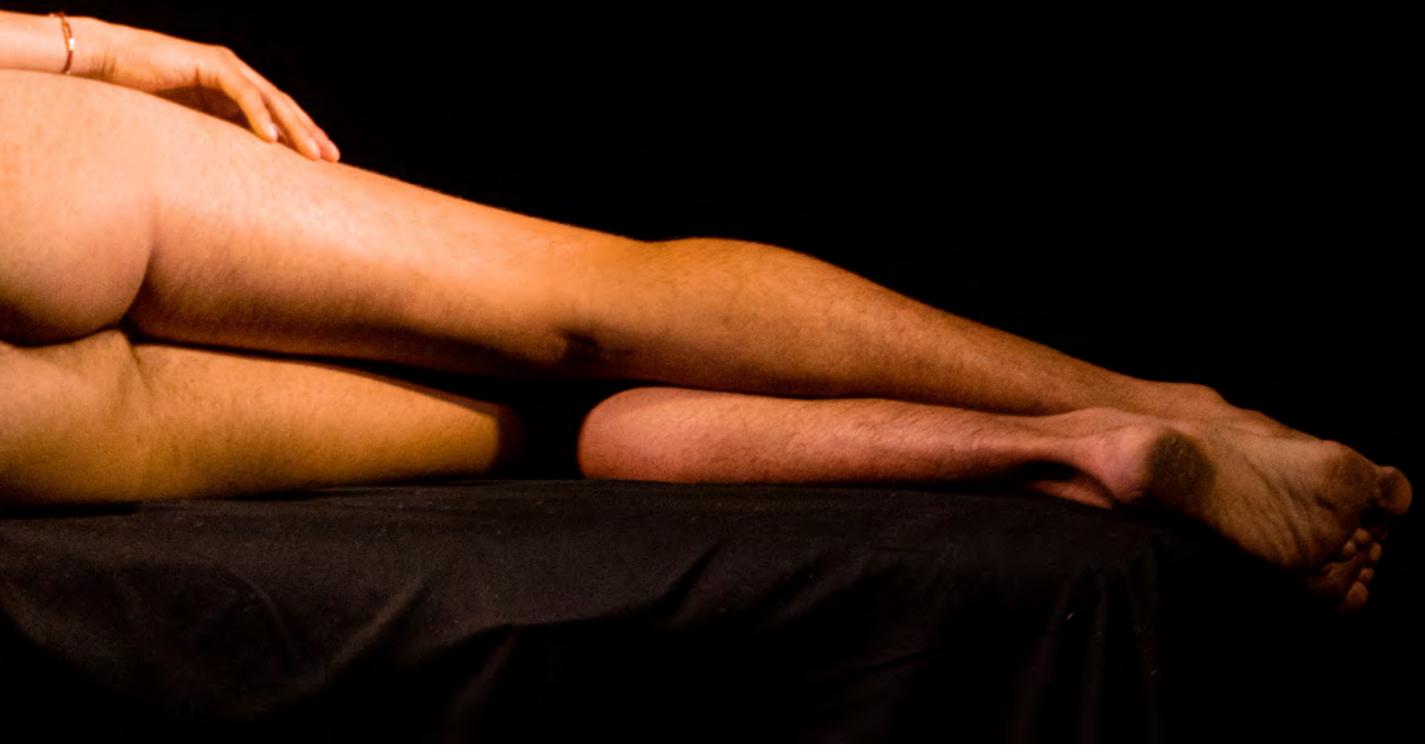
Después vino Ernst Gräfenberg
(también alemán)
que en 1929 inventó un DIU de plata.
Gräfenberg había investigado sobre la eyaculación
femenina —de ahí el término en su honor “punto-G”:
más un logro de léxico que de conocimiento
empírico para la mayoría de los hombres.

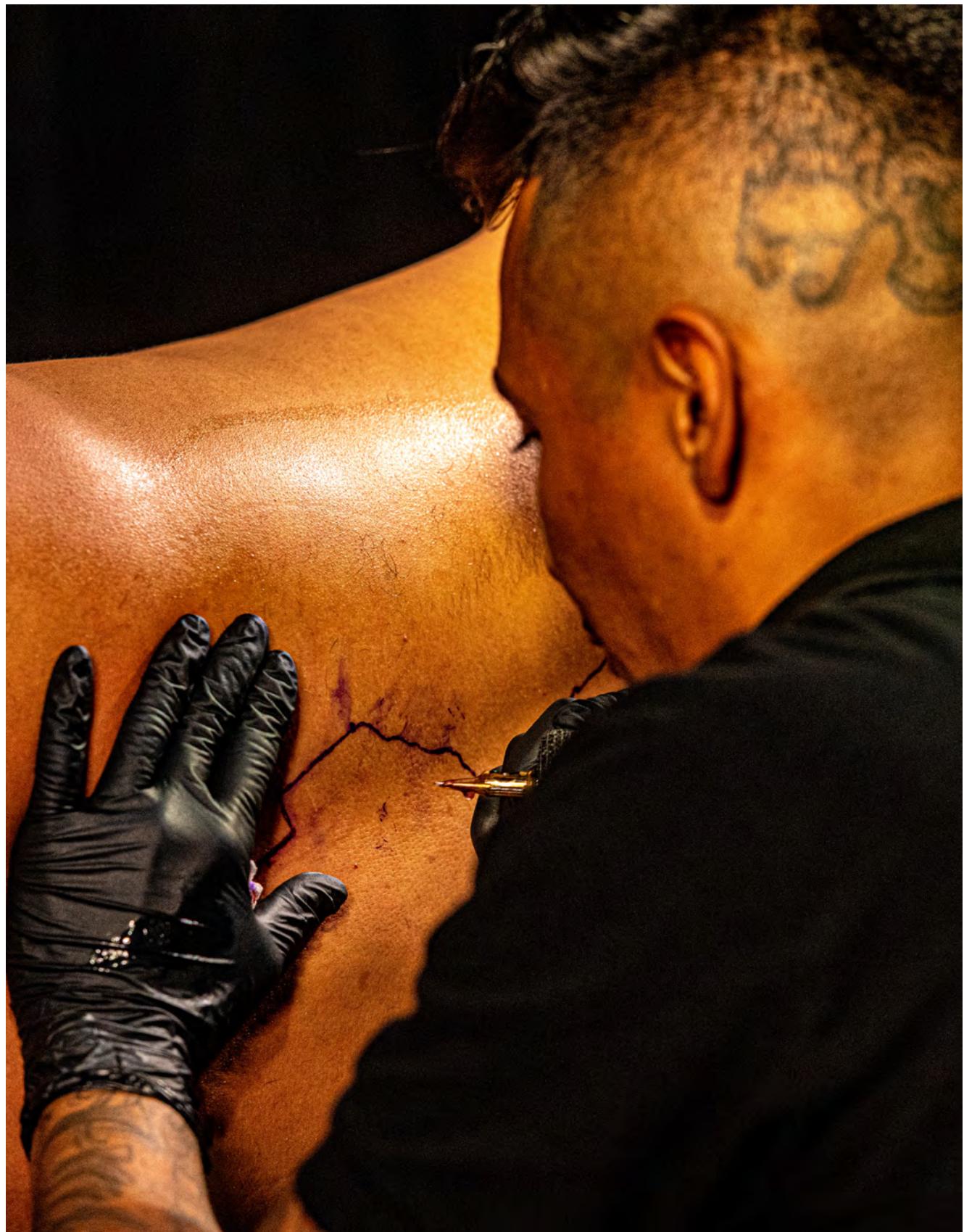
El punto es que el DIU de plata de Gräfenberg
fue efímero,
porque era judío,
durante el nazismo,
así que antes de abandonar su país,
ya habían prohibido su método anticonceptivo,
ya que era visto como
“una amenaza para las mujeres arias”.

Es decir:
favorecía la copulación sin reproducción,
de la raza convencida de que
ellos y ningunos otros
debían poblar el mundo.
Pero el DIU favorecía también:
el sexo sólo por placer,
por juego,
sin fin último,
para las mujeres,
y era visto como una amenaza, entonces,
para los hombres arios en particular
y para todos los hombres en general.

Then, in the year nineteen nighty,
George Herbert Walker Bush approved 14 miles
parting the sprawl of San Diego and Tijuana in two,
A 14-mile stretch of wall that runs
from the Pacific Ocean
to the Otay Mountain
It was 10 feet high and made of sheets of corrugated steel.
and in Bush's hand was an all-knowing index finger.







Años después, en 1934, un doctor japonés,
Tenrei Ota,
inventó un DIU de oro.
Lo llamó Anillo de Presión,
término emparentado con “compromiso” o con “corset”.
No duró mucho, así que fin de la historia.

William Jefferson Blythe III Clinton (Bill) signed:
Operation Gatekeeper
Operation Hold-the-line, and also
Operation Safeguard
—in California, Texas and Arizona, respectively—
so more barriers were built across the desertlands,
repurposing helicopter landing mats from the war in Vietnam,
turning them into bollards, poles, verticality,
Clinton inaugurated the surveillance era,
setting up vehicle checkpoints, light towers,
agents equipped with night vision goggles,
portable radios, all-terrain vehicles.

En los años 60, un doctor gringo
llamado Howard Tatum
inventó un artefacto en forma de T
—tal vez T, de Tatum—.
Creía que una T podría ajustarse mejor
a la forma casi triangular del útero,
y se asoció con un chileno, el Dr Zipper,
quien a su vez había descubierto que el cobre
era un espermicida efectivo,
y que con él podría cubrir
el cuerpo plástico del artefacto en forma de T.
El DIU que hoy en día utilizan
más de 150 millones de mujeres
tiene una superficie de cobre de 380 mm²:
57 mil m² de cobre en nuestros úteros.

President George W. Bush, son of George Herbert,
signed the Secure Fence Act in the year two thousand and six
& funded 700 miles
of physical barriers along the Mexican border,
and in his hands were things like paintbrushes, romance novels, golf clubs,
all things forgettable.

Arizona produce 65 por ciento del cobre
que se extrae y manufactura en los Estados Unidos.
Hay enormes depósitos de pórfito de cobre
en el sur de Arizona y Nuevo México
y en el norte de Sonora y Chihuahua.
Algunos geólogos piensan
que esos depósitos se formaron cuando
lo que hoy es Norteamérica
se desprendió de Europa
y lentamente a la deriva cruzó el océano

rumbo al noroeste,
y de pronto se deslizó sobre una zona
mucho más caliente del manto.
Ese calor tremendo transformó las rocas,
las llenó, las moldeó,
las volvió púrpura de cobre.

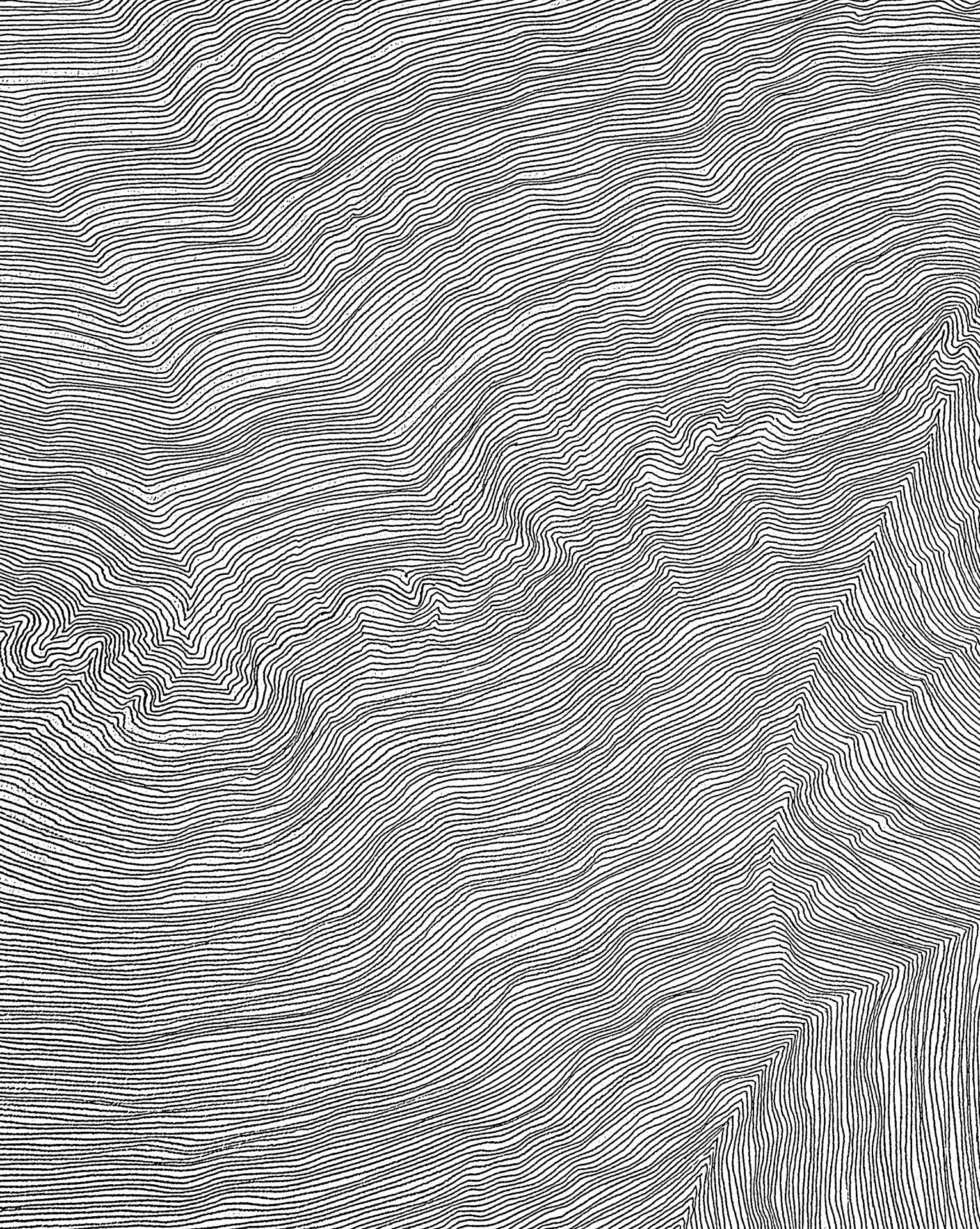
President Barak Obama
allowed the construction of 100 miles of wall
–18 feet tall,
made of hollow steel
bollards, piercing deep into the ground,
all closely placed together—
then he smiled at the camera, had hotdogs for dinner,
went to sleep, and dreamt nothing,
not of contradictions, not of pain, not of power, not of deportations,
nothing.

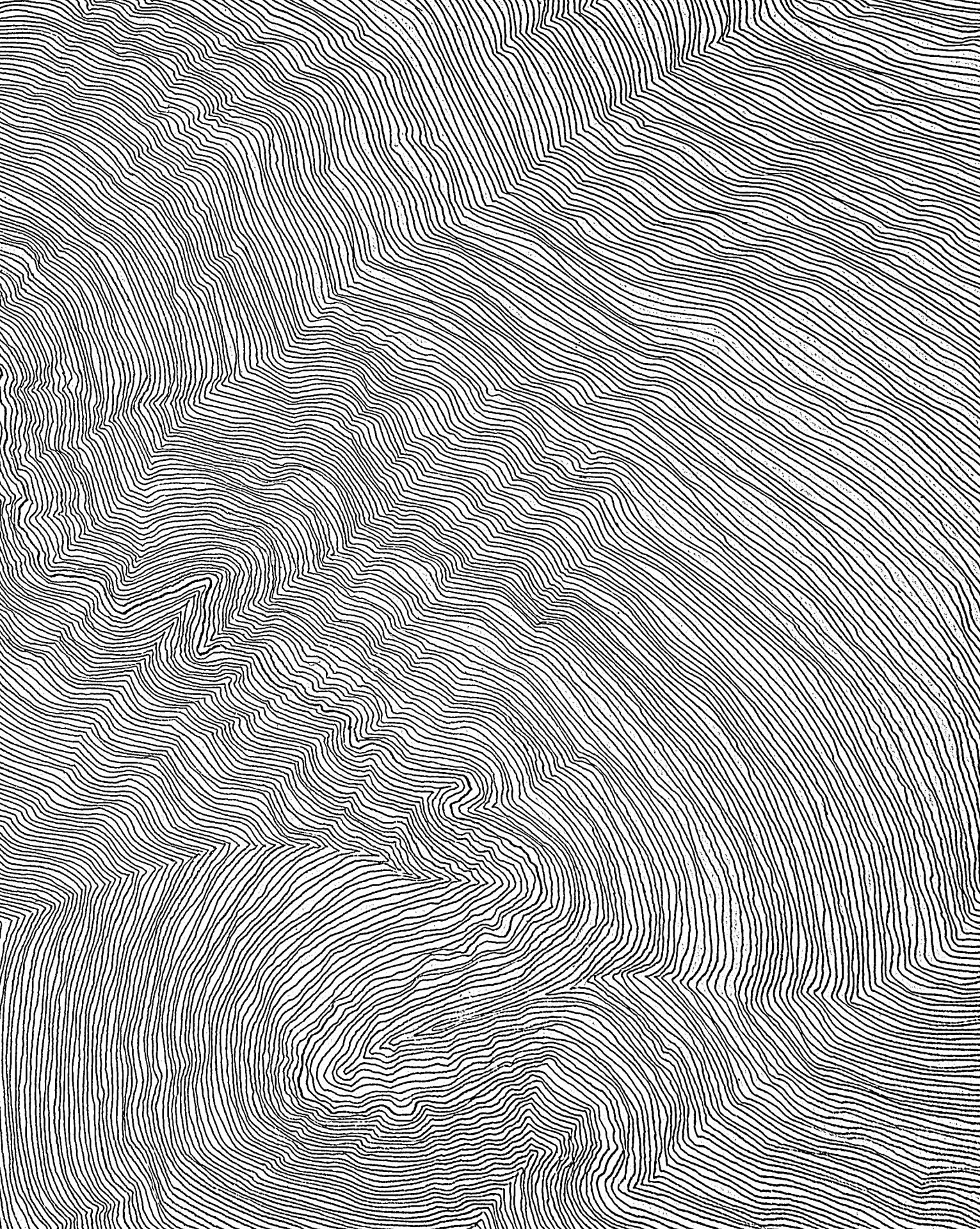
Qué extraño es imaginarlo, visualizarlo,
pensar cómo todo esto
—el deslizamiento de un continente,
su trayectoria específica—
eventualmente resultaría
en hombres con existencias vacías
o quizás simplemente
existencias normales,
con corbatas, y chequeras y lapiceros,
hombres con un sentido de propiedad
desmesurada, cuya vida consiste en
calcular, inventariar, reclamar
esas viejas rocas rojas.

In the month of February,
of the year two thousand and twenty,
under President Donald John Trump,
the explosions in the Tohono O'odham blasted.
Miles and miles, the scar, centuries later,
before and after,
the scar,
again and again because
it's never over, whatever they name it:
removal act, national security, war on drugs, zero tolerance.

La geología estudia las rocas
y la deriva, por lo tanto
extracción, por lo tanto
grilletes, por lo tanto
asentamientos forzados, por lo tanto
despojo, por lo tanto
desplazamiento, por lo tanto
deriva y rocas.







THE (DISSENTING) LINE LA LÍNEA (DISIDENTE)

ETHAN MADARIETA

Let us begin with a line that becomes many lines. A line that takes shape as neither a beginning nor an end but rather as “in a constant state of transition.”¹ For in Emilio Rojas’ performances the line opposes the popular conceptual binarism of a border through becoming embodied and being represented as a gesture, enabling its transformation. Put another way, the line in Rojas’ work escapes binary dimensions through its continuation as an ongoing gesture that gains significance through relation. The line, here, defies its determination as a mappable division, as either time or place, and instead acts as a suture of multiplicities—of the many bodies that make up a vast borderland constellation. So, rather than begin, we find ourselves already in the borderlands, thinking with the gestures of an embodied archive that Rojas draws from the lines of “a new border pedagogy that centers queer woman-of-color feminism,” such as Gloria E. Anzaldúa’s.²

THE (TRANS)FORMATION OF THE LANDSCAPE

In Rojas’ work the borderline always emerges as a borderland, as the movements of bodies through time and space. For example, in *Topography of the Margins* (2015–ongoing), the parallel recurrences of single borderlines that Central Americans cross on journeys to El Norte—Costa Rica/Nicaragua/Honduras/El Salvador/Panama/Belize/Guatemala/México/U.S.—take on a depth, distance, and texture that resemble both a topographical map and a fingerprint (Fig. 1). The serialization of the line suggests the multiple crossings that become the fingerprint of migrancy not intrinsic to the body, but as the touch of landscape in transformation, and the touch of transition which the body remembers. As an extension of *un gesto de Anzaldúa*, and reminiscent of new media artist Juan Downey’s invisible architecture, *Topography of the Margins* discloses the borderline as this borderland “created by the emotional residue of an unnatural boundary.”³ What is revealed is the affective topography of a violent fragmentation. The borderland thus emerges as the bodies that carry this emotional residue and far exceed the borderline. This traumatic recurrence in the margins of colonial lineaments is visualized by the outward radiation of this emotional residue.

The texture created by the borderline’s repetition also suggests, as do the lines on a topographic map,

Comencemos con una línea que se convierte en muchas líneas. Una línea que no se perfila ni como principio ni como fin, sino como “en un estado constante de transición”.¹ En los performances de Emilio Rojas la línea se opone al binarismo conceptual popular de una frontera al encarnarse y representarse como gesto, posibilitando su transformación. Dicho de otra manera, la línea en la obra de Rojas escapa la dimensión binaria a través de su trayectoria como un gesto continuo que adquiere significado a través de la relación. La línea, aquí, desafía su determinación como una división mapeable, ya sea como tiempo o lugar, y en cambio actúa como una sutura de multiplicidades—de los muchos cuerpos que componen una vasta constelación fronteriza. Entonces, más que empezar, nos encontramos ya en la zona fronteriza, pensando con los gestos de un archivo encarnado que Rojas extrae de las líneas de “una nueva pedagogía fronteriza que centra el feminismo queer de la mujer de color”, como el de Gloria E. Anzaldúa.²

LA (TRANS) FORMACIÓN DEL PAISAJE

En la obra de Rojas, la frontera siempre surge como una zona fronteriza, como los movimientos de cuerpos a través del tiempo y el espacio. Por ejemplo, en *Topografía de los márgenes* (2015–en curso), las recurrencias paralelas de fronteras únicas que cruzan los centroamericanos en sus viajes a El Norte—Costa Rica/Nicaragua/Honduras/El Salvador/Panama/Belice/Guatemala/México/EE.UU.—adquieren profundidad, distancia, y textura que se asemeja tanto a un mapa topográfico como a una huella digital (Fig. 1). La serialización de la línea sugiere los múltiples cruces que se convierten en la huella de la migración no intrínseca al cuerpo, sino como en el tacto del paisaje en transformación, y el tacto de transición que el cuerpo recuerda. Como una extensión de un gesto de Anzaldúa, y que recuerda a la arquitectura invisible del artista de nuevos medios Juan Downey, en *Topografía de los márgenes* revela la frontera como esta zona fronteriza “creada por el residuo emocional de una frontera antinatural”.³ Lo que se revela es la topografía afectiva de una violenta fragmentación. La zona fronteriza emerge como los cuerpos que llevan este residuo emocional y superan por mucho la frontera. Esta recurrencia traumática en los márgenes de los lineamientos coloniales se visualiza por la radiación exterior de este residuo emocional.

La textura creada por la repetición de la frontera



Fig. 1. Installation view of *Emilio Rojas: tracing a wound through my body*, September 2-November 13, 2021 at Lafayette College Art Galleries and Collections, Emilio Rojas with Anastasiia Shakhurina and Kymble Clark, "Topography of the Margins," 2015-ongoing. Nine graphite on paper drawings, 18 x 24 in. each.

Fig. 1. Vista de instalación de *Emilio Rojas: trazando una herida a través mi cuerpo*, 2 de septiembre-13 de noviembre, 2021 en las Colecciones y Galerías de Arte de Lafayette College, Emilio Rojas con Anastasiia Shakhurina y Kymble Clark, "Topografía de los Márgeos," 2015-en curso. Nueve dibujos de grafito sobre papel, cada 45.72 x 60.96 cm.

the height, depth, and intersecting trajectories of the “natural world.” But as seen from the aerial view of cartography, the lines and their fixity remind us that mapping is the colonial production of the land as landscape. The landscape is this formation of the land through the force of demarcation by sovereign violence. In the words of scholars Donoso Aceituno and Espinaza Solar, the landscape is also “a complete cultural construction” and “a particular production of an observer.”⁴ That is, the borderland is a landscape in constant cultural (trans)formation by those who traverse it, through the practice of observation that is also a practice of worldmaking. By this means, the viewer of *Topography of the Margins* takes part in its (trans)formation—a critical encounter of implication and intervention that Rojas also facilitates in *A Vague and Undetermined Place (a Gloria)* (2019–ongoing).

As part of the durational and collaborative performance *Naturalized Borders*, Rojas asked participants of the performance *A Vague and Undetermined Place (a Gloria)* to “draw from memory the line that represents the border from one edge of the paper to another...[as] if the left edge of the paper was the Pacific Ocean and the right edge of the paper was the Atlantic” (Fig. 2).⁵ Filmed and then reversed in the video, a line appears on a borderless white space before a disembodied hand emerges. The hand undraws a line vaguely the shape of the geopolitical México-U.S. border and the undrawing becomes a gesture of both its removal and its having been drawn. The line is then undrawn by multiple hands, lifted from the page with the movement of a hand, only to appear again in another form. The line is passed from body to body, and the act of its drawing becomes a migratory gesture. Each subsequent line is more or less defined by the severe demarcations of mapping than the previous line(s) for what is being drawn by memory is not the borderline, but the borderland carried in the body as memory—as “the emotional residue” of the line rather than the line itself.

The deep rumble of speech in reverse can be heard throughout this performance-video. It is like the tremor of tectonic plates along a fault line, “una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds,” or perhaps an incantation for the line’s removal.⁶ While the reversal of both speech and the drawn line might suggest a spatial and temporal return, the video, and our viewing of it, have a futural trajectory with each repetition of a line marking the passage of time and space. The borderline and its (un)drawing become neither beginning nor end but a continuation of a gesture that extends from the line as a borderland.

también sugiere, al igual que las líneas en un mapa topográfico, la altura, la profundidad y las trayectorias que se cruzan del “mundo natural”. Pero visto desde la vista aérea de la cartografía, las líneas y su firmeza nos recuerdan que el mapeo es la producción colonial de la tierra como paisaje. El paisaje es esta formación de la tierra a través de la fuerza de demarcación por la violencia soberana. En palabras de los académicos Donoso Aceituno y Espinaza Solar, el paisaje es también “una construcción cultural compleja” y “una producción particular de un observador”⁴ Es decir, la frontera es un paisaje en constante (trans)formación cultural por parte de quienes la atraviesan, a través de la práctica de la observación que es también una práctica de hacer mundos. De esta manera, el espectador de *Topografía de los márgenes* participa en su (trans)formación—un encuentro crítico de implicación e intervención que Rojas también facilita en *Un lugar Vago e Indeterminado (to Gloria)* (2019-en curso).

Como parte del performance duracional y colaboración *Fronteras Naturalizadas*, Rojas les pidió a los participantes del performance *Un lugar Vago e Indeterminado (to Gloria)* que “dibujaran de memoria la línea que representa la frontera de un lado del papel al otro... [como] si el lado izquierdo del papel fuera el Océano Pacífico y el borde derecho del papel fuera el Atlántico” (Fig. 2).⁵ Filmado y luego invertido en el video, aparece una línea en un espacio en blanco sin bordes antes de que emerja una mano incorpórea. La mano desdibuja una línea vagamente con la forma de la frontera geopolítica México-Estados Unidos y el desdibujo se convierte en un gesto tanto de su eliminación como de haber sido dibujado. Luego, la línea es desdibujada por varias manos, tomada de la página con el movimiento de una mano, solo para aparecer nuevamente en otra forma. La línea se pasa de cuerpo a cuerpo, y el acto de su dibujo se convierte en un gesto migratorio. Cada línea subsiguiente está más o menos definida por las severas demarcaciones del mapeo que las líneas anteriores, ya que lo que se dibuja de memoria no es la frontera, sino la zona fronteriza que está en el cuerpo como memoria—como “el residuo emocional” de la línea en lugar de la línea en sí.

