

Contents

6 **Director's Foreword**

9 **Art for the Future: An Introduction**
Erina Duganne and Abigail Satinsky

Calls to Action

21 **Calls to Action**
Abigail Satinsky

36 **Re-Calling Artists Call**
Lucy R. Lippard

44 **Artists Call's Beginnings**
An interview with Doug Ashford

46 **The Institute of Arts and Letters
of El Salvador in Exile**
An interview with Daniel Flores y Ascencio
and Doug Ashford

50 **Remembering Artists Call**
An interview with Daniel Flores y Ascencio,
Juan Sánchez, Fatima Bercht, and Doug Ashford

Temporality and Counter-Temporality

54 **Temporality and Counter-Temporality**
Erina Duganne

66 **From Monuments to Models:
The Counter-Temporality of Artists Call**
Erina Duganne

82 **On Feathers, Generosity,
and the Construction of the Future**
Beatriz Cortez

A History of U.S. Intervention

97 **A History of U.S. Intervention**
Erina Duganne

100 **U.S. Intervention in Central America**
An interview with Fatima Bercht
and Daniel Flores y Ascencio

114 **Indigenous Solidarity in the Americas:
Akwesasne Notes' Call to Native North
American Nations**
Antonio Serna/Documents of Resistance

Information/Disinformation

123 **Information/Disinformation**
Erina Duganne

125 **U.S. Isolation Box, Grenada, 1983**
Hans Haacke

132 **Solidarity Art by Mail**
An interview with Josely Carvalho
and Fatima Bercht

142 **The Aesthetics, Pedagogy,
and Politics of the Central American
Solidarity Movement**
Yansi Pérez

Contents

Self-Determination and Sovereignty

158 **Self-determination and Sovereignty**
Abigail Satinsky

161 **Recipes for Survival**
Maria Thereza Alves

170 **Reconstruction Project**
An interview with Sabra Moore

175 **What is Justice to the Dead?
On Sabra Moore's Reconstruction Project**
Josh Rios

192 **Writing Art Histories From Below:
A Decolonial Guanaca-Hood Perspective**
Kency Cornejo

Making in Community

206 **Making in Community**
Abigail Satinsky

209 **Networks and Collaborations**
An interview with Doug Ashford
and Juan Sánchez

218 **Judy at seven, preparing for Ana**
Naeem Mohaiemen

228 **Once Upon 1984 in El Salvador**
Muriel Hasbun

239 **Pulse: New Cultural Registers**
Muriel Hasbun

Feeling Solidarity

242 **Feeling Solidarity**
Erina Duganne

246 **A Luta Continua (The Struggle Continues)**
An interview with Jerry Kearns

255 **Queer Revolution**
Jerri Allyn

263 **Poetry Project**
An interview with Kimiko Hahn

268 **Platform Central/Central plataforma**
Antena Aire and Tierra Narrative

270 **A Proposal for a Useful Archive of Artists Call
Against U.S. Intervention in Central America**
Josh MacPhee

277 **Learning from Artists Call**
Abigail Satinsky

298 **Artists Call: A Chronology**
Erina Duganne

318 **Contributor Biographies**
322 **Curatorial Acknowledgments**

Dona Ann McAdams,
*Procession for Peace
 march with Artists Call
 Against U.S. Intervention
 in Central America*
 banner, New York, 1984,
 silver gelatin print.
 Courtesy of the artist.



Art for the Future: An Introduction

In June 1982, Group Material, a collective of young activist artists based in New York City, organized *iLUCHAR! An Exhibition for the People of Central America* (pp. 30, 43). The exhibition, held at 19 West 21st Street in Lower Manhattan, was a collaboration between Group Material, a mostly white artist collective, and the community center El Taller Latino Americano, as well as other like-minded cultural organizations that occupied the second floor of that address, including Casa Nicaragua and the Committee in Solidarity with the People of El Salvador (CISPES), among others.¹ Comprised of contemporary art and cultural artifacts from across the Americas, *iLUCHAR!* brought these works into dialogue with one another in a manner that served to break down both national borders and aesthetic hierarchies.² At a moment in the early 1980s when mainstream institutional commitment to Latin American art was nascent in New York, the efforts of Group Material to recognize and support the autonomy of culture and artmaking practices in Central America was considerable.³

¹ Founded in 1979 to bridge the gap between Latin Americans and North Americans through the language of art, dance, and music, El Taller Latino Americano (The Latin American Workshop) is a 501(c)(3) community-based non-profit arts and education institution currently located in El Barrio's Artspace PS109 on East 99th Street between 2nd and 3rd avenues. Turizzo, Alfredo Ceibal, and Silvio de la Cruz were among the first artists to exhibit their works at El Taller, and Fernando Alegria, Julio Cortazar, Pablo Armando, and Roberto Vargas were some of the first to hold poetry readings there.

² An extended discussion of *iLUCHAR!* can be found in Erina Duganne, "Group Material's 'Art for the Future': Visualizing Transnational Solidarity at the End of the Global Cold War," in *Cold War Camera*, Thy Phu, Andrea Noble, and Erina Duganne, eds. (Durham: Duke University Press, 2022).

³ For a good analysis of this commitment and its implication for the Latin American art boom, see Taína B. Caragol Barreto, "Boom and Dust: The Rise of Latin American and Latino Art in New York Exhibition Spaces and the Auction House Market, 1970s–1980s," Ph.D. dissertation, The City University of New York, 2013.

Arte para el futuro: una introducción

En junio de 1982, Group Material, un colectivo de artistas jóvenes basado en la ciudad de Nueva York, organizó *iLUCHAR! An Exhibition for the People of Central America (iLUCHAR! Una exposición para los pueblos de América Central)* (pp. 30, 43). Alojada en el número 19 del lado oeste de la calle 21 en Manhattan, la exposición fue una colaboración entre Group Material, mayoritariamente conformado por artistas blancos, el centro comunitario El Taller Latino Americano y otras organizaciones culturales afines que ocuparon el segundo piso de ese mismo edificio, entre ellas Casa Nicaragua y el Committee in Solidarity with the People of El Salvador (Comité en Solidaridad con el pueblo de El Salvador, CISPES por sus siglas en inglés).¹ Conformada por obras de arte contemporáneo y artefactos culturales provenientes de toda América, *iLUCHAR!* estableció un diálogo entre todas estas piezas, de algún modo desmantelando jerarquías estéticas y fronteras nacionales.² En ese momento, a comienzos de la década de los ochenta cuando el compromiso con el arte de América Latina era muy incipiente entre las instituciones de arte más establecidas, es destacable el trabajo realizado por Group Material por reconocer y apoyar la autonomía de la

