

| 20 BIENAL |
DE ARTE PAIZ |
| ORDINARIO | EXTRAORDINARIO |

| 20 |

| 2 DE JUNIO A 3 DE JULIO DE 2016 |

| JUNE 2ND TO JULY 3RD 2016 |

| ARTECENTRO GRACIELA ANDRADE DE PAIZ Y ANEXOS |

| CENTRO CULTURAL MUNICIPAL |

| CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA |

| CASA IBARGÜEN |

| CASA MUNICIPAL (ANTIGUA IMPRENTA SÁNCHEZ & DE GUISE) |

| LA CASA DE LA ESQUINA |

| REALIZACIÓN | ORGANIZATION |

| FUNDACIÓN PAIZ PARA LA EDUCACIÓN Y LA CULTURA |

| ORDINARIO | EXTRAORDINARIO LA DEMOCRATIZACIÓN DEL ARTE O LA VOLUNTAD DE CAMBIAR LAS COSAS | ORDINARY |
EXTRAORDINARY THE DEMOCRATIZATION OF ART OR THE WILL TO CHANGE THINGS | EDITOR | EDITOR | ALEXIA TALA | ASISTENTE
EDITORIAL | EDITORIAL ASSISTANT | CAROL ILLANES | TRADUCCIÓN | TRANSLATION | FERNANDO FELIÚ-MOGGI | TRADUCCIÓN EL
RUIDO DEL MUNDO | TRANSLATION THE NOISE OF THE WORLD | PAUL WEBB | CORRECCIÓN DE ESTILO | PROOFREADING | ESPAÑOL |
SPANISH | VANIA VARGAS | INGLÉS | ENGLISH | FERNANDO FELIÚ-MOGGI | PROOFREADING FINAL ALMARUIZ | DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
| DESIGN AND LAYOUT | CLAUDIA GUERRA | FOTOGRAFÍA | PHOTOGRAPHY | BYRON MÁRMOL | TEXTOS | TEXTS | HELLEN ASCOLI
| FEDERICO BAEZA | MOACIR DOS ANJOS | ISABEL PAIZ DE SERRA | ALMA RUIZ | ITZIAR SAGONE | ALEXIA TALA | SUSAN YI |
ENTREVISTADORES | INTERVIEWERS | ÁLVARO BEBER | MARÍA BELÉN GARCÍA ALDANA | MARCELA GONZÁLEZ | JUAN PABLO GONZÁLEZ
| CAROL ILLANES | MARIO ALBERTO LÓPEZ | JOSÉ OQUENDO | JULIO PANIAGUA | JOSSELINE PINTO | ALMARUIZ | GABRIELA SAMAYOA
| ALEXIA TALA | CHRISTOPHER TORRES | PATRICIA URRUTIA | FUNDACIÓN PAIZ PARA LA EDUCACIÓN Y LA CULTURA | 11 AV. 33-32 ZONA 5
CIUDAD DE GUATEMALA | GUATEMALA · C.A. · PBX +(502) 24644545 | INFO@FUNDACIONPAIZ.ORG.GT | WWW.FUNDACIONPAIZ.ORG.GT
CIUDAD DE GUATEMALA | GUATEMALA C.A. | 2016 | © IMÁGENES Y TEXTOS: DE SUS AUTORES | © IMAGES AND TEXTS: FROM THE
AUTHORS | DERECHOS RESERVADOS. NINGUNA PARTE DE ESTA PUBLICACIÓN PUEDE REPRODUCIRSE O TRANSMITIRSE POR
NINGÚN MEDIO, ELECTRÓNICO O MECÁNICO (INCLUIDA FOTOCOPIA, GRABACIÓN O ARCHIVO Y RECUPERACIÓN DE INFORMACIÓN)
SIN EL PERMISO ESCRITO DE LA EDITORA | ALL RIGHTS RESERVED. NO PART OF THIS BOOK MAY BE REPRODUCED IN ANY FORM BY
ANY ELECTRONIC OR MECHANICAL MEANS (INCLUDING PHOTOCOPYING, RECORDING, OR INFORMATION STORAGE AND RETRIEVAL)
WITHOUT PERMISSION IN WRITING FROM THE PUBLISHER | IMPRESO EN LA CIUDAD DE GUATEMALA | GUATEMALA | PRINTED IN
GUATEMALA CITY | GUATEMALA | PRINT STUDIO | ISBN 978-9929-8132-4-3 |

| 20 BIENAL DE ARTE PAIZ |

| ORDINARIO | EXTRAORDINARIO |

LA DEMOCRATIZACIÓN DEL ARTE O LA VOLUNTAD
DE CAMBIAR LAS COSAS

LA VIGÉSIMA EDICIÓN DE LA BIENAL DE ARTE PAIZ ESTÁ DEDICADA
A RODOLFO PAIZ ANDRADE, QUIEN, JUNTO CON EL MAESTRO ZIPACNÁ DE
LEÓN, CONCIBIÓ, DIO IMPULSO Y PERMANENCIA A ESTE IMPORTANTE
EVENTO DE LAS ARTES GUATEMALTECAS.

| CURADORA | **ALMA RUIZ** |

| CO CURADORA | **ALEXIA TALA** |



Participantes en la 5ª Bienal | 5th Biennial, participants | 1980

| 20 BIENAL DE ARTE PAIZ |

| ORDINARY | EXTRAORDINARY |

THE DEMOCRATIZATION OF ART OR THE WILL
TO CHANGE THINGS

THE 20th EDITION OF THE BIENAL DE ARTE PAIZ IS DEDICATED TO
RODOLFO PAIZ ANDRADE, WHO TOGETHER WITH THE ARTIST ZIPACNÁ
DE LEÓN CONCEIVED, ENCOURAGED, AND GAVE PERMANENCE TO THIS
IMPORTANT ART EVENT IN GUATEMALA.

| CURATOR | **ALMA RUIZ** |
| CO CURATOR | **ALEXIA TALA** |

CONTENIDO

CONTENT

LA 20 BIENAL DE ARTE PAIZ, UN HOMENAJE AL DR. RODOLFO PAIZ ANDRADE

THE 20 BIENAL DE ARTE PAIZ, A HOMAGE TO DR. RODOLFO PAIZ ANDRADE | ISABEL

PAIZ DE SERRA_{8|} ESBOZO DE 20 BIENALES | A SKETCH OF TWENTY BIENNIALS |

ITZIAR SAGONE_{12|} INTRODUCCIÓN | INTRODUCTION | ALMA RUIZ_{22|} EDITORIAL |

ALEXIA TALA_{28|} ENTRE EL ARTE Y LA MEDIACIÓN | BETWEEN ART AND MEDIATION

| HELLEN ASCOLI_{30|} IR DE LA MANO: UNA RELACIÓN IDÓNEA ENTRE EL ARTE Y EL

ESPECTADOR | HAND IN HAND: AN IDEAL RELATIONSHIP BETWEEN ART AND THE

VIEWER | ALMA RUIZ_{38|} ENSAYO GRÁFICO | GRAPHIC ESSAY | MARILYN BOROR_{68|}

LA TIERRA BALDÍA DE LO COTIDIANO | THE WASTELAND OF THE EVERYDAY |

FEDERICO BAEZA_{74|} ENSAYO GRÁFICO | GRAPHIC ESSAY | HAMISH FULTON_{86|}

EL RUIDO DEL MUNDO: UNA GENEALOGÍA POSIBLE (Y NECESARIAMENTE

INCONCLUSA) | THE NOISE OF THE WORLD: A POSSIBLE (AND NECESSARILY

UNFINISHED) GENEALOGY | MOACIR DOS ANJOS_{92|} ENSAYO GRÁFICO | GRAPHIC

ESSAY | JAVIER RODRÍGUEZ_{100|} ARTISTAS | ARTISTS_{105|} IDENTIDAD INDIVIDUAL Y

SOCIAL | INDIVIDUAL AND SOCIAL IDENTITY_{107|} CHINI AYARZA_{114|} GUY BEN-NER_{116|}

MARILYN BOROR_{118|} DORA GARCÍA_{120|} FELIX GONZALEZ-TORRES_{122|} ALEXANDRA

GRANT_{124|} CAO GUIMARÃES_{130|} KIMSOOJA_{132|} POLÍTICA Y ACTIVISMO | POLITICS

AND ACTIVISM_{135|} LOS TORREZNOS_{142|} DAVID PÉREZ karmadavis_{146|} RAQS
MEDIA COLLECTIVE_{150|} PEDRO REYES_{154|} SITIO/SEÑA_{156|} RIRKRIT TIRAVANIJA_{158|}
YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES_{162|} OBSERVACIONES DE ESPACIO Y
LUGAR | OBSERVATIONS OF SPACE AND PLACE_{165|} CARLOS CRUZ-DIEZ_{172|} MARÍA
IGNACIA EDWARDS_{176|} ALEJANDRA GONZÁLEZ ESCAMILLA_{180|} G.R.A.V._{182|} JULIO
LE PARC_{184|} CRISTIÁN SALINEROS_{188|} SERGIO VALENCIA SALAZAR_{192|} LAWRENCE
WEINER_{194|} OBJETO: DECONSTRUCCIONES, OBSESIONES Y EL EJERCICIO
DE COLECCIONAR | OBJECT: DECONSTRUCTIONS, OBSESSIONS AND THE
ACT OF COLLECTING_{197|} ESVIN ALARCÓN LAM_{204|} NICOLÁS CONSUEGRA_{206|}
ROCHELLE COSTI_{208|} JUAN MAURILIO MENDOZA_{210|} SARA RAMO_{212|}
EL COTIDIANO INCONSCIENTE | THE EVERYDAY UNCONSCIOUS_{217|} MAGDALENA
FERNÁNDEZ_{224|} HAMISH FULTON_{226|} GLENDA LEÓN_{228|} ERNESTO NETO_{230|} SEDES
| VENUES_{234|} ÍNDICE DE IMÁGENES | INDEX OF IMAGES_{242|} LISTA DE OBRAS EN
EXPOSICIÓN | CHECKLIST OF THE EXHIBITION_{248|} BIOGRAFÍAS DE AUTORES |
AUTHOR BIOGRAPHIES_{252|} BIOGRAFÍAS DE ENTREVISTADORES | INTERVIEWER
BIOGRAPHIES_{258|} TRADUCCIONES | TRANSLATIONS_{262|} AGRADECIMIENTOS |
ACKNOWLEDGMENTS_{295|}

LA 20 BIENAL DE ARTE PAIZ, UN HOMENAJE AL DR. RODOLFO PAIZ ANDRADE

THE 20 BIENAL DE ARTE PAIZ, A HOMAGE
TO DR. RODOLFO PAIZ ANDRADE

| POR | BY | ISABEL PAIZ DE SERRA |

Han transcurrido veinte bienales desde aquel primer sueño que nos planteamos como familia. La Bienal de Arte Paiz surgió como una respuesta a la necesidad de contar con plataformas importantes que reconocieran a los artistas visuales más destacados del país. La iniciativa para crear la Bienal de Arte Paiz surgió de una serie de conversaciones entre mi hermano Rodolfo y el maestro de la plástica Zipacná de León, un importante gestor e impulsor del arte en Guatemala. Mi hermano, a quien cariñosamente llamamos Fito, tuvo a bien ir meditando sobre aquellas conversaciones e ir poniendo en blanco y negro apuntes que dieron lugar a las bases de la

It has been twenty biennials since the first dream we had as a family. The Bienal de Arte Paiz was created as an answer to the need for developing important platforms to acknowledge Guatemala's most distinguished artists. The idea to develop the Bienal de Arte Paiz was born from a series of conversations between my brother Rodolfo and visual artist Zipacná de León, an important art manager and promoter of art in Guatemala. My brother, whom we call Fito as a term of endearment, decided to think about those conversations, jotting down notes that became the bases for the first Bienal. That is why we have decided to acknowledge Fito's important work by

primera Bienal. Es por eso que hemos decidido hacer un reconocimiento a Fito por esa importante labor, dedicándole esta vigésima edición de la Bienal de Arte Paiz.

Previo a ser Fundación Paiz para la Educación y la Cultura, teníamos una organización empresarial que aportaba económicamente a una serie de instituciones dedicadas a la enseñanza y manutención de niños y jóvenes de escasos recursos y que, dentro de las tiendas que constituían el negocio familiar, planificaba año con año un Festival de Marimbas. En cada una de las tiendas, durante todo el mes de septiembre, se contaba con música interpretada por marimbas de todo el país que, más allá de animar, fomentaban el amor a nuestro bello instrumento nacional, culminando al final del mes con una gala en la que participaba un gran ensamble conformado por las mejores marimbas del país.

Con el paso del tiempo, la Organización Paiz fue involucrándose en procesos más complejos, como es el caso de la Bienal de Arte Paiz. La primera Bienal, además de convocar a nivel nacional a artistas de toda índole, convocó a niños y jóvenes artistas con el fin común de incentivar la creación y promover la participación del público guatemalteco en la apreciación y conocimiento de las distintas técnicas. Años más tarde, la Organización Paiz se dio a la labor de incursionar en el mundo de las artes escénicas aventurándose a producir el Festival Internacional de Cultura Paiz, que llegó hace un año a su décimo tercera edición.

dedicating to him this twentieth edition of the Bienal de Arte Paiz.

Before it became Fundación Paiz para la Educación y la Cultura (Paiz Foundation for Education and Culture) we ran a business organization that made financial contributions to a variety of institutions devoted to the education and support of low-income children and youths, which, year in and year out organized an annual Marimba Festival in the stores that at the time constituted the family business. During the entire month of September marimbas from across the country played in each of the stores, and beyond raising shoppers' spirits the event promoted love for our beautiful national instrument, concluding at the end of the month with a gala lead by a large ensemble composed of some of the best marimbas in the country.

Over time, Organización Paiz became involved in more complex activities, such as the first Bienal de Arte Paiz. The first Bienal, besides issuing a call to national artists of every kind, invited children and young artists with the common objective of encouraging both creation and Guatemalan audiences to appreciate and learn about different techniques. Years later Organización Paiz ventured into the scenic arts by producing the Festival Internacional de Cultura Paiz (Paiz Festival for International Culture), which a year ago celebrated its thirteenth edition.

Meanwhile, the Organization was officially established as a Foundation thanks to the leadership of my sister-in-law, Jacqueline Riera de Paiz, and the support of my parents and brothers. For years, Jackie worked in the advancement of the

Mientras tanto, la Organización se constituyó formalmente en una Fundación, gracias a la dirección de mi cuñada, Jacqueline Riera de Paiz y al acompañamiento de mis padres y hermanos. Durante años, Jackie trabajó por el desarrollo del arte y la cultura en el país, así como el fomento de las becas para niños de escasos recursos que inició mi mamá, Graciela Andrade de Paiz.

Fueron años en los que además de fortalecer los procesos internos de Fundación Paiz, se realizaron modificaciones al formato de la Bienal, adecuándose a los nuevos tiempos y exigencias del mundo del arte. Tiempo en el que, además, con una mirada visionaria se trabajaron las bases para el establecimiento de ArteCentro Graciela Andrade de Paiz, nuestra escuela de arte.

Hoy, gracias al esfuerzo inagotable y voluntad de toda la familia, con el compromiso que heredamos de nuestros padres, dejamos de ser una fundación empresarial para ser una familiar. La misma valora los frutos y la trascendencia de los esfuerzos contruidos durante los años transcurridos. La Bienal se ha fortalecido, manteniéndose dentro de las más importantes del continente americano. Además de las expresiones artísticas contemporáneas locales, ha exhibido obra de un buen número de artistas internacionales que han aportado al crecimiento visual, tanto de los artistas guatemaltecos, como a la formación de nuestros públicos, permitiendo una relación más estrecha con la creación artística global.

Lo que anteriormente era conocido como el área de Proyección Social, que

country's arts and culture, as well as the promotion of scholarships for low-income children that had been started by my mother, Graciela Andrade de Paiz.

Those were years when, beyond strengthening the internal processes of Fundación Paiz, there were changes in the format of the Bienal, adapting it to the new times and demands of the art world. It was also the period when, with an eye on the future, the guidelines for the establishment of our art school, ArteCentro Graciela Andrade de Paiz, were drafted.

Today, thanks to the unrelenting effort and will of the entire family, with the commitment we inherited from our parents, we are no longer a business foundation and have become a family one. The organization values the efforts made during those years and the fruit they have borne. The Bienal has gained strength, and is considered one of the most important in the American continent. Besides local contemporary artistic expression, it has displayed the work of many international artists who have contributed to the visual growth of Guatemalan artists as well as our audiences, allowing for a closer relationship with global arts production.

The area known as Proyección Social (Social Engagement), which managed the scholarships established to fuel our dream of making a positive contribution to the nation, has become a Department of Education that develops and manages projects geared towards low-income youths from the country's interior and underprivileged urban areas. Besides academic and technical training, they

atendía las becas con las que iniciamos el sueño de contribuir con el país, se ha constituido en un Departamento de Educación que desarrolla y gestiona proyectos dirigidos a jóvenes de escasos recursos provenientes del interior y de áreas urbano marginales. Ellos además de recibir educación académica y técnica, cuentan con el apoyo de profesionales en procesos de crecimiento y formación artística.

El reto es grande, Guatemala necesita del aporte y trabajo de todos, y es precisamente por ello que hemos determinado transformar nuestra escuela de arte, Artecentro, en un centro de estudios certificado que ya ofrece el bachillerato en arte y que, tomando como modelo los esfuerzos de enseñanza-aprendizaje más innovadores, permite a sus usuarios crear, investigar y proponer.

Con la certeza de que el arte y la educación son pilares para la transformación, trabajamos día a día para fortalecer los proyectos y programas que desarrollamos. Por ello hemos considerado vital apostar también por una Bienal que salga a las calles y que promueva un diálogo entre las obras de grandes artistas internacionales y nacionales, facilitando acceso y comprensión al gran público guatemalteco.

receive the support of arts education professionals.

It is a big challenge. Guatemala needs of everyone's contributions and efforts, and that is the reason why we have decided to transform our art school, ArteCentro, into an accredited institution that grants a diploma in the arts and that, following the most innovative teaching and learning methodologies allows its members to create, research, and propose.

Certain that art and education are pillars for transformation we strive day and night to strengthen the projects and programs we develop, and thus we have considered it vital to support a Bienal that goes into the streets and promotes a dialogue between the work of great national and international artists, creating opportunities for access and understanding to the greater Guatemalan audiences.

ESBOZO DE VEINTE BIENALES

A SKETCH OF TWENTY BIENNIALS

| POR | BY | ITZIAR SAGONE |

En Guatemala los concursos se resumen en los del Centroamericano del 15 de septiembre, y los Festivales de Cultura^[1].

La Bienal de Arte Paiz nació en medio del conflicto armado como espacio que permitía reconocer la producción artística local y apostaba por la libre expresión. Gracias a la relación entre Zipacná de León y Rodolfo Paiz, se concretó un concurso abierto de pintura con tres categorías: Artistas invitados, Categoría libre, Categoría escolar y un Premio especial para pintura en porcelana.

Con el tiempo, los niños concursantes reemplazan a los participantes de la

In Guatemala, art competitions are limited to those in Central America on September 15, and Festivals of Culture.^[1]

The Bienal de Arte Paiz was born in the midst of the armed conflict as a space for acknowledging local art production and supporting free expression. The collaboration between artist Zipacná de León and Rodolfo Paiz resulted in an open painting competition that included four categories: Guest artists, Open category, and Student category, as well as a special award for Porcelain painting.

Over time, the participating children began to replace artists, in the Open category, and the latter moved to the lists

Categoría libre y estos ocupan el puesto de Artistas invitados. En abril de 1980 se inaugura la segunda edición, año convulso especialmente para la Ciudad de Guatemala. Mientras en la primera edición se otorgó el primer premio a la obra *El Señor de las Aguas*, de Carlo Marco Castillo, una obra estéticamente muy bien ejecutada, en esta segunda el premio lo recibió *Paro de Autobuses*, de Juan Manuel Rivas del Cid, una pieza que recuerda un momento *cuasi* cotidiano en el país. “Confiamos en que nuestros aportes en el campo artístico, representen las semillas de un más profundo y maduro desarrollo de la conciencia de la unidad guatemalteca y que su germinación contribuya a que juntos podamos convivir en paz y lograr las altas aspiraciones que tenemos para Guatemala”^[2].

Si bien la pintura figurativa e indigenista ocuparon una buena cuota de las obras participantes los primeros años, pronto el cambio sería radical. Para la VII edición, pintura, grabado, dibujo, escultura y fotografía llenaban las salas. El concurso infantil se había descartado, el jurado mantenía cuadros de personajes importantes del arte internacional, como Fernando de Szyszlo o Manuel Álvarez Bravo. Ya en la X edición, las obras eran de un corte más contemporáneo, con formatos atrevidos y menos apegados a la academia. Aníbal López recibe el Glifo de Oro por su obra *Recién Casados*, que, como el grueso de la obra de este artista, tiene la virtud de incomodar y situarnos en un nuevo paradigma. Dos años después, la Bienal daría un salto promoviendo y comprometiéndose con otros socios de la región para

of Guest artists. The second edition of the event began in April, 1980, an especially tumultuous year for Guatemala City. Carlo Marco Castillo's *El Señor de las Aguas* (*The Lord of the Waters*), an aesthetically and very well executed piece, was awarded First Prize at the first edition, and in the second edition of the event that award went to *Paro de Autobuses* (*Bus Strike*) by Juan Manuel Rivas del Cid, a piece that evokes an everyday scene in Guatemala. “We trust that our contributions to the art world are seeds for a deeper, more mature understanding of Guatemalan unity, and that their germination will allow us to live together in peace and fulfill the high hopes we have for Guatemala.”^[2]

While figurative and indigenist paintings comprised a large share of the works presented during the first few years, drastic changes ensued soon. By the seventh edition of the biennial, painting, engraving, drawing, and photography filled the exhibition rooms. The children's contest had been left behind, and the jury included such important members of the international art scene as Fernando de Szyszlo, and Manuel Álvarez Bravo. The tenth edition was less academic, incorporating more contemporary works and more daring formats. Aníbal López won the Golden Glyph for his work *Recién Casados* (*Just Married*) which, like most of the artist's work, makes us uncomfortable and presents us with a new paradigm. Two years later the biennial took a great leap by promoting and engaging with several regional associates to create the Visual Arts Biennial of the Central American Isthmus. In this way, Ms. Jacqueline Riera de Paiz^[3] pointed out, “we contribute to the stages of globalization and integration

conformar la Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano. De esa manera, como lo señala Jacqueline Riera de Paiz^[3], “correspondemos a la etapa de globalización e integración de Centroamérica a través de su cultura”. Federico Morais^[4] puntualizaba entonces que “la continuidad del evento a lo largo de dos décadas es un hecho raro en nuestro continente. En efecto el mayor problema de la cultura en nuestros países es la discontinuidad de algunas de sus iniciativas más exitosas, lo que quiere decir que estamos siempre volviendo a una situación de cero”.

Si la X y XI edición marcaban la incorporación de otros lenguajes y la ruptura con las exhibiciones de salón, la XII rompió los estándares. La inmensidad de las piezas ganadoras fue apabullante. *Parábola* de Francisco Auyón^[5], sorprende por sus dimensiones y por la toma del espacio público, un espacio vedado durante años. Pero no fue esa la única pieza que trastocó las zonas de confort, la obra de Lourdes de la Riva, que constaba de dos urnas –en una había una momia en la que se inscribía la leyenda “pasado” y en la otra, contrapuesta, se leía “futuro”– propiciaba el análisis crítico y semiótico de la realidad guatemalteca. En esta Bienal, el jurado calificador hizo un llamado a la organización para que se eliminaran las categorías.

Las primeras diez ediciones contribuyeron a la consolidación de la creación artística del país, mientras que en la XV edición podemos pensar en un sisma. Artistas, crítica, público y jurados coinciden con que debe darse un giro. Los centenares de obras seguían llegando, pero el jurado se decide por reducir el número de obras expuestas

of Central America through culture.” Federico Morais^[4] pointed out then that “the continuity of the event for over two decades is something unusual in our Continent. The greatest problem faced by culture in our nations is the lack of continuity of some of its most successful initiatives, which means we are always having to start from scratch.”