El profundo estruendo del habla al revés se puede escuchar a lo largo de esta videoperformance. Es como el temblor de las placas tectónicas a lo largo de una línea de falla, “una herida abierta donde el tercer mundo roza contra el primero y sangra”, o tal vez una encantación para la eliminación de la línea.⁶ Si bien la inversión tanto del habla como el de la línea dibujada puede sugerir un retorno espacial y temporal, el video y

The line becomes a rupture and a suture, a gesture that precedes and exceeds the body. Transformed by this borderland performance, the undrawn line performs a contraction of the duration of colonial place-making and the continuation of the cultural and territorial presence of those dispossessed by this place-making. At the end of *A Vague and Undetermined Place (a Gloria)* a line is undrawn, again, and white space remains (Fig. 3). This, too, recalls the borderline drawn across *terra nullius* (Latin—nobody's land) as a discursive line that negates both Indigenous bodies and their landed presence. But the temporal progression of the undrawn line also reveals its continuous non-determination by an always moving land and its Peoples.

As the differing and multiple memorial lines from many hands are superimposed, one atop another, the borderline, a largely invisible geopolitical mark meant to determine the limits of the nation-state and constitute its identity by this sovereignty, becomes instead the formation of "a third country" that exists anywhere and everywhere there is a body. Thus, whether the participant has crossed the border or not, the line they (un)draw emerges from a cultural memory of the border and its discursive significations. Which is to say, the repetitions of drawn and undrawn lines in *A Vague and Undetermined Place (a Gloria)*, and of the empty spaces that disclose these lines, are the line's discursive trace in memory—a past that persists in its haunting of the present. This is the border as the mark of traumatic memory, indelible as a scar, carried in, across, and through the multiple bodies whose undrawn borderline is not its absence but a gesture of its traumatic return. For this scar is a line and the trace of crossing a line, of the crossings of migration and the marks these crossings create. And while the memory of the border in *A Vague and Undetermined Place (a Gloria)* is carried by every body, the magnitude of the border's cut, its "emotional residue" for specific bodies, is what is manifest in *Lo que dejamos atrás* (2013) (Fig. 4). Here, Rojas makes the traumatic mark, and its continuous extension from border to body, visible as the trace of an "emotional residue" that far exceeds the border (Fig. 5).

The wound, the scar, and the crack, here, are not metonymic but rather material, continuous, imbricated lines. The scar from an appendix surgery becomes the stress fracture in a wall, the clotting crack in the skin, and a sewn seam on the arm. Fine lines on the face cohere with hairline cracks and the crumbling fissures of walls. To consider these as continuous, as not emerging from or ending with the other, is to have to reconsider the trace of a scar, or "what we left

nuestra recepción de éste, tienen una trayectoria futura con cada repetición de una línea que marca el paso del tiempo y el espacio. La frontera y su (des)dibujo no se convierten ni en principio ni fin, sino en la continuación de un gesto que se extiende desde la línea como zona fronteriza. La línea se convierte en una ruptura y una sutura, un gesto que precede y sobrepasa el cuerpo. Transformada por este performance fronterizo, la línea desdibujada realiza una contracción de la duración de la creación de espacio colonial y la continuación de la presencia cultural y territorial de aquellos desposeídos por esta creación de espacio. Al final de *Un lugar Vago e Indeterminado (to Gloria)*, se desdibuja una línea nuevamente, y queda un espacio en blanco (Fig. 3). Esto también recuerda la frontera trazada a través de la *terra nullius* (Latín—tierra de nadie) como una línea discursiva que niega tanto los cuerpos indígenas como su presencia terrateniente. Pero la progresión temporal de la línea desdibujada también revela su continua indeterminación por una tierra siempre en movimiento y sus Pueblos Originarios.

A medida que las diferentes y múltiples líneas nacidas de la memoria de muchas manos se superponen, una encima de la otra, la frontera, una marca geopolítica en gran parte invisible destinada a determinar los límites del estado-nación y constituir su identidad por esta soberanía, se convierte en cambio en la formación de "un tercer país" que existe en cualquier y todos los lugares donde haya un cuerpo. Sin importar si el participante cruzado la frontera o no, la línea que (des) dibujan surge de una memoria cultural de la frontera y sus significados discursivos. Es decir, las repeticiones de las líneas dibujadas y desdibujadas en *Un lugar Vago e Indeterminado (to Gloria)*, y de los espacios vacíos que revelan estas líneas, son el rastro discursivo de la línea en la memoria—un pasado que persiste en su aparición en el presente. Ésta es la frontera como marca de la memoria traumática, indeleble como una cicatriz, llevada dentro de, cruzando por y a través de los múltiples cuerpos cuya frontera desdibujada no es su ausencia sino un gesto de su retorno traumático. Esta cicatriz es una línea y el rastro del cruce de una línea, de los cruces de la migración y las marcas que crean estos cruces. Y mientras que el recuerdo de la frontera en *Un lugar Vago e Indeterminado (to Gloria)* la llevan todos los cuerpos, la magnitud del corte de la frontera, su "residuo emocional" para cuerpos específicos, es lo que se manifiesta en *Lo que dejamos atrás* (2013) (Fig. 4). Aquí, Rojas hace visible la marca traumática, y su continua extensión de frontera a cuerpo, como el rastro de un "residuo emocional" que sobrepasa con mucho la frontera (Fig. 5).

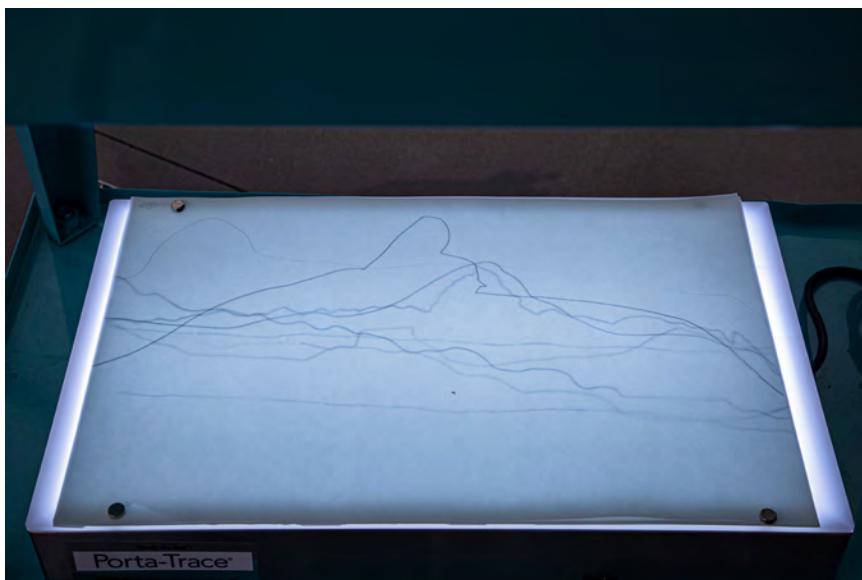


Fig. 2-3. Installation view of *Emilio Rojas: tracing a wound through my body*, September 2–November 13, 2021 at Lafayette College Art Galleries and Collections, Emilio Rojas with Anastasiia Shakhurina and Kymble Clark, “Topography of the Margins,” 2015–ongoing. Nine graphite on paper drawings, 18 x 24 in. each.

Fig. 2-3. Vista de instalación de *Emilio Rojas: trazando una herida a través mi cuerpo*, 2 de septiembre–13 de noviembre, 2021 en las Colecciones y Galerías de Arte de Lafayette College, Emilio Rojas con Anastasiia Shakhurina y Kymble Clark, “Topografía de los Márgeos,” 2015–en curso. Nueve dibujos de grafito sobre papel, cada 45.72 x 60.96 cm.

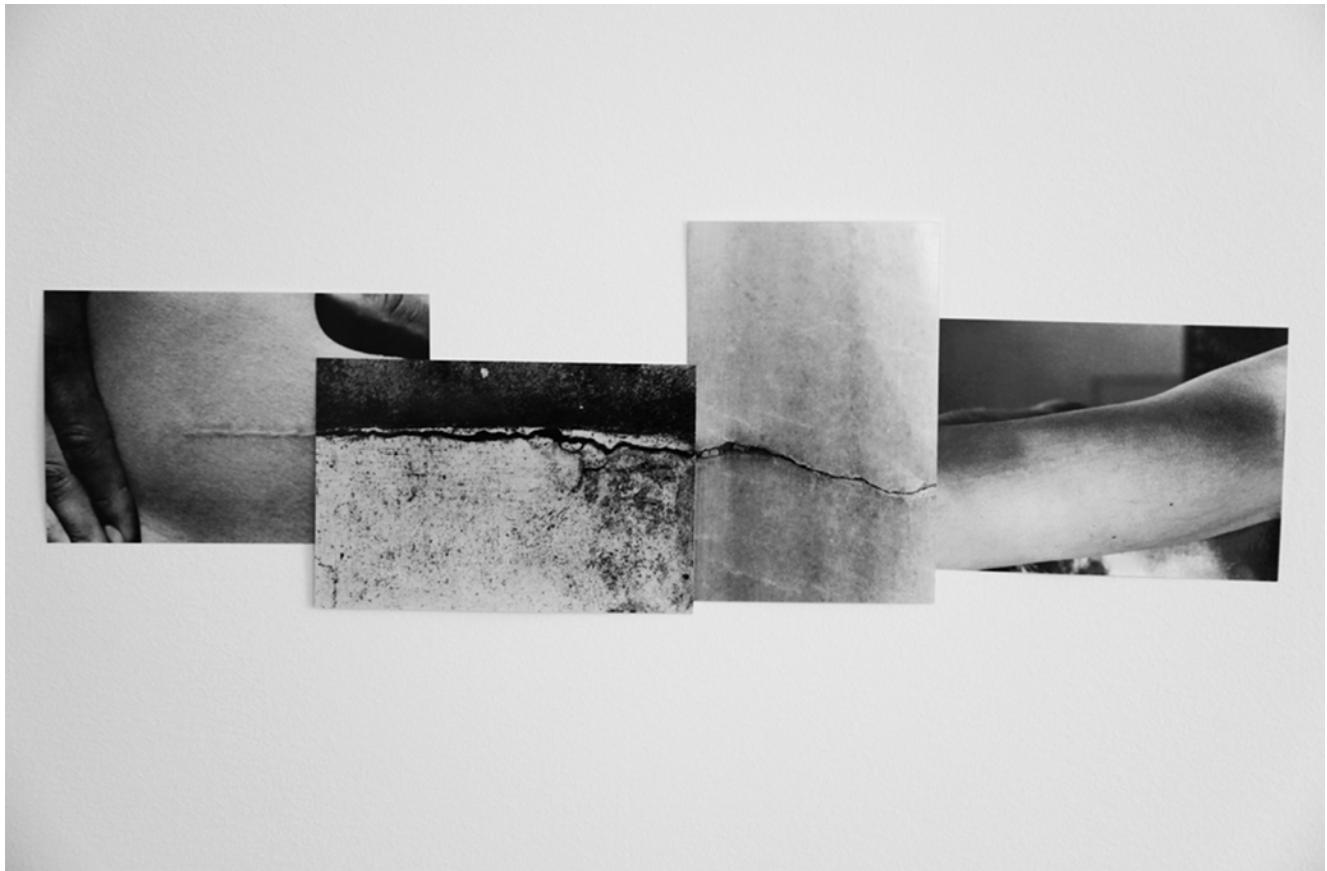


Fig. 4. Emilio Rojas, *Lo que dejamos atrás* (detail), 2013. Installation of photographic collage, dimensions variable.

Fig. 4. Emilio Rojas, *Lo que dejamos atrás* (detalle), 2013. Instalación de collage fotográfico, dimensiones variables.



Fig. 5. Installation view of *Emilio Rojas: tracing a wound through my body*, September 2–November 13, 2021 at Lafayette College Art Galleries and Collections, Emilio Rojas, *Lo que dejamos atrás*, 2013. Installation of three groups of photographic collages, dimensions variable.

Fig. 5. Vista de instalación de *Emilio Rojas: trazando una herida a través mi cuerpo*, 2 de septiembre-13 de noviembre, 2021 en las Colecciones y Galerías de Arte de Lafayette College, Emilio Rojas, *Lo que dejamos atrás*, 2013. Instalación de tres collage fotográficos grupos, dimensiones variables, dimensiones variables.

behind." *Lo que dejamos atrás* is a corporeal memory, a transformation of the skin, and a performative reminder of the making of the scar itself. In this way, the scar, crack, fissure, is a haunting, a rem(a)inder of the wound that, "before a scab forms...hemorrhages again."⁷ The trace of the scar is thus itself the hemorrhage, an always temporally and materially present recurrence that makes one remember (Fig. 6).

In Rojas' works there is continuity between the wrinkle, crack, cut, and scar, the fissure, interstice, and rupture. Between the drawn and undrawn line and its trajectory, morphing and flowing into another. It reminds us that the line that escapes the border is a scar worn on the body, a crease at the edge of an eye, or a crack in the wall. But through these gestures of an embodied archive the line also becomes a borderland "in a constant state of transition," and one that Rojas makes visible, or rather, disallows erasure. In this way, the lines in Rojas' works are dissenting lines, not divergent from the function of the borderline but present as a constellation (connection) of bodies, a third country, a suture of multiplicities. Rojas' dissenting line is therefore both an implication of those who sustain its discursive and material divisions and a space for the continued transformation of this violent cut by those who carry its mark and leave its trace behind.

La herida, la cicatriz, y la grieta, aquí, no son metonímicas sino líneas materiales, continuas, y conectadas. La cicatriz de una cirugía de apéndice se convierte en la fractura en una pared, la grieta de coagulación en la piel, y una costura cosida en el brazo. Las delicadas líneas de la cara se unen a las finas grietas y las fisuras de las paredes que se desmoronan. Considerarlas a éstas como continuas, como si no emergieran de o terminaran en la otra, es tener que reconsiderar el rastro de una cicatriz, o "lo que dejamos atrás". *Lo que dejamos atrás* es un recuerdo corporal, una transformación de la piel, y un recordatorio performativo de la creación de la cicatriz misma. De esta manera, la cicatriz, grieta, fisura, es un inquietante, resto y recuerdo de la herida que, "antes de que se forme una costra...vuelve a ser hemorragia."⁷ El rastro de la cicatriz es por consiguiente en sí misma la hemorragia, una recurrencia siempre presente temporal y materialmente que hace recordar (Fig. 6).

En las obras de Rojas hay una continuidad entre la arruga, la grieta, el corte, y la cicatriz, la fisura, el intersticio, y la ruptura; entre la línea dibujada y desdibujada y su trayectoria, transformándose y fluyendo hacia otra. Nos recuerda que la línea que se escapa de la frontera es una cicatriz que uno viste en el cuerpo, un pliegue en el borde de un ojo, o una grieta en la pared. Pero a través de estos gestos de archivo encarnado, la línea también se convierte en una zona fronteriza "en un estado constante de transición", y una que Rojas hace visible, o, mejor dicho, que no permite borrar. De esta manera, las líneas en las obras de Rojas son líneas disidentes, no divergentes de la función de la frontera, sino presentes como una constelación (conexión) de cuerpos, un tercer país, una sutura de multiplicidades. La línea disidente de Rojas es por lo tanto una implicación de quienes sustentan sus divisiones discursivas y materiales al igual que un espacio para la continua transformación de este violento corte por parte de quienes llevan su huella y dejan su rastro.

NOTES

1. All Gloria E. Anzaldúa quotations in this essay are from the following paragraph in the third edition of *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 2007), a significant piece in her archive which Rojas frequently draws upon in conceptualization and gesture: "The U.S.-Mexican border es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country—a border culture.... A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition" (25). The title for this essay emerges from a relational thinking between Rojas' and Linda Tuhiwai Smith's (Ngati Awa and Ngati Porou) decolonial gestures with the line in *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, 2nd ed (London: Zed Books, 2012), 13, 52-59.
2. Emilio Rojas, "Naturalized Borders (An Open Wound in the Land, An Open Wound in the Body)," in "Where No Wall Remains: Projects on Borders and Performance," Coedited by Tania El Khoury and Tom Sellar, *Theater* (Yale School of Drama/Yale Repertory Theatre), vol. 51, no. 1 (2021): 62-79, 66
3. Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera*, 25.
4. Arnaldo Donoso Aceituno and Ricardo Espinoza Solar, "Escribir el cielo, escribir el desierto, Escribir El Acantilado. la escritura material de Raúl Zurita // Writing the Sky, Writing the Desert, Writing the Cliff: The Material Writing of Raúl Zurita," *Ecozon@*, vol. 6, no. 2 (2015): 67-80, 69.
5. Rojas, "Naturalized Borders (An Open Wound in the Land, An Open Wound in the Body)," 78.
6. Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera*, 25.
7. Ibid.

NOTAS

1. Todas las citas de Gloria E. Anzaldúa en este ensayo son del siguiente párrafo de la tercera edición de *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 2007), una pieza significativa de su archivo a la que Rojas recurre con frecuencia en conceptualización y gesto: "La frontera México-Estados Unidos es una herida abierta donde el Tercer Mundo roza contra el primero y sangra. Y antes de que se forme costra, vuelve la hemorragia, la savia vital de dos mundos se funde para formar un tercer país—una cultura fronteriza...Una zona fronteriza es un lugar vago e indeterminado creado por el residuo emocional de un límite antinatural. Está en un estado constante de transición" (25). El título de este ensayo surge de un pensamiento relational entre los gestos decoloniales de Rojas y Linda Tuhiwai Smith (Ngati Awa y Ngati Porou) con la línea en *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, 2^a ed. (Londres: Zed Books, 2012), 13, 52-59.
2. Emilio Rojas, "Fronteras naturalizadas (Una herida abierta en la tierra, Una herida abierta en el cuerpo)," en "Donde no queda ningún muro: proyectos sobre fronteras y performance," coeditado por Tania El Khoury y Tom Sellar, *Theater* (Facultad de Teatro de Yale/Yale Repertory Theatre), vol. 51, no. 1 (2021): 62-79, 66.
3. Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera*, 25.
4. Arnaldo Donoso Aceituno and Ricardo Espinoza Solar, "Escribir el cielo, escribir el desierto, Escribir El Acantilado. La escritura material de Raúl Zurita // Writing the Sky, Writing the Desert, Writing the Cliff: The Material Writing of Raúl Zurita," *Ecozon@*, vol. 6, no. 2 (2015): 67-80, 69.
5. Rojas, "Fronteras Naturalizadas (Una herida abierta en la tierra, Una herida abierta en el cuerpo)," 78.
6. Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera*, 25.
7. Ibíd.



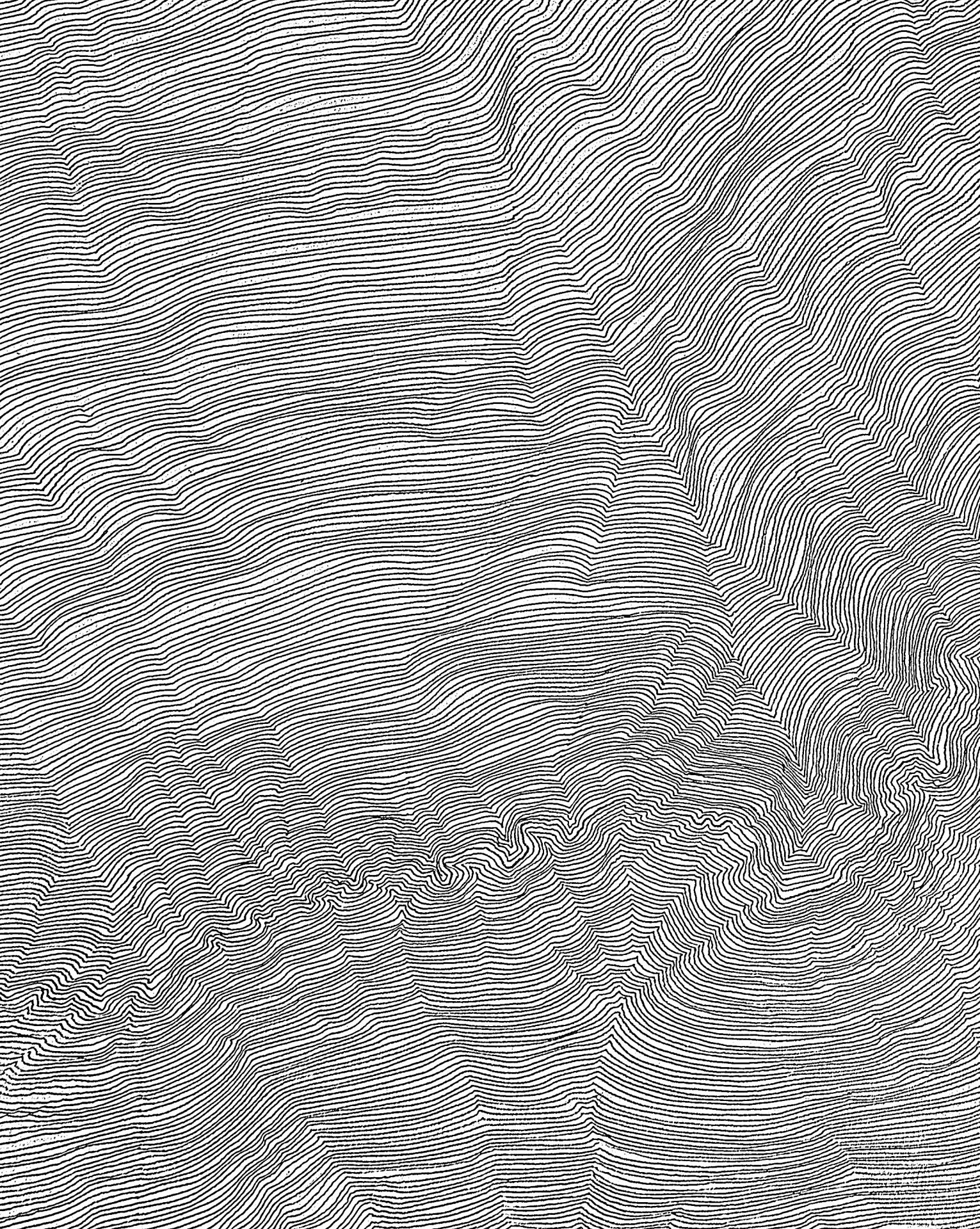
Plate 13. Emilio Rojas, "Moving Through Borders," 2014-2015. Series of nine digitally printed photographs on Hahnemühle with embossed letterpress text, unframed: 10 ½ x 18 ¾ in., framed: 12 ½ x 20 ¾ in. approx each.

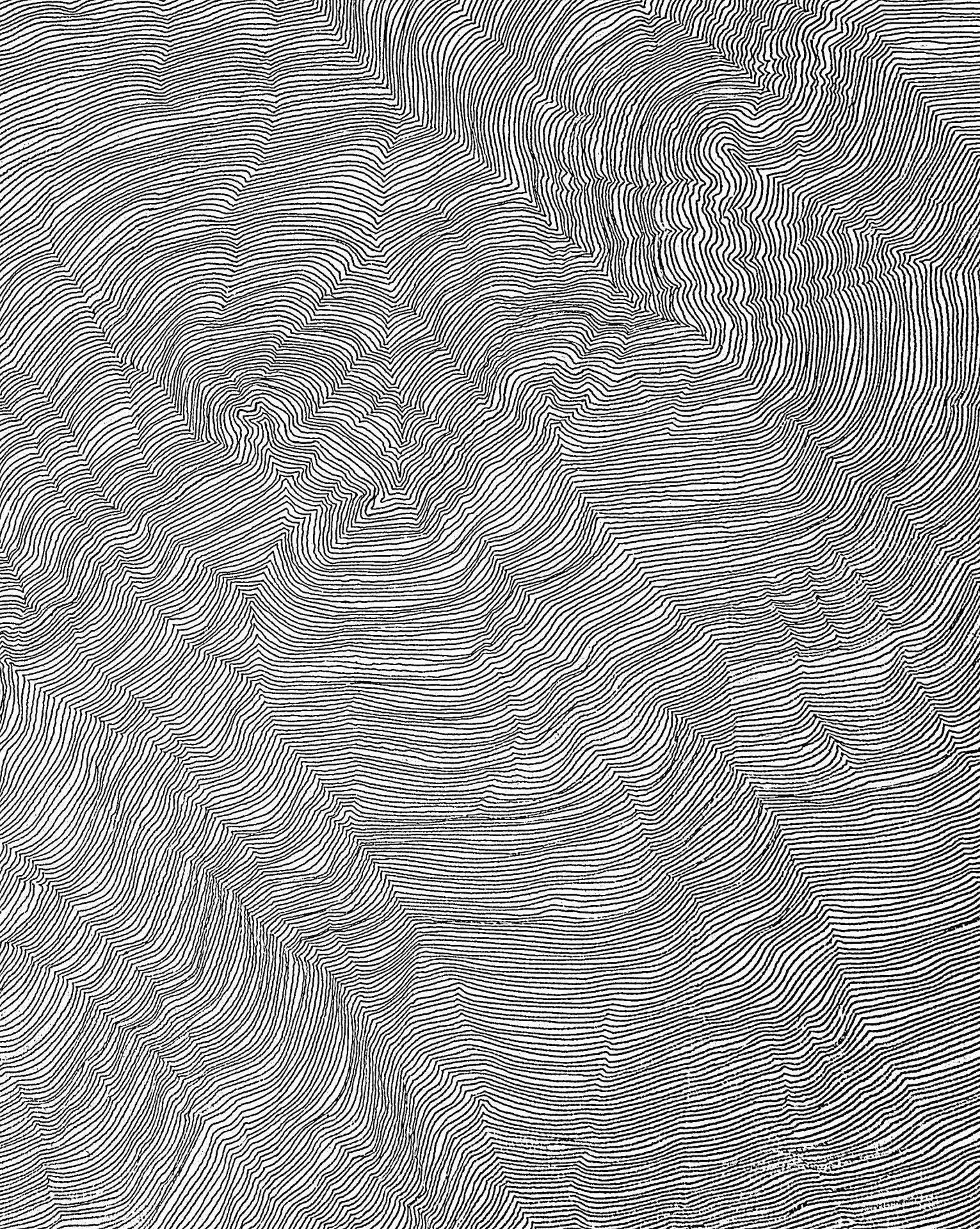
Placa 13. Emilio Rojas, "Moviéndose a Través de Fronteras", 2014-2015. Serie de nueve fotografías impresas digitalmente en Hahnemühle con texto gofrado 26.76 x 47.625 cm., enmarcado: cada 31.75 x 52.7 cm.



Plate 14. Installation view of *Emilio Rojas: tracing a wound through my body*, September 2–November 13, 2021 at Lafayette College Art Galleries and Collections, Emilio Rojas, *A Manual to Be (to Kill) or To Forgive My Own Father*, 2015–ongoing. Performance with participants and installation; 40 of 125 poetry sheets of deconstructed text from the artist's father's book, Pequeño Hombre, written in 1982, translated into English in 1990, tattoo on the artist's head, tape, sculptural hand, desk, carpet, lamp, hand, video with headphones, 12 x 8 ½ in. each. Courtesy of the artist.

Placa 14. Vista de instalación de *Emilio Rojas: trazando una herida a través mi cuerpo*, 2 de septiembre-13 de noviembre, 2021 en las Colecciones y Galerías de Arte de Lafayette College, Emilio Rojas, *Un Manual Para Ser (Para Matar) o Perdonar a Mi Propio Padre*, 2015–en curso. Performance con participantes e instalación; 40 de 125 hojas de poesía de texto deconstruido del libro del padre del artista, Pequeño Hombre, escrito en 1982, traducido al inglés en 1990, tatuaje en la cabeza del artista, cinta adhesiva, mano escultórica, escritorio, alfombra, lámpara, mano, video con audífonos, 30.48 x 21.59 cm. cada uno. Cortesía del artista.