¹ Fundado en 1979 como un puente para unir a los latinoamericanos y los norteamericanos mediante el lenguaje del arte, la música y la danza, El Taller Latino Americano es una institución cultural y educativa comunitaria sin fines de lucro, de categoría 501(c)(3) ubicado en El Barrio's Artspace PS109 en el lado Este de la calle 99 entre la segunda y tercera avenidas. Turizzo, Alfredo Ceibal y Silvio de la Cruz fueron los primeros artistas en exponer su obra en El Taller, y Fernando Alegria, Julio Cortazar, Pablo Armando y Roberto Vargas fueron algunos de los primeros en hacer lecturas de poesía allí. Para más información sobre El Taller, véase <https://tallerlatino.org/about-us>.

² Para una exploración más detallada de *iLUCHAR!* véase Erina Duganne, "Group Material's 'Art for the Future': Visualizing Transnational Solidarity at the End of the Global Cold War," en *Cold War Camera*. Thy Phu, Andrea Noble, y Erina Duganne, eds. (Durham: Duke University Press, 2022).

At the opening, critic and activist Lucy Lippard recognized this potential when she referred to *iLUCHAR!*, and especially its exiled Salvadoran artists, as “an art for the future,” as well as “a vision for the revolution when it comes.”⁴ In making these speculative associations, however, Lippard had no idea how quickly the exhibition’s visionary thinking would move into mainstream debate, and that by January 1984 she and many of those associated with *iLUCHAR!*—Doug Ashford, Julie Ault, Josely Carvalho, Daniel Flores y Ascencio, Leon Golub, and many others—would help to launch the nationwide activist campaign known as Artists Call Against U.S. Intervention in Central America.⁵

Like *iLUCHAR!*, Artists Call was intended as a political statement against the history of U.S. intervention in Central America and especially those policies used by the Reagan administration to maintain U.S. hegemony in the region. The scope of Artists Call, however, was significantly broader. It consisted of thirty-one exhibitions as well as performances, poetry readings, film screenings, concerts, and other cultural and educational events organized to raise money in support of Central American self-determination, agency, and culture. Similar to *iLUCHAR!*, Artists Call also built international solidarity networks between Latin American and U.S. artists. But it did so by suggesting how artmaking itself could function as a site of activism. As the slogan for Artists Call, which was featured prominently on promotional posters designed by Claes Oldenburg (pp. 78–79), makes clear: “If we can simply witness the destruction of another culture, we are sacrificing our own right to make culture.” To that end, Artists Call solicited participation from commercial art galleries as much as from alternative art spaces and included art works specifically linked to Central America as well as those that had nothing to do with the region. But despite the enormity of its reach, which began in New York City and quickly extended to twenty-seven cities across the United States and Canada, Artists Call and the utopian dreams of revolution that it imagined have today largely been forgotten.⁶ Why, more than three decades later, should we return to this transnational campaign? What lessons might it teach us and, more pertinently, why should we care about them?

In addition to offering a historical lens through

cultura y las prácticas artísticas de América Central.³

En la inauguración, la activista y crítica Lucy Lippard reconoció este potencial cuando se refería a *iLUCHAR!*, y específicamente a los artistas salvadoreños exiliados, como “arte para el futuro” y como “una visión sobre la revolución para cuando llegue”.⁴ Al momento de hacer estas especulaciones, sin embargo, Lippard no habría imaginado la rapidez con que las ideas visionarias detrás de la exposición llegarían al debate más general, ni tampoco sabía que, en enero de 1984, ella y muchos otros asociados a *iLUCHAR!*—Doug Ashford, Julie Ault, Josely Carvalho, Daniel Flores y Ascencio, Leon Golub y muchos otros—ayudarían a lanzar la campaña Artists Call Against U.S. Intervention in Central America (Artists Call: un llamado contra la intervención de Estados Unidos en América Central).⁵

Igual que *iLUCHAR!*, Artists Call buscaba hacer una declaración política contra el intervencionismo histórico de Estados Unidos en América Central y especialmente contra las políticas implementadas por el gobierno de Reagan para mantener la hegemonía en la región. El alcance de Artists Call, sin embargo, fue significativamente más amplio. Consistió en 31 exposiciones además de performances, lecturas de poesía, proyecciones de películas, conciertos y otros eventos culturales y educativos organizados para reunir dinero en apoyo a la autodeterminación, agencia y cultura de América Central. Del mismo modo que *iLUCHAR!*, Artists Call generó redes internacionales de solidaridad entre artistas de América Latina y Estados Unidos, y lo consiguió planteando que la propia práctica del arte podría funcionar como un espacio de activismo. Esto queda claro en el lema que acompañaba los carteles promocionales diseñados por Claes Oldenburg (pp. 78–79): “Si es posible ser testigos de la destrucción de otra cultura, estamos sacrificando nuestro derecho a hacer cultura”.

Con ese objetivo, Artists Call solicitó la colaboración a galerías de arte de carácter comercial y también a galerías alternativas e incluyó obras específicamente vinculadas a América Central, así como otras que no tenían relación con la región. A pesar de su enorme alcance, que comenzó en Nueva York y rápidamente se extendió a 27 ciudades a lo largo de Estados Unidos y Canadá, Artists Call y sus sueños utópicos de revolución hoy han sido olvidados casi por completo.⁶ ¿Por qué, más de tres décadas después, deberíamos volver a poner nuestra atención en esta campaña transnacional?

4 Lucy R. Lippard, “*iLuchar!*” *Upfront* 5 (February 1983): 6.

5 Published overviews of the campaign include Daniel Flores y Ascencio and Lucy R. Lippard, “Artists Call: For Solidarity and Culture,” *Art & Artists* 14, no. 4 (January 1984): 1–4; and Doug Ashford, “Aesthetic Insurgency: Artists Call Against U.S. Intervention in Central America (1982–1985),” in Lorenzo Fusi and Naeem Mohaiemen, *System Error: War is a Force That Gives Us Meaning* (Milan: SilvanaEditoriale, 2007), 100–19.