If editions 10 and 11 meant incorporating new artistic languages and breaking with salon exhibitions, the 12th broke all standards. The size of the winning pieces was overwhelming. *Parábola*, by Francisco Auyón,^[5] is impressive because of its size and because it occupied a public space, an option that had been unavailable to the competition for years. But his was not the only work that upset many people’s comfort zone. A work by Lourdes de la Riva consisting of two urns –one containing a mummy inscribed with the word “past,” the other reading “future”– invited critical and semiotic explorations of Guatemalan reality. During that edition of the biennial the jury called on organizers to eliminate all contest categories.

The first ten editions of the Bienal contributed to the consolidation of the nation’s artistic production; then, in the 15th edition, there was a schism. Artists, critics, audience, and juries agreed that a change was needed. Artists continued to submit hundreds of works, but the jury decided to limit the number of works exhibited to 37, suggesting a shift towards a curated model. The reformulation of the event began with that edition.

A dialogue established with Nelson Herrera Ysla^[6] resumed when he was invited to be Chief Curator of the 16th

a treinta y siete, dejando ver un diseño curatorial. Es en esta Bienal en la que comienza la reformulación del evento. Con atinado criterio, se retoma el diálogo entablado con Nelson Herrera Ysla^[6], convocándolo a ser Curador General de la XVI edición. Será esta Bienal la que despide a los glifos y a partir de la cual se instala un modelo de bienal curatorial. La siguiente edición, curada por José Roca, acentúa aún más el paso dado. En ella, Roca y su equipo apuestan por presentar obras de artistas internacionales. Las obras del mundo dialogan con las locales de manera abierta, los artistas se ven a los ojos. Las muestras se desarrollan en distintos puntos de la ciudad, siendo quizás la pieza más aclamada la exhibida en la Plaza Barrios del japonés Tatzu Nishi. La fuerza que había adquirido la Bienal constataba que el giro dado tenía sentido.

Si Ysla y Roca salen a la calle generando expectativa y controversia, Santiago Olmo imprimiría fuerza. Bajo el lema Convivir/Compartir, la XVIII Bienal de Arte Paiz sitúa la importancia de la formación y la educación en la comprensión de la cultura y el arte. “Asignar a una bienal un cometido formativo, tiene por objeto ir más allá de lo expositivo, transformar la propia Bienal en un laboratorio experimental de intercambios que cumpla una función de utilidad para la escena artística y cultural”^[7]. Imprimir este sello significó integrar otros lenguajes: música, literatura e incluso explorar dentro de la propia educación. La XVIII Bienal salió de la ciudad; encuentros teórico-creativos, diálogos y presentaciones se dieron tanto en la Ciudad de Guatemala como en Antigua

Bienal. That year, the Glyphs were done away with, and the event adopted a curatorial model that was reinforced in the following edition, curated by José Roca, where he and his team chose to exhibit works by international artists. Pieces from around the world engaged local ones in an open dialogue, and artists saw eye-to-eye. There were shows held in different points of the city, with a piece by Japanese artist Tatzu Nishi exhibited in Plaza Barrios receiving the most acclaim. The power gained by the Bienal proved that the implemented changes made sense.

If Ysla and Roca took to the streets and lent the Bienal a sense of anticipation and controversy, Santiago Olmo would lend it power. Under the motto “Coexist/Share” the 18th Bienal de Arte Paiz underscored the importance of training and education for understanding culture and art. “Giving a biennial an educational role means going beyond the exhibition aspect, and makes the biennial itself an experimental lab for artistic exchange useful to the local artistic and cultural scenes.”^[7] This commitment meant incorporating additional artistic languages such as music and literature, and even exploring education. The 18th Bienal left the capital. Theoretical-creative meetings, discussions, and presentations were held in Guatemala City and also in Antigua and Quetzaltenango; the event occupied parks and invited passers-by to partake of their creations. Experiments with exhibition spaces included fostering dialogue by contrasting contemporary pieces with historical features. The catalogue became a formal document. The 19th Bienal de Arte Paiz, curated

y Quetzaltenango; se tomaron parques y se invitó a transeúntes a participar en las creaciones. Se experimentó dentro de museos, contraponiendo piezas contemporáneas con elementos históricos, generando un diálogo. El catálogo se perfilaba como un documento formal.

Fue con la XIX Bienal de Arte Paiz, curada por Cecilia Fajardo-Hill, que este documento tomó más peso, constituyéndose en una memoria que incorporó el análisis de las obras desde otras ópticas. Utilizando el término *Transvisible*, Fajardo-Hill y su equipo analizaron cuatro grandes temáticas latentes en la problemática social guatemalteca: el tema indígena y su creación contemporánea, la idea de sanación por medio del arte, las nuevas formas de violencia, y finalmente, un debate importante de género a través del reconocimiento del cuerpo como territorio. Esta pasada Bienal, continuó la línea de descentralización y se abrió, como ninguna otra edición al debate teórico, acercando al mundo de la academia y al mundo del arte. Fue quizás confusa para algunos, pero clara en las líneas de investigación y aporte al análisis del arte contemporáneo local y sus posibles encuentros con la comunidad.

by Cecilia Fajardo-Hill, reinforced the role of this document, which became an account that included analyses of the works from different points of view. Using the term *Transvisible*, Fajardo-Hill and her team explored four major themes relevant to current issues in contemporary Guatemalan society: contemporary indigenous artistic production; the idea of healing through art; new forms of violence; and an important discussion on gender that was based on acknowledging the body as territory. That last Bienal expanded on the idea of decentralization and opened like never before to theoretical debate, narrowing the gap between the world of academia and the world of art. It might have seemed confusing to some, but its research questions were focused and offered a valuable contribution to the analysis of local contemporary art and its possible points of contact with the community.

- [1] Zipacná de León en referencia a lo que vivía el país en 1978, año en el que se realiza la primera edición de la Bienal de Arte Paiz.
- [2] Rodolfo Paiz Andrade, II Bienal de Arte Paiz. Carta de presentación del catálogo. 1980.
- [3] Directora de Fundación Paiz entre los años 1990 y 2007
- [4] Jurado calificador de la XI Bienal de Arte Paiz.
- [5] Ganador del Glifo de Oro de la XI y XII Bienal de Arte Paiz.
- [6] Jurado de la XV edición de la Bienal de Arte Paiz.
- [7] Santiago Olmo, curador de la XVIII Bienal de Arte Paiz.

- [1] Zipacná de León referencing events in the country in 1978, the year of the 1st Bienal de Arte Paiz.
- [2] Rodolfo Paiz Andrade, 2nd Bienal de Arte Paiz. Catalogue presentation letter. 1980.
- [3] Director of Paiz Foundation from 1990 to 2007.
- [4] Awards Jury, 11th Bienal de Arte Paiz.
- [5] Winner of the Golden Glyph in the 11th and 12th editions of Bienal de Arte Paiz.
- [6] Jury, 15th edition, Bienal de Arte Paiz.
- [7] Santiago Olmo, Curator, 18th Bienal de Arte Paiz.



1ª Bienal de Arte Paiz | Rodolfo Paiz



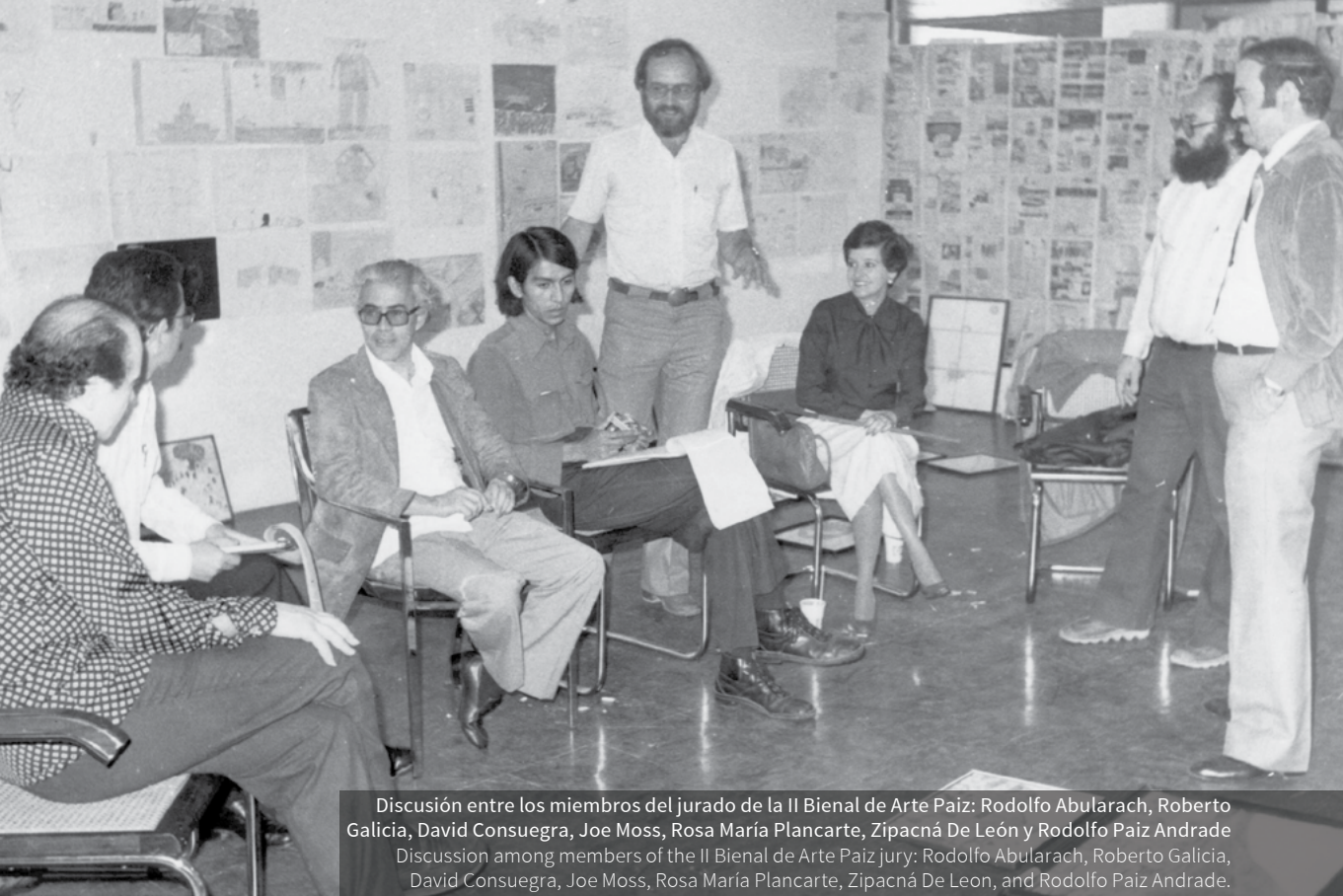
5ª Bienal de Arte Paiz | 1986



Apertura de la IV Bienal de Arte Paiz en el recién inaugurado centro comercial Plaza Vivar, 6^{ta} avenida zona 1, Centro Histórico | Inauguration of the IV Bienal de Arte Paiz in the newly opened Plaza Vivar Mall, 6th Avenue Zone 1, Historical Center



De izquierda a derecha: Carlos Manuel Paiz Andrade, Carlos Paiz, Graciela Andrade de Paiz, Federico Figueroa, Jacqueline Riera de Paiz y el artista José Rolando Pisquiy recibiendo reconocimiento por su participación en la VII Bienal de Arte Paiz | From left to right: Carlos Manuel Paiz Andrade, Carlos Paiz, Graciela Andrade de Paiz, Federico Figueroa, Jacqueline Riera de Paiz, and artist Jose Rolando Pisquiy receiving recognition for his participation in the VII Bienal de Arte Paiz



Discusión entre los miembros del jurado de la II Bienal de Arte Paiz: Rodolfo Abularach, Roberto Galicia, David Consuegra, Joe Moss, Rosa María Plancarte, Zipacná De León y Rodolfo Paiz Andrade
 Discussion among members of the II Bienal de Arte Paiz jury: Rodolfo Abularach, Roberto Galicia, David Consuegra, Joe Moss, Rosa María Plancarte, Zipacná De León, and Rodolfo Paiz Andrade.



De izquierda a derecha: los críticos de arte Raquel Tibol y João Cândido Galvão; el maestro de la plástica Cundo Bermúdez; Jacqueline Riera de Paiz, Directora de Fundación Paiz, y Ángel Arturo González, realizando un recorrido de reconocimiento de las obras en concurso de la VIII Bienal de Arte Paiz | From left to right: art critics Raquel Tibol and João Cândido Galvão; artist Cundo Bermúdez; Jacqueline Riera de Paiz, Director of Fundación Paiz; and Angel Arturo González, walking among the works in competition for the VIII Bienal de Arte Paiz





INTRODUCCIÓN

INTRODUCTION

| POR | BY | ALMA RUIZ |

La 20 Bienal de Arte Paiz conmemora 40 años de apoyo a las artes plásticas guatemaltecas por la Fundación Paiz, una entidad privada nacida del deseo de apoyar la cultura y el arte del país. Es un evento artístico significativo por su longevidad en un país donde los planes a largo plazo no existen, y porque sigue planteándose como una plataforma de lanzamiento para los artistas locales. Esta edición, la número 20, se perfila como una bienal de cambios que esperamos puedan afianzarse, integrándose legítimamente en manifestaciones futuras. Entre sus objetivos, la 20 Bienal aspira a una mayor inclusividad mediante el acercamiento del público al arte contemporáneo, propiciando un diálogo

The 20 Bienal de Arte Paiz celebrates 40 years of support for Guatemalan visual arts by Fundación Paiz, a private entity born from the will to support the country's arts and culture. It is an important artistic event for its longevity in a country where long-term plans don't exist, and because it continues to be posited as a launching pad for local artists.

This edition, number 20, is shaping up as a biennial of changes that we hope will take hold and be fully incorporated to future editions. Among its goals, the 20 Bienal aspires to greater inclusiveness by bringing audiences to contemporary art, promoting a simple and direct dialogue as a first step in the search

simple y directo, como primer paso, en la búsqueda de un mejor entendimiento del arte de nuestro tiempo. Buscando mayor inclusión y diversidad de parte de los artistas locales, se hizo una convocatoria abierta; de un total de 92 portafolios enviados, se seleccionaron 15, y finalmente quedaron 6 artistas y un colectivo, la mayoría participando por primera vez en la Bienal. Con esto, el evento persigue impulsar el talento plástico guatemalteco, colocando a los artistas locales en un contexto efectivamente internacional, en este caso en compañía de 25 artistas y un colectivo provenientes de 15 países de Asia, Europa, el Caribe, Norte y Sudamérica.

Con este paso, la 20 Bienal desea posicionarse como un evento cultural que ve simultáneamente hacia adentro y hacia afuera, que comprende la importancia de poner a Guatemala en contacto con el exterior para sumarse al diálogo de las corrientes artísticas del momento y sentirse parte de un universo mayor, sin olvidar su contexto regional y su realidad histórico-geográfica. Por último, la 20 Bienal también pretende proporcionar solaz y esparcimiento a través del arte a un pueblo acosado por la violencia y acostumbrado a la inestabilidad política y económica.

Ordinario / Extraordinario: La democratización del arte o la voluntad de cambiar las cosas nace, en parte, de incidentes políticos de gran transcendencia, que tuvieron lugar en el país a partir de abril de 2015. La renuncia de la Vicepresidenta Roxana Baldetti el 8 de mayo y la del Presidente Otto Pérez Molina casi cuatro meses después, ambos acusados de defraudar al fisco guatemalteco como cabecillas

for a better understanding of the art of our time. Seeking greater inclusion and diversity of local artists, an open call was issued; of the 92 portfolios submitted, 15 were selected, from which 6 artists and 1 collective were chosen, most participating for the first time in the Bienal. With this, the event aims at promoting Guatemalan artistic talent by effectively placing local artists in an international context, in this case in the company of 25 artists and 1 collective from 15 countries in Asia, Europe, the Caribbean, North and South America.

With this step, the 20 Bienal wants to position itself as a cultural event that looks inwards and outwards simultaneously, that understands the importance of putting Guatemala in touch with the outside world to join in the dialogue of current artistic trends, feeling part of a larger universe, without forgetting its regional context and its historical and geographical reality. Finally, the 20 Bienal also aims to provide leisure and recreation through art to a people beset by violence and used to political and economic instability.

Ordinario / Extraordinario: La democratización del arte o la voluntad de cambiar las cosas (Ordinary / Extraordinary: The Democratization of Art or the Will to Change Things) was born, in part, from the key political events that gripped the country after April, 2015. The resignation of Vice President Roxana Baldetti on May 8, and of President Otto Pérez Molina nearly four months later, both charged with defrauding the Guatemalan treasury as ringleaders of a criminal organization known as “La Línea” (The Line) resulted from marches

de un grupo criminal denominado “La línea”, fue el resultado de marchas convocadas por varios colectivos de Guatemala. Protestas semanales en la Plaza de la Constitución reunieron a personas de todas edades y clases sociales, quienes pacíficamente pedían la renuncia de los funcionarios, ayudados por la efectividad sin paralelos de los medios sociales. Dicho esfuerzo se vio recompensado con la captura de Pérez Molina el 1 de septiembre de 2015. Ante este extraordinario resultado, fruto de esfuerzos ordinarios y corrientes, se pudo vislumbrar un nuevo período en la historia política de Guatemala.

La democratización del arte y la idea de arte-vida son los ejes que la 20 Bienal destaca dentro de un marco curatorial con nuevas bases de apreciación para un público poco familiarizado con la activación de las obras de arte mediante su participación. Para lograr esto es clave apartar el arte de convenciones ortodoxas como lo es la idea de la obra original. Muchas de las obras que se presentan en la 20 Bienal han sido replicadas, no una vez sino docenas de veces. Otras serán creadas en el lugar donde se exhibirán específicamente para esta exposición. Después de cumplir su cometido, muchas serán descartadas, recicladas o destruidas. Este tipo de obra, que en el extranjero lleva ya décadas de aceptación, es una modalidad nueva para el público guatemalteco.

Desde que el movimiento Constructivista se pronunciara a favor de que el arte y la vida fueran uno, abogando porque las prácticas artísticas se integraran a la cotidianidad, muchos artistas han adoptado este modo de crear. Algunos

convened by several Guatemalan groups. Aided by the unparalleled effectiveness of social media, people of all ages and social classes gathered peacefully every week at Plaza de la Constitución to demand the resignation of the public officials. The actions were rewarded with the arrest of Pérez Molina on September 1, 2015. This extraordinary outcome, the result of ordinary, common efforts, offered a glimpse into a new period in the political history of Guatemala.

The democratization of art and the idea of art-life are the main themes that the 20 Bienal highlights using a curatorial framework with new bases of appreciation developed for an audience unfamiliar with the activation of works of art through its participation. In order to accomplish this, it is crucial to remove art from such orthodox conventions as the idea of the original work of art. Many of the works presented in the 20 Bienal have been reproduced not once, but dozens of times. Others will be created in the sites where they will be specifically exhibited for the event. After fulfilling their function, many will be discarded, recycled or destroyed. This type of work, which has been common abroad for decades, is a new modality for the Guatemalan public.

Since the Constructivist movement ruled in favor of art and life being one, and advocated for the integration of artistic practices to everyday life, many artists have adopted this approach. Some have established collectives, usually short-lived, in order to explore aesthetic issues that go beyond the two-dimensional, thus avoiding complicity with pictorial aesthetics.

han formado colectivos, generalmente de existencia breve, para explorar problemas estéticos que van más allá de la bidimensionalidad, evitando así una complicidad con la estética pictórica. Uno de los grupos más importantes que surgieron después de la Segunda Guerra Mundial fue el Grupo de Investigación de Arte Visual (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*), mejor conocido como G.R.A.V. Ubicado en París, el G.R.A.V. estuvo compuesto por los argentinos Horacio García Rossi y Julio Le Parc, el español Francisco Sobrino y los franceses François Morellet, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral, quienes trabajaron colectivamente por un período de ocho años al mismo tiempo que mantenían su práctica individual. En sus escritos el G.R.A.V. argumentaba que las propuestas estéticas más revolucionarias que se habían dado desde inicios del siglo XX no habían hecho esfuerzo alguno por cambiar la relación que se había establecido entre el artista, la obra de arte y el espectador. Es por eso que, a través de laberintos, salas de juegos, e instalaciones callejeras su objetivo fue ampliar el concepto tradicional del arte, exhortando al espectador a que cambiara su posición contemplativa frente a la obra de arte por una participación activa y lúdica, convirtiéndolo en parte indispensable del proceso creativo. La 20 Bial adopta esta propuesta con una serie de obras participativas de artistas como Dora García, Felix Gonzalez-Torres, Alexandra Grant, Ernesto Neto y Rirkrit Tiravanija, sin faltar obras del G.R.A.V. y Julio Le Parc.

Sus manifiestos *Transformer l'actuelle situation de l'art plastique* (Transformar la situación actual de las artes plásticas, 1961), *Assez de mystification* (Basta

One of the most important groups to emerge after World War II was the Visual Art Research Group, (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*), better known as G.R.A.V. Established in Paris, G.R.A.V. was comprised of Argentines Horacio García Rossi and Julio Le Parc, Spaniard Francisco Sobrino, and Frenchmen François Morellet, Joël Stein, and Jean-Pierre Yvaral, who collaborated for eight years while maintaining their individual practices. In their writings, G.R.A.V. argued that the most revolutionary aesthetic proposals developed since the beginning of the 20th century had made no effort to transform the established relationship between the artist, the work of art, and the viewer. For that reason, using mazes, playrooms, and street installations, it became their goal to broaden the traditional concept of art, urging the viewer to exchange his contemplative stance before the work of art for an active and playful participation, thus making him or her a crucial part of the creative process. The 20 Bial adopts this proposal by including a series of participatory works by such artists as Dora García, Felix Gonzalez-Torres, Alexandra Grant, Ernesto Neto, Rirkrit Tiravanija, and of course, works by G.R.A.V. and Julio Le Parc.

Their manifestos *Transformer l'actuelle situation de l'art plastique* (Transforming the Current State of Visual Art, 1961), *Assez de mystification* (Enough Mystification, 1962), *Proposition pour un lieu d'activation* (Proposal for a Place of Activation, 1963) and many others, written between 1961 and 1968, were proposals to create art with a social context, make art part of everyday life, and sensitize the viewer, as a decisive

de mistificaciones, 1962), *Proposition pour un lieu d'activation* (Propuesta para un lugar de activación, 1963) y muchos otros, escritos entre 1961 y 1968, fueron propuestas para crear arte con un contexto social, hacer del arte parte de la vida cotidiana y concientizar al espectador como presencia determinante en la finalización de la obra de arte. Sus proponentes abandonaron el proyecto en mayo de 1968, coincidiendo con disturbios civiles en Francia que han repercutido hasta nuestros días. Aduciendo un agotamiento de la eficacia del trabajo en grupo bajo las circunstancias del momento, el G.R.A.V. firmó un acta de disolución en noviembre de ese año.

El segundo eje reflexiona sobre la noción de un arte inmerso en la cotidianidad, agrupando las obras bajo varios temas. El primero aborda lo cotidiano desde un núcleo relacionado con los problemas de lo público, lo que está afuera. Carlos Cruz-Diez, María Ignacia Edwards, Alejandra González Escamilla, G.R.A.V., Julio Le Parc, Cristián Salineros, Sergio Valencia Salazar, y Lawrence Weiner dirigen su mirada al territorio, tanto rural como urbano. Los Torreznos, David Pérez karmadavis, Raqs Media Collective, Pedro Reyes, Sitio/Seña, Rirkrit Tiravanija y YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES abordan la ciudad como un territorio donde surgen iniciativas colectivas e intervenciones que ayudan a pensar los lugares desde un punto de vista político. Chini Ayarza, Guy Ben-Ner, Marilyn Boror, Dora García, Felix Gonzalez-Torres, Alexandra Grant, Cao Guimarães y Kimsooja parten de las observaciones de la realidad contingente y los elementos que conforman las identidades en común, ya sea desde el punto de vista del

presence in the completion of the work of art. Its proponents abandoned the project in May, 1968, coinciding with civil unrest in France that has had an impact to this day. Citing the exhaustion of the effectiveness of collective work under the existing circumstances, G.R.A.V. signed an act of dissolution of the group in November of that year.