CORPUS CALLOSUM

MECHTILD WIDRICH

IN COLLABORATION WITH

EN COLABORACIÓN CON

ANDREI POP

Dandelions are strange, infringing plants, as even those who love them admit: Emily Dickinson imagined them penetrating snowy ground cover like phallic periscopes:

*The Dandelion's
pallid Tube
Astonishes the Grass*⁻¹

Emily Dickinson, "The dandelion's pallid tube," n.d.

Astonishing, given that she probably did not know that the common dandelion, *Taxaracum officinale*, is an invasive species in North America, introduced for early pasture by impatient Europeans, and now far outnumbering its native cousin, *Taxaracum ceratophorum*, even in its endemic range in Canada and along the West Coast of the United States (Fig. 1). Emilio Rojas, with his multidisciplinary practice and interest in how the history of colonialism affects bodies, language, and our environments, is interested by the dynamism of the fluffy gray bomb for very different reasons than Dickinson. In his stop-motion film *The Lion's Teeth* (2014-15), the flower grows and spreads in traditional nature-film fast-forward, congeals into an alarming cotton-like blob drilling its way out of a volume labeled *European History Since 1500*, and is blown in masses from the artist's mouth (Fig. 2). The seeds swarm and consume a variety of native American fruits (avocado, pineapple, banana, tomato, potato, and maize) and even the body of a nude female performer, Alva Calvo, all to the strains of an undulating soundtrack courtesy of Tanya Tagaq (Iqaluktuuttiq). The film might well be filed under botanical horror with a good portion of humor, a fit counterpart, for example, to Isabella Rossellini's short film series *Green Porno* (2008-13), which also combines entertainment, education, and absurd humor, though with an emphasis on the consequences of our food fetishes, whereas Rojas is more concerned with the colonial hierarchies embedded in our use of the plant world, and the territorial claims it makes possible.²

Human-nature relations in all their dizzying convolutions, and particularly the obsession with distinguishing humans *from* nature, is set in motion by Rojas' use of his own body. The performance of self and of other(s) at the heart of so much of our identity but also such intimate aspects of life as cooking and eating, and the related preoccupation of Western culture to identify difference, distinction, and boundaries, between humans and between species, are the themes, and, in some way the materials of Rojas' art, materials

Los dientes de león son plantas extrañas e infractoras, como admiten incluso aquellos que los aman: Emily Dickinson los imaginó penetrando la cubierta del suelo nevado como periscopios fálicos:

*El Diente de león
pálido Tubo
Asombra la Hierba*⁻¹

Emily Dickinson, "El tubo pálido del diente de león," n.d.

Asombroso, dado que probablemente no sabía que el diente de león común, *Taxaracum officinale*, es una especie invasora en América del Norte, introducida para pastos tempranos por europeos impacientes, y que ahora supera en número a su primo nativo, *Taxaracum ceratophorum*, incluso en su prado endémico en Canadá y a lo largo de la costa oeste de los Estados Unidos (Fig. 1). Emilio Rojas, con su práctica multidisciplinaria y su interés por cómo la historia del colonialismo afecta cuerpos, lenguaje, y nuestros entornos, se interesa por el dinamismo de la esponjosa bomba gris por razones muy diferentes a las de Dickinson. En su película de animación stop-motion *Los Dientes de León* (2014-15), la flor crece y se propaga en un *fast forward* al estilo de una película de naturaleza tradicional, se solidifica en una alarmante mancha algodonosa que se abre paso en un volumen titulado *Historia europea desde 1500*, y se sopla en masas de la boca del artista (Fig. 2). Las semillas plagan y consumen una variedad de frutas nativas americanas (aguacate, piña, plátano, tomate, papa y maíz) e incluso el cuerpo de una mujer desnuda, Alva Calvo, todo al son de una banda sonora ondulante cortesía de Tanya Tagaq (Iqaluktuuttiq). La película bien podría clasificarse bajo la categoría de horror botánico con una buena porción de humor, una contraparte adecuada, por ejemplo, a la serie de cortometrajes de Isabella Rossellini *Green Porno* (2008-13), que también combina entretenimiento, educación, y humor absurdo, aunque con un énfasis en las consecuencias de nuestros fetiches por la comida, mientras que a Rojas le preocupan más las jerarquías coloniales incrustadas en nuestro uso del mundo vegetal y los reclamos territoriales que esto hace posible.²

Las relaciones entre el ser humano y la naturaleza en todas sus vertiginosas circunvoluciones, y en particular la obsesión por distinguir a los humanos *de* la naturaleza, se ponen en marcha gracias al uso que Rojas hace de su propio cuerpo. La performance de uno mismo y de otro(s) en el corazón de gran parte de



Fig. 1. Elizabeth Blackwell (active 1737, engraver), *Dandelion* = *Dens leonis*, *taraxcum Dens leonis*, *taraxcum*. Etching and engraving, hand-colored, 1 print : 14 ½ x 9 7/8 in. Plate 1 from A curious herbal. Illustration of the flower, root, and seeds of a dandelion plant. Publication: London: Printed for Samuel Harding..., MDCCXXXVII [1737].

Fig. 1. Elizabeth Blackwell (activa 1737, grabador), *Diente de león* = *Dens leonis*, *taraxcum Dens leonis*, *taraxcum*. Aguafuerte y grabado, coloreado a mano, 1 impresión: 36.83 x 25.0825 cm. Placa 1 de Una curiosa hierba. Ilustración de la flor, la raíz, y las semillas de una planta de diente de león. Publicación: Londres: Impreso para Samuel Harding..., MDCCXXXVII [1737].

transformed by his body, which he characteristically describes as an “instrument.” At the same time, Rojas’ body and practice are themselves complex products—physical, intellectual, political—of the border and borders internal and external, official and unspoken, enforced and transgressed.

Precisely how borders play into Rojas’ thinking and being, ever since his grandmother’s decision to birth her California-based children across the border in Mexico so they would not be drafted in U.S. wars, emerges eloquently in his own text.³ I want to show how it enters into and shapes performance through the instrumentalization of his body, in a work nearly contemporaneous with the dandelion video, performed when Rojas was living and working in Vancouver, reflecting on the U.S.-Canadian border as well as the endless borders separating the citizens of these modern states from the Indigenous peoples they displaced. *The Grass Is Always Greener and/or Twice Stolen Land* (2014) is a far more decisive, determined piece than the “optional” titles might imply (Fig. 3). The stolen land is likely that of the Coast Salish people who once inhabited the Northwest Coast from what is now British Columbia through most of Washington state, down to the Oregon River. Specifically, the Musqueam (xʷməθkʷəy̓əm) First Nation inhabited and still inhabits the territory of what is now Vancouver by the mouth of the Fraser River, ten minutes away by car from University of British Columbia (UBC), separated only by road and a stretch of forested coastline (the University Lands Ecological Reserve, which bounds the UBC Farm and the Botanical Garden). Rojas’ performance begins

nuestra identidad, pero también aspectos tan íntimos de la vida como cocinar y comer, y la preocupación relacionada de la cultura occidental por identificar las diferencias, distinciones y fronteras entre humanos y entre especies, son los temas y, de alguna manera, los materiales del arte de Rojas, materiales transformados por su cuerpo, al que característicamente describe como un “instrumento”. Al mismo tiempo, el cuerpo y la práctica de Rojas son en sí mismos productos complejos—físicos, intelectuales, políticos—de la frontera y las fronteras internas y externas, oficiales y tácitas, impuestas y transgredidas.

Precisamente cómo las fronteras juegan en el pensamiento y el ser de Rojas, desde la decisión de su abuela de dar a luz a sus hijos basados en California al otro lado de la frontera en México para que no fueran reclutados en las guerras de Estados Unidos, surge elocuentemente en su propio texto.³ Quiero mostrar cómo entra y da forma a la performance a través de la instrumentalización de su cuerpo, en una obra casi contemporánea al video del diente de león, realizada cuando Rojas vivía y trabajaba en Vancouver, reflexionando sobre la frontera entre Estados Unidos y Canadá y las interminables fronteras que separan a los ciudadanos de estos estados modernos de los pueblos indígenas que desplazaron. *El Pasto Siempre es Más Verde y/o La Tierra Dblemente Robada* (2014) es una pieza mucho más decisiva y decidida de lo que podrían implicar los títulos “opcionales” (Fig. 3). Es probable que la tierra robada pertenezca a los pueblos originarios *Coast Salish* que alguna vez habitó la costa noroeste de lo que ahora es Columbia Británica a la mayor



Fig. 2. Emilio Rojas, *The Lion's Teeth* (still), 2014–2015. Performance-video in stop-motion animation, 8:07 min.

Fig. 2. Emilio Rojas, *Los dientes de león* (imagen fija), 2014–2015. Videoperformance en animación stop-motion, 8:07 min.





Fig. 3. Emilio Rojas, *The Grass is Always Greener and/or Twice Stolen Land*, 2014. Installation with twenty-five hour durational performance-video, photograph, and stained suit, 6:55 min. Courtesy of the artist.

Fig. 3. Emilio Rojas, *El Pasto Siempre es Más Verde y/o La Tierra Dblemente Robada*, 2014. Instalación con videoperformance de veinticinco horas de duración, fotografía, y traje manchado, 6:55 min. Cortesía del artista.

at the newly built Audain Arts Centre, with four strips of commercial sod (densely planted grass) of the kind universities, among other institutions, use to cover up damaged or at any rate less than presentable topsoil. Barefoot and wearing a white shirt and pants, he kneels to roll up each strip of grass and efficiently unrolls it in front of the first—thus inching the whole installation forward out of his studio space in a modern building and into the streets of Vancouver.

Over a grueling twenty-five hour period, skillfully filmed both up close and in a perspective encompassing the terrain and passing traffic, both the green rectangles of sod and Rojas' suit lose their contrasting colors, becoming one muddy mess. The precarious voyage seems to be held together only by the performer's determination to execute the project and—in some sort of collaboration—by the dense network of grassroots holding the repeatedly rolled and unrolled strips of earth together. At the beginning, the glass architecture of the gallery space matched the jumpsuit and the standardized forms of the grass—with each individual grass stalk the same length, each modular rectangle conforming to modernist principles of the utility of green space—and thus bore some resemblance to conceptual art around 1970, for example, Hans Haacke's *Grass Grows* (both from 1967) with lawn and grass treated as abstract systems. This association dissolves over time, with earth seeping into cloth, and an increasing need for the performer's body to support the increasingly messy material. The procession finally descends the rocks down into the creek just outside the Musqueam Community Center, where Rojas concludes the performance with a deep bow submerging his head and shoulders in the muddy water. The result is a witty and moving juxtaposition of industrial agriculture and embattled Indigenous cultural and economic practices (the Musqueam continue to be supported by their lands and waters). But was the serpentine progress of the sod also a recollection of the two-headed snake (*sʔi:lqay*), which, according to Musqueam lore (*sxʷəyəm*), crushed all living things on its way into the Fraser River, leaving the creek as its trail, and, out of its droppings, created the plants (*məθkʷəy*) that gave the place and the people their name, Musqueam (which mean People of the River Grass)?

It would not be atypical of Rojas to craft his carefully documented performance (the muddy suit is displayed as a relic alongside the video of the pilgrimage) so as to delve into overlapping layers of meaning, contemporary and traditional, Indigenous and colonial. In the years since his residency in Vancouver, he has confronted

parte del estado de Washington, hasta el río Oregón. Específicamente, la Primera Nación Musqueam (*xs̓məθkʷəyəm*) habitó y aún habita el territorio de lo que ahora es Vancouver junto a la desembocadura del río Fraser, a diez minutos en automóvil de la Universidad de Columbia Británica (UBC), separada solo por una carretera y un tramo de costa boscosa (la Reserva Ecológica de Tierras Universitarias, que limita con la Finca UBC y el Jardín Botánico). La performance de Rojas comienza en el recién construido Centro de Artes Audain, con cuatro franjas de césped comercial (césped muy tupido) del tipo que las universidades, entre otras instituciones, utilizan para cubrir la capa superficial del suelo dañada o, en todo caso, menos presentable. Descalzo y vestido con una camisa y pantalones blancos, se arrodilla para enrollar cada franja de césped y la desenrolla eficientemente frente a la primera—avanzando poco a poco toda la instalación fuera de su estudio en un edificio moderno y hacia las calles de Vancouver.

Durante un agotador período de veinticinco horas, filmado con habilidad tanto de cerca como en una perspectiva que abarca el terreno y el tráfico que pasa, tanto los rectángulos verdes de césped como el traje de Rojas pierden sus colores contrastantes, convirtiéndose en un desastre enlodado. El viaje precario parece mantenerse unido sólo por la determinación del artista en ejecutar el proyecto y—en algún tipo de colaboración—por la densa red de raíces que sostienen juntas las tiras de tierra enrolladas y desenrolladas repetidamente. Al principio, la arquitectura de vidrio del espacio de su estudio coincide con el traje blanco y las formas estandarizadas de la hierba—con cada tallo de hierba individual de la misma longitud, cada rectángulo modular ajustado a los principios modernistas de la utilidad de los espacios verdes—y por lo tanto tiene cierto parecido al arte conceptual alrededor de 1970, por ejemplo, *La hierba crece* de Hans Haacke (ambos de 1967) con jardín y césped tratados como sistemas abstractos. Esta asociación se disuelve con el tiempo, la tierra se filtra en la tela, y aumenta la necesidad de que el cuerpo del artista sostenga el material cada vez más precario. La procesión finalmente desciende por las rocas hacia el arroyo a las afueras del Centro Comunitario Musqueam, donde Rojas concluye la performance con una profunda reverencia sumergiendo su cabeza y hombros en el agua fangosa. El resultado es una yuxtaposición ingeniosa y conmovedora de la agricultura industrial y las prácticas culturales y económicas indígenas en conflicto (los Musqueam continúan siendo apoyados por sus tierras y aguas). Pero, ¿fue el avance serpantino del césped también un



Fig. 4. Installation view of *Emilio Rojas: tracing a wound through my body*, September 2–November 13, 2021 at Lafayette College Art Galleries and Collections, Emilio Rojas, *Naturalized Borders (a Gloria)*, 2019. Digital photograph with corn and documentation from the project, dimensions variable. Courtesy of the artist.

Fig. 3. Vista de instalación de *Emilio Rojas: trazando una herida a través mi cuerpo*, 2 de septiembre–13 de noviembre, 2021 en las Colecciones y Galerías de Arte de Lafayette College, Emilio Rojas, *Fronteras Naturalizadas (to Gloria)*, 2019. Fotografía digital con maíz y documentación del proyecto, dimensiones variables. Cortesía del artista.

the politics of monumental public art forthrightly, but also expanded his engagement with land, its human and nonhuman inhabitants. While teaching at Bard College in 2019, he found ways to materialize the *Frontera*, the nearly 2,000 miles of snaky mapmaking along desert, canyon, fence, and river that is the Mexico-U.S. border, in ways both inclusive and incisive—its form is also carved in the skin of the artist's back yearly in *Heridas Abiertas (to Gloria)* since 2014. On the campus farm, with the collaboration of Bard students and his collaborator Rebecca Yoshino, he planted corn, beans, and squash (the “Three Sisters” of autochthonous agriculture) in a dense corridor which, seen from above, resembles the border that shaped his experience and that of so many others.

Naturalized Borders (a Gloria), like three other works thus subtitled, bears generous witness to his intellectual debt to the theorist of borderlands, Gloria E. Anzaldúa, who saw them as sites not (only) of privation and death but of productivity, everydayness, ambiguity (Fig. 4). Again the punning force of language (dandelion = lion's teeth, the stale proverb about the grass being greener) is at its sinister work in the “naturalized border,” which is more than its planting with native varietals of the three food crops (Bard Farm Coordinator Rebecca Yoshino lists Haudenosaunee Cornbread Bean, Seneca Buffalo Creek Squash, Dakota Yellow Flint Corn, and the teosinte grass from which corn is descended).⁴ It also contends with the bureaucratic language of “naturalization” by which border crossers and persons born, or living, in abeyance of national boundaries, are inoculated with the metaphor of citizenship, becoming “natural” inhabitants of some land, pointedly the United States, where this terminology predominates. Not that this is an artwork qua political thesis: as efficiently as footage of the students reclining or harvesting the corn, and a drone's-eye-view of the planted boundary, tell the story of *Naturalized Borders (a Gloria)*, this was first and foremost a joint experience of growing, thinking, writing, and finally cutting down and burning shared by Rojas and the Bard students.

Perhaps the key element in this intricate, nearly yearlong, collective performance is the posing of questions to the border, inspired by the poetic queries of Chilean writer Pablo Neruda, in which participants wrote to and whispered in the ears of corn—the metaphorical ears of the border itself (Fig. 5). The slipperiness of geographical concepts and the role of language, the sharpening of the abstraction that is the border to a blade-like cutting consistency—as in Anzaldúa's aphorism of the border as an open wound,

recuerdo de la serpiente de dos cabezas (sʔi: tqəy), que, según la tradición de Musqueam (sxʷəyəm), aplastó a todos los seres vivos en su camino hacia el río Fraser, dejando el arroyo como su rastro, y, de sus excrementos, creó las plantas (məθkʷəy) que dieron al lugar y a la gente su nombre, Musqueam (que significa el pueblo del pasto del río)?

No sería atípico que Rojas elaborara su performance cuidadosamente documentada (el traje lleno de lodo se muestra como una reliquia junto al video de la peregrinación) para ahondar en capas superpuestas de significado, contemporáneo y tradicional, indígena y colonial. En los años transcurridos desde su residencia en Vancouver, se ha enfrentado con franqueza a la política del arte público monumental, pero también ha ampliado su compromiso con la tierra, con sus habitantes humanos y no humanos. Mientras enseñaba en Bard College en 2019, encontró formas de materializar la Frontera, las casi 2.000 millas de cartografía serpenteante a lo largo de desierto, cañón, cerca, y río que es la frontera México-EE. UU, de formas inclusivas e incisivas—su forma también se corta en la espalda del artista en *Heridas Abiertas (to Gloria)* cada año desde 2014. En la granja del campus, con la colaboración de estudiantes de Bard y su colaboradora Rebecca Yoshino, plantó maíz, frijoles y calabaza (las “Tres Hermanas” de la agricultura autóctona) en un denso corredor que, visto desde arriba, se asemeja a la frontera que formó su experiencia y la de tantos otros.

Fronteras Naturalizadas (a Gloria), como otras tres obras así subtítuladas, da testimonio generoso de su deuda intelectual con la teórica de las fronteras, Gloria E. Anzaldúa, quien las veía como sitios no (sólo) de privación y muerte sino de productividad, cotidianidad, y de ambigüedad (Fig. 4). Una vez más, la fuerza del juego de palabras (diente de león, el viejo proverbio acerca del pasto siendo más verde) está en su simiesca labor en la “frontera naturalizada,” que es más que plantar variedades nativas de los tres cultivos alimentarios (la coordinadora de la granja de Bard Rebecca Yoshino enumera Frijol Haudenosaunee Cornbread, Calabaza Seneca Buffalo Creek, Maíz Dakota Yellow Flint y la hierba teosinte de la que desciende el maíz).⁴ También se enfrenta al lenguaje burocrático de la “naturalización” mediante el cual los que cruzan la frontera y las personas nacidas o que viven en suspensión de las fronteras nacionales son inoculadas con la metáfora de la ciudadanía, convirtiéndose en habitantes “naturales” de alguna tierra, concretamente los Estados Unidos, donde predomina esta terminología. No es que esta sea una obra de arte como tesis política: tan eficientemente



Fig. 5. Emilio Rojas, *Naturalized Borders (a Gloria)*, 2019. Documentation of land art and community project, dimensions variable.

Fig. 5. Emilio Rojas, *Fronteras Naturalizadas (a Gloria)*, 2019. Documentación de arte de tierra y proyecto comunitario, dimensiones variables.

una herida abierta, enacted by Rojas on his own body—is allowed also to encompass the pedagogy of the border. The transmission both of border theory and of Indigenous and multiply-mixed and folded practices of growing, eating, and living is in an attempt to acknowledge the growing of and caring for the plants in collaboration (the plants also being collaborators), possibly freeing the crops of their “border-performance” and allowing them to become their own actors beyond their function in Rojas’ artistic practice.

In light of this cross-species collaborative element, to say that Rojas combines Indigenous and European artistic “ancestry” (a good example of the latter being Agnes Denes’ Public Art Fund-sponsored *Wheatfield for Manhattan*, 1982) is only partially correct. More importantly, his work has in the last years moved toward an interest in intersectional relationships between concepts often kept apart, ranging from food, environment, and colonialism, to queer theory and issues of labor and economic inequality. In the past year, he has collaborated with poet Pamela Sneed on *Hands that Hold*, a multifaceted work encompassing text, performance, video, and casts of the artist’s hands dedicated to those who could not “afford to stay at home” during the COVID-19 pandemic. The two authors weave into the loose visual and textual narrative historical echoes of the AIDS epidemic, slavery, and structural racism, the oppressive normativity of heterosexuality and patriarchy, and—again—the potential in approaching non-human actors in non-hierarchical encounters (Fig. 6). In a striking metaphorical drawing, inverted bronchi resemble the branches of bare trees

como las imágenes de los estudiantes reclinados o cosechando el maíz, y una vista aérea capturada por un dron del límite plantado, cuentan la historia de *Fronteras Naturalizadas (to Gloria)*, esto fue en primer lugar una experiencia conjunta de crecer, pensar, escribir y finalmente de cortar y quemar compartida por Rojas y los estudiantes de Bard.

Quizás el elemento clave de esta intrincada performance colectiva que duró casi un año, es el planteamiento de preguntas a la frontera, inspiradas en las preguntas poéticas del escritor chileno Pablo Neruda, que los participantes escribieron y susurraron en las mazorcas del maíz—los oídos metafóricos de la propia frontera (Fig. 5). Se le permite lo resbaladizo de los conceptos geográficos y el papel del lenguaje, la agudización de la abstracción que es la frontera a una consistencia cortante como una cuchilla—como en el aforismo de Anzaldúa de la frontera como una herida abierta, representada por Rojas en su propio cuerpo—que abarca la pedagogía. La transmisión tanto de la teoría de la frontera como de las prácticas indígenas y de múltiples mezclas y pliegues de cultivar, comer y vivir es en un intento de reconocer el cultivo y el cuidado de las plantas en colaboración (las plantas también son colaboradoras), posiblemente liberando las cosechas de su “performance fronterizo” y permitiéndoles convertirse en sus propios actores más allá de su función en la práctica artística de Rojas.

A la luz de este elemento de colaboración entre especies, decir que Rojas combina la “ascendencia”

(See Rojas and Sneed, Fig. 2, p. 139). The work is both a memorialization and a call to refocus our attention on the structures around us that make even a virus, which is ostensibly “color-blind” (a bus stop ad in Chicago in 2020 insisted that “COVID-19 does not see color”) an accomplice and enforcer of economic inequality and systemic racism. In the video, we see the artists enacting care for themselves and others, speaking, sometimes together, sometimes apart, with voice-over, a poetic review of the last year. Their hands touch, they cradle a cast of Rojas’ hands in lavender soap, cleaning themselves with it in a bucket, their hands sometimes meeting, then meeting again, searching for each other thus endangering the hand-washing protocol.

When does touch become labor?
Who can afford to stay at home?
Whose hands keep this world going?
the invisible labor of bodies⁵

What is evident, in both the words and filmed images, and even more so in the activity of hands washing one another, grasping each other (Rojas’ and Sneed’s, but also the cast soap hands which dissolve in the washing), cleaning and caring and mourning, is that distinctions between self and other, as between plant and animal (the “interior” tree of the lungs), between male and female, and black and brown, and poet and performance artist, do not so much disappear as lose their significance. It is like one of one’s hands washing the other: they are both different and the same. Rojas’ work, alone and with others, manifests a similar kind of symbiosis with mentors found and lost, of survival, “my one hand holding tight / my other hand,” in the words and voice of poet, writer, and educator Lucille Clifton, which close out *Hands that Hold*. Just like the hands, this art is rough and textured and concrete, and lingers in memory long after one has seen it.⁶

artística indígena y europea (un buen ejemplo de este último es *Campo de Trigo para Manhattan*, 1982, patrocinado por el Fondo de Arte Público Agnes Denes) es sólo parcialmente correcto. Lo más importante es que su obra se ha movido en los últimos años hacia un interés en las relaciones interseccionales entre conceptos que a menudo se mantienen separados, que van desde la comida, el medio ambiente, y el colonialismo, hasta la teoría queer y las cuestiones de la desigualdad laboral y económica. En el último año, ha colaborado con la poeta Pamela Sneed en *Manos que Sostienen*, una obra multifacética que abarca texto, performance, video, y moldes en jabón de las manos del artista dedicados a aquellos que no podían “permitirse quedarse en casa” durante la pandemia del COVID-19 (Vista Rojas y Sneed, Fig. 2, p. 139). Los dos autores entrelazan en la relajada narrativa visual y textual ecos históricos de la epidemia del SIDA, la esclavitud, y el racismo estructural, la normatividad opresiva de la heterosexualidad y el patriarcado y—nuevamente—el potencial de acercarse a actores no humanos en encuentros no jerárquicos (Fig. 6). En un llamativo dibujo metafórico, los bronquios invertidos se asemejan a las ramas de los árboles. La obra es tanto una conmemoración como un llamado a reenfocar nuestra atención en las estructuras que nos rodean que producen incluso un virus, que aparentemente es “daltónico” (un anuncio de una parada de autobús en Chicago en 2020 insistía en que el “COVID-19 no ve color”), pero sin embargo es cómplice y ejecutor de la desigualdad económica y el racismo sistémico. En el video, vemos a los artistas representando el cuidado de sí mismos y de los demás, hablando, a veces juntos, a veces separados, con voz en off, una revisión poética del último año. Sus manos se tocan, acunan un molde de las manos de Rojas en jabón de lavanda, limpiándose con él en un balde, sus manos a veces se encuentran, luego se vuelven a reencontrar, buscándose, poniendo así en peligro el protocolo del lavado de manos.

¿Cuándo se convierte el tacto en labor?
¿Quién puede permitirse quedarse en casa?
¿Qué manos mantienen este mundo en marcha?
La labor invisible de los cuerpos⁵

Lo que es evidente, tanto en las palabras como en las imágenes filmadas, y más aún en la actividad de lavarse las manos, agarrándose el uno al otro (Rojas y Sneed, pero también las manos en molde de jabón que se disuelven en el lavado), limpiar y cuidar, y lamentar, es que las distinciones entre el yo y el otro, como entre planta y animal (el árbol “interior” de los pulmones), entre hombre y mujer, y negro y moreno y poeta y



Fig. 6. Emilio Rojas and Pamela Sneed, *Hands that Hold* (still), 2021. Performance-film with poetry, chair, sumac straw, 18th-century hammered bronze bowl, 15:42 min.

Fig. 6. Emilio Rojas y Pamela Sneed, *Manos que Toman*, 2021. Performance en video con poesía, silla, paja de zumaque, cuenco de bronce martillado del siglo XVIII, 15:42 min.

artista de performance, no desaparecen tanto como pierden su significado. Es como cuando una de las manos de uno se lava la otra: ambas son diferentes e iguales. La obra de Rojas, solo y con otros, manifiesta un tipo de simbiosis similar con mentores encontrados y perdidos, de supervivencia, “mi mano sujetando con fuerza / la otra mano”, en palabras y voz de la poeta, escritora y educadora Lucille Clifton, que cierran *Manos que Sostienen*. Al igual que las manos, este arte es brutal y texturizado y concreto, y permanece en la memoria mucho después de que uno lo ha visto.⁶

NOTES

1. Poem by Emily Dickinson “The dandelion’s pallid tube,” in Emily Dickinson Archive Online, provided by American Antiquarian Society, Worcester, MA, p. 1. Library ID: MSS. Misc. Boxes D, poem F1565A, Accessed 28 July 2021, https://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/12178533.
2. See *Green Porno*, directed by Isabella Rossellini, aired 2008 on The Sundance Channel, <https://www.sundancetv.com/shows/green-porno--1001041>.
3. See Emilio Rojas, “Naturalized Borders (An Open Wound in the Land, An Open Wound in the Body),” in “Where No Wall Remains: Projects on Borders and Performance,” Coedited by Tania El Khoury and Tom Sellar, *Theater* (Yale School of Drama/Yale Repertory Theatre), vol. 51, no. 1 (2021): 62–79.
4. “Rebecca Yoshino discusses Emilio Rojas’ collaboration with Bard Farm,” *Where No Wall Remains* Blog, November 27, 2019, <https://nowall.bard.edu/2019/11/27/rebecca-yoshino-discusses-emilio-rojass-collaboration-with-bard-farm/>.
5. See Emilio Rojas and Pamela Snead, “Hands that Hold,” 2021, on pg. 138.
6. Lucille Clifton, “won’t you celebrate with me,” *Book of Light* (Port Townsend, WA: Copper Canyon Press, 1993), 25.