6 To date, Group Material’s *Timeline* has received the most scholarly attention. See Claire Grace, “Counter-Time: Group Material’s Chronicle of US Intervention in Central and South America,” *Afterall: Journal of Art, Context, and Enquiry* 26 (Spring 2011): 27–37; Heather Diack, “Hand Over Fist: A Chronicle of Cold War Photography,” *Visual Studies* 30, no. 2 (2015): 182–94; and Duganne, “Group Material . . .,” 2022.

3 Para un análisis de este compromiso y lo que significó para el boom del arte latinoamericano, véase Taína B. Caragol Barreto, “Boom and Dust: The Rise of Latin American and Latino Art in New York Exhibition Spaces and the Auction House Market, 1970s–1980s,” Tesis doctoral, The City University of New York, 2013.

4 Lucy R. Lippard, “*iLuchar!*” *Upfront* 5 (febrero de 1983), 6.

5 Para reseñas generales publicadas sobre la campaña, ver Daniel Flores y Ascencio y Lucy R. Lippard, “Artists Call: For Solidarity and Culture,” *Art & Artists* 14, no. 4 (enero de 1984): 1–4; y Doug Ashford, “Aesthetic Insurgency: Artists Call Against U.S. Intervention in Central America (1982–1985),” en Lorenzo Fusi and Naeem Mohaiemen, *System Error: War is a Force That Gives Us Meaning* (Milano: SilvanaEditoriale, 2007), 100–19.

which to view critical networks of exchange between Latin American and U.S. artists in the 1980s, returning to Artists Call enables us to look back at the history of New York’s alternative and oppositional art culture of this period differently.⁷ With exhibitions and events taking place at ABC No Rio, Artists Space, Central Hall, El Museo del Barrio, El Taller, Franklin Furnace, Fashion Moda, Gallery 345, Kenkeleba House, The Kitchen, and Printed Matter, among others, Artists Call shows that these alternative spaces did not just challenge the commerce-oriented and exclusionary practices of the 1980s New York art world but also played a vital role in bringing much-needed attention to the plight of Central American art and culture and the insidious ways in which U.S. interventionist policies had contributed to the dire circumstances there. Given that, until only recently, Central Americans have been excluded from narratives of Latin American art and the art of the Central American diaspora has remained nearly invisible in U.S. art exhibitions and scholarship, this transnational alliance deserves renewed attention.⁸

Artists Call was not only entangled in the 1980s alternative art movement. One of the most distinctive aspects of the campaign is how its organizing extended to mainstream commercial galleries and institutions, including Susan Caldwell Gallery, Leo Castelli Gallery, Paula Cooper Gallery, Marian Goodman Gallery, Barbara Gladstone Gallery, Metro Pictures, and the New Museum of Contemporary Art, among others. In the wake of recent protests organized by Decolonize This Place, Art Space Sanctuary, CODEPINK, Occupy Museums, and others, against the economic and social injustices perpetuated by major New York City museums, particularly calls for divestment from toxic philanthropy and recognition of their roots in colonial enterprise, this kind of support from museums and, more surprisingly, commercial galleries of a political activist campaign against U.S. imperialism germane today.⁹ If we are to

7 For good overviews of the alternative art movement in New York, see Julie Ault, ed., *Alternative Art New York, 1965–1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002); and Lauren Rosati and Mary Anne Staniszewski, ed., *Alternative Histories: New York Art Spaces 1960 to 2010* (Cambridge, MA: MIT Press, 2012). For a discussion of the changing role of alternative art spaces around the world, see Steven Rand, ed., *Playing by the Rules: Alternative Thinking/Alternative Spaces* (New York: apexart, 2010).

8 For an excellent discussion of the stakes of these omissions, see Kency Cornejo, “Does That Come with a Hyphen? A Space? The Question of Central American-Americans in Latino Art and Pedagogy,” *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 40, no. 1 (Spring 2015): 189–210.

9 The activism around “Museums Are Not Neutral” is one noteworthy example. For more on the myth of museum neutrality, see La Tanya S. Autry and Mike Murawski, “Museums Are Not Neutral: We Are Stronger Together,” *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art* 5, no. 2 (Fall 2019), <https://doi.org/10.24926/24716839.2277>; Anabel Roque Rodríguez, “The Myth of Museum Neutrality or Business over Education,” Anabel Roque Rodríguez blog, July 18, 2018, <https://www.anabelroque.com/blog/museum-neutrality-myth/>; and Laura Raicovich, “Museum Resolution: Dismantle the Myth of Neutrality,” Walker Reader, Walker Art Center, January 8, 2019, <https://walkerart.org/magazine/soundboard-museum-resolutions-laura-raicovich>.

¿qué lecciones podría darnos? y, más específicamente, ¿por qué estas lecciones nos deberían importar?

Además de ofrecer una mirada histórica para visualizar las importantes redes de intercambio entre artistas de América Latina y Estados Unidos durante la década de los ochenta, una reexaminación de Artists Call también nos permite mirar de otra manera la historia de la cultura artística alternativa y oposicional de este periodo en Nueva York.⁷ Con eventos y presentaciones en ABC No Rio, Artists Space, Central Hall, El Museo del Barrio, El Taller, Franklin Furnace, Fashion Moda, Gallery 345, Kenkeleba House, The Kitchen y Printed Matter, entre otros, Artists Call muestra que estos espacios alternativos no sólo desafiaron las prácticas comerciales y excluyentes del mundo del arte neoyorquino de los ochenta, sino que también jugaron un rol primordial en la visibilización de la difícil situación del arte y la cultura de América Central y las siniestras políticas intervencionistas de Estados Unidos que contribuyeron directamente a las terribles circunstancias en las que se encontraba la región. Dado que hasta hace poco los centroamericanos habían sido excluidos de las narrativas sobre el arte latinoamericano, y que el arte de la diáspora centroamericana en Estados Unidos había permanecido casi invisible en el mundo de exposiciones y becas en Estados Unidos, esta alianza transnacional merece ser vista ahora con nuevos ojos.⁸

Artists Call era, claramente, parte del movimiento de arte alternativo de la década de los ochenta, pero había algo más: uno de los rasgos más distintivos de la campaña es el éxito que tuvo movilizándolo a galerías comerciales e instituciones establecidas como la Susan Caldwell Gallery, Leo Castelli Gallery, Paula Cooper Gallery, Marian Goodman Gallery, Barbara Gladstone Gallery, Metro Pictures y el New Museum of Contemporary Art, entre otros. Tras las protestas recientes organizadas por Decolonize This Place, Art Space Sanctuary, CODEPINK, Occupy Museums y otros contra las injusticias económicas y sociales perpetuadas por los principales museos de Nueva York—en particular el llamado a rechazar las inversiones de la ‘filantropía tóxica’ y a reconocer las raíces coloniales de estas instituciones—es muy

6 Hasta la fecha, *Timeline* de Group Material ha recibido la mayor atención de parte de los académicos. Véase Claire Grace, “Counter-Time: Group Material’s Chronicle of US Intervention in Central and South America,” *Afterall: Journal of Art, Context, and Enquiry* 26 (primavera 2011): 27–37; Heather Diack, “Hand Over Fist: A Chronicle of Cold War Photography,” *Visual Studies* 30, no. 2 (2015): 182–94; y Duganne, “Group Material . . .,” 2022.