The second theme reflects on the notion of a type of art immersed in everyday life, arranging the works under several topics. The first explores everyday life from a core associated with public issues, what is outside. Carlos Cruz-Diez, María Ignacia Edwards, Alejandra González Escamilla, G.R.A.V., Julio Le Parc, Cristián Salineros, Sergio Valencia Salazar, and Lawrence Weiner cast their gaze on the territory, both rural and urban. Los Torreznos, David Pérez karmadavis, Raqs Media Collective, Pedro Reyes, Sitio/Seña, Rirkrit Tiravanija, and YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES engage the city as a territory for the development of collective, interventional initiatives that help to think of places from a political perspective. Chini Ayarza, Guy Ben-Ner, Marilyn Boror, Dora García, Felix Gonzalez-Torres, Alexandra Grant, Cao Guimarães, and Kimsooja start with observations of contingent reality and the elements that conform common identities, whether from the point of view of the subject or from that of society. On the other hand, working from perception, some artists focus on the physical, atmospheric, and visual conditions of space, while others, among them, Esvin Alarcón Lam, Nicolás Consuegra, Rochelle Costi, Juan Maurilio Mendoza, and Sara Ramo, in a more unique and fragmented way, do the same through objects. Finally, Magdalena

sujeto, como de la sociedad. Por otro lado, operando desde la percepción, los artistas se concentran en las condiciones físicas, atmosféricas y visuales de los espacios, mientras que otros, entre ellos Esvin Alarcón Lam, Nicolás Consuegra, Rochelle Costi, Juan Maurilio Mendoza y Sara Ramo, de manera aún más particular y fragmentaria, lo hacen mediante los objetos. Finalmente, Magdalena Fernández, Hamish Fulton, Glenda León y Ernesto Neto son artistas que amplían nuestra conciencia de aquellas acciones que naturalizamos y realizamos casi sin darnos cuenta, como dormir, respirar, caminar, oír, etc.

El G.R.A.V. dejó de existir oficialmente hace 48 años, sin embargo sus ideas no han perdido vigencia según fueron expresadas en su Manifiesto *Basta De Mistificaciones 2*. Escrito con motivo de su participación en la III Bienal de París en octubre de 1963, el Manifiesto contenía la siguiente aseveración “[E]n los límites de nuestras posibilidades, queremos hacer salir al espectador de su dependencia apática que le hace aceptar de forma pasiva, no solamente lo que se le impone como arte, sino todo un sistema de vida”^[1]. Esta frase es un llamado a dejar atrás la conformidad no sólo en la aceptación del arte que se propone, sino en todo lo que se refiere a la vida como ciudadano de una nación. Lo demostró el pueblo de Guatemala al rechazar a gobernantes que no cumplían sus promesas. Exhorto a los visitantes de la 20 Bienal de Arte Paiz a acercarse al arte que se presenta mediante su participación activa.

Fernández, Hamish Fulton, Glenda León, and Ernesto Neto are artists who heighten our awareness of those actions that we make seem natural and we perform almost unconsciously, such as sleeping, breathing, walking, hearing, and so on.

G.R.A.V. officially ceased to exist 48 years ago; however, their ideas remain current, as expressed in their Manifiesto *Enough Mystification 2*. Written at the time of their participation in the III Paris Biennial in October, 1963, it included the following statement: “As far as we are able to, we want to make the viewer escape the apathetic dependency that makes him accept passively not only what is imposed on him as art, but an entire way of life.”^[1] This sentence is a call to leave conformity behind not only in regards to accepting the proposed art, but everything that has to do with life for a nation’s citizens. The people of Guatemala proved this when they rejected leaders who did not fulfill their promises. I encourage the visitors of the 20 Bienal de Arte Paiz to approach the showcased art through their active participation.

[1]
G.R.A.V. *Basta de Mistificaciones 2*, París 1963.
www.julioleparc.org.

[1]
G.R.A.V. *Enough Mystification 2*, París 1963.
www.julioleparc.org.

EDITORIAL

EDITORIAL

| POR | BY | ALEXIA TALA |

En ocasión de la 20 Bienal de Arte Paiz, además de ser co-curadora, se me encomendó la coordinación del catálogo. Ante este encargo, me planteé la publicación no sólo como un archivo de los artistas participantes, sino también como un espacio de reflexión.

Este catálogo cuenta con dos tipos de contenido, por un lado cumple con las formalidades de un texto teórico crítico sobre el tema central de la Bienal, y por el otro, con la inclusión de las fichas de cada uno de los 30 artistas participantes y 2 colectivos, cada uno con su biografía y una entrevista, permitiendo por medio de esta, esclarecer su poética creativa y alumbrar en ese sentido la obra presentada en la exhibición. Más que una guía de navegación de la muestra estas entrevistas son una guía

Besides being invited to co-curate the 20 Bienal de Arte Paiz, I was asked to coordinate the catalogue. This assignment made me envision the publication not only as a record of the artists participating, but also as a space of reflection.

This catalogue includes two types of content; on the one hand, it meets the formal style of a critical-theoretical volume addressing the central theme of the Bienal, interviews on each of the thirty participating artists and two collectives, including biographical information and an interview that allows a glimpse of the artist's creative poetics, and shed some light on the works they are presenting in the exhibition. More than a document to navigate the exhibitions, these interviews

hacia el pensamiento de cada artista y dan claves para poder leer lo que se podrá apreciar en exhibición. Por otro lado, es un área reflexiva que trabaja de manera blanda y permeable sobre el tema de la Bienal, agrupando textos teóricos de arte, intervenciones de artistas por medio de ensayos gráficos que abordan desde una conversación de un artista consigo mismo mientras camina, la recuperación de objetos indígenas olvidados, hasta la realidad política vivida recientemente en Guatemala con la mezcla ficcional de escenas de la película *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock. Además se incorpora una compilación de citas obtenidas de filósofos y artistas, las cuales abren caminos de lectura a los diversos asuntos abordados por el evento.

Su experiencia de creación fue planteada como un espacio de colaboración, por un lado, con la escena local, invitando a gestores culturales guatemaltecos a establecer relaciones con los artistas participantes realizando entrevistas. Por otro, el proceso de recolección de textos se enriqueció con conversaciones establecidas con diversos colegas y artistas alrededor del mundo y con un diálogo cercano con la asistente editorial Carol Illanes.

De esta forma, este catálogo apuesta a un trabajo página a página que propone una visualidad abierta a poéticas creativas individuales de algunos artistas, donde la página en blanco en manos de estos se convierte en espacio expositivo, más allá de una mera herramienta que captura la memoria del evento. Espera poder ser pensado desde su carácter rizomático donde las múltiples visiones se conjugan y crean un nuevo espacio de interpretación, que desestabiliza las lecturas lineales y encasilladoras que comúnmente caracterizan a este tipo de publicaciones.

serve as a guide to the artists' thought process, and offer clues to reading the pieces on display. On the other hand, it is a permeable space for reflection that explores the main focus of the Bienal, bringing together theoretical texts about art, as well as artists' contributions through visual essays that range from the conversation of an artist with himself while walking, and the recovery of forgotten indigenous artifacts, to the exploration of recent political events in Guatemala with a mix of scenes from Alfred Hitchcock's *Psycho* (1960). It also includes a selection of quotes from philosophers and artists that inspire new ways of reading the different themes addressed at the event.

This creative experience was proposed as a space of collaboration, on the one hand, with the local scene, inviting Guatemalan cultural agents to establish relationships with the participating artists through interviews. On the other, the process of collecting the texts was enriched by conversations established with various colleagues and artists from around the world, and by the close collaboration with editorial assistant, Carol Illanes.

In this way, every page of the catalogue becomes a visual open space to individual creative poetics of some artists, where the blank page becomes, in their hands, an exhibition space, moving away from thinking of it as a simple tool to record the event. We hope it will be considered for its rhizomatic value, conjugating multiple visions in order to create a new space of interpretation that challenges the linear, constricting readings that usually define this kind of publication.

ENTRE EL ARTE Y LA MEDIACIÓN BETWEEN ART AND MEDIATION

| POR | BY | HELLEN ASCOLI |

Imagina entrar en una habitación; se oye el sonido de pelotas de ping-pong rebotando, una pelota rueda y se detiene a tus pies. Una niña se te acerca riendo y toma la pelota y regresa corriendo para probar otra vez el juego. Casi la sigues para jugar, pero te detienes para asegurarte de que estás en el lugar apropiado. Observando a tu alrededor das con el nombre del título de la pieza *Universal Fantastic Occupation* NAUT JK (Július Koller) (Ocupación Fantástica Universal – NAUT JK (Július Koller)), una obra de Rirkrit Tiravanija. Miras un enorme signo de interrogación colgado apropiadamente de la pared mientras te preguntas, ¿cómo es arte esto?

Imagine walking into a room; the sound of ping-pong balls bouncing around, one ball escapes rolling and stopping near your feet. A child laughing comes up to you, and retrieves the ball as she runs back to give the game another try. You almost follow her to engage in play, but you stop yourself to check if you are in the right venue. Looking around you spot the title of the piece *Universal Fantastic Occupation* NAUT JK (Július Koller), a work by Rirkrit Tiravanija. You see a large question mark appropriately hung on the wall as you wonder, how is this art?

The question of what art is can be overwhelming. It might follow you as you look at the work presented during

La pregunta qué es el arte puede ser abrumadora. Puede seguirte mientras observas las obras presentadas en la 20 Bienal de Arte Paiz. En museos, exposiciones, y aulas se da una tendencia a buscar respuestas en el arte, para encasillarla y definirla, para entender su sentido o descifrar su mensaje. Estas exigencias se convierten en una cuestión de mediación, una disciplina que se preocupa porque el público cree sus propias experiencias artísticas. Sin embargo, tratar de definir el arte puede crear limitaciones y llevarnos a un callejón sin salida. Cuando nos enfrentamos a obras que se resisten a ofrecernos una definición estática podemos interpellarla mejor. La mediación ofrece una estructura abierta para la interpretación, ofreciendo una organización tentativa que se relaciona tanto con el arte como con la vida, de forma que se pueda entablar un diálogo del que ambos participantes puedan beneficiarse más adelante. Es desde este punto de vista que quiero proponer el hacer un tipo diferente de preguntas. Al cambiar nuestro enfoque de lo que es el arte a lo que *hace* el arte creamos la posibilidad de un encuentro más activo con el arte.

En este sentido, el arte crea espacio para que se entablen conversaciones. Puede hacernos conscientes de nuestro entorno, y de la gente y los objetos que lo habitan, dando lugar a que nuestros quehaceres cotidianos se transformen.

Tal vez, como espectador, te encuentres con una serie de mapas y colchas bordadas que muestran códigos y territorios que tal vez reconozcas o tal vez no (como en la obra *Cartografías Migratorias*, del colectivo Sitio/Seña). Te preguntas sobre estos retazos de tela cuadrados y su uso en relación

the 20 Bienal de Arte Paiz. In museums, exhibitions, and classrooms there is a tendency to want answers from art, to pin it down and define it, to understand its meaning or decipher its message. These demands become an issue of mediation, which is concerned with visitors forming their own art experiences. However, trying to define art can be limiting and lead us to a dead end.

When encountering work that denies us a static definition, we can meet it with better-suited questions. Mediation provides an open structure to approach inquiry, lending a tentative organization that runs through both art and life so that a dialogue may take place and later be appropriated by each participant. It is from this standpoint that I want to propose asking a different set of questions. By shifting from what art is to what art *does* so we might open the possibility for a more active encounter with art.

Art, in this sense, makes space for conversations to happen. It can make us aware of our surroundings, and the people and objects that inhabit them giving way for our daily to do's to be transformed.

Maybe as a viewer you stumble across a series of maps and quilted squares depicting codes and territories that you may or may not recognize (as in the work *Migratory Cartographies* by the collaborative group Sitio/Seña). You wonder about these square pieces of fabric and their usage in relationship to the maps. Initially you start trying to decipher both location and code. Have you seen them elsewhere? They seem to

con los mapas. Al principio tratas de descifrar el lugar y el código. ¿Los habías visto en otra parte? Parecen estar en un proceso de transición. Caminas por la pieza mientras te invita a tocarla. La interacción con el espacio te hace pensar de nuevo. Ahora la pieza te conmueve porque descubres que no hay código que descifrar. Tal vez pienses acerca del lenguaje y los símbolos, los bordes y las fronteras, tanto físicas como imaginarias. Empiezas a crear tu propio mapa, tu propio diseño junto al de Sitio/Seña. Mientras sales, te sientes más presente y observador.

Obras como las mesas de ping-pong de Rirkrit y las islas imaginarias de Sitio/Seña se niegan a ser exclusivas del mundo del arte, especialmente por inclinarse a no separar el arte de la vida. Son obras en tránsito; el arte queda suspendido. Al extender el espacio del arte por un momento y permitir que el arte y la vida se unan en actividades cotidianas como el juego o la cartografía cambiamos nuestra percepción de dónde puede darse la creatividad. La creación artística ya no queda encerrada en el estudio, o en el cerebro del genio artístico. La agencia se reparte y de nosotros depende tomar la raqueta de ping-pong y entrar al juego, darle forma a la obra, y extenderla hacia nuestra vida. Es decir, al decidir llamar “arte” a lo cotidiano, no sólo estamos difuminando sus definiciones, sino que distribuimos o transferimos la fuente de creación entre el artista, la obra y el espectador.

Al sacar al arte del territorio de lo conocible y llevarlo hacia una forma activa de indagación nos podemos sentir llenos de posibilidades. El diálogo es una manera de hacer preguntas, es un acto generativo y creativo

be in process or in transition. You walk across the piece as it invites you to touch. The interaction with the space leads you back into your thoughts. The piece now moves you as you realize there is no code to crack. You might reflect on language and symbols, boundaries and borders, both physical and imagined. You begin to create your own map, and your own design alongside Sitio/Seña. As you head out you are more present and observant in your walk.

Works such as Rirkrit’s ping-pong tables, and Sitio/Seña’s imagined islands, refuse to be exclusive to the art realm, in particular because of the inclination to not separate art from life. They are works in transit; art is suspended. By extending the space of art for a moment and allowing art and life to coalesce in everyday activities, like playing and mapping, we shift our ideas of where creativity can happen. Artistic creation no longer is secluded in the studio, or the mind of the artistic genius. Agency is distributed and it is up to us, to pick up the ping-pong racket and engage in the game, shape the work, and extend it to our life. That is to say, by deciding to name the everyday “art,” we not only blur their definitions, but we also distribute or transfer the source of creation taking shape in artist, work, and visitor.

By taking art outside the territory of the knowable and into an active and inquiring form, we may begin to feel inundated with possibilities. Dialogue is a way to engage in questions, it is a generative and creative act that contributes to the formation of citizens and democracy. It does not always have to involve two people, rather it can be

que contribuye a la formación de ciudadanos y democracia. No siempre tiene que implicar a dos personas, sino que puede darse entre individuos y sus recuerdos, un libro, o un objeto, y, naturalmente, a través del arte. Esta manera de ver el diálogo tiene el potencial fascinate de transformar y re-significar experiencias de vida en experiencias de arte tanto con otras personas como en nosotros mismos. Empezamos a convertir al observador pasivo en participante activo.

En 1972, Joseph Beuys presentó una obra participativa de cien días, *Bureau for Direct Democracy* (Buró de democracia directa) en Documenta 5. Beuys, reconocido por sus ideas sobre la escultura social, confirmó la teoría de que todos somos artistas cuando entablamos diálogos, lo que nos convierte a todos en creadores. En un Informe sobre una de las actas del Buró de Democracia Directa encontramos una anotación que nos muestra lo que puede hacer el arte. Afirma lo siguiente: “3:00 pm. Hasta ahora 580 asistentes. Una niña se acerca a Beuys y pregunta: ‘¿Esto es arte?’ Respuesta: ‘Un tipo especial de arte. Se puede pensar con él. Piensa con él’.”¹¹

Alexandra Grant toma la idea de “arte especial” de Beuys y lo aplica para que al encontrarnos con el arte descubramos nuevas posibilidades de lectura, interpretación, e imaginación. Nutriéndose del arte, la literatura, la filosofía, y la mediación propone una creación espacial para la *Cartografía de un Pueblo Fantasma*, de la autora guatemalteca Vania Vargas. Un texto es una invitación.

Alexandra separa las palabras de Vania en un espacio abierto,

between a person and their memories, a book, or an object, and of course through art. This way of viewing dialogue affords an exciting potential to transform and re-signify lived experiences as art experiences both with others and within ourselves. We start to turn from passive viewer into active participant.

In 1972 Joseph Beuys presented a 100-day participatory work *Bureau for Direct Democracy* at documenta 5. Beuys, known for his ideas on social sculpture, demonstrated the possibility for all of us to be artists when we engage in dialogue, therefore making us all creators. In a Report on a day’s proceedings at the Bureau for Direct Democracy we can find an entry that shows us what art can do. It states the following: “3:00 pm. Until now 560 visitors. A young girl comes to Beuys and asks: ‘Is this art?’ Answer: ‘A special type of art. One can think with it, think with it’.”¹¹

Alexandra Grant takes Beuys idea of “special art” and puts it to work so that we may think with art and discover new possibilities for reading, interpretation, and imagination. Drawing from art, literature, philosophy, and mediation, she proposes a spatial creation for Guatemalan author, Vania Vargas’s *Cartografía de un Pueblo Fantasma*. A text is an invitation.

Alexandra partitions Vania’s words into an open space, changing from its text format into a room of white paper potentiality, devoid of beginning, middle and end. Each participant can draw parts of the narrative, translating and intervening with one another breaking a linearity. Each mark and drawing adds another level of transformation

cambiando el formato de sus textos a una habitación del potencial de una hoja en blanco, sin principio, mitad, o fin. Cada participante puede tomar fragmentos de la narración, traduciendo e interviniéndose entre sí, rompiendo una linearidad. Cada trazo y cada dibujo añade un nuevo nivel de transformación al mismo tiempo que crea un territorio compartido y una sensación común de bienestar. El texto nos alberga, no en el sentido de un espacio estático, sino por habitar una estructura para un mundo en transformación.

Así podemos ver por qué el arte toma una forma dialógica; el arte se da en las conversaciones y relaciones que crea –no solo en el artefacto o en la imaginación del artista. Estos espacios, procesos, objetos y situaciones que se nos presentan están abiertas a la participación abierta. El participante es parte de la obra, se mueve en el mundo de la obra y se mueve en espiral hacia adentro y hacia afuera. Junto con la obra, el participante se conecta y reconecta con su futuro y su pasado, esta vez con un potencial dirigido, sumando cada vez nuevos niveles de interpretación subjetiva donde obra y participante cobran nuevo significado.

Enmarcar algo como arte y decidir darle ese nombre establece los parámetros o instrucciones para revelar algo nuevo acerca de nuestro entorno. Como vemos, los artistas toman herramientas de una disciplina y las aplican a otra como modo de incentivar debates basados en una experiencia compartida o para revelar la falta de espacio público necesario para crear espacios productivos para el discurso. Desde luego, la educación también ofrece esas herramientas para que podamos

while creating a shared territory and a common sensation of well being. The text houses us, not in the sense of static space but by inhabiting a structure for a world in flux.

We can see then why art takes on a dialogical form; art happens in the conversations and relationships it creates—not only in the artifact or the mind of the artist. These spaces, processes, objects, and situations presented to us are open for active engagement, both within the gallery spaces, or when we take that experience to our home, schools, and places of work. The participant is a part of the work, he moves inside the world of the work and spirals inward and outward. Alongside the work the participant is connected and reconnected to their future and past now with a directed potentiality, each time adding layers of subjective interpretation where both work and participant acquire new meaning.

Framing something as art and deciding to name it as such delineates parameters or instructions to reveal something new about our surroundings. As we have seen artists borrow tools from one discipline and apply it to another as a way to incentivize discussion based on a shared experience, or to reveal the lack of public space to create a beneficial place for discourse. Of course education also gives us tools, so that we may give continuity to experience, to organize it and share and connect to other (art or non-art) experiences. In this way we can easily see how artists become educators and viceversa, as they move in between the intention of revealing or sharing experiences.

darle continuidad a la experiencia, organizarla, compartirla y relacionarla con otras experiencias (artísticas o no). De este modo podemos ver fácilmente cómo los artistas se hacen educadores, y viceversa, en la medida en que transitan entre la intención de revelar y de compartir experiencias.

La pieza de Alexandra Grant funciona a caballo entre el arte como mediación y la mediación como arte, ofreciendo un espacio creativo común para debatir ideas a un tiempo que revela el poder del colectivo al desplegar el espacio y el tiempo de lectura. Una obra como *ghost town* (pueblo fantasma), 2016, nos ubica en un territorio híbrido de colaboraciones que difumina aún más las definiciones de arte, vida, educación, y mediación hacia prácticas participativas complejas.

Abrir el espacio del arte puede resultar incómodo si tratamos de definir el arte como algo separado de la vida, y corremos el riesgo de enturbiar las aguas. Sin duda no se trata aquí de confundir el papel de la mediación con las obras presentadas en la 20 Bienal de Arte Paiz. Esas disciplinas nos influyen en maneras compartidas y diferentes. Al tener el arte como una herramienta para pensar, como sugiere Beuys, podemos aventurarnos en nuestra propia vida pública y privada jugando con revelar y conectar para generar espacios de significación más ricos.

Alexandra Grant's piece works in between art as mediation and mediation as art, providing a creative commons to discuss ideas, while also revealing the power of collectivity by unfolding the space and time of reading. Work like *ghost town*, 2016, puts us in a hybrid territory of collaborations that further blur the definitions between art, life, education, and mediation towards complex participatory practices.

Opening the art space may be uncomfortable if we look to define art as separate from life and we certainly run the risk of creating muddy water. Certainly the goal here is not to confuse the role of mediation with the works presented in the 20 Bienal de Arte Paiz. These disciplines act upon us in different and shared ways. Having art as a tool to think with, as Beuys suggests, we may delve into our own private and public life playing between revealing and connecting as creating richer places for meaning.

[1] Bishop, Claire (ed.) *Participación, Documentos de Arte Contemporáneo*. Joseph Beuys y Dirk Schwarze, "Informe sobre los procesos de un día en la Oficina de Democracia Directa//1972", p. 122.

[1] Bishop, Claire (ed.) *Participation, Documents of Contemporary Art*. Joseph Beuys and Dirk Schwarze, "Report on a Day's Proceedings at the Bureau for Direct Democracy//1972," p. 122.



IR DE LA MANO: UNA RELACIÓN IDONEA ENTRE EL ARTE Y EL ESPECTADOR

| POR | ALMA RUIZ |

“Las exposiciones están ubicadas estratégicamente en el
nexo donde se entrecruzan los artistas, su obra,
las instituciones de arte y muchos públicos diferentes”.

Paula Marincola. *What Makes a Great Exhibition?* p.9

“Debido a nuestra condición de creadores tenemos una
responsabilidad crítica frente a las obras producidas
y a su relación con el espectador”.

Julio Le Parc, *A propósito de: Arte Espectáculo, Espectador
Activo, Inestabilidad y Programación en el Arte Visual*,
París, septiembre de 1962.