NOTAS

1. Poema por Emily Dickinson “El tubo pálido del diente de león”, en Emily Dickinson Archive Online, proporcionado por American Antiquarian Society, Worcester, MA, p. 1. Library ID: MSS. Misc. Boxes D, poem F1565A, consultado el 28 de julio de 2021, https://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/12178533.
2. Ver *Green Porno*, dirigida por Isabella Rossellini, emitida en 2008 por The Sundance Channel, <https://www.sundancetv.com/shows/green-porno--1001041>.
3. Ver Emilio Rojas, “Fronteras Naturalizadas (Una Herida Abierta en la Tierra, Una Herida Abierta en el Cuerpo),” en “Donde no Queda Ningún Muro: Proyectos Sobre Fronteras y Performance”, coeditado por Tania El Khoury y Tom Sellar, *Theater* (Facultad de Drama de Yale/Repertorio de Teatro de Yale), vol. 51, núm. 1 (2021): 62–79.
4. “Rebecca Yoshino analiza la colaboración de Emilio Rojas con Bard Farm”, blog *Donde no Queda Ningún Muro*, 27 de noviembre de 2019, <https://nowall.bard.edu/2019/11/27/rebecca-yoshino-discusses-emilio-rojass-collaboration-with-bard-farm/>.
5. Ver Emilio Rojas y Pamela Snead, “Manos que Sostienen,” 2021, pág. 138.
6. Lucille Clifton, “won’t you celebrate with me,” *Book of Light* (Port Townsend, WA: Copper Canyon Press, 1993), 25.

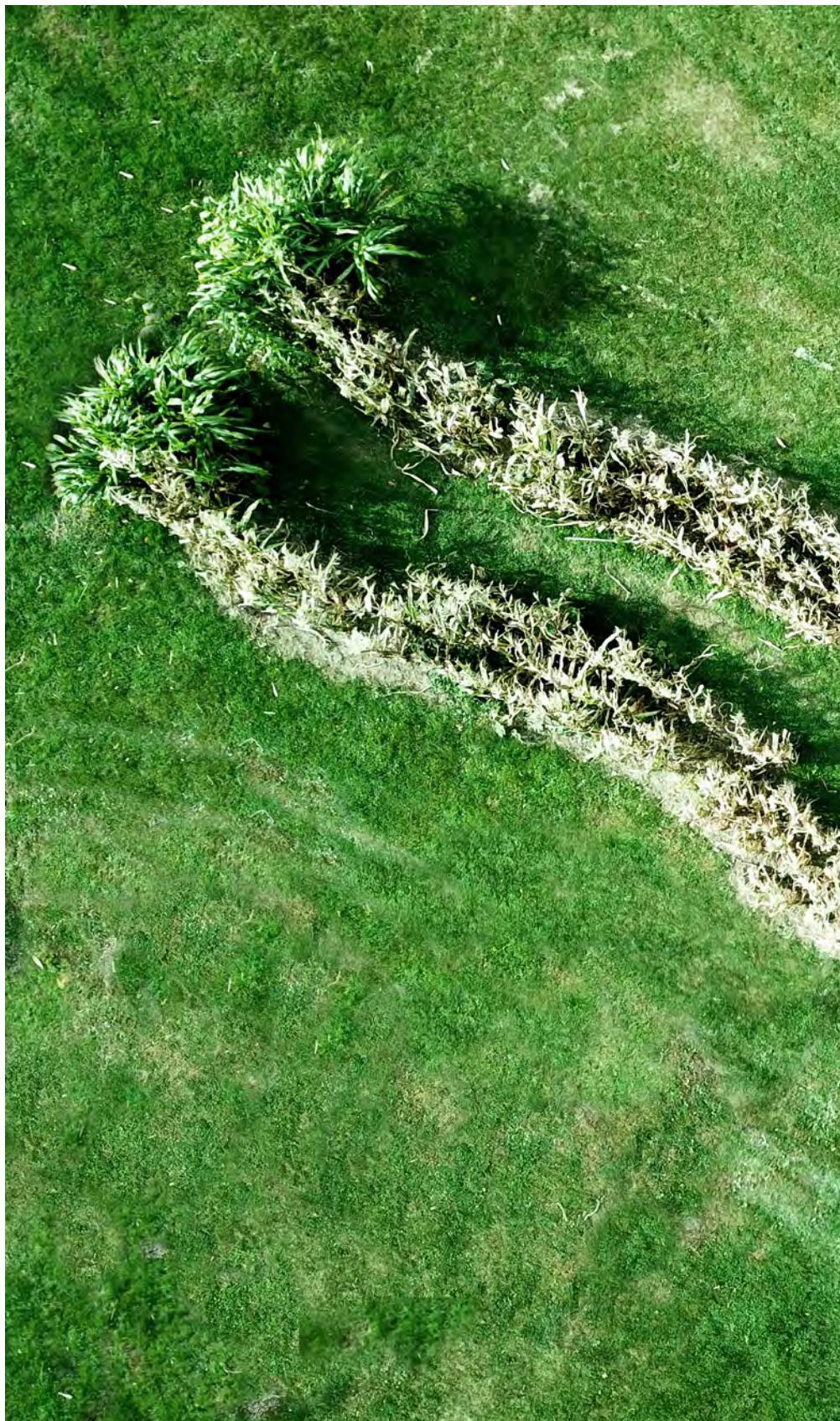


Plate 15. Emilio Rojas, *Naturalized Borders (a Gloria)*, 2019. Digital photograph, dimensions variable. Courtesy of the artist.

Placa 15. Emilio Rojas, *Fronteras Naturalizadas (to Gloria)*, 2019. Fotografía digital, dimensiones variables. Cortesía del artista.





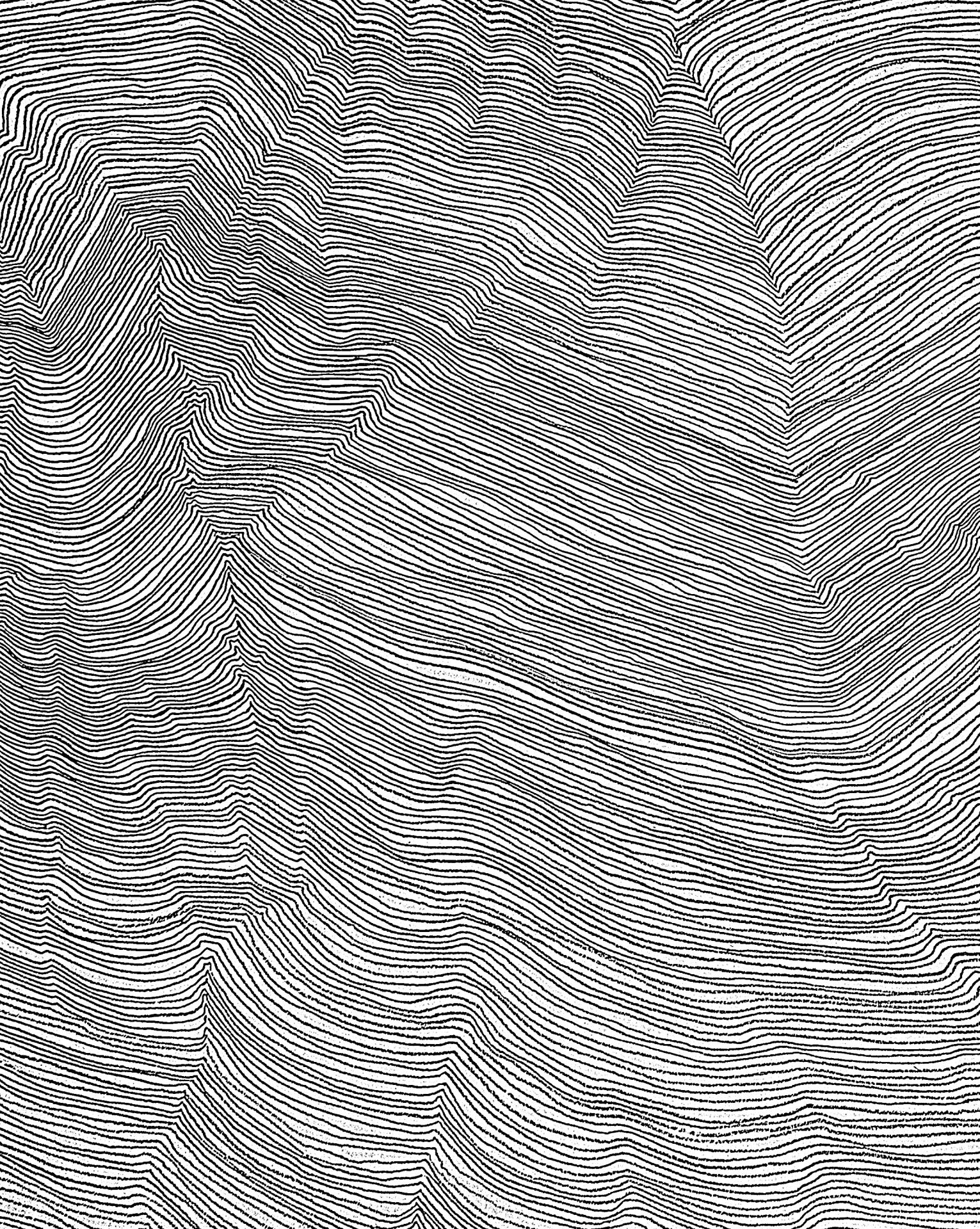
Plate 16. Emilio Rojas, *The Lion's Teeth* (still), 2014–2015. Performance-video in stop-motion animation, 8:07 min.

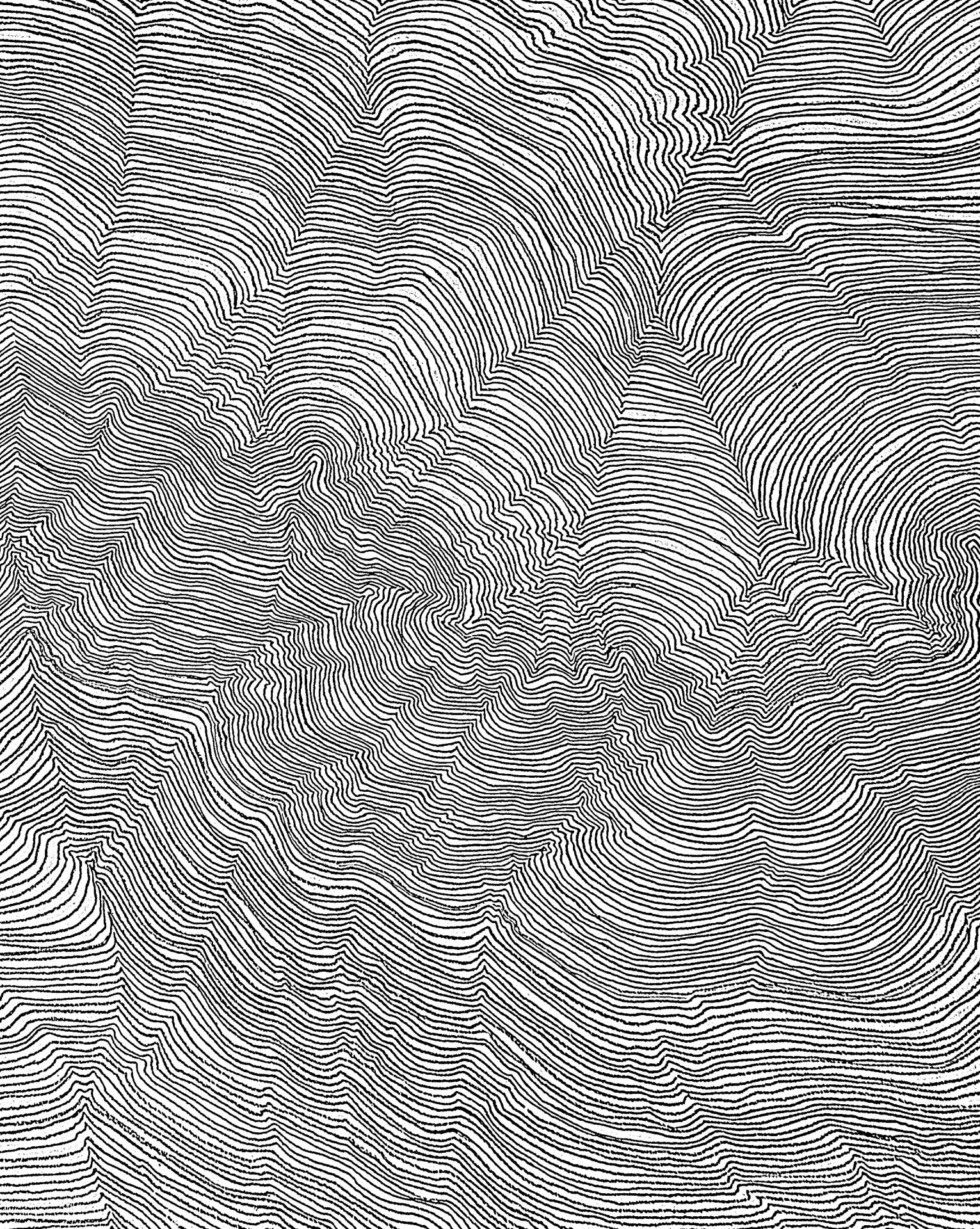
Placa 16. Emilio Rojas, *Los dientes de león* (imagen fija), 2014–2015. Videoperformance en animación stop-motion, 8:07 min



Plate 17. Emilio Rojas, *The Lion's Teeth* (still), 2014–2015. Performance-video in stop-motion animation, 8:07 min.

Placa 17. Emilio Rojas, *Los dientes de león* (imagen fija), 2014–2015. Videoperformance en animación stop-motion, 8:07 min





SANTA MARÍA, LLENA ERES DE GRACIA

EMILIO ROJAS

Dios te salve, Santa María
llena eres de gracia
Yemayá es contigo.

Bendita tú eres
entre todos navíos
y bendito es el fruto
de vientre de Colón.

Santa María,
Madre del Mar,
ruega por nosotros
indios remisos,
ahora y en la hora
del genocidio, amén.



Plate 18. Emilio Rojas, *Go Back to Where You Came From (Mayflower)* (still), 2020. Installation of performance-video and boat sculpture, uniform, boots, 16:20 min.

Placa 18. Emilio Rojas, *Regrésate de Donde Viniste (Mayflower)* (imagen fija), 2020. Instalación de videoperformance y escultura de barco, uniforme, botas, 16:20 min.



BACK AND FORTH AND BACK:
THE MANY RETURNS
OF EMILIO ROJAS

DE IDA Y VUELTA Y REGRESO:
LOS MÚLTIPLES RETORNOS
DE EMILIO ROJAS

REBECCA SCHNEIDER

For William S. Yellow Robe Jr.,
Feb. 3, 1962-July 19, 2021

"Go back to where you came from" is the bully song of the anti-immigrant white right. The ugly phrase has echoed with increasing openness in the U.S. and Europe, propping the racist agendas of xenophobic nationalisms. It is a refrain spat out by whites toward Black, brown, people of Asian descent, and even Indigenous peoples whose ancestors actually "come from" the vast unceded territories only recently called the Americas. "Go back" is meant to suture whiteness to a bizarre, a-historical claim to priority without regard to historical record. In the U.S., the Caribbean, Brazil, and elsewhere, African ancestral ties to the continent can precede European immigrant ties by centuries, not to mention the fact that shared ancestors make geographical notions of racial purity a total absurdity.

"Go back to where you came from" doesn't care for fact, however. Rather, the slur aims to slice through skin, to bring hot blood to the capillaried tracks of racial trauma and bolster the fabulist entitlement of whites. Such was the case in 2019 when the then U.S. President tweeted about four House Democrats, Alexandria Ocasio-Cortez, Ilhan Omar, Rashida Tlaib, and Ayanna Pressley, all women of color, saying "they should go back to the broken and crime-infested places from which they came."¹ Rep. Ocasio-Cortez shot back a tweet deliberately referencing the border with Mexico. "Mr. President, the country I 'come from,' & the country we all swear to, is the United States. But given how you've destroyed our border with inhumane camps, all at a benefit to you & the corps who profit off them, you are absolutely right about the corruption laid at your feet."²

HERIDAS ABIERTAS (TO GLORIA)

Returning the President's tweet, Ocasio-Cortez sent it back to where it came from. By then, the artist Emilio Rojas already had a long scar running down his back, tracing the U.S.-Mexican border in his blood, and he had already reopened that scar seven times. The border on his back is an inkless tattoo composing a durational artwork titled *Heridas Abiertas (to Gloria)* (2014-ongoing). Ongoing since 2014, Rojas returns to the work and reopens the wound annually, recarving the line so that the long branch that bends in tandem with his spine reddens with blood anew (Fig. 1).³ The work is an homage to Gloria E. Anzaldúa, whose 1987 book, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* was foundational for Rojas:

Para William S. Yellow Robe Jr.,
3 de febrero de 1962-19 de julio de 2021

"Regrésate de donde viniste" es la canción intimidatoria de la derecha blanca antiinmigrante. Esta horrible frase se ha hecho eco con una apertura cada vez mayor en los EE. UU. y Europa, apuntalando las agendas racistas de nacionalismos xenófobos. Es un tipo de refrán escupido por los blancos hacia los negros, morenos, personas de ascendencia asiática e incluso los pueblos indígenas cuyos antepasados en realidad "son originarios" de los vastos territorios no cedidos, recientemente llamados las Américas. "Regrésate" tiene como propósito suturar la blancura a un extraño reclamo de prioridad ahistórico sin tener en cuenta el registro histórico. En Estados Unidos, el Caribe, Brasil y otros lugares, los lazos ancestrales africanos con el continente pueden preceder a los lazos con los inmigrantes europeos por siglos, sin mencionar el hecho de que los antepasados compartidos hacen de las nociones geográficas de pureza racial un absurdo total.

Sin embargo, a la frase "Regrésate de donde viniste" no le importan los hechos. Más bien, el insulto tiene como objetivo cortar la piel, calentar la sangre por las vías capilares a través del trauma racial y reforzar el privilegio fabulista de los blancos. Tal fue el caso en 2019 cuando el entonces presidente de los EE. UU. tuiteó sobre cuatro congresistas demócratas de la Cámara, Alexandria Ocasio-Cortez, Ilhan Omar, Rashida Tlaib y Ayanna Pressley, todas mujeres de color, diciendo que "deberían regresar a los lugares quebrantados e infestados de crimen de donde vinieron".¹ La representante Ocasio-Cortez respondió con un tweet que deliberadamente hacía referencia a la frontera con México. "Sr. Presidente, el país de donde 'vengo', & el país al que todos juramos, es Estados Unidos. Pero dado que ha destruido nuestra frontera con campamentos inhumanos, todo en beneficio propio y de las corporaciones que se benefician de ellos, tiene toda la razón acerca de la corrupción puesta a sus pies".²

HERIDAS ABIERTAS (TO GLORIA)

Al devolver el tweet del presidente, Ocasio-Cortez lo envió de regreso al lugar de donde vino. Para entonces, el artista Emilio Rojas ya tenía una larga cicatriz recorriendo su espalda, trazando la frontera entre México y Estados Unidos con su sangre, y ya había reabierto esa cicatriz siete veces. La frontera en su espalda es un tatuaje sin tinta que compone una obra de arte duracional titulada *Heridas Abiertas (to*



Fig. 1. Emilio Rojas, *Heridas Abiertas (to Gloria)*, 2014-ongoing. Performance with local tattoo artist Victor Nieto (Famous Tattoo Works, Easton, Pa.) without ink, sage, Gloria E. Anzaldúa's *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) text, dimensions variable..

Fig. 1. Emilio Rojas, *Heridas Abiertas (to Gloria)*, 2014-en curso. Performance con el tatuador local Victor Nieto (Famous Tattoo Works, Easton, Pensilvania) sin tinta, salvia, texto de *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) de Gloria E. Anzaldúa, dimensiones variables.

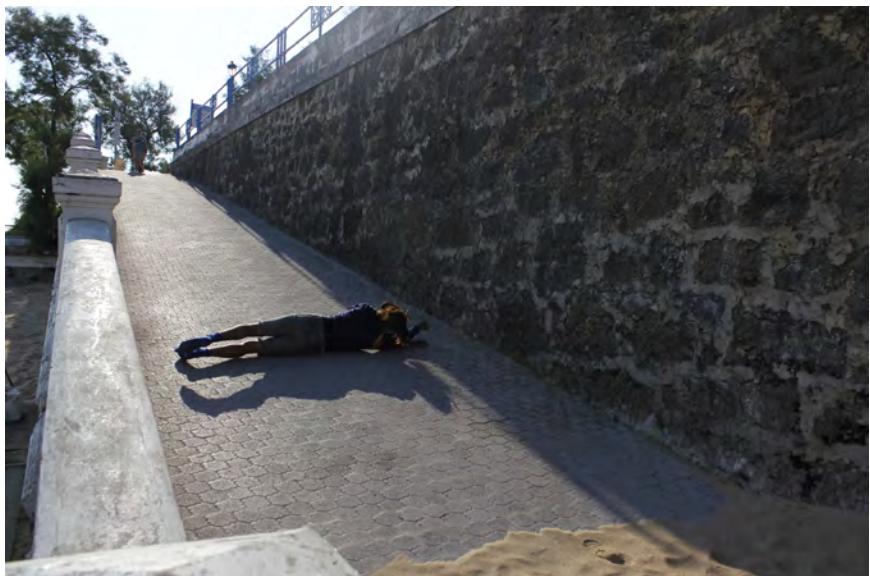


Fig. 2. Emilio Rojas, *El Retorno* (still), 2013. Performance-video in stop-motion animation of 6,660 photographs, 6:10 min.

Fig. 2. Emilio Rojas, *El Retorno* (imagen fija), 2013. Videoperformance en animación stop-motion de 6.660 fotografías, 6:10 min.

The U.S.-Mexican border es *una herida abierta* [an open wound] where the third world grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country—a border culture.⁴

Against his head like a pillow, Rojas literally lies and relies upon Anzaldúa's words. Reopening the border, Rojas literalizes the living afterlives of trauma, but also, by carving the wound into his flesh, he complicates the meaning of "going back," where back is a part of his own body and returning is a return to a "Chicana, *tejana*, working-class, dyke-feminist poet, writer-theorist" ancestor whose written gestures brought him forth.⁵

EL RETORNO

Back and forth and back. In Rojas' work, the history of conquest courses through bodies as well as across continents. We all live in the ongoing wake of conquest and the "Racial Capitalocene" that ravaged the so-called "new" world, composing the disposessions and racialized precarities that still prop global capitalism.⁶ When Rojas held a residency at the Botín Foundation in Santander in 2013, and just before he opened his own back for the first time, the idea of return manifested in a work he titled *El Retorno* (Fig. 2). *Mestizo* in Spain, Rojas felt a physical split he describes as a sensation of connection and, simultaneously, acutely palpable severance. There, he composed a stop-motion film in which we see the artist attempting a return. Rolling his own body as if it were a boulder, a stone, a pebble, or a grain of sand, the artist rolls his flesh out of bed and down the stairs and out the door. He rolls through the streets for 1 1/2 miles. Finally reaching the ocean after eight hours of rolling, he rolls right into the waves and leaves his viewer with the sense that he might roll clear across the sea. At one point in making the project, he wanted to complete the video by rolling up on Mexican shores before rolling back again into the sea. The loop could have run infinitely, he told me, his body rolling and shoaling, rolling and shoaling shore to shore.

GO BACK TO WHERE YOU CAME FROM

The ocean, after all, cuts its own kind of scar between the continents. Riddled by the wakes that conquest cut again and again in the Atlantic, the ocean itself may be said to hemorrhage, as Anzaldúa might write, *una herida abierta*. The ships that brought conquistadors

Gloria) (2014-en curso).³ En marcha desde 2014, Rojas regresa a la obra y vuelve a abrir la herida anualmente, recortando la línea para que la larga rama que se dobla en tandem con su columna se enrojezca con sangre nuevamente (Fig. 1). La obra es un homenaje a Gloria E. Anzaldúa, cuyo libro de 1987, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* fue fundamental para Rojas:

La frontera México-Estados Unidos es una herida abierta donde el tercer mundo roza contra el primero y sangra. Y antes de que se forme una costra, hemorragia de nuevo, la sangre vital de dos mundos que se fusionan para formar un tercer país—una cultura fronteriza.⁴

Contra su cabeza como una almohada, Rojas literalmente se acuesta y confía en las palabras de Anzaldúa. Al reabrir la frontera, Rojas literaliza las vidas posteriores al trauma, pero también, al cortar la herida en su carne, complica el significado de "regresar," donde regresar es parte de su propio cuerpo y regresar es un regreso hacia una antepasada "Chicana, tejana, obrera, poeta feminista lesbiana escritora-teórica" cuyos gestos escritos lo han motivado a seguir adelante.⁵

EL RETORNO

De ida y vuelta y de vuelta otra vez. En la obra de Rojas, la historia de la conquista transcurre tanto a través de los cuerpos como de los continentes. Todos vivimos en la estela en curso de la conquista y el "Capitaloceno racial" que devastó el llamado "nuevo" mundo, componiendo los despojos y las precariedades racializadas que aún sostienen el capitalismo global.⁶ Cuando Rojas realizó una residencia en la Fundación Botín de Santander en 2013, y justo antes de abrirse la espalda por primera vez, la idea del retorno se manifestó en una obra que tituló *El Retorno* (Fig. 2). *Mestizo* en España, Rojas sintió una división física que describe como una sensación de conexión y, al mismo tiempo, una ruptura agudamente palpable. Allí compuso una película stop-motion en la que vemos al artista intentando retornar. Rodando su propio cuerpo como si fuera una roca, una piedra o un grano de arena, el artista saca y roda su cuerpo de la cama, baja las escaleras, y sale por la puerta. Rueda por las calles durante 2.5km. Finalmente, al llegar al océano después de ocho horas de rodar, rueda directamente hacia las olas y deja al espectador con la sensación de que podría cruzar el mar rodando. En algún momento del proceso del proyecto, quiso completar el video rodando hacia la costa mexicana antes de regresar nuevamente al



Fig. 3. Emilio Rojas, *Go Back to Where You Came From* (*Santa María*) (still), 2019. Installation of two-month, nine-day performance-film, boat sculpture/rock, uniform, and boots, 14:92 min.