7 Para una buena visión global del movimiento de arte alternativo de Nueva York, ver Julie Ault, ed., *Alternative Art New York, 1965–1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002); y Lauren Rosati y Mary Anne Staniszewski, ed., *Alternative Histories: New York Art Spaces 1960 to 2010* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2012). Para un análisis del rol cambiante de los espacios de arte alternativo en el mundo véase Steven Rand, ed., *Playing by the Rules: Alternative Thinking/Alternative Spaces* (Nueva York: apexart, 2010).

8 Para un excelente análisis de las consecuencias de estas omisiones, véase Kency Cornejo: “Does That Come with a Hyphen? A Space? The Question of Central American-Americans in Latino Art and Pedagogy,” *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 40, no. 1 (primavera 2015): 189–210.

better understand how power materializes institutionally and how it may be mobilized toward the support of social movements, we must also look at instances in which cultural institutions have publicly declared themselves as politically aligned and the extent to which this positionality merely replicates or, in fact, works to dismantle long-standing colonialist power structures.

These questions have taken on a renewed urgency in our current moment. As we write, the COVID-19 pandemic has both laid bare and widened social and economic disparities and injustices across the globe, especially for Black and Indigenous peoples, as well as other people of color. Coronavirus infections have been rampant and steadily rising at immigrant detention centers and prisons across the United States, with the first reported deaths from complications of COVID-19 by those held in U.S. Immigration and Customs Enforcement's (ICE) custody being Carlos Escobar-Mejia, a Salvadoran man who had previously lived in the United States for forty years, and Santiago Baten-Oxlaj from Guatemala.¹⁰ Against this backdrop we are also witnessing global uprisings demanding abolition to end racist policing and brutality, after the murderous loss of Black American lives, including those of George Floyd, Ahmaud Arbery, Breonna Taylor, and so many others, to structural racism and police violence. These recent deaths have also included eighteen-year-old Andres Guardado, the son of Salvadoran immigrants who came to the U.S. to escape violence and political instability, and, in 2020, was shot in the back and killed by a Deputy Sheriff from the Los Angeles County Sheriff's Department.

In the wake of these crises, museums, galleries, and other cultural institutions have issued statements of solidarity with these protests. These statements, which demand institutional structural change, stand as positive steps towards accountability and speak to a transnational solidarity in the arts that is absolutely vital. But, the question

relevante, justo ahora, intentar entender cómo los museos y (más sorprendentemente aún) las galerías comerciales dieron su apoyo a una campaña de activismo político como la de Artists Call⁹ que denunciaba el imperialismo estadounidense. Si queremos entender mejor la manera en que el poder se materializa dentro de las instituciones, y cómo es posible movilizar ese poder para apoyar los movimientos sociales, debemos mirar también las instancias en que las instituciones culturales han declarado públicamente su alineación política y estudiar si esa posicionalidad simplemente acaba replicando las antiguas estructuras coloniales del poder o si, efectivamente, ayuda a desmantelarlas.

Estas preguntas cobran una cierta urgencia en el presente momento. Mientras escribimos este ensayo, la pandemia de COVID-19 ha puesto al descubierto y empeorado las disparidades e injusticias sociales y económicas en todo el planeta, especialmente para las personas indígenas y afroamericanas y también para otras comunidades minoritarias. El virus se ha extendido de manera descontrolada en los centros de detención de inmigrantes y las prisiones en Estados Unidos, y las tasas de infección solo van en aumento. Carlos Escobar-Mejía, un salvadoreño que había vivido en Estados Unidos por más de 40 años, fue el primer caso de muerte derivada de complicaciones relacionadas con COVID-19 en un centro de detención del Servicio de Control de Inmigración y Aduanas, y el segundo caso fue el de Santiago Baten-Oxlaj, de Guatemala.¹⁰ En este escenario, hemos también sido testigos de protestas a nivel global exigiendo terminar con el racismo y la brutalidad policial tras los homicidios de George Floyd, Ahmaud Arbery, Breonna Taylor y otras personas afroamericanas, víctimas del racismo estructural y la violencia policial. Entre estas muertes recientes también está el caso de Andrés Guardado, de 18 años, hijo de inmigrantes salvadoreños que vinieron a los Estados Unidos escapando de la violencia y la inestabilidad política. En 2020, murió por un disparo en la espalda de un suboficial del departamento de policía de Los Ángeles.

A raíz de estas crisis, diversos museos, galerías y

9 El activismo en torno a "Museums Are Not Neutral" es un ejemplo destacable. Para más información sobre el mito de la neutralidad del museo, véase La Tanya S. Autry y Mike Murawski, "Museums Are Not Neutral: We Are Stronger Together," *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art* 5, no. 2 (otoño 2019), <https://doi.org/10.24926/24716839.2277>; Anabel Roque Rodríguez, "The Myth of Museum Neutrality or Business over Education," Anabel Roque Rodríguez blog, 18 de julio de 2018, <https://www.anabelroque.com/blog/museum-neutrality-myth/>; y Laura Raicovich, "Museum Resolution: Dismantle the Myth of Neutrality," *Walker Reader*, Walker Art Center, 8 de enero, 2019, <https://walkerart.org/magazine/soundboard-museum-resolutions-laura-raicovich>.