Al iniciar la carrera de curadora y después de un corto tiempo, me di cuenta de que cada exposición presenta una serie de retos desde el momento en que se conciben, tanto el tema como su enfoque. La metodología para organizar exposiciones de arte contemporáneo la aprendí trabajando al lado de curadores con mayor experiencia y trayectoria. En esa época los programas de museología apenas iniciaban. Desde entonces, este conocimiento lo he adaptado libremente respondiendo a dos preguntas que me hago durante la fase de investigación,

y que a mi parecer son esenciales: ¿Qué se necesita para que una exposición sea abordable y estimulante? y ¿Cómo integrar al espectador (el público) como elemento esencial de esta experiencia? La 20 Bienal de Arte Paiz, bajo el título *Ordinario / Extraordinario: La democratización del arte o la voluntad de cambiar las cosas*, propone una serie de obras participativas, y otras que resaltan la cotidianidad, con el deseo de motivar un acercamiento fácil y abierto del público hacia el arte, buscando la posibilidad de reinventar la forma de pensar el arte dentro del contexto cultural y artístico guatemalteco.

¿Cuál es el propósito de juntar un grupo de obras en la sala de un museo o espacio expositivo? Las obras en cuestión pueden ser excelentes y considerarse importantes dentro del cuerpo de obra de un artista o dentro de un movimiento, pero ¿es esto lo que la hace una buena exposición? Eventualmente llegué a la conclusión de que si bien las obras seleccionadas no pueden o deben ser todas del mismo valor (si lo fueran tampoco ésta sería la razón del éxito), lo que hace que una exposición cumpla su cometido es la labor del curador, quien, basándose en su profundo conocimiento del material, agrupa las obras para sugerir relaciones que refuerzan el concepto elegido, resaltando asociaciones inesperadas y sorprendentes, y proponiendo yuxtaposiciones que “amplifiquen y complejicen” nuestra relación con ellas. Al final, su objetivo es organizar una exposición donde las obras encajen como piezas en un gran rompecabezas.^[1]

Un aspecto poco valorado por curadores que se sienten menos comprometidos es la consideración de la experiencia del espectador. Cualquiera que sea la exposición —colectiva, monográfica, histórica, retrospectiva, o proyecto de artista— la participación del espectador es el elemento indispensable que completa la experiencia del arte. Puede decirse que deben ir de la mano. La relación entre obra y espectador ha sido motivo de análisis y reflexión por parte de curadores y educadores, así como de muchos artistas que desean un mayor acercamiento con el público, especialmente a partir de los años sesenta. Durante una reciente entrevista que hice a Julio Le Parc, fundador e integrante del Grupo de Investigación de Arte Visual (G.R.A.V.)^[2] y artista aún activo a sus 87 años, este tema ocupó una gran parte de la conversación. Conformado por Horacio García Rossi, Julio Le Parc, François Molleret, Francisco Sobrino, Joel Stein e Yvaral, el G.R.A.V. se distinguió por una serie de acciones participativas, provocadoras y poco ortodoxas, contrarias a las tradiciones del París de los años sesenta. De esta manera, y respaldado por una serie de manifiestos, el G.R.A.V. resaltaba su preocupación por desmitificar el arte restándole importancia a la representación del artista como genio, daba un papel protagónico al espectador como determinante en el ciclo creativo, y promulgaba la idea del arte como una actividad cotidiana. Los manifiestos que publicaba oficializaban esta posición. En *Nueva Toma De Posición* (París, abril de 1968) el grupo cuestionaba “la noción de obra de arte, la relación entre la obra y el artista (arte controlado y no inspirado), las relaciones del artista y la sociedad,



Julio Le Parc | *Una Jornada en la Calle* | *A Day in the Street* | 1966

las relaciones de la obra de arte y el público (nociones de respeto de la cultura, mensaje)". También afirmaba que "la transformación de esas relaciones: artista-obra, obra-espectador, arte-público, implica una transformación de las estructuras sociales que las han edificado y una devaluación sistemática de ciertos mitos que han contribuido a imponerlas".^[3]

Hablar de que "la obra debe ser activada por el espectador como participante vivo en el proceso de creación" puede causar confusión en un público poco familiarizado con las tendencias vanguardistas del arte del siglo XX. El pintor crea una pintura y la expone en un museo o galería comercial. El espectador la ve, la aprecia o no, puede adquirirla si la desea y tiene los medios económicos para ello, llevarla a su casa y colgarla en la pared para su deleite privado. Aquí la relación entre obra y espectador es estrictamente visual. Lo mismo puede suceder con la escultura. En el caso de la obra participativa, su existencia es efímera, está limitada por las fechas de inicio y término de su exhibición,

es decir, se construye para el evento y se desecha al finalizar éste. Existe en una hoja de papel con las instrucciones y el esquema de cómo construirla; no ocupa espacio y no se ve. Los materiales que se utiliza para este fin no son considerados materiales artísticos como lo son el óleo, la tela, el pincel o la brocha, o metales finos como el bronce o el oro, o piedras de valor como el mármol; son simplemente materiales comunes, como madera, cualquier metal, pintura de pared o industrial, cuerdas, clavos y otros que el artista considere importantes para su realización. También puede ser de manufactura industrial y comprarse ya hecha. Una vez construida o “recreada”, como comúnmente se le denomina, la obra se coloca en un espacio adecuado y de un cierto tamaño, lista para ser manipulada, habitada, tocada, acariciada o usada por el espectador. Si el espectador no tiene contacto físico con la obra, si el espectador no asume su papel de participante activo, ésta no se puede considerar completa. Es esta estrecha relación la que le da sentido “[despojándola] de toda mistificación y [reduciéndola] a una simple actividad del hombre” con el objeto de “liberar al público de las inhibiciones y de las deformaciones de apreciación producidas por el esteticismo tradicional, creando nuevas situaciones artista-sociedad”.^[4]

Adoptando esta línea de pensamiento para la 20 Bienal se seleccionaron varios artistas cuyas prácticas muestran una cierta afinidad con las del grupo francés. Además del G.R.A.V. y Julio Le Parc, la exposición también incluye a Dora García, Felix Gonzalez-Torres, Ernesto Neto y Rirkrit Tiravanija con obras que deben ser activadas por el espectador. Éstas forman el núcleo de la exposición. Lo cotidiano, común, consuetudinario y habitual está representado en la Bienal con obras de Chini Ayarza, Esvin Alarcón Lam, Guy Ben-Ner, Marilyn Boror, Nicolás Consuegra, Rochelle Costi, María Ignacia Edwards, Magdalena Fernández, Hamish Fulton, Alejandra González Escamilla, Cao Guimarães, Kimsooja, Glenda León, Los Torreznos, Juan Maurilio Mendoza, David Pérez karmadavis, Sara Ramo, Raqs Media Collective, Pedro Reyes, Sitio/Seña, Sergio Valencia Salazar, Lawrence Weiner y YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES, veintitrés artistas que haciendo uso de pintura, fotografía, escultura, video y varias formas de arte conceptual presentan obras con temas con los que el público podrá identificarse. Las contribuciones de Carlos Cruz-Diez, Alexandra Grant y Cristián Salineros cuentan con voluntarios que crearán las obras junto con ellos.

El nombramiento como curadora de la 20 Bienal y el trabajo inicial de investigación coincidió con un viaje a Guatemala durante el cual se hizo indispensable intercambiar impresiones con personas participantes en bienales anteriores, curadores, artistas, voluntarios, visitantes y miembros del equipo técnico de la Bienal. Sabiendo que no es posible tomar en cuenta todos los comentarios recibidos, preparé un resumen de los juicios que a mi parecer expresaban una cierta urgencia para incorporarlos en la preparación del esquema general de la Bienal. Así se pensó la reducción del equipo curatorial, el uso más activo de una página web, el hacer hincapié en artistas emergentes

o “caras nuevas”, una mayor internacionalización de los artistas, y una relación más directa entre el arte y el público.

La Bienal fue fundada en 1978. Hasta el 2004 fue una exposición nacional dividida en categorías (pintura, escultura, fotografía y grabado). Hasta entonces la Bienal había servido consistentemente como plataforma de lanzamiento para artistas emergentes locales galardonados con premios y la oportunidad de formar parte de la colección de arte de la Fundación Paiz. “Guatemala, el Individuo y sus Circunstancias” (2008), la edición liderada por Nelson Herrera Ysla, fue una bienal de transición —la primera curada, pero la participación se limitó a artistas nacionales. Las ediciones internacionales dieron comienzo con la 17 Bienal “Ver para Creer”, curada por José Roca con la asistencia de un equipo curatorial local. Ésta incluyó a Francis Alÿs de México, Carlos Garaicoa de Cuba, Tatzu Nishi de Japón y Regina Silveira de Brasil, entre otros. Estos artistas estaban acompañados por 30 artistas guatemaltecos. Fue sin duda un parteaguas al presentar la obra de artistas reconocidos internacionalmente y con una larga trayectoria artística a la par de artistas guatemaltecos, cuya obra no era tan reconocida, en un medio donde pocos están familiarizados con el amplio paisaje del arte contemporáneo. La 18 Bienal, “Convivir/ Compartir”, como su título lo indica, se esforzó por poner el arte al alcance del público que camina por las calles del Centro Histórico. Quiso volcarse a un terreno libre de las reglas y criterios a los que está sujeto el arte cuando viene expuesto en un espacio museístico. Encontrar arte en lugares anómalos, como lo fueron las tiendas de la zona peatonal de la Sexta Avenida, sorprendía al desprevenido peatón. En esa Bienal también imperó una mayoría de artistas nacionales, llegando a un total de 32. Los extranjeros fueron menos que en la edición anterior. Entre ellos estuvo Carlos Capelán de Uruguay, Rogelio López Cuenca de España, Teresa Margolles de México, Oscar Muñoz de Colombia, Jessica Lagunas y Roni Mocán, quienes nacieron en Nicaragua y El Salvador, respectivamente, vivieron algunos años en Guatemala y actualmente residen en Nueva York, y Jessica Kairé, Francisco Nájera y Jaime Permuth, guatemaltecos radicados en el extranjero desde hace mucho tiempo. La Bienal pasada, o sea la 19, “Transvisible”, fue liderada por Cecilia Fajardo-Hill. Esta Bienal tuvo una orientación etnográfica tanto en la representación de obras como en los textos del catálogo, enfocándose en su mayoría en la construcción identitaria, postcolonial y multicultural.

La mención de las bienales anteriores se debe exclusivamente al deseo de entender a través de ellas lo que ha sucedido en el medio artístico guatemalteco en los últimos años, cómo la Bienal ha contribuido en mayor o menor grado a una serie de cambios que han enriquecido el ambiente cultural del país y en particular las artes visuales. Es evidente que estas bienales han tratado de llenar un hueco o suplir una necesidad, proponiéndose como herramienta de análisis, cuestionando el arte y a la vez estimulando una conversación

más amplia en la cual los artistas guatemaltecos han sido partícipes. Con la certitud que las bienales pasadas revelan solo una parte de lo que es la realidad total, este recuento sirve como uno de los puntos de partida esencial para la concepción de la 20 Bienal.

Como mencioné anteriormente, la internacionalización de la Bienal dio inicio en 2010, pero el número de participantes extranjeros no se acrecentó en las bienales subsecuentes. El número de artistas internacionales permaneció más o menos estable, conformando un 20 o 25% del total. La 20 Bienal revierte la ecuación al reducir el número de guatemaltecos y aumentar la cantidad de extranjeros. A este respecto, uno puede preguntarse: ¿Con qué propósito? ¿Por qué restar oportunidades a los artistas locales, quienes en su mayoría carecen de conexiones más allá de las fronteras nacionales? ¿Qué resultado puede traer este gesto? Justamente para que la Bienal continúe teniendo trascendencia en la vida cultural del país —siga construyendo un patrimonio— precisa ponerse en línea con otras bienales en cuanto a una representación globalizada dentro de la cual tienen espacio los artistas nacionales. Para un artista local la oportunidad de exponer al lado de artistas con trayectorias reconocidas es una forma de medir la competencia propia, una experiencia que debe repetirse frecuentemente porque le enriquece y fortalece en el desarrollo de su carrera profesional; es una oportunidad de educación y crecimiento. Abrir la Bienal al mundo no es sólo indispensable, sino la manera de asegurar su supervivencia y la del arte contemporáneo guatemalteco. Ya Julio Le Parc lo afirmaba durante un encuentro de intelectuales en La Habana en 1981, “no creo válido y posible para las artes de los países de la América Latina, un aislamiento que ignore lo que se hace en otras partes del mundo; un aislacionismo que se encierre en sus límites nacionales mirando el pasado en busca de una hipotética identidad nacional [...] un aislacionismo que rechazando la confrontación internacional rechazaría también toda confrontación interna”.¹⁵¹ Para el público general y públicos con intereses específicos (estudiantes de arte, por ejemplo), una bienal internacional es esencial para contrarrestar el aislamiento cultural en que se vive; ésta brinda la oportunidad de acceder a un arte que nunca o raramente se ve en el país. Por esto, la 20 Bienal aspira a continuar abriendo Guatemala al mundo y a ser un lugar de encuentro, cambio, denuncia, formación, diálogo, provocación, diversión, asombro, experiencia, crítica, estímulo y protesta.

La centralización que caracteriza todos los aspectos de la vida del país incluye también a la cultura. Tanto las bienales internacionales anteriores como la 20 Bienal se llevan a cabo en la ciudad capital. Aunque la 18 Bienal se extendió más allá de esta localidad con exposiciones y actividades en la Antigua Guatemala y Quetzaltenango con la idea, por demás objetiva, de incluir a un público que tradicionalmente queda fuera, la logística que requiere organizar programas satelitales hace que la mayor parte de las veces la Bienal se concentre exclusivamente en céntricas sedes capitalinas. Si se trata de facilitar la visita a

un público poco acostumbrado a frecuentar exposiciones, el Centro Histórico es el lugar ideal, siendo una zona de encuentro fundamental en la vida de los guatemaltecos. También el hecho de que las sedes estén cercanas entre sí y que el circuito se pueda recorrer a pie asegura indudablemente un mayor número de asistentes. A diferencia de otras bienales donde existen espacios preestablecidos para este tipo de exposiciones, como sucede con la Bienal de São Paulo o la Bienal de Venecia, o donde la ciudad entera se convierte en una área expositiva, como sucede con la Bienal de La Habana, la Bienal de Arte Paiz cuenta con dos o tres espacios permanentes, mientras que el resto varía de una edición a otra creando situaciones un poco precarias aunque significativas, requiriendo la adaptación del resto de espacios, algunos históricos y por lo consiguiente diseñados con otro propósito, pero no por eso poco aptos o menos interesantes para la exhibición de obras de arte.

La 20 Bienal no cuenta con un equipo curatorial local. En su lugar se nombró a una co-curadora que desempeña sus tareas desde Santiago de Chile y a una coordinadora que junto al equipo técnico cumple con sus responsabilidades desde la Ciudad de Guatemala, mientras que yo como curadora general desarrollo mi trabajo desde Los Ángeles, California, EEUU, en contacto por medios tecnológicos y visitas periódicas a Guatemala. La decisión de tener un equipo curatorial pequeño se basó en el poco tiempo disponible para la organización de la exposición, en la inclusión de artistas internacionales que respondían positivamente a la invitación basados en la larga y robusta relación profesional que existe entre nosotros y, lo que no es menos importante, en el propósito de tener el catálogo listo para la inauguración. Este plan de trabajo requirió un esfuerzo inicial bastante intenso que se pudo desarrollar con mayor eficacia bajo el control de pocas personas.

Dar espacio para la participación de un público comprometido es determinante para que una exposición cumpla su cometido. El curador debe ser consciente de esto y crear un contexto donde el espectador se sienta cómodo y competente en su apreciación del arte, donde no se le deje fuera. Como asegura Julio Le Parc, “el espectador tiene una capacidad natural de mirar. Que la ejerza o no la ejerza es otra cosa, pero está permanentemente vigente. [...] Si se le crean las condiciones para que pueda expresarse, lo hace de manera voluntaria, dando apreciaciones muy originales”.^[6] De acuerdo con registros de bienales pasadas el número de visitantes ha fluctuado entre 25 y 50 mil personas. Para una bienal que dura sólo un mes, la asistencia a este evento es impresionante. Pocos son los museos que se precian de tener tantos concurrentes, lo cual lleva a pensar que en Guatemala existe un interés por ver arte contemporáneo. Como fue probablemente el caso de las bienales anteriores, la 20 Bienal presenta retos que ha enfrentado y resuelto de la manera más imaginativa posible, bajo un tema específico pero abierto a la vez, abordable y estimulante, que permita el acto de conexión entre el arte y el espectador. Pero todo esto es preparación: el trabajo

comienza cuando las obras están montadas en la sala. Para el G.R.A.V. lo que importaba era “el ojo del espectador que era el ojo de todo el mundo”.^[7] La 20 Bienal no busca “el ojo del especialista, del historiador, del curador o del experto en arte”^[8], simplemente trata de crear una situación en la cual el espectador, “el ojo de cualquier persona”^[9], se conecte con el arte mediante la participación activa. Si para el G.R.A.V. esto era suficiente como punto de partida, para mí, como curadora de la 20 Bienal, también lo debe ser.

[1]
Rugoff, Ralph. “You talking To Me? On Curating Group Shows that Give You a Chance to Join the Group” en *What Makes a Great Exhibition?* Ed. Joseph N. Newland, Q.E.D., Filadelfia: Philadelphia Exhibitions Initiative, p 44.

[2]
Groupe de Recherche d’Art Visuel, París, 1961-1968.

[3]
Le Parc, Julio. *Nueva Toma de Posición*, París, abril de 1968.

[4]
G.R.A.V. *Transformar la situación actual del arte plástico*, París 1961. www.julioleparc.org.

[5]
LeParc, Julio. *La Valoración: Arma Clave Para La Penetración Cultural*, La Habana, Cuba, septiembre 1981.

[6]
Entrevista por Skype con Julio Le Parc, 23 de diciembre de 2015.

[7]
Ibíd.

[8]
Ibíd.

[9]
Ibíd.

Proposición Para un Lugar de Activación

París, julio 1963. GRAV.

El arte actual continúa manteniendo la idea de una producción debiendo ser consumida por un hipotético espectador. Pone por un lado el objeto a contemplar y por otro al espectador.

Una tendencia a abrir la obra, tiende a superar esta situación tratando de modificar la relación obra-espectador, proponiendo al espectador una participación más activa.

El hombre actual está sometido a una organización social donde lo dominante es la dependencia. El espectador de arte no escapa a esa situación.

El GRAV es consciente que, debido a sus condicionamientos, su campo de acción es bastante limitado. Aun tratando de escapar a las condiciones del arte actual, no podemos sino ubicar nuestro esfuerzo en nuestro medio: las artes visuales.

La proposición que hacemos tiene una intención, cuyo objetivo final es sacar al hombre de su dependencia -pasividad- y de sus hábitos, de distracciones generalmente individuales, para invitarlo a una acción que desarrolle sus cualidades positivas en un clima de comunicación y de interacción.

La descripción que sigue tiene un carácter completamente hipotético.

Este lugar puede tener la apariencia de una galería de Arte experimental, de una escena de teatro, de un estudio de televisión, de una sala de reunión, de un taller, de una escuela, etc., pero no tendría ninguno de esos aspectos específicamente.

En ese lugar no habrá, ni cuadros colgados, ni actores, ni espectadores pasivos, ni profesores, ni alumnos, simplemente algunos elementos y gente con un tiempo disponible.

Este lugar hipotético podría ser una gran sala de 15 x 15 x 6 metros de altura, blanca, con un juego de paneles y de puertas móviles. Asimismo una serie de cubos de 50 cms. que podrían ser ensamblados para crear diversos niveles de suelo y volúmenes diferentes.

Puede ser prevista una serie de proyectores con soportes orientables permitiendo emplazamientos diversos. Estos proyectores podrían estar equipados con un juego de diafragmas para:

limitar, fraccionar, multiplicar o colorear los rayos de luz.

Una serie de tocadiscos a velocidades e intensidades regulables, equipados con diferentes discos, lo mismo que magnetófonos,

micrófonos y amplificadores distribuidos en diversos puntos.

Es de proveer, también, una serie de conjuntos que reaccionen con una escasa participación del espectador, produciendo cambios notorios, ya sea de luz, de sonido, de desplazamiento de elementos, etc.

Es evidente que experiencias de esa naturaleza, podrían ser previstas en lugares públicos: museos, teatros, escuelas, casas de cultura, lugares de vacaciones, etc., y necesitarán en cada ocasión consideraciones particulares, teniendo en cuenta la duración de la experiencia, las gentes que participasen, los medios disponibles, la finalidad inmediata, etc.

Las posibilidades de experiencias en esta dirección son enormes y múltiples las variaciones de situación y circunstancias.

Evidentemente en una primera etapa y para romper la apatía o la inhibición de los participantes será necesario encontrar soluciones transitorias, por ejemplo: una escasa participación deberá ser capaz de provocar cambios importantes; o bien con ayuda de animadores para mantener un cierto nivel de interacción, dejando un gran margen a la libre iniciativa y a la improvisación. Incluso, se podría solicitar al espectador, haciéndolo participar en juegos con premios establecidos. Aunque limitado, este medio podría, sin embargo, desencadenar un interés en el espectador.

Hay que considerar igualmente el factor sorpresa.

El resultado o el carácter de una situación en ese lugar será el producto de la participación activa más o menos determinante de cada participante. Así se desarrollaría otro nivel de comunicación y será tomada en consideración una situación colectiva a la cual habrán concurrido todas las acciones particulares.

Se podrían establecer reuniones antes y después de cada sesión a fin de analizar colectivamente el desarrollo de una nueva sesión y para sacar las conclusiones de lo que fue realizado. Los participantes podrán así determinar las condiciones, la duración y los elementos de una sesión.

Un registro de diferentes situaciones y de sus consecuencias podrá ser establecido para seguir el desarrollo general de la experiencia.

París, julio 1963. GRAV.

Basta De Mitificaciones 2

París, octubre 1963. GRAV.

LA III BIENAL DE PARÍS ESTA ABIERTA

El Grupo de Recherches d'Art Visuel repite:

BASTA DE MITIFICACIONES

El Grupo de Recherches d'Art Visuel tiende a expresar su profunda inquietud, su confusión, sus interrogaciones, un poco su fatiga y su desagrado.

Desagrado por una situación que aunque cambiante continúa prolongándose.

Situación que mantiene siempre una complaciente consideración con relación a la obra de arte, del artista único, del mito de la creación y de lo que parece ser la moda de ahora: los grupos considerados como súper-individuos.

Situación a la cual nos sentimos atados, con las contradicciones que ello supone.

Para qué hablar de integración de las artes.

Para qué hablar de lugares poéticos.

Para qué hablar de una nueva forma de arte.

Para qué gritar los gritos que los demás no gritan.

El circuito del arte actual continúa cerrado.

Se pueden hacer juegos de bordado acerca de la estética, de la sensibilidad, de la cibernética, de la brutalidad del testimonio, de la supervivencia de la especie, etc.

Es necesario una APERTURA, salir del círculo vicioso que es al arte actual.

El arte actual no es sino un *bluff* formidable, una mitificación interesada de diversas formas alrededor de un simple hacer al cual se designa como "creación artística".

El divorcio entre esta "creación artística" y el gran público es una realidad evidente.

El público está a mil kilómetros de las manifestaciones artísticas, incluso de las que se dicen de vanguardia.

Si hay una preocupación social en el arte actual ésta debe de tener en cuenta una realidad claramente social: el espectador.

En los límites de nuestras posibilidades, queremos hacer salir al espectador de su dependencia apática que le hace aceptar de forma pasiva, no solamente lo que se le impone como arte, sino todo un sistema de vida.

Esta dependencia apática es sostenida cuidadosamente por toda una literatura en la cual los especialistas de arte para justificar su papel de intermediarios entre la obra y el público, se las dan de iniciados, y crean un complejo de inferioridad en el espectador.

Esta literatura encuentra cómplices voluntarios o involuntarios en la mayoría de los artistas que se sienten en una situación profética o privilegiada creando obras únicas o definitivas.

El abandono del carácter cerrado, definitivo, de las obras tradicionales (con o sin "grito") es por un lado la puesta en cuestión del acto creador sobreestimado y por otra parte un primer paso hacia la revalorización de un espectador sometido siempre a una contemplación condicionada por su nivel de cultura, de información, de apreciación estética, etc....