Fig. 3. Emilio Rojas, *Regrésate de Donde Viniste* (*Santa María*) (imagen fija), 2019. Instalación de una videoperformance de dos meses y nueve días, escultura de barco/roca, uniforme y botas, 14:92 min.

and settlers and slavers and enslaved were the same ships that carried “back” enslaved Indigenous peoples to the Caribbean and sometimes Europe along with other “new world” cargo for trade and profit. Such ships became the subject of two works by Rojas under the title *Go Back to Where You Came From (Santa María)* (Fig. 3). In 2019 Rojas carried around a replica of the Columbian expedition ship *Santa María*. He had found the wooden model in an antique shop and began a project with it, taking it with him wherever he went, every night and every day for the duration of a 15th-century sea voyage. For two months and nine days, he carried the replica throughout Europe while wearing a jumpsuit embroidered with the phrase “Go Back to Where You Came From.” In a video he compiled of the durational work, we see him walking through European gardens with fountains and statuary and sculpted shrubbery. We see him pass in front of monuments to kings, to explorers, to various gods and goddesses. Hilariously, he traverses the interior of the Globe Theatre where he pauses, ship on head, to gaze for a moment at the stage like some Marie Antoinette gone horribly off course. He mingles with a crowd at Trafalgar Square. We see him cross empty beaches and busy streets, pause at mausoleums and meander through cathedrals. At one point he takes a nap, the ship resting atop his chest. Buoyed by his breath, the ship lifts gently up and down, up and down, as if carried on the wave-beat of the sea. It is a striking moment in which the oceanic and the body are reminiscent of each other, each composed primarily of water, each carrying complex and reiterative histories of transit. At another point in the video, the artist visits a maritime museum and gets onto his knees as if to pay homage to another replica that sits behind glass (Fig. 4). It looks, for a moment, as if the replicas are sailing in tandem, forever recrossing the Middle Passage. Here, kneeling and still, we see again the words emblazoned on his back, “Go Back...”

In a powerful essay titled “New World Grammars: The ‘Unthought’ Black Discourses of Conquest,” scholar Tiffany Lethabo King advises that we keep conquest front and center. Rather than parsing colonizing projects into conquest in one hemisphere and settlement in another, it is better to recognize the project of the Americas as generating the conditions for “conquistador subjectivity” north and south.⁷ The discourse of land settlement in settler-colonial studies has, King argues, been a way of concealing the (ongoing) violence of conquest. Scholarship that keeps the focus on land development becomes a way of “distracting critical theory” from what are fundamentally relations

mar. El circuito se podría haber corrido infinitamente, me dijo, su cuerpo rodando y bajándose, rodando y bajándose de orilla a orilla.

REGRÉSATE DE DONDE VINISTE

Después de todo, el océano corta su propio tipo de cicatriz entre los continentes. Acosado por las estelas que la conquista cortó una y otra vez en el Atlántico, se puede decir que el océano mismo sufre una hemorragia, como podría escribir Anzaldúa, una herida abierta. Los barcos que trajeron conquistadores, colonos, esclavistas, y esclavizados fueron los mismos barcos que llevaron “de regreso” a los pueblos indígenas esclavizados al Caribe y a veces a Europa junto con otros cargamentos del “nuevo mundo” con fines comerciales y lucrativos. Estos barcos se convirtieron en el tema de dos obras de Rojas bajo el título *Regrésate de Donde Viniste (Santa María)* (Fig. 3). En 2019, Rojas llevó consigo una réplica de la nave de Colón, la *Santa María*. Había encontrado el modelo de madera en una tienda de antigüedades y comenzó un proyecto con él, llevándolo consigo a donde fuera, todas las noches y todos los días por la duración de un viaje por mar del siglo XV. Durante dos meses y nueve días, llevó la réplica por toda Europa mientras vestía uniforme de una pieza bordado con la frase “Regrésate de Donde Viniste”. En un video que recopiló de este performance duracional, lo vemos paseando por jardines europeos con fuentes y estatuas y arbustos esculpidos. Lo vemos pasar frente a monumentos a reyes, a exploradores, a varios dioses, y diosas. Hilarantemente, atravesía el interior del *Globe Theatre* donde se detiene, con el barco en la cabeza, para mirar por un momento el escenario como una María Antonieta que se desvíe terriblemente de su curso. Se mezcla con una multitud en *Trafalgar Square*. Lo vemos cruzar playas vacías y calles concurridas, detenerse en mausoleos y deambular por catedrales. En un momento dado, toma una siesta, el barco sobre su pecho. Animado por su respiración, el barco se eleva suavemente hacia arriba y hacia abajo, hacia arriba y hacia abajo, como si lo llevara el batir de las olas del mar. Es un momento impactante en el que lo oceánico y el cuerpo se recuerdan el uno al otro, cada uno compuesto principalmente de agua, cada uno con historias de tránsito complejas y reiterativas. En otro punto del video, el artista visita un museo marítimo y se arrodilla como para rendir homenaje a otra réplica que se encuentra detrás de un vidrio (Fig. 4). Parece, por un momento, como si las réplicas navegaran en tandem, volviendo a cruzar para siempre el Pasaje Medio. Aquí, arrodillado y quieto, vemos de nuevo las palabras

of conquest, using ideas of settling to keep us from rigorously grappling with how white liberal humanism has been foremost, and consistently, an anti-Black and anti-Indigenous project of dehumanization.⁸ “Go Back to Where You Came From” must be, for those of European descent, to go back to the investment in conquistador subjectivity that forms the very spine, the bloody backbone, of the liberal Human project at all.

In Puerto de Palos in Huelva, Spain, from where Christopher Columbus is fabled to have launched his three ships, Rojas climbs aboard a full-size replica, the miniature *Santa María* still balanced atop his head. He climbs all the way forward onto the bowsprit and balances precariously as the sun sets. Here, as we struggle to parse replica from replica, replica from body, body becomes replica, ship becomes body. The light is murky as if dipping underwater. It gets harder to parse limb from limb, woodwork from fleshwork. Questions swim to the surface in the wake of Rojas’ travels, particularly about the ways in which we replicate the logics of conquistador way-making (referring to a ship making way) in our very quotidian acts, such as crossing a street, walking in a park, going to a museum, the theater, the beach, taking a nap. Working deeply within the daily logics of replication raises what King calls, after scholars Hortense Spillers and Sylvia Wynter, “urgent questions about how the human is made.”⁹ King asks for an interrogation of “how conquest shapes processes of self-actualization in relation to Black and Indigenous peoples and our Cartesian concept of land as other than human.”¹⁰ She is writing about conquest as an ongoing set of relations, an ongoing mode of life that we replicate at the level of the everyday. Emilio Rojas, in his working-man’s jumpsuit with the ship atop his head, literalizes this both as a European mode of moving through the world and as *hard labor to rewind, redress, work back through*. The questions his work raises becomes a mode of “going back” to interrogate primary materials that replicate the conditions for quotidian conquistador subjectivity. Watching Rojas take his replica *Santa María* into an airplane, taking it from the Americas back to where it came from, and watching it bob up and down in his arms and on his chest as it sets sail among historical sites, is to take seriously the question of whether conquistador subjectivity, too, can be rolled back, rendered miniature, diminished, and returned to where it came from.

In 2020, Rojas made *Go Back to Where You Came From (Mayflower)* (Fig. 5). This 16:20-minute video recalls the 1620 voyage of the *Mayflower* and, like a sister ship, it also recalls Rojas’ earlier work in the

estampadas en su espalda, “Regrésate..”

En un poderoso ensayo titulado “New World Grammars: The ‘Unthought’ Black Discourses of Conquest” (“Gramáticas del Nuevo Mundo: Los ‘no pensados’ discursos negros de la conquista”), la académica Tiffany Lethabo King aconseja que mantengamos la conquista al frontal y centralmente. En lugar de analizar los proyectos colonizadores de conquista en un hemisferio y colonización en otro, es mejor reconocer que el proyecto de las Américas como uno que genera las condiciones para la “subjetividad conquistadora” norte y sur.⁷ El discurso del asentamiento de tierras en los estudios coloniales de colonos ha sido, sostiene King, una forma de ocultar la violencia (continua) de la conquista. Las investigaciones que mantienen el enfoque en el desarrollo de la tierra se convierten en una forma de “distrar la teoría crítica” de lo que son fundamentalmente las relaciones de conquista, utilizando ideas de asentamiento para evitar que nos enfrentemos rigurosamente a cómo el humanismo liberal blanco ha sido, ante todo, y consistentemente, un proyecto de deshumanización anti-negro y anti-indígena.⁸ “Regrésate de Donde Viniste” debe ser, para los descendientes de europeos, retornar a la inversión en la subjetividad conquistadora que forma la espina dorsal, la sangrienta columna vertebral del proyecto humano liberal.

En Puerto de Palos en Huelva, España, desde donde se dice que Cristóbal Colón embarcó sus tres naves, Rojas sube a bordo de una réplica a tamaño real, con la *Santa María* en miniatura todavía sobre su cabeza. Se sube hasta el bauprés y se balancea precariamente mientras se pone el sol. Aquí, mientras luchamos por distinguir la réplica de la réplica, la réplica del cuerpo, el cuerpo se convierte en réplica, el barco se convierte en cuerpo. La luz es turbia como si se sumergiera bajo el agua. Se vuelve más difícil distinguir una rama de otra, la carpintería de la anatomía. Las preguntas surgen a la superficie a raíz de los viajes de Rojas, particularmente sobre las formas en que replicamos las lógicas de la construcción de caminos de los conquistadores (refiriéndose a un barco que se abre camino) en nuestros actos cotidianos, como cruzar una calle, caminar en un parque, ir a un museo, al teatro, a la playa, tomar una siesta. Trabajar profundamente dentro de las lógicas diarias de la replicación plantea lo que King llama, aludiendo a los académicos Hortense Spillers y Sylvia Wynter, “preguntas urgentes sobre cómo está hecho el ser humano”.⁹ King nos demanda a interrogar sobre “cómo la conquista da forma a los procesos de autorrealización en relación con los pueblos negros e



Fig. 4. Emilio Rojas, *Go Back to Where You Came From* (*Santa María*) (still), 2019. Installation of two-month, nine-day performance-video, boat sculpture/rock, uniform, and boots, 14:92 min.

Fig. 4. Emilio Rojas, *Regréstate de Donde Viniste* (*Santa María*) (imagen fija), 2019. Instalación de una película-performance de dos meses y nueve días, escultura de barco/roca, uniforme y botas, 14:92 min.

series. This *Mayflower* is a replica he built from a kit made in Vietnam, and this time the historical sites the *Mayflower* visits are all in the United States. Like the *Santa María* project, the camera follows the artist as he carries the ship through parks, past monuments, cityscapes, mansions, museums, cemeteries. We see Rojas with the *Mayflower* in his arms, on his head, on his belly. He swims with it, his naked body barely visible underwater becoming the current, the fetch, the wash, the wake (Fig. 6). When dressed, his jumpsuit no longer reads "Go Back to Where You Came From" because, he says, he was too often harassed and misunderstood while underway with the *Santa María*. At the Serpentine Galleries in London, filming for the *Santa María* project, he had been kicked out when the

indígenas y nuestro concepto cartesiano de la tierra como algo separado a los humanos".¹⁰ Ella escribe sobre la conquista como un conjunto continuo de relaciones, un modo de vida continuo que replicamos a nivel de lo cotidiano. Emilio Rojas, con su uniforme de obrero de una pieza con el barco encima de su cabeza, literaliza esto como un modo europeo de moverse por el mundo y como un *trabajo duro para rebobinar, reparar, volver a trabajar*. Las preguntas que plantea su obra se convierten en un modo de "regresar" o "retornar" para interrogar materiales primarios que replican las condiciones de la cotidiana subjetividad de conquistador. Ver a Rojas llevar su réplica de la *Santa María* en un avión, llevarla de las Américas de regreso a su lugar de origen, y verla subir y bajar en sus brazos

gallery assumed the slur was sincere. “I decided to do the *Mayflower* without the embroidery. It also just made the work overly obvious,” he told me.¹¹ Without the text on his back, more people stopped and asked him what he was doing and why he was doing it. Some of that talk makes it into the video. We hear his videographer, too: “I want to take a photo of that,” she says. Later Rojas lies on the ground in front of the Washington Monument. It is evening, and the monument is lit up for the night, looking like someone took the moon and stretched it out of shape into a long needle pointing elsewhere. The boat bobs up and down on the artist’s belly as if it were at sea, a full moon sending its column of light across the water where the tiny conquistador subjectivities, no bigger than grains of sand, have not yet gathered into the clouds of passersby in a twenty-first century urban evening. Rojas performs a standing turn with the *Mayflower* on his head in the large circular dance floor at the National Museum of the American Indian before the *Mayflower* sails through the Plymouth Plantation. There, the ship encounters a park employee dressed up for the 17th century, going about daily 400-year-old tasks. A replicant Puritan. Rojas lies down on the reenactor’s workbench and lets the ship rock on his belly. The reenactor speaks but is not fully intelligible (Rojas has the sound cut off and on in waves). Replicant ship, replicant human, replicant return. Replicant on replicant, something scrambles.

Eventually, in both *Go Back to Where You Came From (Santa María)* and (*Mayflower*), Rojas takes the little ships into the sea and sets fire to them. He takes the burning *Santa María* into the water and swims with it alight for a while, his body fully submerged. Only the charred hulls of these replicant ships will survive this filming. Both will become artist’s artifacts, aesthetic ruins. Something, too, for galleries to charter for display. The original *Santa María* ran aground off Haiti in 1492, her wooden flanks long since decomposing to brine. Like the *Santa María*, Rojas takes the *Mayflower* model to the shore near Provincetown on Cape Cod, at the site where the Puritans are said to have come ashore. Only a bit of char remains to circulate as art.

INSTRUCTIONS FOR BECOMING

It is perhaps a different orientation to return that informs a set of performance photographs from 2019 (and ongoing) titled “Instructions for Becoming.” In these works, it is “roots” that are rendered literal in a durational performance the artist undertook in Mexico. Here, Rojas lies naked, his body taut against the limbs

y en su pecho mientras navega entre sitios históricos, es tomarse en serio la cuestión de si la subjetividad de conquistador también puede retornar, volverse en miniatura, disminuir y regresar de donde vino.

En 2020, Rojas hizo *Regrésate de Donde Viniste (Mayflower)* (Fig. 5). Este video de 16:20 minutos recuerda el viaje de 1620 del *Mayflower* y, como una nave hermana, también recuerda el trabajo anterior de Rojas en la serie. Esta replica del *Mayflower* la construyó a partir de un kit hecho en Vietnam, y esta vez los sitios históricos que visita con la nave están todos en los Estados Unidos. Al igual que el proyecto de la *Santa María*, la cámara sigue al artista mientras lleva el barco a través de parques, monumentos, paisajes urbanos, mansiones, museos, cementerios. Vemos a Rojas con el *Mayflower* en sus brazos, en la cabeza, en el vientre. Nada con él, su cuerpo desnudo apenas visible bajo el agua se convierte en la corriente, la distancia que el viento viaja sobre el mar abierto, el oleaje, la estela (Fig. 6). Cuando está vestido, su mono ya no dice “Regrésate de Donde Viniste” porque, según Rojas, fue acosado e incomprendido con demasiada frecuencia mientras viajaba con la *Santa María*. En el Serpentine Galleries de Londres, filmando para el proyecto de la *Santa María*, lo echaron cuando la galería asumió que el insulto era sincero. Me dijo “Decidí hacer el *Mayflower* sin el bordado. También hizo que la obra fuera demasiado obvia”.¹¹ Sin el texto en su espalda, más personas se detuvieron y le preguntaron qué estaba haciendo y por qué lo hacía. Parte de esas charlas se incluyen en el video. También escuchamos a su camarógrafo: “Quiero tomar una foto de eso”, dice ella. Más tarde, Rojas yace en el suelo frente al Monumento a Washington. Es de noche y el monumento está iluminado, como si alguien hubiera tomado la luna y la hubiera deformado en una larga aguja apuntando hacia otra parte. El barco sube y baja sobre el vientre del artista como si estuviera en el mar, una luna llena manda su columna de luz a través del agua donde las pequeñas subjetividades conquistadoras, no más grandes que granos de arena, aún no se han reunido en las nubes de los transeúntes en una noche urbana del siglo XXI. Rojas realiza un giro de pie con el *Mayflower* en la cabeza en la gran pista de baile circular del Museo Nacional del Indio Americano antes de que el *Mayflower* navegue por la plantación de Plymouth. Allí, el barco se encuentra con un empleado del parque vestido como en el siglo XVII, que realiza tareas cotidianas de hace 400 años. Un puritano replicante. Rojas se tumba en el banco de trabajo del recreador y deja que el barco se balancee sobre su vientre. El recreador habla, pero no es completamente inteligible (Rojas corta y pone el



Fig. 5. Emilio Rojas, *Go Back to Where You Came From (Mayflower)* (still), 2020. Installation of performance-video and boat sculpture, uniform, boots, 16:20 min.



Fig. 6. Emilio Rojas, *Regréstate de Donde Viniste (Mayflower)* (imagen fija), 2020. Instalación de videoperformance y escultura de barco, uniforme, botas, 16:20 min.

Fig. 6. Emilio Rojas, *Regréstate de Donde Viniste (Mayflower)* (imagen fija), 2020. Instalación de videoperformance y escultura de barco, uniforme, botas, 16:20 min.

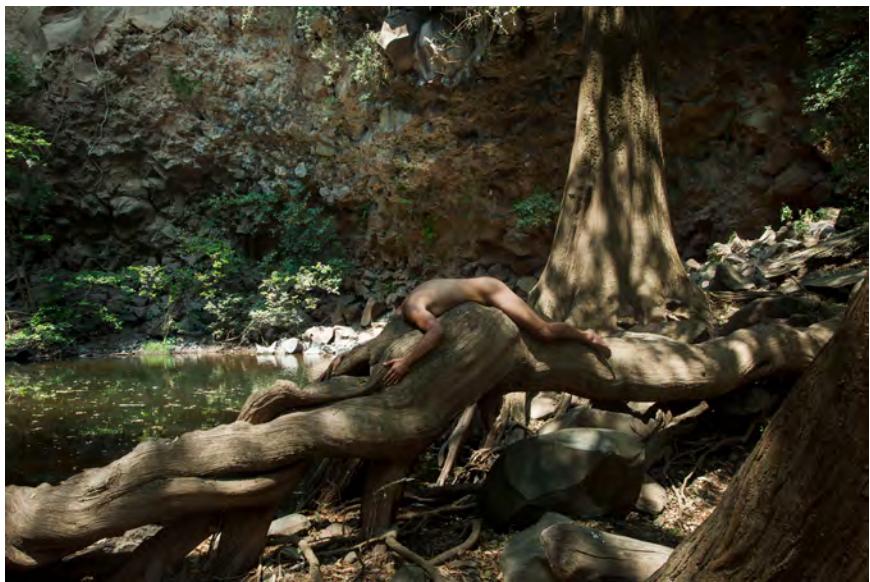


Fig. 7. *Instructions for Becoming (Raices de Ahuehuete)*, Amatlan, Mexico, from the series "Instructions for Becoming," 2019. Photograph printed on cloth banner, 27 x 18 in. (unframed), Ed. 1 of 3 + AP.

Fig. 7. *Instrucciones Para Realizarse (Raices de Ahuehuete)*, Amatlán, México, de la serie "Instrucciones Para Realizarse", 2019. Fotografía impresa en pancarta de tela, 68.58 x 45.72 cm. (sin marco), Ed. 1 de 3 + AP.



Fig. 8. Laura Aguilar (1959–2018), *Nature Self-Portrait #5*, 1996. Gelatin silver print, 20 x 16 in.

Fig. 8. Laura Aguilar, *Autorretrato de Naturaleza # 5*, 1996. Impresión en gelatina de plata, 50.8 x 40.64 cm.

of a tree in one image, and along the roots in another. In both cases the artist's head is tucked away so that we see only his back, his flanks, his limbs (Fig. 7). Limb on limb, his limbs and the tree limbs combine, such that where one begins and another end becomes moot. Precise jointure among human flesh and tree flesh, fleshwork and woodwork, is unclear. Still, the sense of homage is as profound as it was in *Heridas Abiertas (to Gloria)*. This time he might subtitle the work "to Laura" for Laura Aguilar, to whose work he is also fundamentally indebted, and to whose work, like Anzaldúa's, he returns and takes instruction (Fig. 8).

An acute sense of *retorno* is also resonant in the particularity of the tree in the first image. As Rojas wrote to me:

I'm thinking of trees as witnesses, and also both as landscape and beings which are interconnected through intricate root systems. I've been obsessed with trees since I was a little boy, so it's not just returning to my roots as a migrant in the metaphorical sense but also as a child. [...] The tree I'm climbing is the medicinal tree known "scientifically" as *Bursera simaruba*, commonly known as *Indio Desnudo* (naked Indian) because it sheds its bark as a way of getting rid of parasitical/symbiotic species, so it's barren and it looks naked.¹²

Going back to where he came from could be staying right where he is. As *Mestizo*, Rojas has Indigenous roots. Much as the border runs along his very spine as a wound, so too the boney architecture of the arboreal *Indio Desnudo* might carry, underground, a root system for "otherwise ways of knowing."¹³ In this sense of return, and perhaps linked to Indigenous "resurgence" as theorized by Michi Saagiig Nishnaabeg scholar Leanne Betasamosake Simpson, Rojas' "roots" reach to Indigenous knowledge keepers who might guide him in Brown livingness (to graft a phrase from scholar Katherine McKittrick on Black livingness).¹⁴ In any case, these roots reach their tendrilous desire certainly otherwise to the "parasitic and genocidal violence required to unmake the Native and the Black in order for the white human to self-actualize."¹⁵ And it is along these routes that Rojas lays his naked body.

But, note the precariousness of Rojas' embrace. *Indio Desnudo* sheds its own skin to rid itself of parasites. Skin on skin with the tree, then, the *Mestizo* artist explores an unanswered question felt bone deep in the image: What can be shed of conquistador subjectivity?

sonido como olas). Nave replicante, humano replicante, retorno replicante. Replicante sobre replicante, algo se revuelve.

Finalmente, tanto en *Regrésate de Donde Viniste (Santa María)* como en (*Mayflower*), Rojas lleva los pequeños barcos al mar y les prende fuego. Lleva la *Santa María* en llamas al agua y nada con ella encendida un rato, con el cuerpo completamente sumergido. Solo los cascos carbonizados de estos barcos replicantes sobrevivirán esta filmación. Ambos se convertirán en artefactos del artista, ruinas estéticas. Algo también que las galerías pueden alquilar para exhibir. La *Santa María* original encalló frente a Haití en 1492, y sus flancos de madera se descompusieron hace mucho tiempo en el mar. Al igual que la *Santa María*, Rojas lleva el modelo del *Mayflower* a la costa cerca de Provincetown en Cape Cod, en el sitio donde se dice que los puritanos desembarcaron. Solo queda un poco de carbon para circular como arte.

INSTRUCCIONES PARA REALIZARSE

Quizás sea una orientación diferente de regresar la que informa un conjunto de fotografías de performances de 2019 (en curso) tituladas "Instrucciones para convertirse". En estas obras, son las "raíces" las que se representan literalmente en un performance duracional que el artista realizó en México. Aquí, Rojas yace desnudo, su cuerpo tenso contra las ramas de un árbol en una imagen, y a lo largo de las raíces en otra. En ambos casos, la cabeza del artista está escondida de modo que solo vemos su espalda, sus flancos, sus extremidades (Fig. 7). Extremidades sobre extremidades, sus extremidades y las del árbol se combinan, de modo que donde una comienza y la otra termina se vuelve irrelevante. No está clara la unión precisa entre carne humana y carne de árbol, anatomía y madera. Aún así, el sentido de homenaje es tan profundo como lo fue en *Heridas Abiertas (to Gloria)*. Esta vez podría subtitular la obra "a Laura" en honor de Laura Aguilar, a cuya obra también está fundamentalmente en deuda, y a la cual, como a la de Anzaldúa, regresa y toma instrucción (Fig. 8).

Un agudo sentido de retorno también resuena en la particularidad del árbol de la primera imagen. Como me escribió Rojas:

Pienso en los árboles como testigos, y también como paisajes y seres que están interconectados a través de intrincados sistemas de raíces.

What will fall but what might return? For now, what peels off like skin are photographs. They find us where we hold them in our hands or look to them on gallery walls or gaze at them in books or on screens. There, in the images, we see the artist, held aloft by a tree, underway.

He estado obsesionado con los árboles desde que era niño, así que no es solo regresar a mis raíces como migrante en el sentido metafórico, sino también de ser niño. [...] El árbol que estoy trepando es el árbol medicinal conocido "científicamente" como *Bursera simaruba*, comúnmente conocido como *Indio Desnudo* porque muda su corteza como forma de deshacerse de las especies parásitarias/simbióticas, por lo que es árido y parece desnudo.¹²

Regresar al lugar de donde vino podría ser quedarse donde está. Como *Mestizo*, Rojas tiene raíces indígenas. Así como la frontera corre a lo largo de su columna vertebral como una herida, también la arquitectura ósea del arbóreo *Indio Desnudo* podría llevar, bajo tierra, un sistema de raíces para "otros modos de conocimiento".¹³ En este sentido de retorno, y tal vez vinculado al "resurgimiento" indígena como teorizó la académica de Michi Saagiig Nishnaabeg, Leanne Betasamosake Simpson, las "raíces" de Rojas llegan hasta los poseedores del conocimiento indígena que podrían guiarlo en la vivencia morena (para injertar una frase de la académica Katherine McKittrick sobre la vivencia negra).¹⁴ En cualquier caso, estas raíces alcanzan su deseo tórrido ciertamente de otra manera a la "violencia parásitaria y genocida requerida para deshacer al nativo y al negro a fin de que el humano blanco se auto-actualice".¹⁵ Y es por estas rutas donde Rojas yace su cuerpo desnudo.

Pero, haz un apunte sobre la precariedad del abrazo de Rojas. *Indio Desnudo* muda su propia piel para deshacerse de parásitos. Piel a piel con el árbol, el artista *Mestizo* explora una pregunta sin respuesta encarnada en lo más profundo de la imagen: ¿Qué se puede dejar de la subjetividad conquistadora? ¿Qué se dejará pero qué podría regresar? Por ahora, lo que se despelleja como piel son fotografías. Nos encuentran donde las tenemos en las manos, o las miramos en paredes de galerías, o las contemplamos en libros o en pantallas. Allí, en las imágenes, vemos al artista, sostenido en alto por un árbol, en marcha.

NOTES

1. As former President Donald Trump's Twitter account is blocked at the time of this publication, see Katie Rogers and Nicholas Fandos, "Trump Tells Congresswomen to 'Go Back' to the Countries They Came From," *The New York Times*, July 14, 2019, <https://www.nytimes.com/2019/07/14/us/politics/trump-twitter-squad-congress.html>.
2. Alexandria Ocasio-Cortez, Twitter post, July 14, 2019, 9:34 AM, <https://twitter.com/AOC/status/1150443496345624577>.
3. This most recent iteration of the performance in 2021 as part of the survey, *Emilio Rojas: tracing a wound through my body*, in Easton, Pennsylvania marked its eighth iteration. The artist has performed *Heridas Abiertas (to Gloria)* in 2014 at the Lone Star Explosion Performance Festival, Houston, Texas; 2015 in the Exhibition Dagwinuu at AHVA Gallery at UBC, Vancouver, Canada; 2016 at Three Walls Gallery as part of Northern Triangle Exhibition, Chicago; in 2017 at a private tattoo shop, Los Angeles, California; 2018, as part of Spinello Projects Free! Art Week, Brickell City Centre, Miami, Florida; 2019, at a private tattoo shop, Greensboro, North Carolina; 2020, at a private tattoo shop, New York City. The 2022 iteration is forthcoming in the exhibition, FAIL, at the Center for Contemporary Art, New Orleans.
4. Gloria E. Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco, CA: Aunt Lute Books, 1987), 3.
5. Ibid., 164.
6. See Françoise Vergès, "Racial Capitalocene," *The Futures of Black Radicalism*, ed. Gaye Theresa Johnson and Alex Lubin (London, New York: Verso Books, 2017), 72–82.
7. Tiffany Lethabo King, "New World Grammars: The 'Unthought' Black Discourses of Conquest," *Otherwise Worlds: Against Settler Colonialism and Anti-Blackness*, ed. Tiffany Lethabo King, Jenell Navarro, and Andrea Smith, (Durham, NC: Duke University Press, 2020), 83.
8. Ibid., 81.
9. Ibid., 84.
10. Ibid.
11. Emilio Rojas in conversation with the author, July 20, 2020.
12. Emilio Rojas in an email to the author, March 20, 2019.
13. See King, "New World Grammars: The 'Unthought' Black Discourses of Conquest."
14. See Leanne Betasamosake Simpson, *As We Have Always Done: Indigenous Freedom Through Radical Resistance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021) and Katherine McKittrick, *Dear Science and Other Stories* (Durham, NC: Duke University Press, 2021).
15. King, "New World Grammars: The 'Unthought' Black Discourses of Conquest," 89.