10 Para más información sobre estas muertes, véase Perla Trevizo, "COVID-19 Cases at One Texas Immigration Detention Center Soared in a Matter of Days. Now, Town Leaders Want Answers," *Pro Publica*, 11 de mayo de 2020, <https://www.propublica.org/article/covid-19-cases-at-one-texas-immigration-detention-center-soared-in-a-matter-of-days-now-town-leaders-want-answers>; y Thomas J. Rachko, Jr., "Second Covid-19 Death in US Immigration Detention. Many Detainees Should Be Released; States Should Halt Transfers," 4 de junio de 2020.

remains, will these commitments of solidarity succeed or are they just empty promises?¹¹ And, more pertinent to our project, how might artists and other cultural workers contribute to and participate in these proposed changes, especially given that, as Naeem Mohaiemen reminds us, "as the world heads into new dark waters of globalized xenophobia, it is urgent to engage with artists not as 'content providers' or a 'nice' social presence, but as political actors who must have some say"¹² If we are to understand the possibilities and limitations of these aspirations, and the role of artists as organizers and makers in regards to institutions and social movements, it is necessary that we return to previous moments that embody complex arrangements of transnational alliance and unity building in the arts. *Art for the Future: Artists Call and Central American Solidarities*, which takes up the visual activism of Artists Call and its legacy today, is one such effort. We believe there is much to learn from Artists Call's dreams and means of solidarity, which even in their missteps and failures, continue to hold relevancy for art making both now and in the future.

Art for the Future is the result of over five years of research that began in earnest when co-curator Erina Duganne discovered twelve boxes of archival materials related to Artists Call sitting dormant in the vaults of the Museum of the Modern Art (MoMA) Library in Queens, NY. The exhibition builds upon this formative research but has equally benefited from the willingness of Doug Ashford, Josely Carvalho, and Lucy Lippard to open up their personal archives to us. Without these materials, which form the core of the exhibition, it would have been impossible for *Art for the Future* to bring Artists Call's forgotten activist activities and transnational networks of collaboration to light. At the same time, with over 1,100 artists participating in Artists Call initiatives in New York City alone and no extant checklists that detail what works were included where and which were sold or returned to makers, uncovering objects from Artists Call to include in our exhibition was a largely fortuitous and often challenging exercise. In some cases, we discovered important works had been destroyed or lost. In several of these instances, we asked artists—Hans Haacke and Greg Sholette—to recreate their works. In other cases, we used works that artists—Jimmie Durham, Alfredo Jaar, Juan Sánchez, and Zarina—believed similar to those made for Artists Call. Clearly, however, there are many artists beyond the more than 100 featured in our exhibition whose works from Artists Call we have not included, much less identified. It is our hope that *Art for the Future* inspires others to find and document these seminal works so that a more robust history of transnational connections and hemispheric alliances during the 1980s can be written.

Largely because of the networks, connections,

12 Naeem Mohaiemen, "The Loneliness of the Long-Distance Campaign," in *Assuming Boycott: Resistance, Agency, and Cultural Production*, Kareen Estefan, Carin Kuoni, and Laura Raicovich, eds. (New York: OR Books, 2017), 162.

otras instituciones culturales han emitido declaraciones en solidaridad con estas protestas. Estas declaraciones, que exigen un cambio estructural institucional, son pasos positivos hacia la transparencia y la responsabilidad, y reflejan una solidaridad transnacional en las artes que es absolutamente relevante y necesaria. Pero la pregunta persiste: ¿tendrán algún tipo de éxito estos compromisos de solidaridad o acabarán siendo sólo promesas vacías?¹¹ Pensando muy directamente en nuestro proyecto, habrá que preguntar también, cómo podrían los artistas y otros trabajadores de la cultura contribuir y participar en estos cambios propuestos, sobre todo considerando que, como Naeem Mohaiemen nos recuerda, "a medida que el mundo se dirige hacia las nuevas aguas oscuras de la xenofobia globalizada, es urgente vincularse con los artistas no como 'proveedores de contenidos' o 'gente linda' para hacer vida social sino como actores políticos con algo para decir".¹² Si buscamos comprender las posibilidades y limitaciones de estas aspiraciones y el rol de los artistas como movilizadores y productores lidiando entre instituciones y movimientos sociales, es preciso volver a momentos históricos en los que se lograron acuerdos complejos de alianzas transnacionales y la construcción de solidaridades en las artes. *Art for the Future: Artists Call and Central American Solidarities (Arte para el futuro: Artistas Call y las solidaridades con América Central)*, que aborda el activismo visual de Artists Call y su legado hoy, es un proyecto que pretende responder a esa necesidad. Creemos que hay mucho que podemos aprender de los sueños de solidaridad de Artists Call y sus métodos para construirla, y que incluso en sus errores y fallas continúan siendo relevantes para el arte ahora y en el futuro.

Art for the Future es el resultado de más de cinco años de una investigación que comenzó a consolidarse cuando Erina Duganne, co-curadora, descubrió 12 cajas intactas con materiales de archivo relacionados con Artists Call en las profundidades de la biblioteca del Museo de Arte Moderno (MoMA) en Queens, Nueva York. La exposición se basa en esta importantísima investigación, pero se ha beneficiado del mismo modo de la buena voluntad de Doug Ashford, Josely Carvalho y Lucy Lippard, quienes nos han abierto sus propios

11 Estas preguntas se formulan en Liam Sweeney, "How Will Museums Live Up to their Solidarity Commitments?" Ithaka S+R blog, 12 de junio de 2020, <https://sr.ithaka.org/blog/how-will-museums-live-up-to-their-solidarity-commitments/>; y en "We Can Do Better, Claim US Museums Criticized for Hollow Signs of BLM Solidarity," *Artforum*, 3 de junio de 2020, <https://www.artforum.com/news/we-can-do-better-claim-us-museums-criticized-for-hollow-signs-of-blm-solidarity-83173>. También han sido el foco de los debates en torno a la cancelación de una futura exposición en el Whitney Museum, creada en respuesta a la pandemia de COVID-19 y el movimiento Black Lives Matter, luego de recibir fuertes críticas. Véase Valentina Di Liscia y Hakim Bishara, "Whitney Museum Cancels After Artists Denounce Acquisitions Process, Citing Exploitation," *Hyperallergic*, 25 de agosto de 2020, <https://hyperallergic.com/584340/whitney-museum-black-lives-matter-covid-19-exhibition-canceled/>.