Nosotros consideramos al espectador como a un ser capaz de reaccionar.

Capaz de reaccionar con su normal capacidad de percepción.
He aquí nuestra vía.

Proponemos el comprometerlo en una acción que desencadene sus cualidades positivas en un clima de comunicación e interacción.

Nuestro laberinto no es más que una primera experiencia deliberadamente dirigida hacia la eliminación de la distancia que hay entre el espectador y la obra.

A medida que esta distancia desaparece mengua el interés de la obra en sí y la importancia de la personalidad de su realizador, y del mismo modo la importancia de toda esta superestructura alrededor de la "creación", la que impone su ley en arte actualmente.

Queremos interesar al espectador, hacerlo salir de sus inhibiciones, desenquilarlo.

Queremos hacerlo participar.

Queremos colocarlo en una situación que él provoque y transforme.

Queremos que sea consciente de su participación.
Queremos que se oriente hacia una interacción con otros espectadores.

Queremos desarrollar en el espectador una fuerte capacidad de percepción y acción.

Un espectador consciente de su poder de acción y fatigado

de tanto abuso y mitificaciones, podrá realizar él mismo la verdadera "revolución en el arte". Pondrá en práctica las consignas:

PROHIBIDO NO PARTICIPAR.

PROHIBIDO NO TOCAR.

PROHIBIDO NO ROMPER.

París, octubre 1963. GRAV.

HAND IN HAND: AN IDEAL RELATIONSHIP BETWEEN ART AND THE VIEWER

| BY | ALMA RUIZ |

“Exhibitions are strategically located at the nexus where artists, their work, the arts institution, and many different publics intersect.”
Paula Marincola in *What Makes a Great Exhibition?* p. 9

“Because of our role as creators we have a critical responsibility towards the works that are produced and their relationship with the viewer.”

Julio Le Parc, *A Propósito de: Arte, Espectáculo, Espectador Activo, Inestabilidad y Programación En El Arte Visual*, Paris, September, 1962

Shortly after I began my career as a curator I realized that, from the moment of its conception, every exhibition presents a number of challenges related to both its theme and its focus. I learned the methodology for organizing contemporary art exhibits by working next to curators who were more experienced and established than I. At the time, museum studies programs were just beginning. Since then, I have adapted that knowledge freely, answering the questions that I ask myself during the research phase and that seem fundamental to me: What is it that is necessary for an exhibition to be both approachable and stimulating? And, how

to include the viewer (the audience) as an essential element of this experience? With the title *Ordinario / Extraordinario: La democratización del arte o la voluntad de cambiar las cosas* (Ordinary / Extraordinary: The Democratization of Art or the Will to Change Things) the 20 Bienal de Arte Paiz proposes a series of participatory works, and others that highlight everyday life in order to motivate the audience to move closer to art in an easy, open manner, trying to reinvent the way we think about art in the Guatemalan cultural and artistic contexts.

What is the purpose of bringing together various works in a museum gallery or an exhibition space? The works in question might be excellent and be considered important in the body of work of an artist, or within a movement. But is this what makes a good exhibition? Over time I concluded that, while all the works presented cannot have the same value (if they did, that would not be the cause of its success), what allows for an exhibition to meet its goals is the work of the curator, rooted in his or her deep knowledge of the material, and the grouping of works in a way that ascribes to them relationships that reinforce the selected concept, pointing out unexpected and surprising relationships and suggesting juxtapositions that amplify and make more complex our connection with them. In the end, the curator's objective is to organize an exhibition where the works fit like the pieces in a great puzzle^[1].

One aspect that has been undervalued by some less-committed curators is the consideration of the viewer's experience. Whatever the exhibition —collective, monographic, historical, retrospective, or an artist's project— audience participation is the essential element that completes the experience of art. One could say that they should go hand in hand. The relationship between work and viewer has been the subject of analysis and reflection on the part of curators and educators, as well as of many artists who want a closer relationship with the audience, especially since the 1960s. During a recent interview with Julio Le Parc, founder and member of the Group of Visual Arts Research (G.R.A.V.)^[2] and still an active artist at the age of 87, this subject took up much of the conversation. Consisting of Horacio García Rossi, Julio Le Parc, Francois Molleret, Francisco Sobrino, Joel Stein, and Yvaral, the G.R.A.V. set itself apart through a series of participatory, unorthodox, reactionary actions that challenged the traditions of 1960s Paris. In this way, and supported by a series of manifestos, the G.R.A.V. highlighted its concern with the demystification of art, downplaying the representation of the artist as genius, giving the viewer a leading role as a determining factor in the creative cycle, and promoting the idea of art as an everyday activity. The published manifestos made this position official. In *New Stance* (Paris, April 1968) the group questioned “the notion of the work of art, the relationship between the work of art and the artist (controlled, not inspired art), the relationship of the artist and society, the relationship between the work of art

and the viewer (notions of respect for the culture, message).” It also stated that “the transformation of these relationships: artist-work of art, work of art-viewer, art-audience, demands a transformation of the social structures that have constructed them and a systematic devaluation of certain myths that have contributed to imposing them.”^[3]

To say “that the work should be activated by the viewer as a living participant in the creative process” can be confusing for an audience that is not familiar with the avant-garde tendencies of 20th century art. The painter creates a painting and displays it in a museum or a commercial gallery. A visitor sees it, appreciates it or not, can purchase it if he wants it and has the means, takes it home and hangs it on the wall for his private enjoyment. Here the relationship between work of art and viewer is strictly visual. The same can happen with sculpture. In the case of participatory work, its existence is fleeting, limited by the start and end dates of the exhibition, that is, it is created for the event and discarded at the end of it. It exists on a piece of paper with the instructions and a sketch of how to build it; it doesn’t take up any space and it cannot be seen. The materials used for this purpose are not considered art materials in the way oils, canvas, or brushes are, nor precious metals like bronze or gold, nor fine stones such as marble. They are simply everyday materials like wood, any metal, house or industrial paint, rope, nails, and others that the artist holds important for its creation. It can also be an industrial product that is purchased already manufactured. Once built, or “recreated,” as it is commonly said, the work is placed in a suitable space of a certain size, ready to be manipulated, inhabited, felt, caressed, or used by the viewer. If the viewer does not have physical contact with the work, if the viewer does not fulfill his role as an active participant, the work cannot be considered complete. It is this close relationship that gives it meaning (stripping it) of all its mystification, (reducing it) to a simple human activity” in order to “liberate the audience from the inhibitions and distortions of judgment caused by traditional aestheticism, creating new relations between the artist and society.”^[4]

Adopting this line of thinking for the 20 Bienal, several artists whose practices show a certain affinity with the French group were selected. Besides G.R.A.V. and Julio Le Parc, the exhibition also includes viewer-activated works by Dora García, Felix Gonzalez-Torres, Ernesto Neto, Pedro Reyes, and Rirkrit Tiravanija. These works form the core of the exhibition. The everyday, common, customary, and usual is represented at the Bienal with works by Esvin Alarcón Lam, Chini Ayarza, Guy Ben-Ner, Marilyn Boror, Nicolás Consuegra, Rochelle Costi, Glenda León, María Ignacia Edwards, Magdalena Fernández, Hamish Fulton, Alejandra González Escamilla, Cao Guimarães, Kimsooja, Los Torreznos, Juan Maurilio Mendoza, David Pérez karmadavis, Sara Ramo, Raqs Media Collective, Sitio/Seña, Sergio Valencia Salazar, Lawrence Weiner, and YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES, 23 artists who,



Rirkrit Tiravanija | *Sin título* 2012 | *Untitled 2012 (mañana es la cuestión)* | 2012

through painting, photography, sculpture, video, and various forms of conceptual art, present works that address subjects with which the public can identify. Carlos Cruz-Diez, Alexandra Grant, and Cristián Salineros contribute works that will be created together with volunteers.

My appointment as curator of the 20 Bienal and my initial research coincided with a trip to Guatemala during which it became critical to exchange views with participants in previous editions of the event —curators, artists, volunteers, visitors, and members of the technical team of the Bienal. Aware of the impossibility of considering all of the comments received, I drafted a summary of the views I thought expressed certain urgency, in order to incorporate them when preparing the outline of the 20 Bienal. Thus, it was decided to reduce the size of the curatorial team, make active use of a web page, emphasize emerging artists or “new faces,” include a broader participation of international artists, and establish a more direct relationship between art and the public.

The Bienal de Arte Paiz was founded in 1978. Until 2004 it was a national exhibition divided into categories (painting, sculpture, photography, and printmaking). Up to that point the Bienal had consistently served as a stepping stone for emerging local artists, who received awards and the opportunity to become part of the Fundación Paiz’s art collection. “Guatemala después” (Guatemala after, 2008), led by Nelson Herrera Ysla, was a transitional event —it was the first curated biennial, but participation was limited to national artists. International editions began with the 17th Bienal, “Ver para creer” (Seeing is Believing), curated by José Roca with assistance from a local curatorial team. That edition included Francis Alÿs of

Mexico, Carlos Garaicoa of Cuba, Tatzu Nishi of Japan, and Regina Silveira of Brazil, among others, accompanied by 30 Guatemalan artists. In an environment where few are familiar with the broad landscape of contemporary art, presenting the work of renowned artists with established careers alongside that of lesser-known Guatemalan artists represented a watershed. The 18th Bienal, “Convivir/Compartir” (Living together/ Sharing) as its title indicates, strove to make art accessible to the public walking the historical streets of the city center. It sought to create a territory free from the rules and criteria imposed on art when it is exhibited in a museum. Finding art in such atypical places as the storefronts of *Sexta Avenida* surprised the unwary pedestrian. That biennial was also dominated by a majority of national artists, totaling 32. There were less international artists than in the previous Bienal. Among them was Carlos Capelan of Uruguay, Rogelio López Cuenca of Spain, Teresa Margolles of Mexico, Oscar Muñoz of Colombia, and Roni Mocán and Jessica Lagunas, who were born in Nicaragua and El Salvador, respectively, lived several years in Guatemala and currently reside in New York, as well as Jessica Kairé, Francisco Najera, and Jaime Permuth, Guatemalans living abroad since long ago. The last Bienal, the 19th, “Transvisible” was led by Cecilia Fajardo-Hill. That edition had an ethnographic focus in both the works presented and in the catalogue texts, discussing mostly the construction of postcolonial and multicultural identity.

The mention of the previous biennials is due solely to the desire to understand through them what has happened in the Guatemalan art world in recent years; how the Bienal has contributed in a greater or lesser degree to a number of changes that have enriched the cultural environment of the country and in particular the visual arts. Clearly, these biennials have tried to fill a gap or meet a need, proposing themselves as analytical tools, questioning art while at the same time encouraging broader discussions that have included Guatemalan artists. With the certainty that past biennials reveal only part of the whole reality, this account serves as one of the essential starting points for the design of the 20 Bienal de Arte Paiz.

As I mentioned earlier, the internationalization of the Bienal began in 2010, but the number of participating international artists did not grow in subsequent editions. The number of foreign artists remained relatively stable at 20 or 25% of the total. The 20 Bienal reverses the equation by decreasing the number of Guatemalans and increasing the number of foreigners. In this regard, one could ask: To what end? Why take opportunities away from local artists, most of whom have no connections outside of their national borders? What might be the outcome of such a gesture? Precisely so that the Bienal can continue to be important to the cultural life of the country—continue to build a legacy—it needs to be aligned with other biennials that include global representatives and within which there is room for national artists. For local artists, the opportunity to exhibit their work next to that of artists with distinguished track records is a way of measuring their own skills,

an experience that must be repeated often because it enriches and strengthens the development of their professional career. It is an opportunity for learning and growth. Opening the Bienal to the world is not only essential, but also the way to ensure its survival and that of Guatemalan contemporary art. As Julio Le Parc stated during a meeting of intellectuals in Havana in 1981, “I do not think that the type of isolation that ignores what is done in other parts of the world is valid nor possible for the arts of the nations of Latin America; an isolationism that locks them up within their national boundaries, looking at the past for a hypothetical national identity... an isolationism that rejects international confrontation would also reject any internal confrontation.”^[5] For the general public and special interest audiences (such as art students), an international biennial is essential to counter the cultural isolation in which they live; it provides an opportunity to access a type of art never or rarely seen in the country. Therefore, the 20 Bienal aims at continuing to open Guatemala to the world, and to be a place of encounters, exchanges, objection, education, dialog, provocation, entertainment, amazement, experience, criticism, encouragement, and protest.

The centralization efforts that permeate all aspects of national life have also affected culture. Past international biennials were held in the capital city, as will the 20 Bienal. Although the 18th edition extended beyond the City by presenting exhibitions and activities in Antigua and Quetzaltenango intent on reaching new audiences, the logistics required to develop satellite programs have lead the 20 Bienal to focus exclusively on a few downtown venues. If the goal is to expose a public unaccustomed to frequent art exhibitions, the historic center is an ideal location, since it is an important gathering place in the life of Guatemalans. It is also important that the venues are close to each other and that the circuit can be explored on foot, which undoubtedly will ensure more attendance. In contrast with other biennials where there are pre-set spaces for such exhibitions, as with the São Paulo Biennial and the Venice Biennale; or where the whole city is turned into an exhibition space, as during the Havana Biennial, the Bienal only has two or three permanent spaces, while the rest vary from one edition to the next. This has resulted in some situations that required adapting to new spaces, some of them historical, and which, although designed for other purposes, were both suitable and interesting for displaying works of art.

The 20 Bienal does not have a local curatorial team. Instead a co-curator was named who performs her tasks from Santiago, Chile, and a coordinator who, together with the technical team, fulfills her responsibilities from Guatemala City, while I, as general curator, conduct my work from Los Angeles, California, staying in touch through technology and periodic visits to Guatemala. The decision to have a small curatorial team was based on the short time available for organizing the exhibition, and the inclusion of international artists, who responded kindly to the invitation on

the basis of our strong professional relationship, but, no less importantly, in order to have the catalog ready for the opening. This plan required a fairly intense initial effort that could develop more effectively under the supervision of a few people.

Creating space for the participation of a committed audience is crucial for an exhibition to accomplish its mission. The curator must be aware of this, and create an environment where viewers feel comfortable and competent in their appreciation of art, where they are not left out. As Julio Le Parc states, “the viewer has a natural ability to see. Whether he exercises it or not, that is another matter, but it is on permanently. ... If you create the conditions for him to express it, he does so willingly, making remarkable observations.”^[6] According to records of past biennials, the number of visitors has fluctuated between 25 and 50 thousand people. For an event that lasts only a month, attendance is impressive. Few museums can boast such large attendance, which suggests that in Guatemala there is an interest in viewing contemporary art. As it was probably the case in past biennials, the 20 Bial has encountered challenges that it has faced and resolved in the most imaginative way possible, with a theme that is specific but at the same time, open; approachable and inspiring; that allows for establishing a connection between art and the viewer. But this is all just formulation: the job begins when the works of art are installed in the gallery. For G.R.A.V., the important thing was “the eye of the viewer, which is everyone’s eye.”^[7] The 20 Bial is not looking to catch “the eye of the specialist, of the historian, of the curator nor the art expert,”^[8] it aspires to create a situation where the viewer, “the eye of everyman”^[9] can connect with art through his active participation. If for G.R.A.V. this was enough of a starting point, it should also be one for me as curator of the 20 Bial de Arte Paiz.

[1]
Rugoff, Ralph. “You talking To Me? On Curating Group Shows that Give You a Chance to Join the Group” in *What Makes a Great Exhibition?* Ed. Joseph N. Newland, Q.E.D. Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative, p 44.

[2]
Groupe de Recherche d’Art Visuel, Paris, 1961-1968.

[3]
Le Parc, Julio. *Nueva Toma de Posición*, Paris, April 1968.

[4]
G.R.A.V. *Transformar la situación actual del arte plástico*, Paris 1961. www.julioleparc.org.

[5]
LeParc, Julio. *La Valoración: Arma Clave Para La Penetración Cultural*, (*Value: Key Weapon for Cultural Penetration*), Havana, Cuba, September, 1981. www.julioleparc.org.

[6]
Interview via Skype with Julio Le Parc, 23 December, 2015.

[7]
Ibid.

[8]
Ibid.

[9]
Ibid.

Proposal For a Place of Activation
G.R.A.V., Paris, July 1963

(The description that follows is completely hypothetical in nature.)

Such a place might have the character or the appearance of an experimental art gallery, of a theater stage, a television stage, a meeting room, a school workshop, et cetera, but will have none of their specific characteristics.

In this place there will be no paintings hung on the wall, no actors, no passive spectators, no masters, and no pupils, simply certain elements and people with some free time. This hypothetical place could be a large room, fifteen meters square and six meters high, entirely white, equipped with a series of panels and moveable ramps. In addition, a series of cubes, fifty centimeters on a side, could be assembled in order to create varying floor levels and different volumes.

A series of projectors could also be envisaged, with supports that allow them to be placed everywhere and pointed in every direction. These projectors could be equipped with a set of masks to limit, split, multiply, and color the beam of light.

A series of record players with variable speed and intensity, equipped with a series of records, as well as tape recorders, microphones, and amplifiers will be placed at various points. It is planned to have a series of assemblies that react with minimum intervention by the viewer, producing significant changes, either in light, sound, movement of elements, et cetera.

Certainly, experiences of this type can be imagined in various public spaces: museums, theaters, schools, cultural centers, holiday resorts, et cetera, and will on each occasion call for specific considerations, taking into account the length of the experience, the people, the means, the immediate purpose, et cetera. The possibilities for experiences in this vein are enormous, and the situations can have multiple variations. Initially, of course, and in order to break through people's

apathy and inhibition, transitional solutions must be found, for example minimal participation by people should trigger very sizeable changes; or, with the help of facilitators, a level of interaction can be maintained, above all by allowing a great deal of space for personal initiative and improvisation. If need be, the spectators participation can be solicited by having them take part in a competition with a established prize. Although somewhat limiting, this means could stimulate interest in the spectator. The surprise factor should also be taken into consideration.

The result or the character of a situation in such a setting will be the product of the active and more or less decisive participation of each participant.

In this way, another level of communication will develop, as well as the awareness of a collective situation to which every individual action contributes.

Meetings may be held before or after each session in order to collectively analyze the developments of a new session and to learn from what has just been accomplished. Participants may also determine a session's conditions, length, and constitutive elements.

A register of different situations and their results could be established in order to monitor the general development of the experience.

Proposition pour un lieu d'activation

G.R.A.V., Paris, July 1963

Enough Mystifications 2

Paris, October 1963.

The 3rd Paris Biennale Has Opened the Groupe de Recherche
d'Art Visuel repeats
Enough Mystifications

The Groupe de Recherche d'Art Visuel would like to express
its profound concern, its distress, its questioning, its
fatigue somewhat, and its disgust.

Disgust at a situation that, although it changes its
appearance, continues to live on (its latest incarnation:
Le cri d'un art vital (The Outcry of an Art that is Vital).

A situation that continues to maintain a self-satisfied
respect towards the work of art, the unique artist,
the myth of creation, and towards what seems to be all
the rage currently: groups, which are seen as super-
individuals.

A situation to which we feel connected with all of the
contradictions that this implies.

It's all very well to talk about integrating the arts.
It's all very well to talk about poetic places.

It's all very well to talk about a new formula of art.

It's all very well to shout things that others do not
shout.

The art circuit continues to be a closed circle.

One can embellish it around the edges with aesthetics,
sensitivity, cybernetics, brutality, witness, survival
of the species, et cetera. But we are still at the same
level.

We need an OPENING, to break out of the vicious circle in which artx finds itself.

Art today is nothing but a tremendous bluff. A mystification with various interests centered around a simple thing that is called "artistic creation."

The divorce between this "artistic creation" and the public is an obvious reality.

The public is a million miles away from artistic events, even so-called avant-garde ones.

If there is any social concern in art today, it must take one very social reality into account: the viewer, Within the limits of our possibilities, we wish to lead viewers out of their apathetic dependency that makes them passively accept, not just what is forced on them as art, but an entire way of life.

This apathetic dependency is carefully maintained by a wealth of published work, in which art specialists—in order to justify their role as intermediaries between the work of art and the public—act like initiates, weaving out of whole cloth an inferiority complex in the viewer.

This literature finds willing (or unwilling) accomplices in most artists, who feel that, by creating unique and permanent works of art, they are in a privileged, prophetic position.

On one hand, abandoning the closed and permanent aspect of traditional works of art (with or without outcry) is a

challenge to the overrated creative act, and on the other, it is a first step towards enhancing the status of the viewer, who always submits to a contemplation conditioned by his or her level of culture, information, aesthetic appreciation, et cetera.

We think of the viewer as a being who is capable of reacting.

Capable of reacting with normal faculties of perception. This is our path.

We propose to engage the viewer in an action that sparks his or her positive qualities in a climate of communication and interaction.

Our labyrinth is only a first experiment, deliberately aimed at eliminating the distance that exists between the viewer and the work of art.

The more this distance disappears, the more the interest in the object itself will disappear, and with it the importance of the personality of its creator. The same will be true of the entire superstructure around "creation" that is the reigning principle in the art world today.

We want to interest viewers, to lead them out of their inhibitions, to help them relax.

We want them to participate.

We want to place them in a situation that they activate and transform.

We want them to be aware of their participation.

We want them to move towards interacting with other viewers.

We want to develop in the viewer a strong capacity for perception and for action.

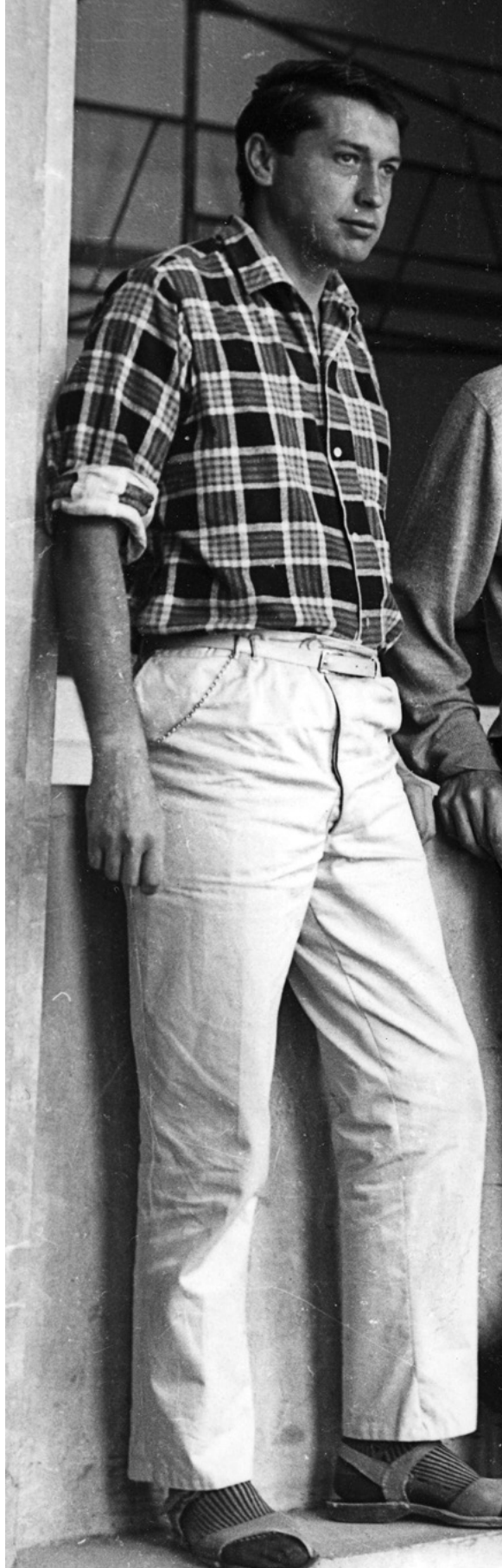
Viewers who are aware of their ability to act, and who are tired of so much abuse and mystification can make their own real "revolution in art." They will obey the following regulations:

IT IS PROHIBITED NOT TO PARTICIPATE

IT IS PROHIBITED NOT TO TOUCH

IT IS PROHIBITED NOT TO BREAK

Paris, October 1963.