NOTAS

1. Dado que la cuenta de Twitter del ex presidente Donald Trump está bloqueada en el momento de esta publicación, ver "Trump Tells Congresswomen to 'Go Back' to the Countries They Came From", por Katie Rogers y Nicholas Fandos, *The New York Times*, Julio 14, 2019, <https://www.nytimes.com/2019/07/14/us/politics/trump-twitter-squad-congress.html>.
2. Alexandria Ocasio-Cortez, publicación en Twitter, 14 de julio de 2019, 9:34 a.m., <https://twitter.com/AOC/status/1150443496345624577>.
3. Esta iteración más reciente de la actuación en 2021 como parte de la encuesta, *Emilio Rojas: trazando una herida a través de mi cuerpo*, en Easton, Pensilvania, marcó su octava iteración. La artista ha interpretado *Heridas Abiertas (a Gloria)* en 2014 en el Lone Star Explosion Performance Festival, Houston, Texas; 2015 en la Exhibición Dagwinuu en AHVA Gallery en UBC, Vancouver, Canadá; 2016 en Three Walls Gallery como parte de Northern Triangle Exhibition, chicago; en 2017 en un estudio de tatuajes privado, Los Ángeles, California; 2018, como parte de Spinello Projects Free! Arte Semana, Centro de la ciudad de Brickell, Miami, Florida; 2019, en un estudio de tatuajes privado, Greensboro, Carolina del Norte; 2020, en un estudio de tatuajes privado, ciudad de Nueva York. La iteración de 2022 se presentará próximamente en la exposición FAIL, en el Center for Arte Contemporáneo, Nueva Orleans.
4. Gloria E. Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco, CA: Aunt Lute Books, 1987), 3.
5. Ibíd., 164.
6. Ver Françoise Vergès, "Racial Capitalocene," *The Futures of Black Radicalism*, ed. Gaye Theresa Johnson y Alex Lubin (Londres, Nueva York: Verso Books, 2017), 72–82.
7. Tiffany Lethabo King, "New World Grammars: The 'Unthought' Black Discourses of Conquest", *Otherwise Worlds: Against Settler Colonialism and Anti-Blackness* ed. Tiffany Lethabo King, Jenell Navarro, y Andrea Smith, (Durham, NC: Duke University Press, 2020), 83.
8. Ibíd., 81.
9. Ibíd., 84.
10. Ibíd.
11. Emilio Rojas en conversación con el autor, 20 de julio de 2020.
12. Emilio Rojas en un correo electrónico al autor, 20 de marzo de 2019.
13. Ver King, "New World Grammars: The 'Unthought' Black Discourses of Conquest".
14. Ver Leanne Betasamosake Simpson, *As We Have Always Done: Indigenous Freedom Through Radical Resistance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021) and Katherine McKittrick, *Dear Science and Other Stories* (Durham, NC: Duke University Press, 2021).
15. King, "New World Grammars: The 'Unthought' Black Discourses of Conquest", 89.



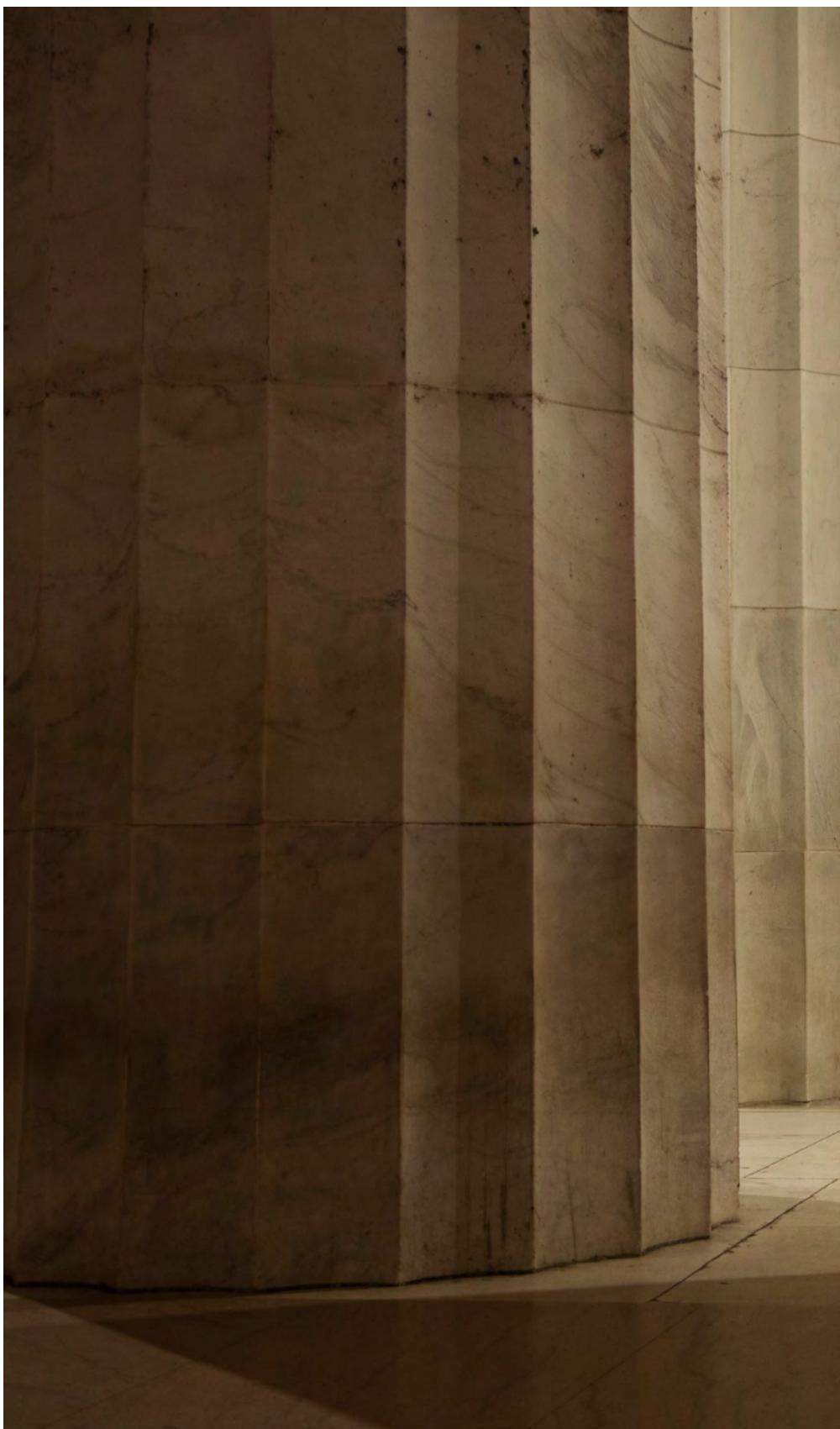


Plate 19. Emilio Rojas, *Go Back to Where You Came From (Mayflower)* (still), 2020.
Installation of performance-video and boat sculpture, uniform, boots, 16:20 min.

Placa 19. Emilio Rojas, *Regrésate de Donde Viniste (Mayflower)* (imagen fija), 2020.
Instalación de videoperformance y escultura de barco, uniforme, botas, 16:20 min.

Plate 20. Emilio Rojas, *Go Back to Where You Came From (Mayflower)* (still), 2020. Installation of performance-video and boat sculpture, uniform, boots, 16:20 min.

Placa 20. Emilio Rojas, *Regrésate de Donde Viniste (Mayflower)* (imagen fija), 2020. Instalación de videoperformance y escultura de barco, uniforme, botas, 16:20 min.





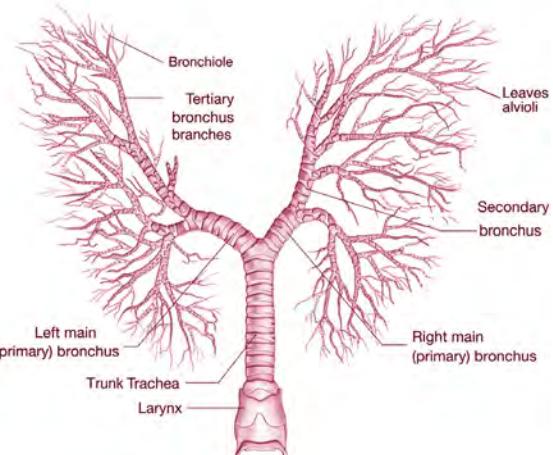
HANDS THAT HOLD

EMILIO ROJAS AND PAMELA SNEED

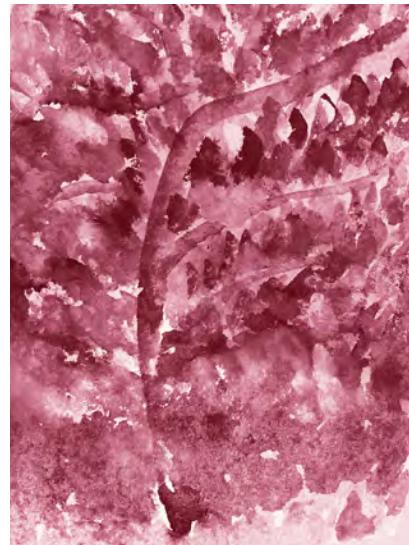
Commissioned by the Centre for Human Rights and the Arts
Bard College, 2021



Let me sip your sap
through a sumac straw
I am a vessel,
overflowing.
Let me drink your blood
of my blood,
your roots
imbibe water
from the ground
Who owns this land?
Who was here before us?
Whose hands worked
the fields, picked up the fruits?
My arms, your branches,
my torso, your trunk
my lungs, your leaves
alveoli,
a tree lives inside me,
upside down,
I inhale oxygen,
exhale CO₂,
you inhale CO₂
exhale oxygen
beings in symbiosis
invisible rhythms,
we've forgotten how to breathe
into each other's utterances,
language
became a thing of the mouth,
and the vocal cords,
and the body forgot its speech,



when did we think ourselves
different from the land
from each other?
then our mother?
How much blood,
sap, serum, suero,
sweat has fed this soil?
Whose hands, whose sweat,
whose blood has dripped
into this dirt, we try to call home?
Even if we have been displaced
to many times
to count or carry,
we are settlers in stolen territories
How can anyone be illegal in looted land?
What is the weight
of the blood running
through my veins,
valves, and vacancies?
Each drop a portal
a place to be,
the sweet locus of your origin
blood like sap traveling
through my body.
I inhale oxygen,
exhale CO₂,
you inhale CO₂,
exhale oxygen



Am I drinking from the roots,
or from the branches?
Which way does your scarlet gown flow,
the color of cardinals and martyrs,
sweet rain and iron
our bodies swelling,
made of water and matter.
but you,
you built yourself from light,
winding water into form.

The ants are the only witnesses,
demanding their right to opacity,
they come closer to drink
drip your blood
into my gaping mouth
well of fulfillment and lack,
underneath my tongue
a chalice,
waiting for
the seed of your seasons,

Maybe this is what Mary Oliver meant
when she wrote: "Look, the trees
are turning their own bodies
into pillars of light"¹



Sugarcoat my throat,
with your children,
holding hands.
like five-year-olds on a fieldtrip
crossing the street,
a truck with no brakes
fast approaching,
the plates read INVZIBL.
Rain down to my stomach,
let yourself into my bloodstream,
pump yourself in,
sucrose, serum, sap,
soil, sugar rush.
a wound bleeding
like a bullet hole,
a crime scene of sap,
a stream of sweet ancestry

You keep flowing
like the Mississippi
aided by gravity
and the perfect memory of water,
remembering its place,
back to the ocean,



maybe this is what Toni Morrison,
meant when she wrote:
“Floods’ is the word they use, but in fact it is not flooding;
it is remembering. Remembering where it used to be.
All water has a perfect memory and is forever
trying to get back to where it was.”²

We have the same blood type
running through our veins,
the blood of my murdered sisters,
brothers, children,
you have witnessed their passing,
through pandemics and massacres,
mourning is a wave in an ocean of absence,
crashing again and again upon our shores,
sometimes a high tide,
sometimes a tsunami,
I mourn the mentors
I was meant to meet,

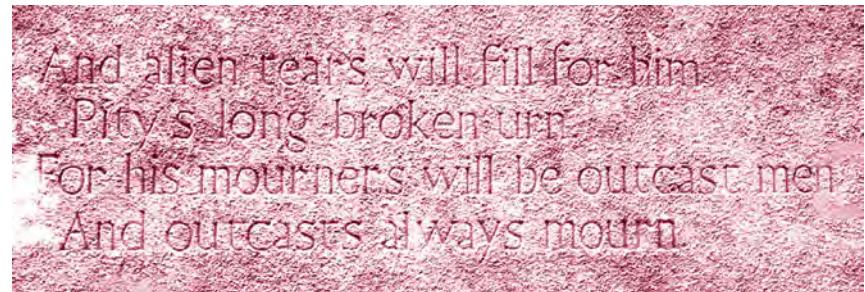


Maybe this is what Oli Rodriguez
meant when he wrote:
“I was seeking that absence.
This absence signifies the potential teacher, father, lover,
friend that we could have loved, fought, and felt.
AIDS devastated these potential connections.
And these non-relationships are part of our daily mourning.”³

Your sap heals the wounds,
or at least, soothes me
to know I won't die of thirst,
perhaps of sadness,
they say time heals everything,
I wonder whose clock
keeps track of trauma?
Mourning is a bitter syrup
taken drop by drop,
underneath the tongue
an offering for the departed.
Some people say that salt
heals everything,
tears, sweat, the ocean.
I've learned to heal myself
by licking my own wounds
again and again,
until rivers become scars



The epitaph in the tomb of Oscar Wilde
at Père Lachaise In Paris reads:



We are the outcasts always mourning,

day in and day out,

mourning birds singing,

praying, wishing

He was having a bad day

they say,

white man tend to

cradle their offspring

tenderly tucking them to bed,

a weighted blanket

so they never wake up,

keep dreaming they will get

a job after college,

a fenced house,

if not they could blame their

mediocrity on us,

meritocracy is also a syrup

all Americans drip over their

piles of pancakes,

while Amazon workers

try to unionize,

I will take your job,

your titles,

and perhaps

your bullets,

and my sap will flow,

I have lesbian hands

black brown lesbian hands

hands to match a 6 feet 2 inch frame

I choose to call myself lesbian

not because it defines who I have sex with

but its political

outsider, outlaw, one who loves women, defines herself.

They say it's biological but we do make choices

mine was to never fit in easy

to be honest
to say my brown woman's body was worth love
I teach the invisible man to my students

I once helped a black lesbian who grew up in foster care
and was neglected terribly
write a poem about the power of invisibility
so powerful they forgot to comb her hair
make sure she had food
As a visual artist too I love to draw hands
in figure drawing class
I drew the strongest black hand out of everyone
it was so powerful and large and capable
it looked like a glove
its fingers and joints almost bionic
I have a strong touch
touch that has been censored
some editors of my books
took out the lesbian sex scenes without asking me
an agent once told me it was gratuitous and unnecessary
but I'd done it purposefully to show us loving
and touching each other
I notice in final drafts of this particular book
sex with men is left in
I said tasting you is home to me
or another scene of driving into her body
full down deep
as she whispered breathlessly I'm weak
and there are other scenes that didn't make it into the book
of someone saying your hands are magic
I've held many things
I've lost many things
My hands have nurtured movements
I was there in the beginning at Hetrick-Martin Institute for queer youth
before it was popular
when the building was just a dilapidated shack
I ran the after school drop-in center for 5 years
I was pretty much a youth myself
but I worked very hard there
in all the history that's been told of that time and place
the Harvey Milk High School
I've never been included
as someone who teaches writing
I've had a hand in many artists' careers
I've built up many
most of that work goes unseen
but this story isn't about me per se I think about brown laborers everywhere
from slavery onward
I think it's interesting they call black people lazy
but it was white people who enslaved millions to do work they didn't want

Audre Lorde expresses the duality of wanting to be seen
but also being seen is the source of our greatest fear.⁴



Anyway those black hands also are unseen
yes thinking about those black bodies who die every day
so people can wear and buy diamonds with no knowledge of where they are from.
Buy and do cocaine with no knowledge of where it comes from.

Even though the murderous cop Derek Chauvin is on trial for the murder of George Floyd
the cops who killed Breonna Taylor walked free and the world is a mess
fighting COVID-19 with other pressing issues
I want to divert here
from human rights topics
which my student says is really about human wrongs
Instead, I want to write to use my paper and pen as tools and vehicles by which to praise artists
there are different types and forms of praise poems from Yoruba and Zulu tribes onward
but the main point is to pay tribute
and this praise poem I'm shaping is for all the artists considered by some as small and insignificant
but have lifted in my opinion some of the heavy loads of this pandemic
whose work like women, black and brown people and millions of documented and undocumented workers
from factories to farms
goes underappreciated
unseen
and expected for free
or minimum wages



like those brown hands picking away fruit from thorny branches
in one hundred degree temperatures so you can enjoy supermarket produce
and a warm meal,
or tiny brown hands harvesting cocoa
Today this poem says I see you
I want to thank all the artists who carried us through the uncertainty of this pandemic
whose music and art lifted spirits
when people were lost and stayed at home
for all artists through their craft and voices
helped people regain equilibrium and purpose
who even with nothing in times of drought and catastrophe
offered seeds
planted a way
a path
took leftovers like wood wire and plastic to build vessels
like guides shamans and mystics during slavery offering meals routes clothing and inspiration to runaways
I want to thank all the artists for pitching in to save the institutions
that were actually constructed and meant to save us
artists who gave and give away work
fitting for museums at little or no cost
donated time services art and poetry
when old ways crumbled
showed up and knew what to do
I want to thank all the artists
who didn't have enough for themselves
but still gave like mothers setting a table for friends and neighbors' children
there is more to healing the body
than medicine alone
Those who know that music
art
poetry
dance
are just as essential
as doctors
nurses
and other people in healthcare
like food delivery workers
who provide sustenance
without it,
without them we could not survive.



Every time I wash my hands
I thank my hands for holding,
we inherited, by virtue
born breathing,
deeds of our ancestors,
heavy with fire,
I wash them away with water,
afraid of the invisible traces
what I touched,
when, in which order
prevent the spread
contaminated hands,
your nostrils, your eyes,
become a stranger to yourself
hold my knees tight
to catch my tears,
This past year I washed my hands
10 to 20 times a day,
about 127,000 seconds,
or 35 hours
Time has changed name,
returned and forgot again,
Enough time for the soap molecules
the crown of the corona,
once the viral coat is broken down,

I say a prayer,
the burdens and the blessings
of being
sins of our fathers,
we carry them both like anger,
guilt, duty and desire,
let them go down the drain,
the virus left in surfaces,
who touched it before,
avoid exposure,
an invisible enemy
do not touch your face
your mouth,
many times I cry
to prevent the impulse
like a bucket catches a leak,
more than probably my entire life,
20 seconds of washing,
2125 minutes,
but who's counting?
collapsed and expanded,
for 20 seconds I wash,
to disrupt the fatty layer surrounding
then you can't catch it,

like myself most of this past year,

in my head I count,

"No Scrubs" by TLC

"I'm Still Standing" by Elton John,

those chorus lasted 20 seconds,

for 20 seconds I wash

ablution,

water cleans and cleanses,

so when I wash my hands,

the rage, the depression,

for 20 seconds I wash

and I wait

Touch

to come into

As a noun.

"add a touch of flavor"

without touching

mostly zoom and sound,

my mother over the phone

says:

"Apapacho" from the nahuatl,

my arms miss your embrace,

my face your palms,

of all things,

the parts that do not add.

is no longer able to function,

for 20 seconds I wash,

I sing the chorus

"Ironic" by Alanis Morissette

I read in an article

I timed it, just to make sure,

All religions share one thing

purification through water,

hydrates and drowns,

I let go of the fear,

the anxiety,

and I wish,

stop being wishy washy.

as a verb,

or be in contact with.

A small amount

to stay in touch,

one another,

no touch,

(twenty one hundred miles away)

"Mijo, Te hace falta un apapacho"

meaning to caress with the soul,

my head your fingers,

6 feet now is the measurement

the sum of the parts and

Who can afford to stay at home?
the invisible labor of bodies,

When does touch become labor?
Whose hands keep this world going?



picking fruit,
cleaning,
sowing,
sorting,
packing,
preaching,
Every time I wash my hands,
for my hands, for your hands,
and I imagine touching you,

driving buses,
feeding,
cooking,
healing,
nursing,
teaching,
reaching.

I say a prayer for those hands,
for our hands,
I am a mourning bird,

yet I'm not an early riser
those hands who have left
died too early,
I read
as a reminder
I now know by heart
rings like a bell

every morning I mourn
the mentors I was meant to meet,
AIDS, cancer, diabetes
again and again
the same poem by Lucille Clifton
her voice echos,
every hour on the hour:

“I made it up
here on this bridge between
starshine and clay,
my one hand holding tight
my other hand; come celebrate
with me that everyday
something has tried to kill me
and has failed”⁵



NOTES

1. Mary Oliver, "In Black Water Woods," *American Primitive: Poems* (New York: Back Bay Books, 1984), lines 1-5.
2. Toni Morrison, "The Site of Memory," *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, 2d edition, ed. William Zinsser (Boston, New York: Houghton Mifflin, 1995), 83-102.
3. Oli Rodriguez, "Papi, Papi, Papi," Poetry Foundation, Accessed 24 March 2021, <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/154248/papi-papi-papi>.
4. "And that visibility which makes us most vulnerable is that which also is the source of our greatest strength." Audre Lorde, "The Transformation of Silence into Language and Action," *Sister Outsider: Essays and Speeches* (Trumansburg, NY: Crossing Press, 1984), 42.
5. Lucille Clifton, "won't you celebrate with me," Poetry Foundation, Accessed 24 March 2021, <https://www.poetryfoundation.org/poems/50974/wont-you-celebrate-with-me>.

IMAGE CREDITS

1. Emilio Rojas, *Exercises for Becoming (Blood of my Blood)*, 2021. Durational Performance, 6 1/2 hours.
2. Emilio Rojas, *Trees are Lungs*, 2020. Inverted and altered digital anatomical drawing.
3. Pamela Sneed, *Blossoms*, 2020. Watercolor, 5 x 7 in.
4. Emilio Rojas, *Exercises for Becoming (Blood of my Blood)*, 2021. Durational Performance, 6 1/2 hours.
5. Stock Images, Vanity Plate INVZIBL, photography.
6. Stock Images, New Orleans flood, Hurricane Katrina, 2005.
7. Barton Lidicé Beneš, *Hourglass*, 1996. Wood, glass, granite and cremated remains of Noel McBean and his life partner, James Barden.
8. Emilio Rojas, photo of tomb of Oscar Wilde, Père Lachaise, Paris, 2011.
9. Pamela Sneed, *Untitled*, 2020. Charcoal, 9 x 12 in.
10. Emilio Rojas and Pamela Sneed, *Hands that Hold (stills)*, 2021. Performance-film with poetry, chair, sumac straw, 18th-century hammered bronze bowl, 15:42 min. Courtesy of the artists, commissioned by the Center for Human Rights and the Arts, Bard College.

NOTAS

1. Mary Oliver, "In Black Water Woods," *American Primitive: Poems* (New York: Back Bay Books, 1984), líneas 1-5.
2. Toni Morrison, "The Site of Memory," *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, 2d edition, ed. William Zinsser (Boston, New York: Houghton Mifflin, 1995), 83-102.
3. Oli Rodriguez, "Papi, Papi, Papi," Poetry Foundation, Accedida 24 de marzo, 2021, <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/154248/papi-papi-papi>.
4. "Y esa visibilidad que nos hace más vulnerables es la que también es la fuente de nuestra mayor fortaleza". Audre Lorde, "The Transformation of Silence into Language and Action," *Sister Outsider: Essays and Speeches* (Trumansburg, NY: Crossing Press, 1984), 42.
5. Lucille Clifton, "won't you celebrate with me," Poetry Foundation, Accedida 24 de marzo, 2021, <https://www.poetryfoundation.org/poems/50974/wont-you-celebrate-with-me>.

CRÉDITOS DE IMAGEN

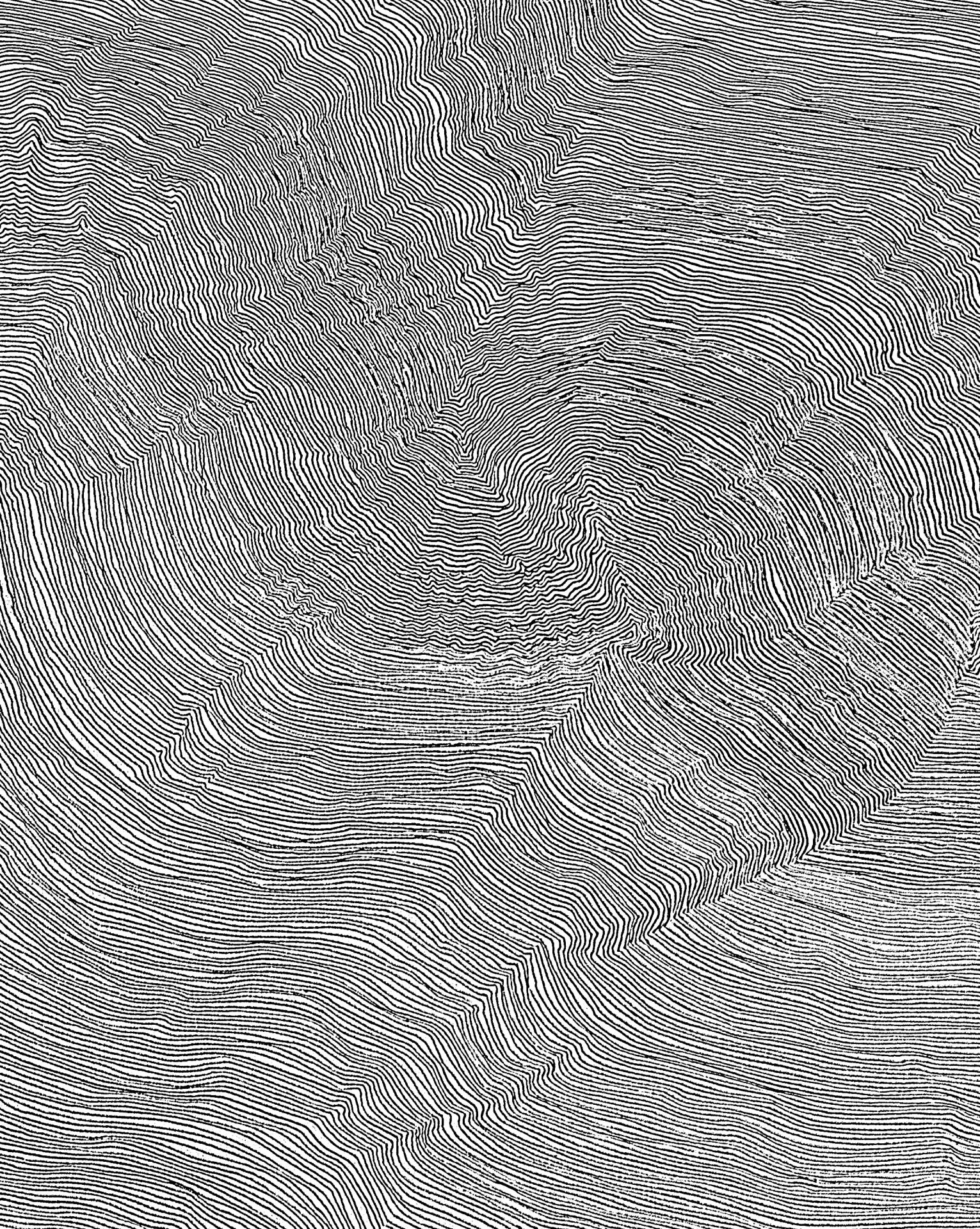
1. Emilio Rojas, *Ejercicios para el Devenir (Sangre de mi Sangre)*, 2021. Actuación Duracional, 6 horas y media.
2. Emilio Rojas, *Los árboles son pulmones*, 2020. Dibujo anatómico digital invertido y alterado.
3. Pamela Sneed, *Blossoms*, 2020. Acuarela, 5 x 7 pulg.
4. Emilio Rojas, *Ejercicios para el Devenir (Sangre de mi Sangre)*, 2021. Performance, 6 horas y media.
5. Imágenes de archivo, Vanity Plate INVZIBL, fotografía.
6. Imágenes de archivo, inundación de Nueva Orleans, huracán Katrina, 2005.
7. Barton Lidicé Beneš, *Hourglass*, 1996. Madera, vidrio, granito y restos incinerados de Noel McBean y su compañero de vida, James Barden.
8. Emilio Rojas, foto de la tumba de Oscar Wilde, Père Lachaise, París, 2011.
9. Pamela Sneed, *Sin título*, 2020. Carbón, 9 x 12 pulg.
10. Emilio Rojas y Pamela Sneed, *Manos que Toman*, 2021. Videoperformance con poesía, silla, paja de zumaque, cuenco de bronce martillado del siglo XVIII, 15:42 min. Cortesía de los artistas, comisionado por el Centro de Derechos Humanos y las Artes, Bard College.