12 Naeem Mohaiemen, "The Loneliness of the Long-Distance Campaign," en *Assuming Boycott: Resistance, Agency, and Cultural Production*, Kareen Estefan, Carin Kuoni, y Laura Raicovich, eds. (New York: OR Books, 2017), 162.

and efforts of Lippard, Artists Call mushroomed into a nationwide activist campaign, with events and activities taking place in Boston, Los Angeles, Houston, Chicago, San Francisco, Philadelphia, and many other cities across the United States and Canada.¹³ Our exhibition, however, focuses almost exclusively on the organizing that took place in New York City.¹⁴ We focus our attention here for several reasons. First, New York is where Artists Call's organizing began and around which its archives at MoMA are centered. Second, given the enormity of organizing just in New York, adding additional cities would have made our exhibition unmanageable in size (already it is being shown across both venues that make up the Tufts University Art Galleries, a first for that institution). Still, it is our sincere hope that *Art for the Future* will encourage others to explore these additional sites of transnational exchange outside of New York, which were just as fundamental to the activism of Artists Call.

Beyond Artists Call's *present*, the exhibition also takes up Artists Call's *past*, or aspects of the historical context out of which its artist activism developed. These include artworks and archival materials related to artist protests against the Vietnam War and in solidarity with Chile in the 1970s, Group Material's 1982 exhibition *!LUCHAR!*, artist demonstrations against U.S. intervention, and selected New York-based artist groups and organizations. The exhibition also explores Artists Call's *future*. To reference this future-thinking, we chose a selection of works made by a diverse group of contemporary artists and artist groups whose work addresses some of the social context around Central American solidarity today: Antena Aire and Tierra Narrative, Fredman Barahona and Christian Lord, Moisés Barrios, Benvenuto Chavajay, Decolonize This Place, Sandra Monterroso, and Carlos Motta. We also invited five additional artists—Beatriz Cortez, Muriel Hasbun, Josh MacPhee, Naeem Mohaiemen, and Antonio Serna—to examine archival material from Artists Call's nationwide activities and make work in response to what they discovered. Seeing the archive through their particular interests and lived experiences has been hugely important in realizing the ambitions and limitations of Artists Call. At the same time, our inclusion of these commissioned works, as well as the other contemporary art works, is not intended to pinpoint Artists Call's explicit influence or to map its direct lineage. Rather, our selection highlights a diverse group of contemporary artists whose work address issues that were equally critical to Artists Call: decoloniality, Indigeneity, collectivity, community, human rights, and self-determination.

13 For more on the national organizing of Artists Call, see especially *Artists Call Against U.S. Intervention in Central America*, Miscellaneous Uncatalogued Material, Box 3, The Museum of Modern Art Library, New York.

14 Because our exhibition is being held at the Tufts University Art Galleries on the University's main Medford campus and at the School of the Museum of Fine Arts at Tufts (SMFA at Tufts) in Boston, some archival materials related to Artists Call organizing in Boston are included.

archivos personales. Sin esos materiales que forman el núcleo de la exposición, *Arts for the Future* no habría podido traer al presente el trabajo de activismo y las redes transnacionales de colaboración olvidadas generadas por Artists Call. Al mismo tiempo, con más de 1,100 artistas participantes solo en las actividades de Nueva York y sin listas definitivas y detalladas de cuáles obras se vendieron y cuáles fueron devueltas a sus creadores, rastrear objetos de Artists Call para incluirlos en la muestra fue una tarea desafiante y sujeta absolutamente al azar. A veces descubrimos que ciertos trabajos importantes se habían perdido o destruido y, en algunos de esos casos, preguntamos a los artistas – Hans Haacke y Greg Sholette– si podían recrear esas obras. En otros casos –los de Jimmie Durham, Alfredo Jaar, Juan Sánchez y Zarina, por ejemplo–, utilizamos obras que los artistas consideraron similares a las de aquella época. Esta exposición presenta obras de más de 100 artistas, pero claramente hubo muchos otros creadores cuyos trabajos para Artists Call no hemos podido incluir y, en algunos casos, ni siquiera identificar. Nuestra esperanza es que a partir de *Art for the Future* otros se animen a encontrar y documentar esos trabajos seminales para que se pueda escribir una historia más robusta de las conexiones transnacionales y las alianzas hemisféricas que se produjeron durante la década de los ochenta.

En gran medida gracias a las redes, las conexiones y el trabajo de Lippard, Artists Call creció exponencialmente y se transformó en una campaña a nivel nacional, con eventos y actividades en Boston, Los Ángeles, Chicago, San Francisco y Filadelfia, entre muchas otras ciudades a lo largo de Estados Unidos y Canadá.¹³ Nuestra exposición, sin embargo, está centrada casi exclusivamente en la movilización que se llevó a cabo en Nueva York.¹⁴ Ponemos nuestra atención aquí por diversas razones. En primer lugar, Nueva York es el lugar donde comenzó la movilización de Artists Call y los archivos en la biblioteca del MoMA giran en torno al trabajo realizado en esa ciudad. En segundo lugar, considerando la enormidad de las gestiones en Nueva York, si hubiéramos agregado otras ciudades la exposición habría llegado a tener un tamaño inmanejable (de hecho, la exposición actual ocupa en simultáneo los dos espacios que componen Tufts University Art Galleries, siendo la primera vez que esta institución acoge una exposición de esta envergadura). De todas formas, nuestra esperanza es que *Art for the Future* inspire a otros a explorar estos lugares fuera de Nueva York y las redes de intercambio transnacional que allí se generaron, porque fueron igualmente importantes para el activismo de Artists Call.

13 Para más información sobre la organización nacional de Artists Call, véase en especial *Artists Call Against U.S. Intervention in Central America*, Miscellaneous Uncatalogued Material, Box 3, Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

14 Debido a que nuestra muestra está alojada en la Tufts University Art Galleries en el campus central de Medford y en el School of the Museum of Fine Arts at Tufts (Escuela del Museo de Bellas Artes, SMFA), se incluyen algunos materiales de archivo relacionados con la organización de Artists Call en Boston.

By situating these contemporary artists in terms of Artists Call, we not only discovered overlooked connections and hidden congruences, both visual and historical, but also fostered much needed conversations about the complexities of fostering genuine solidarity, especially one with Central America that by its nature extends across nationalities, borders, and complicated imperial-colonialist histories. For instance, Fredman Barahona and Christian Lord's efforts to bring together the Sandinista National Liberation Front flag and the rainbow LGBTQ pride flag in their collective project *(Ban)deras* from 2014 (p. 261) shares striking resonances with questions that Jerri Allyn raises in her Artists Call performance *Queer Revolution* (p. 257) about “why this Nicaraguan revolution, so even full of women, turns tail and back on police intervention of gays, gathering in parks and quietly in the backs of restaurants” and “why they don't demand of Americans queer acceptance as much as they demand acceptance of their art.” Likewise, Sandra Monterroso foregrounding of her Maya cultural heritage in her installation *Expoliada* from 2011 (p. 173) shares visual affinities with Sabra Moore's collaborative project *Reconstruction Project* (pp. 168–69), in which twenty U.S. based women artists reconstructed one of the four surviving Mayan codices as a symbolic act against cultural genocide in Guatemala. At the same time, placing these two works in conversation with each other points to vital discontinuities that relate to questions around decolonialization, self-representation, and agency.