KA' AJ [Kaʔax] s. La. Rancho. Forma poseída: Ruka'aj. Choza o casa pobre con techumbre de paja o lamina que se hacen en las afueras de la comunidad. Su construcción es muy simple, generalmente, de unas columnas de madera y el techo. *Kojb'e paran chupan la ka'aj, la jäb' nanik petenäq.* Vamos a guarecernos debajo del rancho porque la lluvia viene muy fuerte. Campo Léxico: Jay.



XUK'UB' [suk'ub] || s. La. Tenamaste. Forma poseída: Ruxuk'ub. Cada una de las tres piedras que sostienen el comal sobre el fuego. *Takanoj pe jun ka'i' oxi' ab'äj, richin nok qaxuk'ub' xk'ub' wawe'*. Búsqueme unas piedras por ahí para que nos sirvan de tenamaste aquí. Campo Léxico: Ab'äj.



XUPUB'ÄL xup-u-b'äl [supugel] || s lb.
Soplador. Forma poseída: Ruxupub'al. Instrumento para soplar. *Tak'ama' pe jun xupub'äl, k'ari' taxupu'ri q'aq' richin man nk'is ta qa.* Traiga un soplador y luego sopla el fuego para que no se apague. Campo Léxico: Samajib'äl.



TZUY [ɬuy] || s. La. Tecomate. Forma poseída: Rutzuy. Vasiija rústica, hecha con el epicarpio del fruto de una especie de calabaza, y que se usa para beber agua. *Konojel ri achi'a toq yeb'e pa kismaj nkik'waj el kiya; chupam ri kitzuy.* Todos los hombres cuando van a su trabajo llevan agua en su tecomate. || Aguacate con forma de tecomate. *Ja ri tzuy oj xekik'wala; el ri ula'.* Los visitantes se llevaron los aguacates con forma de tecomates. Campo Léxico: Ché.



MESEB'ÄL mes-e-b'äl [meseğel] ll s. lb.
Escoba. Forma poseída: Rumeseb'al. Utensilio para barrer el suelo, compuesto por un manojo o penacho de ramas, hilos o fibras flexibles sujetas a un mango. *Xq'ax jun achi pa bey nuk'ayij meseb'äl*. Pasó un vendedor de escobas en la calle. Véase: Mes. Campo Léxico: Samajib'äl.



XUL [sul] || s. Flauta. Ocarina, Chirimía, Pito. Instrumento pequeño y hueco que produce un sonido agudo cuando se sopla por él. Forma Poseída: Ruxul. *Xulöq kan jun ruxul ri ti ruk'ajol ri ma Xwan pa nimaq'ij.* Don Juan le compro una ocarina a su hijo en la feria.

LA TIERRA BALDIA DE LO COTIDIANO

| POR | FEDERICO BAEZA |

Si esta exposición pretende dar a conocer las maneras en que el arte de nuestros días observa lo que los usuarios hacen con lo que les ha sido dado en la vida cotidiana, la primera pregunta se formula de manera sencilla: ¿cuáles son los contornos de ese continente que llamamos “cotidiano”?

Sus perímetros no son tan claros. El término aquí no parece ajustarse fácilmente a una definición literal o etimológica, no es simplemente “lo que sucede todos los días”. La definición escapa, asimismo, de otras clasificaciones habituales: no se corresponde con el ámbito de la privacidad, de una domesticidad opuesta a una vida pública. Ni con la esfera de lo funcional, en contraposición a la gratuidad estética o a la experiencia vital del exceso. Tampoco se refiere a una escena de la inmediatez oral, reservorio de una cultura popular intacta. O a un espacio enteramente dominado por la “estetización”, entendida como el control social rutinario constituido en la producción y circulación hegemónica de las imágenes.

Recurramos a una breve historia de la noción de “vida cotidiana”. El derrotero comienza con una crítica, la de Henri Lefebvre a mediados del siglo XX. Para

este inspirador del situacionismo francés, la vida cotidiana no es producto de todas las sociedades^[1]. La instauración de la división capitalista del trabajo, la aparición del mundo de la mercancía, y la consecuente escisión entre productores y consumidores impondrían el orden de una cotidianeidad degradada en el seno de la vida social. Hacer y usar dejan de ser simultáneos.

Este movimiento irrumpe paulatinamente en las sociedades pre-capitalistas en las que la producción humana todavía era una forma de hacer integral determinante de todos los detalles de la vida en común. Lo cotidiano arrasa con ese estilo de vida comunitario. Así, ese estilo de hacer se encuentra en tensión, en ruinas, directamente se ha perdido o su búsqueda apasionada es decididamente nostálgica. En este nuevo escenario, los objetos se sumergen en la “prosa del mundo”, fatalmente separada de esa poesía originaria de una comunidad orgánica^[2].

Pero la catástrofe de lo cotidiano no termina aquí. Lefebvre nota alarmado la posterior emergencia de la “sociedad burocrática de consumo dirigido”, marcada por la programación de la conducta de los usuarios. Se trata de un campo continuamente tecnificado, con epicentro en los países desarrollados, que se despliega desde la década de 1960. El terreno común e indiviso de lo social, antes espacio todavía baldío y fecundo, lugar de circulación de residuos anacrónicos de antiguas sociabilidades, se coloca bajo la potestad de diversos subsistemas de planificación. Lefebvre se lamenta: “se intenta prever, moldeándolas, las necesidades; se acorrala el deseo.”^[3]

Este escenario es fundamental para comprender las posiciones de Guy Debord en esa misma década^[4]. Desde su perspectiva, la sociedad del espectáculo se monta sobre la preeminencia de la representación sobre la experiencia efectiva de los individuos. El espectáculo supone la instauración correlativa de un espacio de mera contemplación e inactividad, que se encuentra atenazado por el sistema productivo. Dicho orden se funda sobre un centro emisor de imágenes que reúne a los espectadores en tanto átomos de un conjunto social desgarrado, “*reúne en tanto y en cuanto está separado*”^[5]. Este vector de coacción se basa en un orden visual, el consumidor-espectador “cuanto más contempla, menos vive”, sentencia Debord.

Esta historia tiene un giro de inflexión. También transcurre en el ámbito francés, a inicios de los años ochenta. Se trata de una reinención de lo cotidiano. Aún compartiendo el diagnóstico sobre la expansión de estos sistemas de planificación del circuito producción-consumo y la “hiperbolización cancerosa” de la vista, Michel de Certeau sostiene que este panorama no da cuenta de la productividad efectiva de los consumidores^[6]. Desde su óptica, este espacio normativizado no lleva necesariamente a la interiorización de la regla por parte de sus habitantes. En las prácticas cotidianas se daría un comportamiento táctico que construye su propio lugar en el espacio conquistado por el otro. Su mirada se dirige al uso, como una operación central que no se encuentra

enteramente cercada por los condicionamientos antes descritos; opera precisamente en sus resquicios, valiéndose de ellos.

De Certeau retoma de Lefebvre una premisa fundamental: lo cotidiano también puede ser un ámbito de prácticas que se resisten a la especialización de los saberes. Son artes del hacer que encuentran su lugar en espacios intersticiales, parasitando esferas de producción disciplinarias. Su lugar es la antidisciplina, o la indisciplina. Entre la producción y el consumo, el ámbito del uso abre otro terreno; el hacer cotidiano se define en los perímetros de una zona de yuxtaposición: “la producción de los consumidores”. Este espacio se gestiona en la constante relectura de los dispositivos preestablecidos.

Este modelo se traza en paralelo con el ámbito del habla; es “la lengua a través de los locutores”, un lugar donde se generan frases propias partiendo del lenguaje dado. La actividad del consumidor también es asociada por De Certeau con la figura del lector: “leer es peregrinar en un sistema impuesto (el del texto, análogo al orden construido de una ciudad o de un supermercado)”⁷¹. La lectura produce desplazamientos, conspira contra las intenciones autorales, contra el sentido literal, escinde radicalmente los textos de sus orígenes, reconvierte sus fragmentos.

Esta actividad se opone al rol institucional de la escritura, que es visto como conservador, acumulativo, establecido en el territorio del texto. Por el contrario, la lectura no se encuentra preservada de la pérdida, “no conserva o conserva mal”, tampoco tiene un lugar cristalizado, se encuentra dentro y fuera de los textos, cuestiona precisamente estas fronteras en sus constantes migraciones. Desde esta perspectiva, el uso —como habla o como lectura— se da en un momento táctico que establece un vínculo entre el acto y la escena en la que se inscribe; en otras palabras, hace hincapié en la performatividad de sus enunciados.

El desvío que propician las actividades de uso es un horizonte de tensiones, ardides y disensos. En este sentido, su topografía es la de una micropolítica que desplaza los programas de acción que la planificación de los objetos, los saberes, las conductas y los espacios pretende determinar. El uso comporta un exceso, se origina en un corrimiento de las prácticas productivas, racionalizadas, se encuentra asociado al gasto improductivo y a la circulación del don.

Ahora bien, una vez esbozado este panorama, surge una segunda pregunta: ¿Qué interés anima al arte a apropiarse de estas apropiaciones de lo cotidiano? ¿Cuál es el rédito que obtiene el arte de observar estas otras *artes*?

Desandemos brevemente otra historia. Múltiples búsquedas estéticas en la alta modernidad entronizaron la noción de *creatividad* —con sus declinaciones en los términos de “producción” y “acción”—, en un despliegue histórico que permitiera dar a luz lo radicalmente nuevo. La novedad emergería en un doble



Diego Bianchi | Registros Urbanos | Urban Records | 20004-2005

movimiento de afirmación de lo que se incorpora al mundo por primera vez, y, simultáneamente, de negación y devastación iconoclasta de lo preexistente. En este contexto, no es extraño que el campo de las prácticas cotidianas —pensado como un terreno liminal entre la conservación y la transformación, la reiteración y la mutación, lo ordinario y lo extraordinario— haya sido visto como un espacio a superar o directamente a liquidar en el develamiento de una esfera de la experiencia refundada^[8]. Esta se localizaría tanto en un futuro próximo —utópico punto de inminente llegada— como en un pasado arcaico —locus flotante de un nostálgico retorno.

En este umbral moderno, las exploraciones del arte parecieron oscilar entre dos posiciones: por un lado, la de mantenerse incontaminada frente a los avatares del *kitsch* popular circundante, interponiendo la pureza de sus búsquedas autónomas; por otro, la de avanzar sobre aquel ambiente cotidiano, intentando emanciparlo de todas sus constricciones estructurales e imaginarias. Estas dos perspectivas fueron claramente definidas por Andreas Huyssen^[9]: el arte moderno muchas veces se constituyó como un Arte con mayúsculas que, de una u otra manera, tenía la misión de dar forma a la promesa de una vida nueva alejada de las coacciones del paisaje cultural degradado de lo cotidiano. Por el contrario, el momento posmoderno se mantuvo bajo el influjo de una mirada fascinada —ya sea crítica o celebratoria— por el movimiento de la repetición, el pastiche, el presente perpetuo y el juego de simulacros procedentes de un repertorio de imágenes alucinadas generadas por la industria

cultural, en el panorama económico del capitalismo tardío. Frederic Jameson ejemplifica bien estas visiones: “el mundo pierde entonces por un momento su profundidad y amenaza con transformarse en una piel satinada, una ilusión estereoscópica, un tropel de imágenes cinematográficas sin densidad”^[10]. Este enfoque volvió a revisitar la experiencia cotidiana, estableciendo el consumo como una instancia paradigmática. Los teóricos de la posmodernidad ampliaron el corpus de análisis incluyendo una atenta observación de escenarios arquitectónicos globalizados como el shopping o las inmensas cadenas hoteleras; también exploraron la producción cinematográfica o televisiva masiva, deteniéndose en expresiones que difícilmente podrían integrar un canon artístico en el sentido que el modernismo había definido.

En clara sintonía, los artistas de distintas escenas regionales se detuvieron en las relucientes superficies de las mercancías, tematizando las relaciones entre obra y producto hasta hacerlos indiscernibles. Así se buscó fracturar las dicotomías entre lo alto y lo bajo luego del colapso de la gran división. Sin embargo, en escasas oportunidades dichas pesquisas se detuvieron en la observación de cómo ese horizonte del consumo era metabolizado por sus usuarios. Generalmente, se priorizó el carácter diseñado de sus experiencias, enfatizando el aspecto prefigurado, intencional y disciplinario de estas escenas hiperplanificadas. Precisamente, lo que se subrayaba una y otra vez era el aspecto fatalmente sublime de un escenario inabarcable desde la perspectiva de sus actores.

Entre algunas formulaciones de la modernidad y la posmodernidad existe un término que puede servir de enlace entre sus problemáticas: el diseño. Jean Baudrillard^[11] menciona su envergadura etimológica citando tres sentidos asociados: *disegno* (dibujo), *signum* (signo) y *de + signum* (designio). En las primeras décadas del siglo XX, el diseño formalizó los procesos creativos encuadrándolos en una serie de operaciones racionales que permitieron reconstituir y proyectar la vida diaria. Pero mucho antes de los constructivismos, la noción de diseño contaba con una dilatada trayectoria en la historia del arte: en el proyecto inaugural de Vasari el *disegno* animaba un despliegue histórico marcado por un decurso intelectual que permitía abstraer de los objetos, los espacios y los cuerpos sus principales rasgos figurativos. Aquí el *disegno* implica la actividad de dibujar, pero no se trata de un trazo sensible, materialidad de una huella depositada en la superficie; su lugar no se encuentra en la hoja sino en una virtualidad, una cosa *mentale*. En este sentido, la segunda acepción, “signo”, puede entenderse como lo mediado, lo puesto en lugar de otra cosa, también lo separable en unidades discretas, lo reducido, lo sintetizado, lo que procede del orden de lo intercambiable y la equivalencia. Finalmente, la palabra “designio” da cuenta de la proyección consciente de un objetivo por parte de quien ejecuta el diseño, y, en el lugar del usuario, supone la fijación y subordinación de sus usos. En esta triple acepción del término “diseño”, el posmodernismo encontró la herencia ruinoso del proyecto modernista perversamente consumado: en el establecimiento de la *hiperrealidad*, que si bien mentalmente concebida,

consigue un aspecto vívidamente material y alucinado que nos interpela y determina hasta la fascinación.

A lo abstracto, lo equivalente y lo prefijado del diseño se opone lo concreto, lo singular y lo imprevisto de las tácticas del uso que habitan los perímetros de la vida cotidiana conceptualizada por Michel de Certeau. En una zona intersticial entre la producción y el consumo, el uso se muestra como instancia desclasificadora de los lugares de la actividad y la pasividad, ilumina una serie de actividades en segundo grado, maneras de hacer sobre lo ya hecho en una trama de ocurrencias, desvíos, acciones delincuenciales en reserva y escamoteos múltiples. Si para Jameson el “hiperespacio posmoderno” trasciende la capacidad de los cuerpos para ubicarse perceptivamente y cognoscitivamente en el “espacio de sus inmediaciones”^[12], en las producciones artísticas que componen esta exposición se insiste en la presencia efectiva, en modos de hacer particulares, en la recreación de la topografía de nuestras proximidades.

[1]
Lefebvre, Henri (1967). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza, 1972.

[2]
Ibíd., p. 43.

[3]
Ibíd., p. 94.

[4]
Debord, Guy (1967). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca, 2008.

[5]
Ibíd., p. 29.

[6]
de Certeau, Michel (1980). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México, ITESO/ Universidad Iberoamericana, 2006.

[7]
Ibíd., p. 181.

[8]
Maffesoli, Michel. *El instante eterno: El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

[9]
Huyssen, Andreas (1986). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

[10]
Jameson, Fredric (1984). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 2005, p. 77.

[11]
Baudrillard, Jean (1972). *Crítica a la economía del signo*. México, Siglo XXI, 2009, p. 231.

[12]
Ibíd., p. 97.

THE WASTELAND OF THE EVERYDAY

| BY | FEDERICO BAEZA |

If this exhibition aims to see the ways in which the art of our day sees what users do with what has been given them in everyday life, the first question is simple: what are the contours of that continent we call “everyday”?

Their parameters are not so clear. The term here does not seem to easily conform to a literal or etymological definition, it is not just “what happens every day.” The definition also escapes other common classifications: it does not correspond with the private realm, a domesticity that counters public life. Nor with the arena of the functional, as opposed to aesthetic gratuity or the lively experience of excess. It does not refer to either a scene of oral immediacy, depository of an intact popular culture. Nor a space entirely dominated by “beautification,” understood as the routine social control built on the hegemonic production and circulation of images.

Let’s review a brief history of the concept of “everyday life”. The road map starts with a critique, that of Henri Lefebvre in the mid-twentieth century. To this inspirer of French Situationism, the everyday is not a product of all societies¹⁴. The establishment of the capitalist division of labor, the emergence of the world

of commodities, and the resulting split between producers and consumers would impose a degraded routine on the realm of social life. Making and consuming were no longer simultaneous.

This motion gradually creeps into pre-capitalist societies where human production was still an essential process that determined every aspect of common life. The everyday destroys this communal lifestyle. Thus, this way of life is in crisis, in ruins, it has been lost altogether, or its passionate pursuit is unequivocally nostalgic. In this new stage, objects are immersed in the “prose of the world,” hopelessly detached from the poetry that originates from an organic community.^[2]

But the catastrophe of the everyday does not end here. Lefebvre notes, alarmed, the subsequent emergence of the “bureaucratic society of controlled consumption,” characterized by the programming of consumers’ behavior. This highly technological field, which has its epicenter in developed countries, unfolds in the 1960s. The common, undivided arena of the social, which had earlier been an empty, land, a place of circulation for the anachronistic waste of old forms of sociability, is placed under the authority of several planning subsystems. Lefebvre laments: “there is an attempt at anticipating needs by shaping them; desire is cornered.”^[3]

This scenario is fundamental for understanding the positions of Guy Debord during that same decade^[4]. From his point of view, the society of the spectacle is built on the preeminence of representation over individuals’ effective experience. The spectacle involves the correlative establishment of a space of contemplation and inactivity that is in the grip of the production system. That order is based on a center of transmission of images that brings viewers together as atoms of a torn social whole, “it brings together as long as it is apart.”^[5] This coaction vector is based on a visual order, for the consumer spectator “the more he contemplates, the less he lives,” says Debord.

This story has a nuance twist. It also takes place in France in the early 1980s. It is a reinvention of the everyday. Even sharing the diagnosis of the expansion of these systems for planning the production-consumption and the “cancerous hyperbolization” of sight, Michel de Certeau argues that this scenario does not account for the productive efficiency of consumers^[6]. From his point of view, this normative space does not lead to the internalization of the rule by their inhabitants. In everyday practice there would be a tactical behavior that builds its own place in the space conquered by the other. His gaze is cast on use as a central operation that is not fully enclosed by the constraints described above; he operates precisely in these interstices, using them.

De Certeau picks up a fundamental premise from Lefebvre: the everyday can also be a sphere of practices that resist the specialization of knowledge. There are

arts that find their place in interstitial spaces, parasitizing areas of disciplinary production. His place is the anti-discipline, or indiscipline. Between production and consumption, use opens another space; daily tasks are defined in the perimeters of an area of juxtaposition: “the production of consumers.” This space is managed by the constant re-reading of predefined devices.

This model is drawn along with the field of speech; it is “language through the speakers,” a place where sentences are generated based on the given language. De Certeau also associates consumer activity to the figure of the reader: “reading is like a peregrination in an imposed system (the text’s, analogous to the order built in a city or a supermarket).”¹⁷ Reading produces displacements, it plots against authorial intention, against literal meaning, it radically severs texts from their origin, it reconverts their fragments.

This activity counters the institutional role of writing, which is seen as conservative, cumulative, established within the text. By contrast, reading is not sheltered from loss, “it does not keep or keeps badly,” nor does it have a set place, it’s both inside and outside the texts, it questions these borders in its constant migrations. From this perspective, use —as speech or as reading— takes place in a tactical moment that establishes a link between the action and the setting where it is inscribed; in other words, it stresses the performativity of its statements.

The detour afforded by activities that encourage use is a landscape of tensions, ruses, and dissention. In this sense, their topography is that of a micro-policy that displaces programs that the planning of objects, knowledge, behaviors, and spaces tries to establish. Use entails excess, it originates in a rationalized shift in productive practices associated with unproductive expenditure and the circulation of a gift.

Now, once this scenario has been outlined, a second question arises: what drives art to appropriate these appropriations of the everyday? What is the revenue art gets from observing these other *arts*?

Let’s look back at another story. Multiple aesthetic pursuits in high modernity enthroned the notion of *creativity*, with its variations, the terms “production” and “action,” in a historical display that would allow for the birth of the radically new. The novelty would emerge in a double movement of affirmation of what is integrated for the first time into, and simultaneously, of iconoclastic denial and devastation of what came before.

In this context, it is not surprising that the field of everyday practices —thought of as a liminal space between conservation and transformation, repetition and mutation, the ordinary and the extraordinary —was seen as a space to be overcome or straight out destroyed in the unveiling of a sphere of recast experience¹⁸. It would be located



Diego Bianchi | *Registros Urbanos* | *Urban Records* | 2004-2005

both in the near future –a utopian point of imminent arrival —as well as in an archaic past— floating locus of a nostalgic return.

In this modern threshold, explorations of art seemed to oscillate between two positions: on the one hand, standing undefiled against the vicissitudes of the surrounding popular kitsch, interpolating the purity of their individual searches; on the other, moving forward on that everyday environment, trying to emancipate it from all its structural and imaginary constraints. These two perspectives were clearly defined by Andreas Huyssen⁹¹: modern art was established often as art with a capital A which, in one way or another, was tasked with shaping the promise of a new life away from the constraints of the degraded cultural landscape of the everyday.

By contrast, the postmodernist moment remained under the influence of a gaze —whether critical or celebratory— fascinated by the flow of repetition, pastiche, the perpetual present, and the game of simulacra taken from a repertoire of hallucinatory images generated by the cultural industry in the economic landscape of late capitalism. Frederic Jameson illustrates these visions well: “the world then momentarily loses its depth and threatens to become a satiny skin, a stereoscopic illusion, a bunch of film images without density.”¹⁰¹ This approach again revisited everyday experience, establishing consumption as paradigmatic. Theorists of postmodernism broadened the corpus of analysis to include close observation of

globalized architectural stages like shopping malls or huge hotel chains; they also explored mass film and television production, examining expressions that could hardly conform an artistic canon in the sense defined by modernism.

Clearly in tune with this issue, artists from various regional scenes focused on the glossy surface of consumer goods, and made a theme of the relationship between work and product until they became indistinguishable. They sought to break the dichotomy between high and low after the collapse of the great divide. However, these investigations rarely stopped to observe how this landscape of consumption was metabolized by consumers. For the most part, they privileged the manufactured nature of their experiences, emphasizing the prefigured, intentional and disciplinary aspects of these highly planned scenes. What is emphasized again and again is precisely the fatally sublime aspect of what was, from the point of view of its actors, an unmanageable space.

Among some formulations of modernity and post-modernity there is a term that can serve as a link between their problems: design. Jean Baudrillard^[11] mentions its etymological breadth citing three related meanings: *disegno* (drawing), *signum* (sign) and *de + signum* (plan). In the first decades of the 20th century, design formalized creative processes by framing them as a series of rational operations that allowed for the reconstruction and projection of daily life. But long before constructivism, the notion of design had a lengthy trajectory in art history: in Vasari's inaugural project *disegno* fueled a historical display characterized by an intellectual course that would allow for abstracting the main figurative features of objects, spaces and bodies. Here *disegno* entails the act of drawing, but is not a sensible stroke, the materiality of a stroke set on a surface; its place was not on the sheet of paper, but on a sort of virtuality, something *mentale*. In this regard, the second meaning, "sign", can be understood as something mediated, put in place of something else, divisible into discrete units, reduced, synthesized, that comes from the realm of the exchangeable and the equivalent. Finally, the word *de-signum* (plan) means the conscience projection of an objective by the person who executes the design and, in the place of the consumer, it involves the fixing and subordination of its uses. In this tripe connotation of the word "design" postmodernism found the ruinous legacy of the perversely accomplished modernist project: in establishing hyper-reality, which although mentally conceived achieves a vividly material and hallucinated aspect that challenges, defines, and ultimately fascinates us.