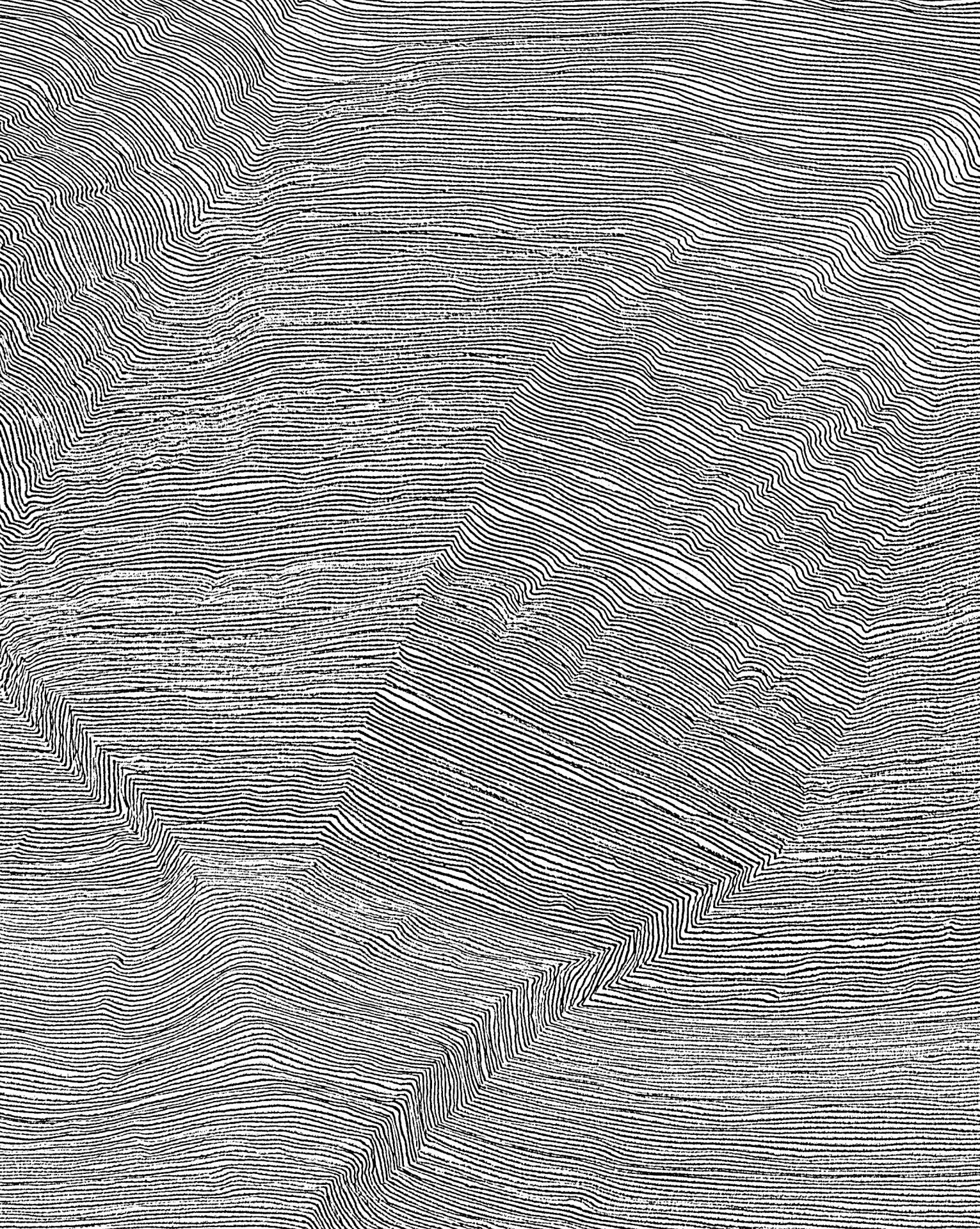




Plate 21. Emilio Rojas, *Instructions for Becoming (Indio Desnudo)*, Amatlán, Mexico, from the series “Instructions for Becoming,” 2019. Photograph printed on cloth banner, 27 x 18 in. (unframed), Ed. 1 of 3 + AP. Courtesy of the artist.

Placa 21. Emilio Rojas, *Instrucciones Para Realizarse (Raíces de Ahuehuete)*, Amatlán, México, de la serie “Instrucciones Para Realizarse,” 2019. Fotografía impresa en pancarta de tela, 68.58 x 45.72 cm. (sin marco), Ed. 1 de 3 + AP. Cortesía del artista.





ACKNOWLEDGEMENTS

AGRADECIMIENTOS

There are too many people that I want to thank and acknowledge because, without them, I wouldn't be where I am today, and this exhibition and catalog would have never happened. First of all, I want to thank my mother, Sonia Esperanza Balcázar, who struggled as a single mother. Without her efforts and support, I wouldn't be here or alive. To my sister, Daniela Rojas, for always being a mirror and for this new stage in our relationship. For Andrea Mateos, for being my second mother and caretaker. To Lupita Espinoza for being my grandmother, and nourishing us with your food. To my uncle, Alfredo Palacios, for being the father I never had, and it was your departure from this world which completely changed my life. To Raquel Serur, for teaching me how to read poetry and planting the seed that brought me from medicine to art. To Gloria E. Anzaldúa, for being my spiritual mother and guiding light. To Félix González-Torres, for leaving a blueprint for the next generation of queer artist to walk the line between poetics and politics. To Rebecca Bellmore for showing me what performance is and the power that the body holds. To Beau Dick, for reminding me to laugh about myself, and not take anything too seriously. To Ernesto Pujol, for teaching that silence is the skin of listening and for your guidance, generosity, and mentorship for so many years. To Tania Bruguera, for showing how art and activism can co-exist and that art needs to respond to the times we are living in. To Lin Hixson, for reminding me to not forget my childhood passions, and pursue my hauntings. To Raquel Serur, for teaching me how to read poetry and planting the seed that brought me from medicine to art. To Pamela Sneed, for believing in my poetry and demanding me to reclaim the poet inside me.

I want to thank Néstor Armando Gil, for his friendship through the years and for the original invitation to Lafayette College. Michiko Okaya, for believing in my work, and her support through my first survey exhibition. To Laurel McLaughlin for making this exhibition happen; carefully, methodically and thoughtfully curating the last ten years of my work. To Liam Hodgson, for your impeccable aesthetic vision for this catalog. To Rebecca Schneider for your critical eye and relentless support. To Ethan Madarieta, for being the first person to write critically about my work. To Mechtild Widrich, for reminding me that the body is a monument, and performance is a site. To Valeria Luiselli, for being my family outside of Mexico and an anchor amidst many storms. To Bernardo Mosqueira, for our invaluable conversations and friendship. To Rebecca Yoshino, for being a sister and a teacher connecting me back to the land. To Teresa Silva, for

Hay demasiadas personas a las que quiero agradecer y reconocer porque sin ellas, no estaría donde estoy hoy, y esta exposición y catálogo nunca habrían existido. Primero, quiero agradecerle a mi madre, Sonia Esperanza Balcázar, quien lucho toda nuestra vida como madre soltera. Sin sus esfuerzos y apoyo, no estaría aquí, ni vivo. A mi hermana, Daniela Rojas, por siempre ser un espejo y por esta nueva etapa en nuestra relación. Para Andrea Mateos, por ser mi segunda madre y cuidadora. A Lupita Espinoza por ser mi abuela y nutrirnos con tu comida. A mi tío, Alfredo Palacios, por el ser el padre que nunca tuve, y porque cuando partiste de este mundo cambió completamente mi vida. A Raquel Serur, por enseñarme Como leer poesía y plantar la semilla que llevo de la medicina al arte. A Gloria E. Anzaldúa, por ser mi madre espiritual y la luz que me guía. A Félix González-Torres, por dejar un modelo a seguir para que la próxima generación de artistas queer caminen en la línea entre la poética y la política. A Rebecca Bellmore por mostrarme qué es el performance y el poder que tiene el cuerpo. A Beau Dick, por recordarme siempre reírme de mí mismo y no tomarme nada demasiado en serio. A Ernesto Pujol, por enseñarme que el silencio es la piel de la escucha y por sus consejos, generosidad y ser un gran mentor por tantos años. A Tania Bruguera, por mostrarme cómo el arte y el activismo pueden coexistir y que el arte debe responder a los tiempos en los que vivimos. A Lin Hixson, por recordarme a no olvidar mis pasiones de la infancia y persiguir a mis fantasmas. A Pamela Sneed, por creer en mi poesía y exigirme que reivindique al poeta que llevo dentro.

Quiero agradecer a Néstor Armando Gil, por su amistad a través de los años y por la invitación original a Lafayette College. Michiko Okaya, por creer en mi trabajo y su apoyo a través de mi primera exposición retrospectiva . A Laurel McLaughlin por hacer realidad esta exhibición; curando cuidadosa, metódica y reflexivamente los últimos diez años de mi trabajo. A Liam Hodgson, por tu impecable visión estética para este catálogo. A Rebecca Schneider por su ojo crítico y su incansable apoyo. A Ethan Madarieta, por ser la primera persona en escribir críticamente sobre mi trabajo. A Mechtild Widrich, por recordarme que el cuerpo es un monumento y el performance un sitio. A Valeria Luiselli, por ser mi familia fuera de México y un ancla en medio de tantas tormentas. A Bernardo Mosqueira, por nuestras invalables conversaciones y amistad. A Rebecca Yoshino, por ser una hermana y una maestra que me conectó con la tierra. A Teresa Silva, por ser la hermana mayor que siempre quise y mantenerme en el camino correcto. A Mia Lopez, por recordarme que la identidad y la pertenencia

being the older sister I always wanted and keeping me on track. To Mia Lopez, for reminding me that identity and belonging are important. To Ionit Behar, for pointing out that the whole is always smaller than its parts and to avoid stereotypes. To Hương Ngô, for showing me intricate ways to discover and transform archives. To Maria Gaspar, for always inspiring me to keep pushing forward. To Anna Martine Whitehead, for reminding me to channel my ancestors through my body and movements. To Adela Goldbard, for making it through graduate school together, and teaching me to always dream big. To Nicolas R. Melo, for your brotherhood and reminding me to always keep fighting for what you believe in. To Paul Escriva, for being the bridge to a generation that was lost, a thoughtful and generous collaborator. To Mark Jeffery, for mothering us all, and always pushing us a little further. To Tania El Khoury and Gideon Lester, for always believing in my work and bringing me to Bard College, where I currently reside in the sacred homelands of the Munsee and Muhheaconneok people. To Dawn Lundy Martin, for your ability to make people love and discover language. To José de la Fuente, for faithfully believing in my work so many years ago.

To Guadalupe Martinez, for being a sister, and giving me the first copy of *Borderlands/La Frontera*. For Adriana Medina, for sharing the gift of laughter with me, keeping me connected to my roots, and being a pillar in my life. To Lora and Jorge Amigo, for being the best amigos one can hope to have and always believing in me. To Vanessa Richards, for showing me the power of my voice. To Markie Jay and Noonie Lee, for your unfailing support and for being my family away from home. To Mary Arose, for showing that a spiritual practice is essential to make art. To Zoe Kreye, for reminding me to always return to play. To Maceo Quintanar, for being my “comadre” across borders. To Ocean Zotique, for being braided sisters of perpetual indulgence, and my meditation accomplice. To Katiushka Melo Green for being an older sister, and mi other heart. To Jeremy Harris, for being present for eight years, and inspiring me with your kindness and music.

For anyone I forgot to mention, who has contributed to this exhibition, catalogue, and my work as an artist, educator, and activist. I am always grateful and honored to have crossed paths with you. To all the immigrant mothers that participated in the “m(Other)s” series, and to everyone that has been part of my practice as performers, collaborators, curators, collectors, patrons, and participants. Thank you. Finally to my father, Emilio Rojas, who even in your absence and lack, passed on

son importantes. A Ionit Behar, por señalar que el todo es siempre más pequeño que sus partes y evitar estereotipos. A Hương Ngô, por mostrarme formas complejas de descubrir y transformar archivos. A María Gaspar, por inspirarme siempre a seguir adelante. A Anna Martine Whitehead, por recordarme canalizar a mis ancestros a través de mi cuerpo y mis movimientos. A Adela Goldbard, por hacer juntos la maestría y enseñarme a soñar siempre en grande. A Nicolás R. Melo, por tu hermandad y recordarme siempre seguir luchando por lo que crees. A Pablo Escriva, por ser el puente a una generación que se perdió, un colaborador solidario y generoso. A Mark Jeffery, por cuidarnos a todos y siempre llevándonos un poco más lejos. A Tania El Khoury y Gideon Lester, por creer siempre en mi trabajo y traerme a Bard College, donde actualmente resido en las tierras sagradas de los pueblos Munsee y Muhheaconneok. A Dawn Lundy Martin, por tu habilidad para hacer que la gente ame y descubra el lenguaje. A José de la Fuente, por creer fielmente en mi trabajo hace tantos años.

A Guadalupe Martinez, por ser una hermana y darme la primera copia de *Borderlands/La Frontera*. Para Adriana Medina, por compartir conmigo el don de la risa, mantenerme conectado con mis raíces, y ser un pilar en mi vida. A Lora y Jorge Amigo, por ser los mejores amigos que uno puede tener y creer siempre en mí. A Vanessa Richards, por mostrarme el poder de mi voz. A Markie Jay y Noonie Lee, por su apoyo constante y por ser mi familiar lejos de casa. A Mary Arose, por mostrar que una práctica espiritual es fundamental para hacer arte. A Zoe Kreye, por recordarme siempre volver a jugar. A Maceo Quintanar, por ser mi comadre a través de las fronteras. A Ocean Zotique, por ser mi hermana trenzada de la perpetua indulgencia, y mi cómplice de meditación. A Katiushka Melo Green por ser la hermana mayor y mi otro corazón. A Jeremy Harris, por estar presente durante ocho años e inspirarme con tu amabilidad y música.

Para cualquier persona que olvidé mencionar, que ha contribuido a esta exposición, catálogo y mi trabajo como artista, educador y activista. Siempre estaré agradecido y honrado de que nuestros caminos se hayan cruzado. A todas las madres inmigrantes que participaron en la serie “m(Other)s”, y a todos los que han formado parte de mi práctica como performers, colaboradores, curadores, coleccionistas, mecenas y participantes. Gracias. Finalmente a mi padre, Emilio Rojas, quien aun en tu ausencia y carencia, me transmitiste en mi ADN el amor por el lenguaje y las heridas generacionales que aún trato de sanar, y

to me through my DNA the love of language and the generational wounds I'm still attempting how to heal, and trace through my body.

—Emilio Rojas

rastrear a través de mi cuerpo.

—Emilio Rojas

EXHIBITION CHECKLIST

LISTA DE LA EXPOSICIÓN

Colon, 2009. Performance-video 14:92 min.
Courtesy of the artist.

Caminografías, 2010. Multiple performance-videos, 18:29 min. Courtesy of the artist.

El Mestizo, 2010. Performance-video, 3:54 min.
Courtesy of the artist.

Nationalism & Sports; the only way to love, 2010.
Performance-video, 10:00 min. Courtesy of the artist.

El Grito, 2010. Performance-video, 32:15 min.
Courtesy of the artist.

Peregrinación, 2011. Performance documentation of walks on paper with dust collected from 72 Venice Biennale national pavilions in the Giardini and throughout the city of Venice, and shoes, 984 x 18 in.
Courtesy of the artist.

El Salto, 2011. Ten performances-videos, c. 2:00 min each. Courtesy of the artist.

Meta + Pherein, 2011-12. Performance-video, 1:33 min.
Courtesy of the artist.

El Retorno, 2013. Performance-video in stop-motion animation of 6,660 photographs, 6:10 min.
Courtesy of the artist.

Lo que dejamos atrás, 2013. Installation of three photographic collages, dimensions variable. Courtesy of the artist.

The Grass is Always Greener and/or Twice Stolen Land, 2014. Installation with twenty-five hour durational performance-video, photograph, and stained suit, 6:55 min. Courtesy of the artist.

“Moving Through Borders” series, 2014-2015. Series of nine digitally-printed photographs on Hahnemühle with embossed letterpress text, unframed: 10 ½ x 18 ¾ in., framed: 12 ½ x 20 ¾ in. Courtesy of the artist.

Moving Through Borders, 2014-2015. Video, 15:42 min.
Courtesy of the artist.

The Lion’s Teeth, 2014-2015. Video in stop-motion animation, 8:07 min. Courtesy of the artist.

Heridas Abiertas (to Gloria), 2014-ongoing.
Performance with local tattoo artist without ink, sage,

Colon, 2009. Videoperformance, 14:92 min.
Cortesía del artista.

Caminografías, 2010. Múltiple videoperformances, 18:29 min. Cortesía del artista.

El Mestizo, 2010. Videoperformance, 3:54 min.
Cortesía del artista.

Nationalism & Sports; the only way to love, 2010.
Videoperformance, 10:00 min. Cortesía del artista.

El Grito, 2010. Videoperformance, 32:15 min.
Cortesía del artista.

Peregrinación, 2011. Documentación de performance de paseos en papel con polvo recogido de 72 pabellones nacionales de la Bienal de Venecia en los Giardini y en toda la ciudad de Venecia, y zapatos, 24.99 m x 45.72 cm. Cortesía del artista.

El Salto, 2011. Diez videoperformances, approx. cada 2:00 min. Cortesía del artista.

Meta + Pherein, 2011-12. Videoperformance, 1:33 min.
Cortesía del artista.

El Retorno, 2013. Videoperformance en animación stop-motion de 6.660 fotografías, 6:10 min.
Cortesía del artista.

Lo que dejamos atrás, 2013. Instalación de tres collages fotográficos, dimensiones variables. Cortesía del artista.

El Pasto Siempre es Más Verde y/o La Tierra Doblemente Robada, 2014. Instalación con videoperformance de veinticinco horas de duración, fotografía, y traje manchado, 6:55 min. Cortesía del artista.

“Moviéndose a Través de Fronteras” serie, 2014-2015. Serie de nueve fotografías impresas digitalmente en Hahnemühle con texto gofrado, sin marco: 26.76 x 47.625 cm., enmarcado: cada 31.75 x 52.7 cm. Cortesía del artista.

Moviéndose a Través de Fronteras, 2014-2015. Video, 15:42 min. Cortesía del artista.

Los Dientes de León, 2014-2015. Video en animación stop-motion, 8:07 min. Cortesía del artista.

Heridas Abiertas (to Gloria), 2014-en curso.

Gloria E. Anzaldúa's *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) text, dimensions variable. Courtesy of the artist.

Heridas Abiertas (a Gloria), 2014–ongoing. Photograph of performance printed on banner, 8 x 14 ft. Courtesy of the artist.

A Manual to Be (to Kill) or To Forgive My Own Father, 2015–ongoing. Performance with participants and installation; 40 of 125 poetry sheets of deconstructed text from the artist's father's book, *Pequeño Hombre*, written in 1982, translated into English in 1990, tattoo on the artist's head, tape, sculptural hand, desk, carpet, lamp, hand, video with headphones, 12 x 8 ½ in each. Courtesy of the artist.

Emilio Rojas with Anastasiia Shakhurina and Kymble Clark, *Topography of the Margins*, 2015–ongoing. Nine graphite on paper drawings, 18 x 24 in. each. Courtesy of the artist.

The Dead Taste Sweeter Than the Living (After Félix González-Torres), 2017. Performance-video, 30:00 min. Courtesy of the artist.

“m(Other)s” series, 2017–ongoing. Eight videos, 20:00 min. each. Courtesy of the artist.

He Who Writes History Has No Memory, 2017–2018. Installation with performance-video, 4 x 2 ½ ft. framed poster, original confederate iron cast seal, hot plate, and lacquered tortillas. Courtesy of the artist.

Naturalized Borders (a Gloria), 2019. Digital photograph with corn and documentation from the project, dimensions variable. Courtesy of the artist.

Naturalized Borders (a Gloria), 2019. Video documentation of land art and community project, 7:22 min. Courtesy of the artist.

A Vague and Undetermined Place (a Gloria), 2019. Performance with participants, video, paleta cart with lightboxes, Mexican popsicles, drawings on transparency paper, pencils, and uniform, timing and dimensions variable. Courtesy of the artist.

Instructions for Becoming (Raíces de Ahuehuete), Amatlan, Mexico, from the series “Instructions for Becoming,” 2019. Photograph printed on cloth banner, 27 x 18 in. (unframed), Ed. 1 of 3 + AP. Cortesía del artista.

Performance con tatuador local sin tinta, salvia, texto de *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) de Gloria E. Anzaldúa, dimensiones variables. Cortesía del artista.

Heridas Abiertas (a Gloria), 2014–en curso. Photograph of performance printed on banner, 2.4384 x 4.2672 m. Courtesy of the artist.

Un Manual Para Ser (Para Matar) o Perdonar a Mi Propio Padre, 2015–en curso. Performance con participantes e instalación; 40 de 125 hojas de poesía de texto deconstruido del libro del padre del artista, *Pequeño Hombre*, escrito en 1982, traducido al inglés en 1990, tatuaje en la cabeza del artista, cinta adhesiva, mano escultórica, escritorio, alfombra, lámpara, mano, video con audífonos, 30.48 x 21.59 cm. cada uno. Cortesía del artista.

Emilio Rojas con Anastasiia Shakhurina y Kymble Clark, *Topografía de los Márgenes*, 2015–en curso. Nueve dibujos de grafito sobre papel, cada 45.72 x 60.96 cm. Cortesía del artista.

Los Muertos Saben Más Dulces que los Vivos (En honor de Félix González-Torres), 2017. Videoperformance, 30:00 min. Cortesía del artista.

“m(Other)s” serie, 2017–en curso. Ocho videos, 20:00 min. cada uno. Cortesía del artista.

El que Escribe la Historia No Tiene Memoria, 2017–2018. Instalación con videoperformance, póster enmarcado de 1.2192 x .762 m., sello confederado original de hierro fundido, hornillo, y tortillas lacadas. Cortesía del artista.

Fronteras Naturalizadas (to Gloria), 2019. Fotografía digital con maíz y documentación del proyecto, dimensiones variables. Cortesía del artista.

Fronteras naturalizadas (to Gloria), 2019. Documentación en video de Land Art y proyecto comunitario, 7:22 min. Cortesía del artista.

Un Lugar Vago e Indeterminado (to Gloria), 2019. Performance con participantes, video, carrito de paletas con cajas de luz, paletas mexicanas, dibujos en papel transparente, lápices, y uniforme, tiempo y dimensiones variables. Cortesía del artista.

Instructions for Becoming (Indio Desnudo), Amatlán, Mexico, from the series “Instructions for Becoming,” 2019. Photograph printed on cloth banner, 27 x 18 in. (unframed), Ed. 1 of 3 + AP. Courtesy of the artist.

Instructions for Becoming (Waterfall), Annandale-on-Hudson, New York, from the series “Instructions for Becoming,” 2019. Video, 5:41, dimensions variable. Courtesy of the artist.

Go Back to Where You Came From (Santa María), 2019. Installation of two-month, nine-day performance-video, boat sculpture/rock from Provincetown, MA, uniform, and boots, 14:92 min. Courtesy of the artist.

Go Back to Where You Came From (Mayflower), 2020. Installation of performance-video and boat sculpture/rock from Puerto de Palos, Huelva, Spain, uniform, boots, 16:20 min. Courtesy of the artist.

Emilio Rojas and Pamela Sneed, *Hands that Hold*, 2021. Performance-video with poetry, chair, sumac straw, 18th-century hammered bronze bowl, 15:42 min. Courtesy of the artists, commissioned by the Center for Human Rights and the Arts, Bard College.

Instrucciones Para Realizarse (Raíces de Ahuehuete), Amatlán, México, de la serie “Instrucciones Para Realizarse,” 2019. Fotografía impresa en pancarta de tela, 68.58 x 45.72 cm. (sin marco), Ed. 1 de 3 + AP. Cortesía del artista.

Instrucciones Para Realizarse (Indio Desnudo), Annandale-on-Hudson, New York, de la serie “Instrucciones Para Realizarse,” 2019. Fotografía impresa en pancarta de tela, 68.58 x 45.72 cm. (sin marco), Ed. 1 de 3 + AP. Cortesía del artista.

Instrucciones Para Realizarse (Cascada), Amatlán, México, de la serie “Instrucciones Para Realizarse,” 2019. Video, 5:41, dimensiones variables. Cortesía del artista.

Regrésate de Donde Viniste (Santa María), 2019. Instalación de una videoperformance de dos meses y nueve días, escultura de barco/roca de Provincetown, MA, uniforme, y botas, 14:92 min. Cortesía del artista.

Regrésate de Donde Viniste (Mayflower), 2020. Instalación de videoperformance y escultura de barco/roca de Puerto de Palos, Huelva, Spain, uniforme, botas, 16:20 min. Cortesía del artista.

Emilio Rojas y Pamela Sneed, *Manos que Toman*, 2021. Videoperformance con poesía, silla, paja de zumaque, cuenco de bronce martillado del siglo XVIII, 15:42 min. Cortesía de los artistas, comisionado por el Centro de Derechos Humanos y las Artes, Bard College.

CONTRIBUTORS

CONTRIBUYENTES

Emilio Rojas is a multidisciplinary artist working primarily with the body in performance, using video, photography, installation, public interventions, and sculpture. He holds an MFA in performance from the School of the Art Institute of Chicago and a BFA in film from Emily Carr University in Vancouver, Canada. As a queer Latinx immigrant with Indigenous heritage, it is essential to his practice to engage in the postcolonial ethical imperative to uncover, investigate, and make visible and audible undervalued or disparaged sites of knowledge, narratives, and individuals. He utilizes his body in a political and critical way, as an instrument to unearth removed traumas, embodied forms of decolonization, migration, and poetics of space. His research-based practice is heavily influenced by queer and feminist archives, border politics, botanical colonialism, and defaced monuments. Besides his artistic practice, he is also a translator, community activist, yoga teacher, and an anti-oppression facilitator with queer, migrant, and refugee youth.

His work has been exhibited in exhibitions and festivals in the U.S., Mexico, Canada, Japan, Austria, England, Greece, France, Germany, Italy, Spain, Holland, Colombia, and Australia, as well as in institutions such as the Art Institute and the Museum of Contemporary Art in Chicago, Ex-Teresa Arte Actual Museum and Museo Tamayo in Mexico City, the Vancouver Art Gallery, the Surrey Art Gallery, the DePaul Art Museum, and the Botín Foundation. Rojas is an Artist/Scholar in Residency in the Theater and Performance Department at Bard College, 2019–2022; adjunct faculty at Parsons, The New School in Spring 2022; and the Tieger Fellow at Cornell University, 2022–2023, as well as visiting professor for the Low Residency in Visual Arts at the Pacific Northwest College of Art, Portland, OR and the Low Residency in Dance at the University of the Arts, Philadelphia.