Besides artworks and projects made around and in response to Artists Call, we also invited three authors—Lucy Lippard, Yansi Pérez, and Josh Rios—to write about aspects of this activist campaign that held relevancy to their individual and scholarly interests as well as lived experiences. These essays, along with our own, range in tone from the personal to the historical and from the speculative to the poetic. Together they serve to contextualize Artists Call's activism in terms of such broader issues as the temporal potentiality of revolutions, the Central American Solidarity Movement, colonial and decolonial histories, and artist protests and activism. In addition to these essays, we have also reprinted Kency Cornejo's foundational essay “Writing Art Histories From Below: A Decolonial Guana-Hood Perspective,” as well excerpts from interviews that we conducted with a select group of artists involved in Artists Call's organizing. We hope these diverse, even conflicting, voices and perspectives serve to mirror Artists Call as a model of transnational collaboration. To add one more “narrative armature,” to borrow the words of Julie Ault, from which to consider Artists Call's activities and context, the catalogue closes with a chronology that details the over 1,100 participating artists, thirty-one exhibitions, as well as numerous other events and activities that took place as part of Artists Call's New York organizing.¹⁵ The chronology places these artists and events within a larger history that extends both backwards and forward in time. Though

Más allá del *presente* de Artists Call, la exposición también explora el *pasado*: determinados aspectos del contexto histórico del que surgió el activismo de Artists Call. Por ello se incluyen obras de arte y materiales de archivo relacionados con protestas de artistas contra la guerra de Vietnam y en solidaridad con Chile en la década de los setenta, la exposición *!LUCHAR!* de Group Material de 1982, manifestaciones de artistas contra la intervención estadounidense en América Central y otros grupos y organizaciones artísticas basados en Nueva York. La exposición también explora el *futuro*, su legado. Para pensar en esta visión del futuro, elegimos una selección de obras de un grupo diverso de artistas y colectivos artísticos contemporáneos que abordan elementos del contexto social de la solidaridad con América Central. Esos creadores son Antena Aire, Fredman Barahona y Christian Lord, Moisés Barrios, Benvenuto Chavajay, Decolonize This Place, Sandra Monterroso y Carlos Motta. También invitamos a cinco artistas más –Beatriz Cortez, Muriel Hasbun, Josh MacPhee, Naeem Mohaiemen y Antonio Serna– a revisar el material de archivo de las actividades de Artists Call en todo el país y a hacer una obra en respuesta a sus descubrimientos. Observar el archivo a través de sus intereses particulares y sus experiencias vividas ha sido de vital importancia para comprender las ambiciones y limitaciones de Artists Call. La inclusión de estas obras comisionadas, así como las otras obras contemporáneas, no tiene la intención de identificar la influencia explícita de Artists Call o trazar un linaje directo. Más bien, nuestra selección destaca a diversos artistas cuyas obras tocan temas que fueron igualmente fundamentales para Artists Call: descolonialidad, indigenismo, colectivismo, comunidad, derechos humanos y autodeterminación.

Al situar a estos artistas contemporáneos en los términos de Artists Call, no solo descubrimos conexiones hasta ahora desapercibidas y convergencias ocultas, tanto visuales como históricas, sino también generamos conversaciones necesarias sobre las complejidades de movilizar una solidaridad genuina (y en especial con América Central) que por su naturaleza se extiende a lo largo de diversas nacionalidades y fronteras, y tiene una compleja historia de imperialismo y colonialismo. Por ejemplo, el trabajo de Fredman Barahona y Christian Lord, que busca unir la bandera del Frente Sandinista de Liberación Nacional y la bandera arcoíris del orgullo LGBTQ en su proyecto colaborativo *(Ban)deras* de 2014 (p. 261), tiene fuertes resonancias con las preguntas que Jerri Allyn plantea en *Queer Revolution (La revolución queer)*, su performance para Artists Call: “por qué esta revolución nicaragüense, además tan llena de mujeres, le da la espalda a la intervención policial con los gays que se reúnen en los parques y en la parte de atrás de los restaurantes” y “por qué ellos no reclaman a los norteamericanos que acepten lo queer con el mismo impulso con que reclaman la aceptación de su arte”. Del mismo modo, el protagonismo de la herencia cultural Maya de Sandra Monterroso en su instalación *Expoliada* (p. 173) tiene afinidades visuales con

this history is neither comprehensive nor definitive, we use it once again to underscore the significance of temporality as a framework for our exhibition. Our title, *Art for the Future*, taken from Lippard's speech at *iLUCHAR!*, echoes this importance and shows yet again how the transnational solidarity networks and visual alliances of Artists Call hold relevancy not just for our present moment but also for the *future*.

Given today's polarized political climate, such potentiality is necessary more than ever. Since Donald Trump took office in January 2017, immigrant communities in the United States have been subjected to new draconian enforcement policies and threatened with the building of a wall along the U.S.-Mexico border. They have also been demonized as dangerous criminals, placed on expedited removal, and children have been removed from their families and placed in cages. For Central Americans, one of the fastest growing populations of immigrants in the United States, these actions, which breed an environment of fear and hate, are especially egregious. Central American migration to the United States, most notably from the countries of El Salvador, Guatemala, and Honduras, has been the focal point of significant media and public policy attention since 2014, when tens of thousands of unaccompanied women and children came here seeking asylum. But though the number of Central Americans fleeing gang violence and poverty persists, President Trump's policies (much like that of his predecessors) willfully overlook the longstanding history of U.S. intervention in the region and the ways in which this history has been a major contributor to the systemic causes behind the ongoing Central American migration crisis. Returning to the transnational solidarity activities of Artists Call, which directly responded to these interventionist policies of the United States, points not only to connections between these broader histories, vexed geographies, and multiple temporalities but also helps us to become aware of the ways in which we continue to be inextricably and irrevocably intertwined within them. We hope *Art for the Future* provides the groundwork for further thinking and writing about these interconnections and convergences, as well as alternative ways of thinking about past, present, and future partnerships and interchanges between artists and cultural workers across the Americas.