Counter to the abstract, equivalent, and set nature of design, is the concrete, singular and unexpected aspect of the use tactics that inhabit the breadth of everyday life, conceptualized by Michel de Certeau. In an interstitial zone between production and consumption, use appears as a declassifying instance of the places of activity and passivity, it shed lights on a series of second grade activities, ways of building on what is already built in a web of ideas, detours, reserve criminal

actions, and various sleighs of hand. While for Jameson “postmodern hyperspace” transcends the ability of bodies to place themselves perceptively and cognitively in the “surrounding space,”^[12] the artistic works that make up this exhibition emphasize effective presence, particular ways of doing, the recreation of the topography of our vicinity.

[1]
Lefebvre, Henri (1967). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza, 1972 (T.N. All quotes in this article are our translation from the original French.)

[2]
Ibíd., p. 43.

[3]
Ibíd., p. 94.

[4]
Debord, Guy (1967). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca, 2008.

[5]
Ibíd., p.29.

[6]
de Certeau, Michel (1980). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Mexico, ITESO/ Universidad Iberoamericana, 2006.

[7]
Ibíd., p. 181.

[8]
Maffesoli, Michel. *El instante eterno: El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

[9]
Huyssen, Andreas (1986). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

[10]
Jameson, Fredric (1984). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 2005, p. 77.

[11]
Baudrillard, Jean (1972). *Crítica a la economía del signo*. Mexico, Siglo XXI, 2009, p. 231.

[12]
Ibíd., p. 97.

Talk the Walk

Walk the Talk

CLUBLAND ➡ HOMELAND ➡ GANGLAND ➡ DISNEYLAND ➡
VOLVOLAND ➡ OBERLAND ➡ TIMBERLAND ➡ HEARTLAND
➡ LAPLAND ➡ PARKLAND ➡ SUNDERLAND ➡ WONDERLAND
GRASSLAND ➡ EUROLAND ➡ HINTERLAND ➡ JUTLAND ➡
BORDERLAND ➡ FINLAND ➡ FARMLAND ➡ DOCKLAND ➡
QUEENSLAND ➡ MARSHLAND ➡ POLAND ➡ SWITZERLAND ➡
SCRUBLAND ➡ GREENLAND ➡ MOTHERLAND ➡ FATHERLAND ➡
OVERLAND ➡ INLAND ➡ UPLAND ➡ MAINLAND ➡ MIDLAND ➡
ROLAND ➡ RUTLAND ➡ HEADLAND ➡ WASTELAND ➡ MOORLAND
➡ IRELAND ➡ ICELAND... SIZE OF A FULL MOON SEEN WITH THE
NAKED EYE. (THE WEIGHT OF COINS IN A HILLWALKERS RUCKSACK)
ROLEX. BREITLIN. SEIKO. (LIFE'S LITTLE LISTS.) THE CHANGING
SEASONS. (LUXURY LINGERIE AND BLANK WHITE WALLS.) FACING THE
ONCOMING TRAFFIC – RENAULT – MERCEDES – IVECO – DAF – VOLVO
– SKANIA – MACK. THE LEFT SOCK ON THE LEFT FOOT. RIGHT SOCK
ON RIGHT FOOT. LEFT SOCK ON RIGHT FOOT. RIGHT SOCK ON LEFT
FOOT. RIGHT SOCK TURNED INSIDE OUT AND PUT ON RIGHT FOOT.
THE LEFT SOCK TURNED INSIDE OUT AND PUT ON LEFT FOOT. THE
LEFT INSIDEOUT SOCK PUT ON RIGHT FOOT. THE RIGHT INSIDE OUT
SOCK PUT ON THE LEFT FOOT? THE "F" WORD AND THE "S" WORD. FUJI
– SHASTA – KAILAS – ADAMS PEAK – HARNEY PEAK – DAMAVAND
– ARARAT – KILAMANJARO – ATHOS – OLYMPUS – (NIKON) –
PARNASUS – (CANNON) – KANGCHENJUNGA – (MINOLTA) – WU T'AI
SHAN – (KODAK) "DAFFODILS FROM CORNWALL GO TO LINCOLN IN
REFRIGERATED TRUCKS, ARE FLOWN TO HOLLAND FOR PACKING,
THEN FLOWN BACK TO THE NORTH OF ENGLAND, PUT ONTO
ANOTHER JET AND FLOWN TO NEW YORK FOR SALE." TIME IS A FOUR
LETTER WORD. DATE. DATES? WHO CARES ABOUT DATES? (01 01 01)

F R A G M E N T A T I O N

WHERE WERE YOU, WHEN IT HAPPENED? THE VULNERABILITY OF TAP WATER. CLEAN DRINKING WATER? (WATER IS WORTH MORE THAN OIL.) THE MIGRATION OF CARIBOU? THE FIRST PERSON STEPS STRAIGHT INTO THE PUDDLE. THE SECOND PERSON SEES THIS, AND DOESN'T MAKE THE SAME MISTAKE. (DON'T TAKE IT PERSONALLY, IT'S JUST BUSSINESS.) A QUESTION OF IDENTIFICATION - IS THIS ALL YOU SAW, OR ONLY WHAT YOU CAN IDENTIFY? (ALL - THOSE - PLACES - WE - NEVER - HEAR - ABOUT) EVEREST - CARSTENSZ - ACONCAGUA - VINSON - KILAMANJARO - ELBRUS - DENALI. (MONDAY MORNING BLUES?) THE SUN SHINES EVEN ON A DOG'S ASS (SEVEN - THE READYMADE) SHADOWS. NEAR THE EQUATOR, DAY AND NIGHT ARE ALMOST OF THE SAME LENGTH THROUGHOUT THE YEAR. (OLD CLOTHES, WASHED SUNDRIED AND FOLDED NEATLY.) TORRENTIAL RAIN. (HAIRDRESSERS - BRITISH HAIRWAYS, DIAL A STYLE, TONE AND GLOW, CURL UP AND DYE.) THINKING ALL OVER THE PLACE, TEETH NORTH AND SOUTH, WALKING EAST TO WEST, READING LEFT TO RIGHT, (HOW CAN YOU BE SURE THE NILE IS 4,160 MILES LONG?) FLOODING FLODDING (INSURED?) URANIUM BELOW ABORIGINAL SACRED SITES, BRACKEN - LARGE COARSE FERN. SCANDINAVIAN ORIGIN. SWEDISH - BRÄCKEN. BROCK - NAME FOR BADGER. OLD ENGLISH-BROC (THAT ALCHOLIC VIEW FROM AN AIRCRAFT WINDOW.) ALTOCUMULUS - ALTOSTATUS - NIMBOSTRATUS - CIRRUS - CIRROSTRATUS - CIRROCUMULUS - CUMULONIMBUS - CUMULUS HUMILIS - CUMULUS MEDIOCRIS - CUMULUS CONGESTUS - CUMULUS FRACTUS - CUMULONIMBUS CALVUS - CUMULONIMBUS CAPILLATUS - ALTOCUMULUS LENTICULARIS - ALTOCUMULUS - FLOCCUS - ALTOCUMULUS CASTELLATUS - ALTOCUMULUS STRATIFORMIS - CIRRUS SPISSATUS - CIRRUS FIBRATUS - CIRRUS UNCINUS. IS THIS ALL

YOU SAW - OR ONLY WHAT YOU CAN IDENTIFY? (TRICETONE TRIPEROXIDE.) "HONOUR THE EARTH NO NUCLEAR WASTE ON NATIVE LAND." "A FUNDAMENTAL ELEMENT OF RELIGION IS AN INTIMATE RELATIONSHIP WITH THE LAND ON WHICH THE RELIGION IS PRACTICED." (- VINE DELORIA JNR., GOD IS RED 1973.) THE LIFE UNDER ROCKS. "EARTHWORKS AND BEYOND." (HOW WAS THE GRAND CANYON FORMED? BY A SCOTSMAN LOOKING FOR A SIXPENCE.) WHERE DO YOU COME FROM? YOU CAN'T ALWAYS TELL WHAT'S ROUND THE NEXT CORNER. (AND, YOU CAN'T SING THE BLUES, IF YOU HAVEN'T PAID YOUR DUES.) ROAD WALKING LEAVES NO FOOTPRINTS. THE RIGHTS OF NATURE? MOLEHILLS OUT OF MOUNTAINS. (REVENGE OF THE BAMIAN BUDDHAS?) WHY SELL SEE SHELLS? BIG TRUCKS MEANS BIG BUCKS. THE HIDDEN INDUSTRIES OF ART STORAGE AND TRANSPORTATION. RENEWABLE ENERGY? (RENEWAL OF THE ARROWS CEREMONY.) (STRESS.) ASLEEP AT THE WHEEL DECENTRALIZATION? DELIBERATE UNDERPRODUCTION? (MORE AND MORE GARDENING IN THE POST-"WILDERNESS" ERA?) SUBTRACTION THE EFFECTS OF PLASTIC PACKAGING ON FOOD PRODUCTS. DETOX AND, THE NEED FOR SLEEP? HIBERNATION. (ON THE HIT LIST: SHARK, WOLF, BEAR.) CYBERSPACE BATS AND WHALES THE BLUE LAMP THAT KILLS FLIES. IT MATTERS. IT DOESN'T MATTER. IT MATTERS. IT DOESN'T MATTER. IT MATTERS. IT DOESN'T MATTER IT MATTERS. IT DOESN'T MATTER. CHANGING CLIMATE "YOU'D BETTER DOUBLE CHECK" EARLY, ON TIME, LATE ("THE MINISTRY OF SILLY WALKS.") HUMIDITY STUPIDITY. A COCKROACH. BRIGHT LIGHTS? ALL CONTEMPORARY ART IS URBAN ART. CITY ART IS CITY LIFE. (HUMMINGBIRD HUMMINGBIRD.) (GARLIC BREATH.) FROM THE WINDOWS OF THE HOUSE TO THE WINDOWS OF THE BUS, THE WINDOWS OF THE TRAIN, THE WINDOWS OF THE AIRPORT, THE WINDOWS OF THE AIRCRAFT, THE WINDOWS OF THE AIRPORT, THE WINDOWS OF THE AIRPORT BUS, THE WINDOWS OF THE TRAIN THE WINDOWS OF THE TAXI, THE WINDOWS OF THE HOTEL, THE

WINDOWS OF THE RESTAURANT, THE WINDOWS OF THE GALLERY,
THE COMPUTER SCREEN AND THE ART PROTECTED BY GLASS. THE
INDOOR LIFE, THE OUTDOOR LIFE HOMELESSNESS. REPEATABLE
ART REQUIRING NO TRANSPORT (MUSICAL NOTATION ON THE NET)
OR, NON REPEATABLE ART REQUIRING TRANSPORT (CARGO JET
POLUTION OR REPEATED UNTRANSPORTABLE ART? (AUSTRALIAN
FIRST NATION CAVE PAINTINGS) WALKING AS MEDITATION. THE SHAPE
OF DRIFTING CLOUDS. SWEATING CURE. THE BIG VIEW. A PATH MADE
AND USED BY A VARIETY OF ANIMALS. A SECOND WIND, A FULL MOON.
REENERGIZED BY A DEEP SLEEP WITH DREAMS. BOULDER TIME AND
HUMAN TIME. SLOWNESS. . . (HIGH SPEED RAIL LINK?) "TAKE A WALK
ON THE WILDSIDE." GRASS WAS HAIR. SOIL WAS SKIN. ROCKS WERE
BONES. RIVERS WERE BLOODSTREAM. MOUNTAINS WERE BACKBONE.
WIND WAS LUNGS. (SELF-PUBLICIST, MEDIA HYPE. THE INFORMATION
HIWAY. I HAVE READ THAT THERE IS NOT KNOWN PHOTOGRAPH OF
THE LAKOTA CRAZY HORSE. HIS PLACE OF BURIAL IS A SECRET.) THE
ORIGINAL TEN MONTH ROMAN CALENDER - SEPTEMBER, THE NINTH
MONTH, THE LIZARD FACES WEST - TO BASK IN THE WARMTH OF
THE SETTING SUN. SKIN CANCER. ECONOMICS? PISSIN' IN THE WIND.
(DAISIES - DAYS EYES.) WALKING AS RENEWAL - PUBLIC TRANSPORT?
IT OFTEN SEEMS THAT LIFE IS HELD TOGETHER BY JUST THREADS.
AND. THE STRAW THAT BROKE THE CAMELS BACK. NO WORD
FOR TIME. SEVEN WORDS FOR WIND. (49 DAYS OF MOURNING)
"OH HELLO I'M ON THE PHONE I MEAN TRAIN" "O.K. RAMBLERS,
LET'S RAMBLE" ← RESERVOIR DOGS. TOON ARMY. MUD IN THE
GULLY. TRESPASSERS WILL BE PROSECUTED. HANDS ON, HANDS
OFF. (UP/DOWN)CROSSING THE ROAD. JAYWALK SIDEWALK SPACE
WALK CATWALK - SLEEPWALKER STREET WALKER ("I'M A POET I
KNOW IT, DON'T BLOW IT.) ESKIMOS CALL THEMSELVES INUIT - "THE
PEOPLE". THE NAVAHO CALL THEMSELVES DINE - "THE PEOPLE".
THE DELAWARS CALL THEMSELVES LENAPE - "THE PEOPLE".

HUMAN INTERVENTION THE MIGRATION OF BUTTERFLIES. (NEWS
REPORTS FROM THE MIDDLE EAST, NO NEWS REPORTS FROM TIBET.)
THE CURRENCY-OF-CARBON. DENIAL. ("LIAR LIAR, PANTS ON FIRE.")
SEVEN FLAMES. WATER POURING ONTO THE HEAD. (SOMEWHERE
ELSE.) (WHERE THE WORLD OF COFFEE MEETS THE WORLD OF TEA.)
SCATTERED PETALS ON A DUSTY PATH. THAT CLOCK THINKS IT'S
MIDNIGHT. MAGGOTS. EARTH FIRST! NAN-KAROBI YA-OKI. FALL DOWN
7 (TIMES) GET UP 8 (TIMES.) ONE YEAR - ONE MONTH - ONE WEEK -
ONE DAY - ONE HOUR - ONE MINUTE - ONE SECOND - (HEART ATTACK.)
EMPLOYMENT VERSUS "WILDERNESS" - INDUSTRIAL AGRICULTURE
VERSUS WILDLIFE. WHAT IS THIS? WHAT IS THIS? WHAT IS THIS?
(WHEN BURNING YOUR "WILDERNESS" TOILET PAPER REMEMBER TO
DO SO AFTER USE, AND NOT A SECOND BEFORE) WALKIE-TALKIE.
(BAD NEWS TRAVELS FAST.) NO TIME TOULOUSE LAUTREC. JUST
STOP AND THINK, IS THIS JOURNEY REALLY NECESSARY? THIS SNAKE
WAS FLATTENED BY THAT TRUCK. TEN = TWO HANDS (PEDESTRIAN
- IS A TEN LETTER WORD.) NOKIA (BALANCE IS A SEVEN LETTER
WORD) WALKING JOURNEY MOVING REALITY - STATIC THOUGHT.
LAUGHTER. WEATHER - IS A SEVEN LETTER WORD. (MORE MONEY
LESS TIME - OR - MORE TIME LESS MONEY?) A GLIMPSE OF ETERNITY
- DAWN LIGHT ON SUMMIT DAY. DALE DELL FELL FORD GILL GLEN
MERE WOLD - THE ENGLISH LANGUAGE AND THE PASSENGER JET.
BLAZE A TRAIL (PAINT YOURSELF INTO A CORNER.)THE BOOT IS ON
THE OTHER FOOT. (SEEING IS BELIEVING). KEEP TO THE STRAIGHT AND
NARROW. (ROUND THE BEND). NOT A LEG TO STAND ON (BARKING
UP THE WRONG TREE.) WALK ON AIR. (UNDER THE WEATHER.) FIT
AS A FLEA. (AN UNKNOWN QUANTITY.) TALKING A MILE A MINUTE.
(PRACTICE MAKES PERFECT.) LOOKING LIKE NOTHING ON EARTH.
(DON'T LET THE GRASS GROW UNDER YOUR FEET,) FEET OF CLAY.
(GRIT YOUR TEETH.) KEEP A LOW PROFILE. (LOOMING LARGE ON THE
HORIZON.) VANISH INTO THE BLUE. (RED HERRING.) PACE = SINGLE

STEP IN WALKING. THE DISTANCE COVERED BY A STEP. A MEASURE
OF LENGTH EQUAL TO THE AVERAGE LENGTH OF A STRIDE CREATE
= TO CAUSE TO COME INTO EXISTANCE (G.M. FOOD.) WEED KILLER,
PESTICIDES. BIRDSONG BIRDSONG BIRDSONG BIRDSONG. TO THE
DEPTHS OF THE DEEPEST OCEAN. DESIGN AS DECOY. THE MOUNTAIN
WAS NOT DESIGNED. COL, ROCKSTEP, GLACIER TERRACE, SUMMIT,
SERAC, ROCK PEAKS, BRECHE, AIGUILLE, ROCK ARETE. (AT THE PUSH
OF A BUTTON.) "SHOULD I STAY OR SHOULD I GO?" " IS THIS AS FAR AS
YOU CAN WALK OR ONLY AS FAR AS YOU CAN AFFORD TO WALK?"
(HEAD FOR THE HILLS - HEAD IN THE CLOUDS - CLOUD CUCKOO LAND
- SNAIL'S PACE - BLIND AS A BAT - CHASING RAINBOWS - ONE TRACK
MIND - STICK IN THE MUD - BITE THE DUST - SEVENTH HEAVEN STONY
SILENCE.) (TOENAIL CLIPPERS) WALKING WITH THE CLOUDS, ON
THE GROUND, BETWEEN SLEEPS, OVER HORIZONS, INTO SHADOWS,
THROUGH MIST, ACROSS RIVERS, UP STREAM, DOWN ROADS ALONG
PATHS, AGAINST THE WIND, BY THE SEA FROM AND TO THE COAST,
FACING THE SUN FACING THE MOON, BENEATH THE STARS, BEYOND
IMAGINATION, IN THE MEMORY NOWHERE TO BE SEEN. AT FROBISHER
BAY IN CANADA I WAS TOLD THE FOLLOWING TALE OF THE ARCTIC
ART WORLD A LOCAL INUIT SCULPTOR WHO HAD ATTACKED HIS WIFE
WAS NOW IN JAIL THE JAIL WAS JUST A FEW HUNDRED METERS FROM
THE AIRPORT BY COINCIDENCE, THE GALLERY REPRESENTING THE
ARTIST WAS IN THE AIRPORT TERMINAL BUILDING, BEING IMMEDIATELY
ACCESSABLE TO TOURISTS THE DEALER HAD ONLY TO WANDER
OVER TO THE JAIL (STUDIO) TO COLLECT THE LATEST CARVING AND
AT THE SAME TIME DROP OFF A FRESH BLOCK OF STONE (THE CHECK
IS IN THE POST?) IF IN DOUBT, KEEP TALKING WALKING. . . (THE AD-
BUSTERS) " I'D LIKE A RETURN TICKET PLEASE? "WHERE TO?" "BACK
TO HERE" (ATTENTION DEFICIT DISORDER A.D.D.)

IT IS A FACT, THAT THIS RIVER IS FAST DEEP AND COLD

EL RUIDO DEL MUNDO: UNA GENEALOGÍA POSIBLE (Y NECESARIAMENTE INCONCLUSA)

| POR | MOACIR DOS ANJOS |

La experiencia de vivir en el mundo contemporáneo no se puede separar de los múltiples y diversos sonidos que lo estructuran y lo definen. Algunos son ostentosos y públicos, ruidos propios de las ciudades en crecimiento constante, como los que producen los motores de vehículos, turbinas de aviones, concentraciones de gente, sirenas, amplificación de la música en conciertos, bocinas, gritos y las máquinas de las fábricas, oficinas y calles. Otros se dan en la esfera cada vez más exigua de la vida privada: el ruido de los electrodomésticos que hacen todo en la casa, las voces que llegan a los oídos a través de la telefonía móvil o fija, o la música que, surgiendo de distintas fuentes y lugares puntúa las actividades más diversas. Aunque hay circunstancias específicas en las que se escuchan a propósito, son sonidos que no solamente expresan determinadas actividades sociales, sino que son una parte inseparable de ellas.

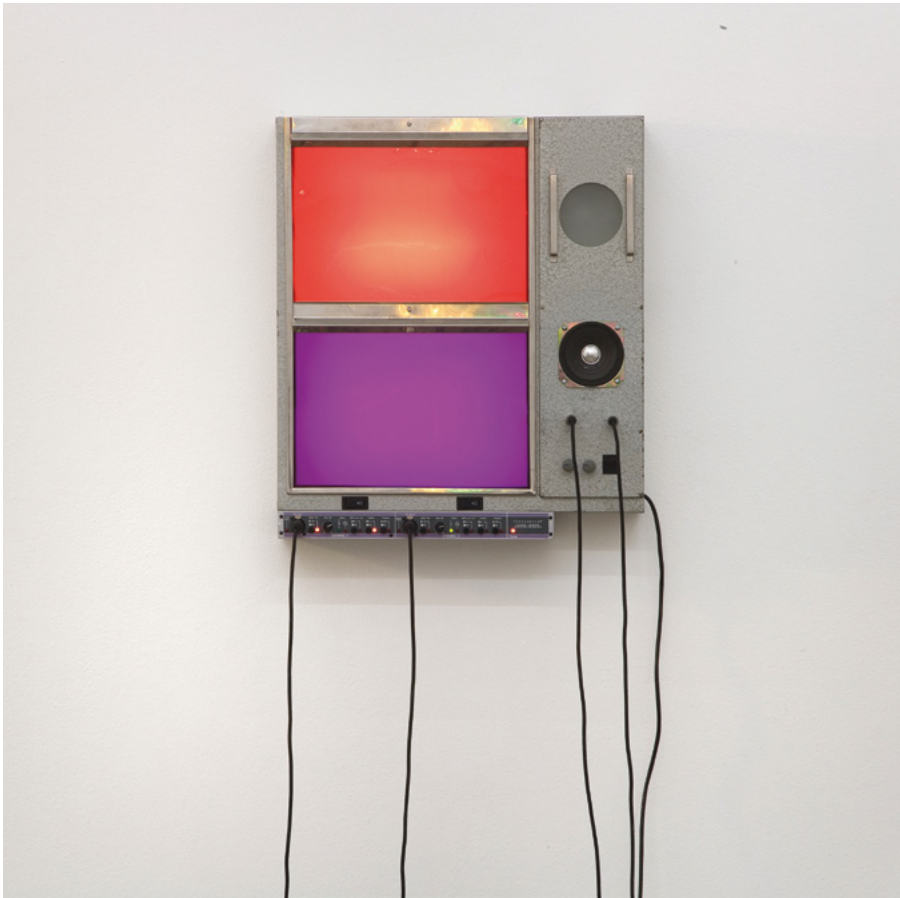
La indiscutible dimensión sonora del mundo actual no fue suficiente para que ésta fuese incorporada plenamente al aparato teórico que generó el campo de las artes durante más de un siglo de intenso ruido. Incluso en el ámbito de la composición musical se habían ignorado la mayor parte de los sonidos que acompañan a la vida común; a menudo se los ignoró porque no se ajustaban a

las estructuras armónicas y rítmicas vigentes. Como resultado de esa reducida capacidad para absorber ruidos, la representación de la vida contemporánea privilegia más el sentido de la vista que la capacidad auditiva: mientras que lo primero abarca simultáneamente todo lo que se pone delante de los ojos, el oído parece fragmentar, en el espacio y en el tiempo, los estímulos auditivos que le llegan, seleccionando apenas algunos como importantes y descartando la mayor parte de los sonidos como insignificantes, volviéndolos así inaudibles para el mundo de la cultura^[1].