Valeria Luiselli was born in Mexico City and grew up in South Korea, South Africa, and India. She is the author of the award-winning novels *The Story of My Teeth* (2015) and *Faces in the Crowd* (2013), and the collections of essays *Sidewalks* (2013) and *Tell Me How It Ends* (2017)—all published by Coffee House Press. *Tell Me How It Ends: An Essay in 40 Questions* was described by the *Texas Observer* as “the first must-read book of the Trump era” and was a finalist for the National Book Critics Circle Award for Criticism in 2017. Her work has been translated into more than 20 languages and has appeared in publications such as *The New York Times*, *Granta*, *Harper’s* and *McSweeney’s*. Her most recent novel,

Emilio Rojas es un artista multidisciplinario que trabaja principalmente con el cuerpo en performance, utilizando video, fotografía, instalación, intervenciones públicas y escultura. Tiene una maestría en performance de School of the Art Institute of Chicago y una licenciatura en cine de la Universidad Emily Carr en Vancouver, Canadá. Como inmigrante latinx queer con herencia indígena, es esencial para su práctica comprometerse con el imperativo ético poscolonial de descubrir, investigar, y hacer visibles y audibles los espacios del saber, narrativas e individuos infravalorados o despreciados. Rojas utiliza su cuerpo de manera política y crítica, como un instrumento para desenterrar traumas eliminados, formas encarnadas de descolonización, migración y poética del espacio. Su práctica basada en la investigación está fuertemente influenciada por archivos queer y feministas, políticas fronterizas, colonialismo botánico y monumentos desfigurados. Además de su práctica artística, también es traductor, activista comunitario, profesor de yoga y facilitador contra la opresión con jóvenes queer, migrantes y refugiados.

Su obra ha sido expuesta en exposiciones y festivales en Estados Unidos, México, Canadá, Japón, Austria, Inglaterra, Grecia, Francia, Alemania, Italia, España, Holanda, Colombia y Australia, así como en instituciones como el Instituto de Arte y el Museo de Arte Contemporáneo en Chicago, el Museo Ex-Teresa Arte Actual y el Museo Tamayo en la Ciudad de México, la Galería de Arte de Vancouver, la Galería de Arte Surrey, el Museo de Arte DePaul y la Fundación Botín. Actualmente, Rojas es Artista Visitante/Académico en Residencia en el Departamento de Teatro y Performance en Bard College, 2019–2022; profesor adjunto en Parsons The New School 2022; y el Tieger Fellow en Cornell University, 2022–2023, tambien este verano sera profesor visitante en el programa de maestria de residencia en Artes Visuales en el Pacific Northwest College of Art, Portland, OR y el program de residencia de maestria en danza de University of the Arts, en Filadelfia.

Valeria Luiselli nació en la Ciudad de México y creció en Corea del Sur, Sudáfrica y la India. Es autora de las novelas premiadas *La historia de mis dientes* (2013) y *Los Ingrávidos* (2011), y las colecciones de ensayos *Papeles falsos* (2010) y *Los niños perdidos* (2017), todas publicadas en inglés por Coffee House Press. *Los niños perdidos (Un ensayo en cuarenta preguntas)* fue descrito por el *Texas Observer* como “el primer libro de lectura obligada de la era Trump” y fue finalista al Premio National Book Critics Circle en 2017. Su obra

Lost Children Archive (Knopf), won the 2020 Carnegie Medal for Excellence in Fiction. It was a 2019 Kirkus Prize finalist and was longlisted for the Booker Prize, Women's Prize for Fiction, and Aspen Words Literary Prize, and shortlisted for the Simpson Literary Prize. Luiselli received the 2020 Vilcek Prize for Creative Promise in Literature and is the recipient of a MacArthur Fellowship.

Ethan Madarieta is an Assistant Professor of English at Syracuse University. His current book manuscript, *The Body Is (Not) the Land: Memory, Violence, and the Geographic Imagination*, interrogates state, Indigenous, and diasporic memory, violence, and extranational geographic imaginaries through trans-American literature and political performance. He has published or forthcoming articles and essays in *Latin American Theatre Review*, *Critical Times*, *A contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, *New Approaches to Cultural Memory Studies*, and *#MeToo and Literary Studies: Reading, Writing, and Teaching about Sexual Violence and Rape Culture*.

Laurel V. McLaughlin is a curator, writer, and art historian from Philadelphia (unceded Lenni-Lenape lands) and the Director of Curatorial Affairs at Artspace New Haven. McLaughlin is a History of Art Ph.D. Candidate at Bryn Mawr writing a dissertation concerning migratory aesthetics in performance art situated in the United States, 1970s-2018. She has presented her research in Hong Kong, Canada, and New York, among other locations, and published in *Art Papers*, *Art Practical*, *Performa Magazine*, *Contact Quarterly*, *Performance Research*, *PARTake: The Journal of Performance as Research*, *Platform: The Journal of Theatre and Performing Arts*, and *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*, among other publications. Her research has been supported by the Luce/ACLS Foundation, New York, and the Areté Fund, Bryn Mawr College. She has organized exhibitions at the Center for Contemporary Art & Culture of the Pacific Northwest College of Art (2020); Paragon Arts Gallery (2020); the Pennsylvania Academy of the Fine Arts (2018); the University of Pennsylvania in collaboration with the Arthur Ross Gallery and the ICA, Philadelphia (2017); Vox Populi (2018). She is currently organizing exhibitions at Artspace New Haven and co-editing a volume on the work of Tania El Khoury (Amherst College Press, 2022).

Andrei Pop was born in Bucharest, and came to Los Angeles as the child of graduate students. He studied computer science and art history at Stanford University,

ha sido traducida a más de 20 idiomas y ha aparecido en publicaciones como *El New York Times*, *Granta*, *Harper's*, y *McSweeney's*. Su novela más reciente, *Desierto Sonoro* (Knopf), ganó la Medalla Carnegie a la excelencia en ficción de 2020. Fue finalista del Premio Kirkus de 2019 y fue nominada para el Premio Booker, el Premio Femenino de Ficción y el Premio Literario Aspen Words, y fue finalista para el Premio Literario Simpson. Luiselli recibió el Premio Vilcek 2020 a la Promesa Creativa en Literatura y ha recibido una beca MacArthur.

Ethan Madarieta es Profesor asistente de inglés en la Universidad de Syracuse. El manuscrito de su libro actual, *The Body Is (Not) the Land: Memory, Violence, and the Geographic Imagination* (*El cuerpo (no) es la tierra: Memoria, violencia y la imaginación geográfica*) interroga la memoria estatal, indígena, y diáspórica, violencia e imaginarios geográficos extranacionales a través de la literatura y la performance político transamericanos. Ha publicado o está por publicar artículos y ensayos en *Latin American Theatre Review*, *Critical Times*, *A contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, *New Approaches to Cultural Memory Studies*, y *#MeToo and Literary Studies Reading, Writing, and Teaching about Sexual Violence and Rape Culture*.

Laurel V. McLaughlin es curadora, escritora, e historiadora de arte de Filadelfia (en las tierras no cedidas de Lenni-Lenape) y la Directora de Asuntos Curatoriales de Artspace New Haven. McLaughlin es candidata al doctorado en Historia del Arte en Bryn Mawr y escribe una tesis sobre la estética migratoria en el arte de performance en los Estados Unidos, 1970-2018. Ha presentado su investigación en Hong Kong, Canadá, y Nueva York, entre otros lugares, y ha publicado en *Art Papers*, *Art Practical*, *Performa Magazine*, *Contact Quarterly*, *Performance Research*, *PARTake: The Journal of Performance as Research*, *Platform: The Journal of Theatre and Performing Arts* y *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*, entre otras publicaciones. Su investigación ha sido apoyada por la Fundación Luce/ACLS, Nueva York, y el Fondo Areté, Bryn Mawr College. Ha organizado exposiciones en el Centro de Arte y Cultura Contemporánea del Pacific Northwest College of Art (2020); Galería de Arte Paragon (2020); la Academia de Bellas Artes de Pensilvania (2018); la Universidad de Pensilvania en colaboración con la Galería Arthur Ross y el ICA, Filadelfia (2017); Vox Populi (2018). Actualmente organiza exposiciones en Artspace New Haven y coedita un volumen sobre la obra de Tania El

and completed a PhD at Harvard University on the eighteenth-century multinational artist Henry Fuseli, published as *Antiquity, Theatre, and the Painting of Henry Fuseli* (Oxford University Press, 2015). His more recent work on the connections between logic and images, subjectivity and rationality, was published as *A Forest of Symbols: Art, Science, and Truth in the Long Nineteenth Century* (New York: Zone Books, 2019). He is now Professor in the Committee on Social Thought at the University of Chicago. With Mechtild Widrich, he has written on contemporary responses to Ernst Mach's and Harold Edgerton's bullet photographs, edited a volume on *Ugliness: The Non-Beautiful in Art and Theory* (London: Tauris, 2013), and translated Karl Rosenkranz's *Aesthetics of Ugliness* (London: Bloomsbury, 2015), from the 1853 German original. Together, they are working on the theoretical and historical links between artistic and political representation.

Ernesto Pujol is a social choreographer who designs durational group performances as immersive, aesthetic, contemplative experiences, crafted with elements of walking and stillness, silence, and poetic gestures, portraying places and people under threat. More recently, his *Listening School Performance Project* consists of pilgrim workshops training artists and citizens in listening skills for social practice, seeking the production of conscious culture. Pujol has served as a panelist for the New York State Council on the Arts, the National Endowment for the Arts, and worked as an interdisciplinary creative consultant for the Conservation Trust of Puerto Rico. Pujol has received awards from the Joan Mitchel Foundation, the Pollock-Krasner Foundation, the Mid-Atlantic Arts Foundation, the New York Foundation for the Arts, and Art Matters. He is the author of *Sited Body, Public Visions and Walking Art Practice* and *Walking Art Practice, Reflections on Socially Engaged Paths*. His essays and interviews have been collected in *Buddha Mind in Contemporary Art, A Lived Practice, Fernweh: A Travelling Curators Project, The Spiritual in Art*, and *Dewey for Artists*, among other publications. The artist was born in Havana, has an MFA from The School of The Art Institute of Chicago, and currently resides in San Juan, Puerto Rico.

Rebecca Schneider is Professor of Modern Media and Culture at Brown University. She is the author of *The Explicit Body in Performance* (1997), *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011), *Theatre And History* (2014), and *Remain*, co-written with Jussi Parikka (2019).

Khoury (Amherst College Press, 2022).

Andrei Pop nació en Bucarest y llegó a Los Ángeles como hijo de estudiantes graduados. Estudió ciencias de la computación e historia del arte en la Universidad de Stanford y completó un doctorado en la Universidad de Harvard sobre el artista multinacional del siglo XVIII Henry Fuseli, publicado como *Antiquity, Theatre, and the Painting of Henry Fuseli* (*Antigüedad, teatro, y la pintura de Henry Fuseli*) (Oxford University Press, 2015). Su obra más reciente sobre las conexiones entre lógica e imágenes, subjetividad y racionalidad, fue publicado como *A Forest of Symbols: Art, Science, and Truth in the Long Nineteenth 19th Century* (*Un bosque de símbolos: Arte, ciencia, verdad en el largo siglo XIX*) (Nueva York: Zone Books, 2019). Ahora es profesor en el Comité de Pensamiento Social de la Universidad de Chicago. Con Mechtild Widrich, ha escrito sobre las respuestas contemporáneas a las fotografías de balas de Ernst Mach y Harold Edgerton, ha editado un volumen sobre *Ugliness: The Non-Beautiful in Art and Theory* (*Fealdad: lo no bello en el arte y la teoría*) (Londres: Tauris, 2013) y traducido *Aesthetics of Ugliness* (*Estética de la fealdad*) de Karl Rosenkranz (Londres: Bloomsbury, 2015), del original alemán de 1853. Juntos, trabajan en los vínculos teóricos e históricos entre la representación artística y política.

Ernesto Pujol es un coreógrafo social que diseña actuaciones grupales duraderas como experiencias inmersivas, estéticas, y contemplativas, elaboradas con elementos de caminar y quietud, silencio y gestos poéticos, presentando lugares y personas amenazadas. Más recientemente, su proyecto *Listening School Performance* consiste en talleres de peregrinos que capacitan a artistas y ciudadanos en habilidades de escucha para la práctica social, buscando la producción de una cultura consciente. Pujol se ha desempeñado como panelista del Consejo de las Artes del Estado de Nueva York, el Fondo Nacional para las Artes y ha trabajado como consultor creativo interdisciplinario para el Conservation Trust of Puerto Rico. Pujol ha recibido premios de la Fundación Joan Mitchel, la Fundación Pollock-Krasner, la Fundación de las Artes del Atlántico Medio, la Fundación para las Artes de Nueva York y Art Matters. Es autor de *Sited Body, Public Visions and Walking Art Practice* (*Cuerpo situado, visiones públicas, y práctica artística ambulante*) y *Walking Art Practice, Reflections on Socially Engaged Paths* (*Práctica de arte ambulante, reflexiones sobre caminos socialmente comprometidos*). Sus ensayos y entrevistas han sido recopilados en *Buddha Mind in Contemporary Art* (*Mente Buda en el arte*

She has edited several collections, including special issues of *TDR* on “Performance and New Materialism,” “Precarity and Performance,” and “Performance and Social Reproduction.” Over fifty other essays appear in journals and anthologies internationally. Her award-winning work has been supported by the Mellon Foundation, the Guggenheim Foundation, and she has served as a Distinguished Visiting Professor at Queen Mary University in London and as a Mercator Fellow at Goethe University in Frankfurt. She is currently working on a born-digital book titled *Standing Still Moving: Gesture in the Times of Hands Up* supported by Brown’s Digital Humanities initiative and another book project titled *Shoaling in the Sea of History*, on flesh-based media, history, and the oceanic for which she was named a 2021 Guggenheim Fellow.

Pamela Sneed is a poet, writer, performer and visual artist, author of *Imagine Being More Afraid of Freedom than Slavery*, *KONG and Other Works*, *Sweet Dreams*, and two chaplets, *Gift* by Belladonna and *Black Panther*. In 2020, she was the Commencement Speaker for the Low-Res MFA program at The School of the Art Institute of Chicago, where she has been faculty in the program teaching Human Rights and Writing Art for the past five years. Sneed also teaches new genres in Columbia University’s School of the Arts.

Mechtild Widrich is Professor of Art History, Theory and Criticism at the School of the Art Institute of Chicago. Widrich is the author of *Performative Monuments: The Rematerialisation of Public Art* (2014), and co-editor of Future Anterior’s special issue *Ex Situ: On Moving Monuments* (2018), and *Participation in Art and Architecture: Spaces of Interaction and Occupation* (2016). Widrich holds degrees from the University of Vienna and MIT’s department of architecture and has published more than 100 scholarly articles on performance, art and commemoration, public art, architecture, site and place, activism, and aesthetic theory. She is a member of the Public Space Democracy Initiative and the AgorAkademi at the École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris, and core research member of the Performance and Public Space program and Research Center, London Metropolitan University. Her next monograph, *Monumental Cares* will be published with Manchester University Press in late 2022.

contemporáneo), *A Lived Practice* (*Una práctica vivida*), *Fernweh: A Travelling Curators Project* (*Fernweh: Un proyecto de curador ambulante*), *The Spiritual in Art* (*Lo espiritual en el arte*) y *Dewey for Artists* (*Dewey para artistas*), entre otras publicaciones. El artista nació en La Habana, tiene una maestría en bellas artes de The School of the Art Institute of Chicago, y actualmente reside en San Juan, Puerto Rico.

Rebecca Schneider es profesora de cultura y medios modernos en la Universidad de Brown. Es autora de *The Explicit Body in Performance* (*El cuerpo explícito en performance*) (1997), *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (*Representando restos: Arte y guerra en los tiempos de recreación teatral*) (2011), *Theatre And History* (*Teatro e historia*) (2014) y *Remain* (*Permanecer*), coescrito con Jussi Parikka (2019). Ha editado varias colecciones, incluidos números especiales de *TDR* sobre “Performance y nuevo materialismo”, “Precariedad y performance” y “Performance y reproducción social”. Más de cincuenta ensayos más aparecen en revistas y antologías de todo el mundo. Su obra galardonada ha sido apoyada por la Fundación Mellon, la Fundación Guggenheim y se ha desempeñado como profesora visitante distinguida en la Universidad Queen Mary de Londres, y como becaria Mercator en la Universidad Goethe de Frankfurt. Actualmente trabaja en un libro digital titulado *Standing Still Moving: Gesture in the Times of Hands Up* (*Pararse ya moviéndose: Gestos en los tiempos de manos arriba*), respaldado por la iniciativa de Humanidades Digitales de Brown y otro libro titulado *Shoaling in the Sea of History* (*Bajando por el mar de la historia*), sobre medios basados en la carne, la historia y lo oceánico por lo que fue nombrada Becaria Guggenheim 2021.

Pamela Sneed es poeta, escritora, artista visual, autora de *Imagine Being More Afraid of Freedom than Slavery* (*Imagínese temerle más a la libertad que a la esclavitud*), *KONG and Other Works* (*KONG y otras obras*), *Sweet Dreams* (*Dulces sueños*) y dos chaplets, *Gift* (*Obsequio*) de Belladonna, y *Black Panther* (*Pantera negra*). En 2020, presentó el discurso de graduación para el programa de maestría artes visuales de residencia de verano en The School of the Art Institute of Chicago, donde ha sido profesora en el programa y ha dictado derechos humanos y escritura durante los últimos cinco años. Sneed también enseña nuevos géneros en la Facultad de Artes de Columbia University.

Mechtild Widrich es profesora de Historia, Teoría y Crítica del Arte en The School of the Art Institute of Chicago. Widrich es la autora de *Performative*

Monuments: The Rematerialisation of Public Art
(*Monumentos performativos. La rematerialización del arte público*) (2014) y coeditora del número especial *Ex Situ: On Moving Monuments* (*Ex Situ. Sobre monumentos en movimiento*) de *Future Anterior* (2018) y *Participation in Art and Architecture: Spaces of Interaction and Occupation* (*Participación en el arte y la arquitectura: Espacios de interacción y ocupación*) (2016). Widrich tiene títulos de la Universidad de Viena y del departamento de arquitectura del MIT y ha publicado más de 100 artículos académicos sobre performance, arte y conmemoración, arte público, arquitectura, sitio y lugar, activismo, y teoría estética. Es miembro de la Public Space Democracy Initiative y de la AgorAkademi de la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, y miembro principal de investigación del Programa y Centro de Investigación sobre Performance y Espacio Público de la Universidad Metropolitana de Londres. Su siguiente monografía, *Monumental Cares* (*Cuidados Monumentales*) se publicará con Manchester University Press a finales del 2022.

CREDITS

CRÉDITOS

Cover: Instructions for Becoming (Waterfall), Annandale-on-Hudson, New York, from the series "Instructions for Becoming," 2019. Video, 5:41, dimensions variable. Image courtesy of the artist.
© Emilio Rojas

This digital and printed book is published on the occasion of the exhibition:

Emilio Rojas: tracing a wound through my body

organized by Laurel V. McLaughlin in collaboration with Lafayette College Art Galleries Director Emerita Michiko Okaya and Director of Galleries and Curator of Collections Ricardo Reyes.

Editor: Laurel V. McLaughlin

Spanish Translation: Juan Rojo

Spanish Copy Editor: Emmanuel Soria Ruiz

English Copy Editor: Laurel V. McLaughlin

Photography: Emilio Rojas, Adam Atkinson, Jackson Kitchell

Design: William Roy Hodgson

Lafayette College Art Galleries, Easton, PA

September 2–November 13, 2021

Emerson Contemporary, Emerson College, Boston, MA

September 21–November 6, 2022

Southeastern Center for Contemporary Art,
Winston-Salem, NC

May 12–August 20, 2023

Artspace New Haven, CT

September 8–November 24, 2023

© 2022 Lafayette College Art Galleries, Easton, PA.

Texts © 2022 the authors.

PHOTOGRAPHY CREDITS

All works by Emilio Rojas and © Emilio Rojas.

Section Breaks: Emilio Rojas with Kymble Clark and Anastasiia Shakhurina, *Topographies of the Margins*, 2021. Nine graphite on paper drawings on gatorboard, 18 x 24 in. Courtesy of the artists.
pp. 4-6, 154-155: United States-Mexico
pp. 16-17: Belize-Guatemala-Mexico

Portada: *Instrucciones Para Realizarse (Cascada)*, Annandale-on-Hudson, New York, de la serie "Instrucciones Para Realizarse," 2019. Video, 5:41, dimensiones variables. Imagen cortesía del artista.
© Emilio Rojas

Este catálogo digital bilingüe se publica con motivo de la exposición:

Emilio Rojas: trazando una herida a través de mi cuerpo

organizada por Laurel V. McLaughlin en collaboration con Directora Emerita Michiko Okaya y Director de Galería and Curador de Collections Ricardo Reyes y presentada por las Colecciones y Galerías de Arte de Lafayette College , Lafayette College, del 2 de septiembre al 13 de noviembre de 2021.

Editor: Laurel V. McLaughlin

Traducción al español: Juan Rojo

Redactora en español: Emmanuel Soria Ruiz

Redactora en inglés: Laurel V. McLaughlin

Fotografía: Emilio Rojas, Adam Atkinson, Jackson Kitchell

Diseño: William Roy Hodgson

Lafayette College Art Galleries, Easton, PA

September 2–November 13, 2021

Emerson Contemporary, Emerson College, Boston, MA
September 21–November 6, 2022

Southeastern Center for Contemporary Art,
Winston-Salem, NC

May 12–August 20, 2023

Artspace New Haven, CT

September 8–November 24, 2023

© 2022 Lafayette College Art Galleries, Easton, PA.
Texts © 2022 the authors.

CRÉDITOS DE FOTOGRAFÍA

Todas las obras de Emilio Rojas y © Emilio Rojas.

Salto de Sección: Emilio Rojas con Kymble Clark y Anastasiia Shakhurina, *Topografías de los márgenes*, 2021. Nueve dibujos de grafito sobre papel sobre tablero de cocodrilo, 45.72 x 60.96 cm. Cortesía de los artistas.
pp. 4-6, 154-155: United States-Mexico
pp. 16-17: Belize-Guatemala-Mexico

pp.24-25: Guatemala-Mexico
pp. 46-47: Guatemala-Honduras
pp. 54-55: Panama-Costa Rica
pp. 70-71: Honduras-San Salvador
pp. 80-81: Colombia-Panama
pp. 94-95: Honduras-Nicaragua
pp. 114-115: Nicaragua-Costa Rica

Plates 10-12: Emilio Rojas, *Heridas Abiertas (to Gloria)*, 2014-ongoing. Performance with local tattoo artist without ink, sage, Gloria E. Anzaldúa's Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza (1987) text, dimensions variable. Courtesy of the artist.

Figures: Introduction, McLaughlin, Fig. 1, 2; Pujol Fig. 2, 3; Whitney Browne, 5, 7, Madarieta Fig. 1, 2, 3, 5, Schneider, Fig. 1: Image courtesy of Lafayette College Art Galleries/ Adam Atkinson; Pujol, Fig. 1, 6, McLaughlin, Fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, Madarieta, Fig. 4, Widrich/Pop, Fig. 2, 3, 4, 5, 6, Schneider Fig. 2, 3, 4, 5, 6, 7, Rojas and Sneed, Fig. 1, 2, 3, 8, 10: Emilio Rojas; Schneider, Fig. 8: © Laura Aguilar Trust of 2016, Image courtesy of The Laura Aguilar Trust of 2016; Rojas and Sneed, Fig. 2, 3: ©Pamela Sneed, Image courtesy of Pamela Sneed; Rojas and Sneed, Fig. 7: Image courtesy of Warren Benes. © Barton Lidicé Beneš Estate

All figures credited to Emilio Rojas unless otherwise noted.

Plates: 13: Whitney Browne; 1, 2, 3: Image courtesy of Lafayette College Art Galleries/ Adam Atkinson; 4, 5, 6, 7, 8, 9, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21: Emilio Rojas.

All rights reserved under pan-American copyright conventions. No part of this publication may be reproduced in any form or by any electronic means without prior written permissions from the copyright holders.

Individual works of art appearing in this catalog may be protected by copyright in the United States of America or elsewhere and may not be reproduced in any form without permission of the copyright owners.

Support for this exhibition has been provided by the Lafayette College Art Galleries and Collections. The Galleries receive state arts funding support through a grant from the Pennsylvania Council on the Arts, a state agency funded by the Commonwealth of Pennsylvania, and the National Endowment for the Arts,

pp.24-25: Guatemala-Mexico
pp. 46-47: Guatemala-Honduras
pp. 54-55: Panama-Costa Rica
pp. 70-71: Honduras-San Salvador
pp. 80-81: Colombia-Panama
pp. 94-95: Honduras-Nicaragua
pp. 114-115: Nicaragua-Costa Rica

Placas 10-12: Emilio Rojas, *Heridas Abiertas (to Gloria)*, 2014-en curso. Performance con tatuador local sin tinta, salvia, texto de Borderlands/La Frontera: The New Mestiza (1987) de Gloria E. Anzaldúa, dimensiones variables. Cortesía del artista.

Figuras: Introducción, McLaughlin, Fig. 1, 2, Pujol Fig. 5, 7, Madarieta Fig. 1, 2, 3, 5, Schneider, Fig. 1, : Imagen cortesía de Lafayette College Art Galleries/ Adam Atkinson; Pujol, Fig. 1, 6, McLaughlin, Fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, Madarieta, Fig. 4, Widrich/Pop, Fig. 2, 3, 4, 5, 6, Schneider Fig. 2, 3, 4, 5, 6, 7, Rojas y Sneed, Fig. 1, 2, 3, 8, 10: Emilio Rojas; Schneider, Fig. 8: © Laura Aguilar Trust de 2016, Imagen cortesía de The Laura Aguilar Trust de 2016; Rojas y Sneed, Fig. 2, 3: ©Pamela Sneed, Imagen cortesía de Pamela Sneed; Rojas y Sneed, Fig. 7: Imagen cortesía de Warren Benes. © Finca Barton Lidicé Beneš

Todas las cifras se atribuyen a Emilio Rojas a menos que se indique lo contrario.

Placas: 13: Whitney Browne; 1, 2, 3: Imagen cortesía de Lafayette College Art Galleries/ Adam Atkinson; 4, 5, 6, 7, 8, 9, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21: Emilio Rojas.

Todos los derechos reservados bajo las convenciones panamericanas de derechos de autor. Ninguna parte de esta publicación puede reproducirse de ninguna forma ni por ningún medio electrónico sin el permiso previo por escrito de los titulares de los derechos de autor.

Las obras de arte individuales que aparecen en este catálogo pueden estar protegidas por derechos de autor en los Estados Unidos de América o en otros lugares y no pueden reproducirse de ninguna forma sin el permiso de los propietarios de los derechos de autor.

El apoyo para esta exposición ha sido proporcionado por las Colecciones y Galerías de Arte de Lafayette College. Las galerías reciben apoyo financiero estatal para las artes a través de una subvención del Consejo de las Artes de Pensilvania, una agencia estatal financiada

a federal agency.

Additional support was provided by the Lafayette College departments of Art, Film & Media Studies, and Anthropology, the Office of Intercultural Development, Skillman Library and Special Collections & College Archives, and the Maggin Creative and Performing Arts (CaPA) Scholars Program.

por la Commonwealth de Pensilvania, y la Fundación Nacional para las Artes, una agencia federal.

Los departamentos de Arte, Cine y estudios de medios, y Antropología de Lafayette College, y las Oficinas de Desarrollo Intercultural y Participación de los Estudiantes, la Biblioteca y Colecciones Especiales y Archivos Universitarios Skillman, y el Programa de Becarios Maggin Creative and Performing Arts (CaPA) proporcionó apoyo adicional.