15 Julie Ault, "Active Recollection: Archiving 'Group Material'," *Self-Organized*, Stine Hebert and Anne Szefer Karlsen, eds. (London: Open Editions, 2013), 105. Our use of a chronology as a form of history writing builds upon the critical work of Ault. See also her edited volumes: *Show and Tell: A Chronicle of Group Material* (London: Four Corners Books, 2010); and *Alternative Art New York*. It also owes much to Jason Reed's timeline in *Northern Triangle*, Blue Star Contemporary, San Antonio, TX, December 4, 2014–February 15, 2015; and Doug Ashford and Naeem Mohaiemen's timeline in Fusi and Mohaiemen, 2007, 118–99.

Reconstruction Project (Proyecto de reconstrucción) el trabajo colaborativo de Sabra Moore (pp. 168–69), en el cual 20 mujeres artistas residentes en Estados Unidos reconstruyeron uno de los cuatro códices mayas sobrevivientes en la actualidad, como un acto simbólico contra el genocidio cultural en Guatemala. En paralelo, poner estos dos trabajos en diálogo apunta a ciertas discontinuidades vitales que se relacionan con las preguntas sobre descolonialización, autorepresentación y agencia.

Además de las obras de arte y los proyectos que responden a Artists Call, también invitamos a tres autores y autoras –Lucy Lippard, Yansi Pérez y Josh Rios– a escribir sobre los aspectos de esta campaña activista que eran relevantes a sus intereses personales, sus investigaciones y sus experiencias de vida. Estos ensayos, junto con los nuestros, van desde lo personal hasta lo histórico y desde lo especulativo hasta lo poético. En conjunto sirven para contextualizar el activismo de Artists Call en relación con temas más amplios como la potencialidad temporal de las revoluciones, el movimiento de la solidaridad con América Central, la historia colonial y descolonial, y las protestas y el activismo de artistas. Además de estos ensayos, hemos incluido el ensayo seminal de Kency Cornejo, "Writing Art Histories From Below: A Decolonial Guanaca-Hood Perspective" ("Escribiendo historias del arte desde abajo: una perspectiva decolonial Guanaca-hood"), así como extractos de entrevistas que realizamos con un selecto grupo de artistas involucrados en la organización de Artists Call. Esperamos que estas voces y perspectivas diversas, incluso encontradas, sirvan para reflejar a Artists Call como un modelo de colaboración transnacional y para añadir otra "armazón narrativa" –para usar las palabras de Julie Ault– desde donde considerar las actividades y el contexto de Artists Call. El catálogo cierra con una cronología de los más de 1,100 artistas participantes, las 31 exposiciones, así como información sobre otras numerosas actividades que ocurrieron como parte de la movilización de Artists Call en Nueva York.¹⁵ Esta cronología posiciona a los artistas, los eventos y las actividades en una perspectiva temporal más amplia que se extiende tanto hacia atrás como hacia adelante en el tiempo. Si bien esta historia no es definitiva ni exhaustiva, la utilizamos para, una vez más, subrayar la importancia de la temporalidad como un marco de nuestra exposición. El título, *Art for the Future*, tomado del discurso de Lucy Lippard en la inauguración de *iLUCHAR!*, enfatiza esta importancia y muestra, otra vez, cómo las redes de solidaridad transnacional y las

15 Julie Ault, "Active Recollection: Archiving 'Group Material'," *Self-Organized*. Stine Hebert y Anne Szefer Karlsen, eds. (Londres: Open Editions, 2013), 105. Nuestro uso de una cronología como una forma de escribir historia se fundamenta en el trabajo crítico de Ault. Ver también sus volúmenes editados *Show and Tell: A Chronicle of Group Material* (Londres: Four Corners Books, 2010); y *Alternative Art New York*. También debe bastante a la línea de tiempo de Jason Reed en *Northern Triangle*, Blue Star Contemporary, San Antonio, TX, 4 de diciembre de 2014 al 15 de febrero de 2015; y a la línea de tiempo de Doug Ashford y Naeem Mohaiemen, en Fusi y Mohaiemen, *System Error*, 118–99.

alianzas visuales de Artists Call tienen relevancia no solo en el presente sino también para el futuro.

Dado el clima político polarizado característico de nuestros días, esta potencialidad es más necesaria que nunca. Desde que Donald Trump asumió la presidencia de Estados Unidos en enero de 2017, las comunidades de inmigrantes en el país han estado sujetas a políticas de represión draconianas y han sido amenazadas con la construcción de un muro a lo largo de la frontera entre Estados Unidos y México. También han sido demonizados como criminales peligrosos y sometidos a expulsiones aceleradas, y en este momento hay niños que han sido separados de sus familias y puestos en jaulas. Para los centroamericanos, una de las poblaciones de inmigrantes que crece más rápidamente en los Estados Unidos, estas acciones que promueven un ambiente de odio y miedo, son especialmente dañinas. La migración desde América Central hacia Estados Unidos, en especial la de países como El Salvador, Guatemala y Honduras, ha sido el foco de la atención de la prensa y las políticas públicas desde 2014, cuando decenas de miles de mujeres y niños no acompañados vinieron en búsqueda de asilo. Pero mientras el número de inmigrantes que escapan a la violencia de las pandillas y la pobreza en América Central no disminuye, las políticas de Donald Trump (no muy diferentes a las de sus predecesores) pasaron conscientemente por alto la larga historia de intervencionismo estadounidense en América Central y los modos en que estas prácticas históricas forman parte de las causas sistémicas detrás de la crisis migratoria actual. Regresar a las actividades de solidaridad transnacional de Artists Call, que respondieron directamente a estas políticas intervencionistas de los Estados Unidos, apunta no solo a las conexiones entre estas historias más amplias, sus complejas geografías y sus múltiples temporalidades, sino que también nos ayudan a tomar conciencia de las formas en que seguimos estando inextricable e irrevocablemente entrelazados con ellas. Esperamos que *Art for the Future* proporcione una base para seguir reflexionando y escribiendo sobre estas interconexiones y convergencias, así como sobre formas alternativas de pensar en las asociaciones e intercambios pasados, presentes y futuros entre los artistas y trabajadores culturales de América.