Varios artistas activos en diversas disciplinas cuestionaron y subvirtieron a lo largo de todo el siglo XX ese silencio cultural al que el mundo somete a muchos de los ruidos que él mismo crea. Una breve genealogía de esa afirmación sobre el ruido presenta entre sus primeros representantes al futurista italiano Luigi Russolo, quien en 1913 redactó un manifiesto donde condenaba la presencia persistente y alienante de “sonidos puros” en la tradición de la música occidental, abogando por la exploración de los “sonidos-ruidos” que acompañan a las manifestaciones más mundanas de la vida. Sin embargo, el arte ruido no se limita tan sólo a la reproducción de los sonidos del mundo, sino que también se encuentra en la combinación creativa de esos sonidos^[2]. Con ese fin construyó generadores de ruidos acústicos (*intonarumori*) que, fabricados toscamente utilizando sólo madera y metal, permitían crear sonidos diferentes y combinarlos entre sí.

Durante las décadas siguientes las ideas de Luigi Russolo llamaron la atención de productores interesados en ampliar el reconocimiento cultural que merecía el sonido, que era limitado en comparación a otras áreas de conocimiento reconocidas a nivel mundial. Influyeron especialmente en los experimentos sonoros dirigidos a partir de la década de 1940 por el investigador francés Pierre Schaeffer y recogidos bajo el amplio nombre de “música concreta”. El objetivo principal de ese trabajo no era generar diferentes ruidos, sino la manipulación exhaustiva de sonidos pregrabados. Ya fuera alterando los aparatos de reproducción mecánica de discos de la época, o aislando un fragmento de sonido pregrabado para tratarlo como si fuera independiente, el enfoque principal de las investigaciones no era tanto la producción de ruidos como el estudio de las cualidades intrínsecas de los sonidos que producían. Proponía con esto una nueva sensibilidad —la “escucha reducida”— que supuestamente permitiría una mayor comprensión de cómo escuchamos el mundo que nos rodea^[3].

Al mismo tiempo, el compositor estadounidense John Cage asumía la tarea de expandir la conciencia del sonido en el mundo sensible —desafiando así la hegemonía de la imagen en ese campo del conocimiento— que, a diferencia del ensimismamiento técnico y estético de las propuestas asociadas a la “música concreta”, resaltaba la estrecha relación de los sonidos con aquello que los produce. Esto es lo que buscaba en sus primeras composiciones, donde reunió



Chelipa Ferro | Rx08 | 2008

y mezcló ruidos que estaban claramente producidos por electrodomésticos con otros obtenidos arañando y aporreando un piano. Más adelante decidió dejar al azar las fuentes, duración e intensidad de los ruidos que incorporaba a la música, limitándolos sencillamente a todos los sonidos involuntarios que ocurrieran en un espacio dado en un tiempo establecido. Por último, disuelve las restricciones genéricas que clasificaban los ruidos y graba, usando los recursos tecnológicos a su disposición, todos los sonidos a los que puede acceder (incluso los que producen las funciones del cuerpo humano) y los incorpora a la música. Contradiendo el concepto de que el sonido se experimenta en fragmentos, propuso la idea de un campo sonoro continuo, aunque siempre ligado a un contexto específico.

Estos dos enfoques paralelos y simultáneos —uno que destaca el sonido como manifestación sensorial única, diferente de las demás cosas del mundo, y otro que lo asocia al mundo de los demás sentidos— marcarían la producción de muchos artistas en décadas posteriores. Para unos lo más importante era el

carácter abstracto, formal, y autorreferencial del sonido, lo que permitiría cambiar la percepción de lo que nos rodea desde una perspectiva hasta entonces desdeñada. Para otros había que entenderlo como la amalgama de una realidad contaminada e híbrida donde establecer jerarquías entre medios expresivos y espacios de enunciación de discurso ya no tenía ningún sentido^[4]. Esta segunda acepción llevó a varios integrantes del movimiento supranacional Fluxus (Nan June Paik, Dick Higgins, George Brecht, La Monte Young) a desarrollar, en la década de 1960, eventos sonoros que desafiaban las reglas del ámbito musical, al que, al mismo tiempo, supuestamente pertenecían. Eventos que juntaban, sin ninguna distinción conceptual, ruidos provocados y otros recogidos al azar, además de trasladar al ámbito del sonido elementos que por lo general se habían asociado con la visión. En ese campo de percepción ampliado también tienen lugar —a partir de la misma década— las instalaciones del norteamericano Max Neuhaus, donde sugiere que la naturaleza temporal del sonido puede redefinir nuestra forma de entender un espacio determinado, apuntando a la imposibilidad de limitar el conocimiento a un solo campo de investigación.

En las décadas siguientes esta tradición impura, marcada por la aproximación de lo que se ve y lo que se oye, se exploró en distintas partes del mundo, informando la producción de muchos artistas considerados visuales como Bernhard Leitner, Bill Fontana, Steve Roden, Stephen Vitiello y Christian Marclay. A partir de la década de 1980 la adoptan también grupos de rock y de música electrónica como Sonic Youth y LFO (Low Frequency Oscillator). Y es por estas influencias y este ambiente que los ruidos del mundo se escuchan cada vez más.

[1]
Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Londres: The MIT Press, 1999.

[2]
Russolo, Luigi. *The art of Noise (futurist manifesto, 1913)*. Nueva York: Something Else Press, 1967.

[3]
LaBelle, Brandon. *Background Noise. Perspectives on Sound Art*. Londres: Continuum, 2006.

[4]
Cox, Christoph. "Return to form". *ArtForum*, Nov. 2003.

THE NOISE OF THE WORLD: A POSSIBLE (AND NECESSARILY UNFINISHED) GENEALOGY

| BY | MOACIR DOS ANJOS |

The experience of living in the contemporary world cannot be divorced from the great diversity of sounds that structure and define it. Some of these are obvious and public, the very din of the urban sprawl that continues to dominate and grow, such as that produced by motor vehicles, aircraft turbines, the concentration of people, sirens, amplified music concerts, car horns, human cries and the machines that occupy factories, offices and streets. Others derive from the ever-shrinking private world, such as the sounds produced by the domestic appliances that do everything at home, the voices that find their way into the ear through mobile or fixed telephones, or the music from various sources and quarters which punctuates the most distinct activities. In spite of the specific circumstances in which they are listened to, these are sounds that not only express certain forms of sociability, but also form an integral part of these.

The fact that the acoustic dimension of the contemporary world is undeniable is not, however, sufficient grounds for its unambiguous inclusion into the symbolic framework that the field of the arts has produced in more than a century of intense noise. Even in the domain of musical composition, most of the noise that surrounds everyday life is ignored, frequently because it does not fit into existing harmonic

and rhythmical structures. As a result of this reduced capacity for absorbing sound, the representation of contemporary life is anchored more in visual perception than in the auditory. While the former has taken on board anything that comes to pass before the eye, the sense of hearing appears to fragment, in space and time, the sensory stimuli that reach the ear, deeming only some of them to be relevant and discarding most sounds as non-significant, and thereby rendering them inaudible in the cultural sphere.^[1]

Various artists, working in different media, have throughout the 20th century questioned and subverted this cultural exclusion the world imposes on many of the noises this world itself creates. A sketchy genealogy of this affirmation of noise would include, among its earliest protagonists, the Italian Futurist Luigi Russolo, who in 1913 wrote a manifesto where he called for the rejection of the obvious and alienating presence of “pure sounds” in the western tradition of music and advocated the absorption of the “sound-noises” that accompanies the more everyday manifestations of existence. The art of noise should not, however, restrict itself to mere reproduction of what is heard in the world, but should be based on the inventive combination of these noises.^[2] This artist therefore built acoustic noise generators (*intonarumori*), which, crafted fairly crudely out of wood and metal, allowed him to create different sounds and combine them with others.

In the following decades, the ideas of Luigi Russolo caught the attention of artists interested in extending the culturally-recognised acoustic repertoire, which was limited in comparison with other accepted ways of acquiring knowledge about the world. They found an echo especially in the sound experiments led, from the 1940s onward, by the French researcher Pierre Schaeffer, which are grouped under the broad appellation of “concrete music”. The main emphasis of this output, however, was no longer on the primary generation of various kinds of noise, but on the comprehensive manipulation of previously recorded sounds. Drawing on the alteration of the mechanical procedures for reproducing already existing records or on isolating a recorded sound fragment in order to deal with it independently, the main interest of this research lay less in the events generating noise than in the intrinsic qualities of the sounds that these produced. This movement thus advocated a new sensibility known as “reduced listening”, which was supposedly capable of extending our understanding of how to listen to the world around us.^[3]

The task of extending the presence of sound in the sensible world—thereby combating the dominance of the image in this field of knowledge—was taken up simultaneously by the North American composer John Cage. Cage went against the growing technically and aesthetically inward-looking cast of work associated with “concrete music”, emphasizing the intimate relation between sounds and the things that gave rise to them. For this reason, in his early compositions, he juxtaposed and mixed together noises that clearly came from domestic objects and others obtained by banging or slapping his piano. Later he gave up control as to the choice



Chelipa Ferro | Vista performance en la exhibición *Tropikalizmy* | View of performance in the exhibition *Tropikalizmy* | 2012

of sources, and the duration or the intensity of the noises that he incorporated into his music, making it quite simply equivalent to all the non-intentional sounds that occur in a given space during a specific period of time. Finally, he diluted down any territorial restriction for grouping together noises recorded, given the technological resources available, from any place he had access to them (including the sounds made by the human body itself), incorporating these into the domain of music. Countering the idea that sound should be experienced in chunks, he first developed the idea of a continuous field of sound, although this was always tied to a specific context.

This two parallel and simultaneous approaches—one highlighting sound as an exclusive manifestation, separated from other things in the world, and the other making it contiguous with other sensory spheres—left a stamp on the work of many artists in the following decades. For some, what was more important was the abstract, formal and self-referential character of sound, through which one should be able to perceive one's surroundings from a viewpoint whose cognitive power had, until then, been disdained. For others, it should be understood as an amalgam of a contaminated and hybrid reality, in which a hierarchy between expressive means and between locations for the emission of discourses no longer made any sense.¹⁴¹ It is from this second perspective that various members of the supranational movement Fluxus (Nan June Paik, Dick Higgins, George Brecht, La Monte Young) staged sound events in the 1960s that went against the conventions of the field of music, even though they were supposedly working within this medium. These were events that twined together noises deliberately made and other random ones that had been collected without any conceptual distinctions,

besides bringing elements normally associated with the field of the visible to the world of sound. It was also within this expanded field of perception that—from the 1960s onward—the installations of the North American artist Max Neuhaus found a place. In these works, Neuhaus suggests that the temporal nature of sound is capable of redefining the way in which a particular space is understood, indicating the impossibility of confining knowledge to a single investigative dimension.

This impure tradition, characterised by the bringing together of the seen and the heard, grew in substance, in the following decades, in various parts of the world, and came to inform the work of many so-called visual artists, including Bernhard Leitner, Bill Fontana, Steve Roden, Stephen Vitiello and Christian Marclay. It was also taken up, from the 1980s onwards, by rock groups and electronic musicians, such as Sonic Youth and LFO (Low Frequency Oscillator). And it is under both the influence and shelter of that environment the noises of the world are, little by little, more and more listened to.

[1]

Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. London: The MIT Press, 1999.

[2]

Russolo, Luigi. *The art of Noise (futurist manifesto, 1913)*. New York: Something Else Press, 1967.

[3]

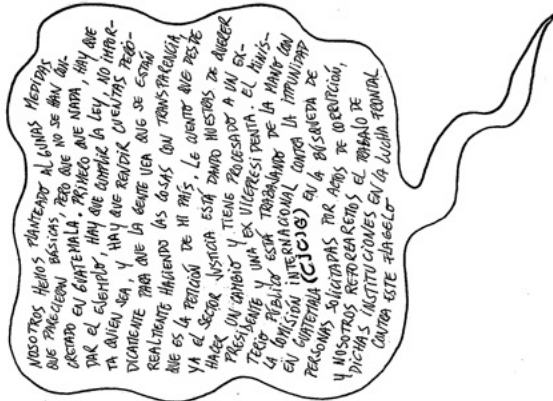
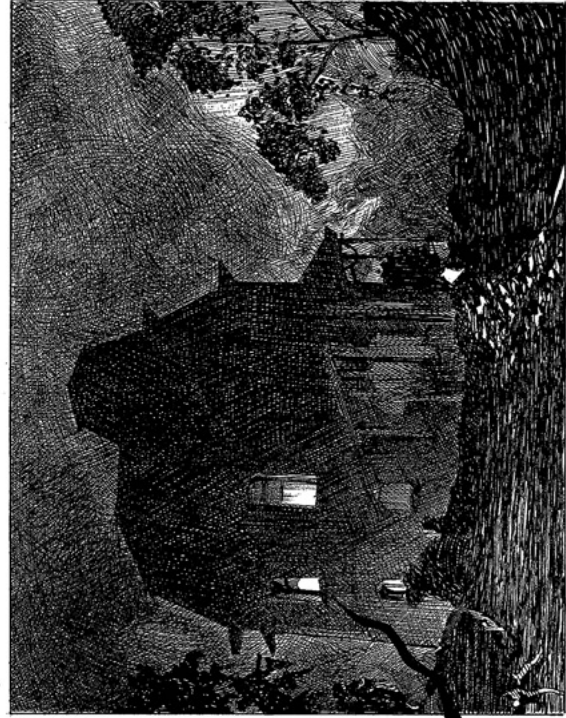
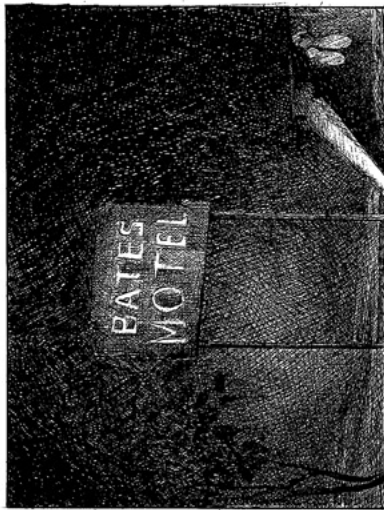
LaBelle, Brandon. *Background Noise. Perspectives on Sound Art*. London: Continuum, 2006.

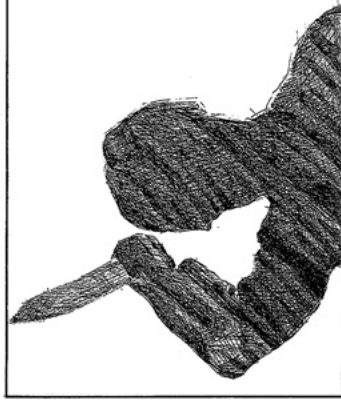
[4]

Cox, Christoph. "Return to form". *ArtForum*, Nov. 2003.

MÁS ALLÁ DEL BIEN Y DEL MAL



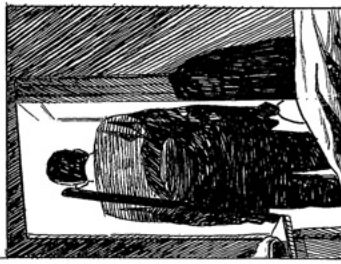




АРАУН



ENFRENTAR EL
 ASESINATO DE
 LOS LINERAS
 POR EL GOBIERNO
 DE LA REPUBLICA
 Y MANTENER
 A LOS NAVEGANTES
 DEL MAR DEL
 CARIBE, POR
 LOS INTERESES
 DE LOS PAISES
 QUE SE ENCONTRAN
 EN LA ZONA
 Y FINANCIA
 LA ECONOMIA
 DE LA REGION
 QUE SE ENCONTRA
 EN LA ZONA
 Y QUE SE ENCONTRA
 EN LA ZONA



DESDE COMIENZOS DE 2012 SE
HA VUELTO AL EJERCICIO A TONOS
DE UN PROYECTO QUE SE LLAMA
"FUGIENTES DE TRENES", A LOS QUE
FUGIENTES AMERICANOS DEL
EJERCITO Y LA POLICIA QUE EN
VIOLACION DE LOS TRATADOS DE LA
AMERICA DEAN DESDE 48 HOMICIDIOS
SEGUN EL DATO

INTERIORE POLICIAL, 1968-
QUE SE TRATABA DE
TIRAR UNA CENA HACIA E
INVESTIGAR MAS EN LA UN-
VESTIGACION CRIMINAL
QUE SE PUEDE PRESENTAR
TODOS ESTOS TIPOS DE SITUACIO-
NES, TAMBIEN SE INVESTIGAN
Y TIENE EN CUENTA TODO
LO QUE SE PUEDE HACER
EN LA SECCION DE JUSTICIA
QUE HA SIDO UNIL-
TERAL POR EL NOR-
OCCIDENTE

RETORNIOS DE CAPITAL Y ASÍ GENERAR EMPLEO Y RIQUEZA. SEGUNDO, VAMOS A CREAR Y FOMENTAR EL TEMA DEL TURISMO, QUE NOSOTROS CREENOS QUE HA UNA DE NUESTRAS MÁS GRANDES FUERTEZAS, PERO EN SU ABAJAMIENTO Y EN VEZ DE CREAR, HA DECIDIDO IMPONER UNA MEJOR DISTRIBUCIÓN DE RIQUEZA Y GENERACIÓN DE EMPLEOS, Y TERCERO ESTUVO DAR Y FOMENTAR EL ARCA DE LA CONSTRUCCIÓN A TRAVÉS DEL LEVANTAMIENTO DE ...

|20|

ARTISTAS

ARTISTS

| ESVIN ALARCÓN LAM | CHINI AYARZA | GUY BEN-NER | MARILYN BOROR |

| NICOLÁS CONSUEGRA | ROCHELLE COSTI | CARLOS CRUZ-DIEZ |

| MARÍA IGNACIA EDWARDS | MAGDALENA FERNÁNDEZ | HAMISH FULTON |

| DORA GARCÍA | ALEJANDRA GONZÁLEZ ESCAMILLA | FELIX GONZALEZ-TORRES |

| ALEXANDRA GRANT | G.R.A.V. | CAO GUIMARÃES | GLENDA LEÓN |

| KIMSOOJA | JULIO LE PARC | LOS TORREZNOS | JUAN MAURILIO MENDOZA |

| ERNESTO NETO | DAVID PÉREZ karmadavis | RAQS MEDIA COLLECTIVE |

| SARA RAMO | PEDRO REYES | CRISTIÁN SALINEROS | SITIO/SEÑA |

| RIRKRIT TIRAVANIJA | SERGIO VALENCIA SALAZAR | LAWRENCE WEINER |

| YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES |



Kimsooja | Recostado sobre la Naturaleza | Lying on Nature | 1994

IDENTIDAD INDIVIDUAL Y SOCIAL

INDIVIDUAL AND SOCIAL IDENTITY

| CHINI AYARZA |

| GUY BEN-NER |

| MARILYN BOROR |

| DORA GARCÍA |

| FELIX GONZALEZ-TORRES |

| ALEXANDRA GRANT |

| CAO GUIMARÃES |

| KIMSOOJA |

“EL O LA
POETA
DESCUBRE SU
IDENTIDAD A
CONSECUENCIA
DE LA
CREACIÓN DE
IMÁGENES...
EL SER SE
OBJETIFICA,
PERO NO SE

"THE POET
DISCOVERS
HIS OR HER
IDENTITY AS
A CONSEQUENCE
OF FORM
MAKING...
THE SELF IS
OBJECTIFIED,
BUT NOT
COMPLETED,

COMPLETA,	BY THE
POR LA	PRESENTATION
PRESENTACIÓN	OF THE FORM.
DE LA FORMA.	AND THE FORM
Y LA FORMA	WILL ALWAYS
SIEMPRE SERÁ	BE BOTH
MÁS Y MENOS	MORE AND
QUE UNA	LESS THAN A
REPRESENTACIÓN	REPRESENTATION
DE SU CREADOR”	OF ITS MAKER”

IDENTIDAD INDIVIDUAL Y SOCIAL

| POR | SUSAN YI |

A través de la observación de los azares de la realidad y elementos comunes a las identidades, ocho artistas examinan temas subyacentes en la exploración de la identidad: Chini Ayarza, Guy Ben-Ner, Marilyn Boror, Dora García, Felix Gonzalez-Torres, Alexandra Grant, Cao Guimarães y Kimsooja. Abarcando video, performance, escultura, fotografía, texto, e instalaciones para ubicación específica, cada obra se nutre de influencias del ambiente cultural y de experiencias personales de los artistas que trascienden cualquier método convencional de presentación.

Nacido en Guáimaro, Cuba, el artista estadounidense Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) es reconocido por su estética minimalista y su aproximación conceptual para enfrentar temas de originalidad, subjetividad e identidad. Desafiando la noción de “autenticidad”, la obra del artista consiste en imprimir textos o imágenes de la vida de una persona sobre papel o dulces envueltos individualmente, producidos al por mayor para estar al alcance de cualquiera. La variedad y la cualidad efímera de su obra expresan el paso del tiempo, la memoria y la evolución de la identidad del individuo a través de la transformación del ambiente físico y cultural a través del tiempo.

Mientras que el desembolso de contenido en la obra de Gonzalez-Torres parece disolver barreras culturales, todo lo que la vida abarca está entretejido y firmemente atado en la obra de la artista surcoreana Kimsooja (n. 1957, Daegú, Corea del Sur). Desde muy temprano, el acto de coser y el uso de los textiles coreanos tradicionales han sido un elemento fundamental del desarrollo de la práctica pluridisciplinaria de Kimsooja. El movimiento repetitivo de la aguja que toma y saca puntadas funciona metafóricamente como una forma universal de expresión, un mecanismo para reflexionar sobre la identidad personal y temas relacionados con el papel tradicional de la mujer, entretejiendo y estableciendo barreras culturales entre la vida y el arte.

Este aspecto utilitario de la creación también se percibe en la obra de Marilyn Boror (n. 1984, San Juan Sacatepequez, Guatemala). Presentando un híbrido de dos campos culturales distintos —la etnografía y el arte— Boror desarrolla una aproximación dialéctica de re-examen de elementos culturales de sus ancestros y se los apropia en el marco de la sociedad actual. El evocativo video de la artista Chini Ayarza (n. 1991, Santiago, Chile) estudia las maneras en las que la sociedad y la cultura contemporáneas construyen identidades idealizadas. Ayarza deconstruye de manera eficaz los elementos que subyacen en los papeles estereotipados mediante la recreación de estas identidades según se presentan en los medios de comunicación. Las palabras y los elementos del diálogo se enfrentan visualmente con la personificación que hace la artista de esas narrativas hiperactivas. La yuxtaposición voyeurística despierta un deseo innato de identidad individual. Estas obras ejemplifican la manera en la que los referentes culturales sirven como medio de exploración de la identidad.

El estudio de la relación entre identidad y espacio es un tema subyacente en la obra de Dora García (n. 1965, Valladolid, España) y Alexandra Grant (n. 1973, Ohio, EEUU). El núcleo de la obra y la práctica de García depende del espectador y de las varias maneras en las que se perciben obra y espacio. El observador se convierte inmediatamente en el sujeto de una narrativa al entrar el retablo alterado que se convierte en un espacio de vigilancia, colaboración y diálogo entre el artista, el espectador, y la obra. Preguntarse qué es real y qué es ficticio es la base del estudio de la manera en que el espectador se identifica a sí mismo y a otros en un ambiente social, lo que lo convierte de por sí en un performance. A través de la obra de Alexandra Grant se experimenta un espacio de contemplación más íntimo. El uso del lenguaje y el texto para explorar nociones de identidad y arte visual son manifiestos en la obra de la artista. Las instalaciones de Grant son proyectos colectivos que reúnen narrativas y escritos de varios autores que colaboran en la pieza creando un ámbito de ensueño mezcla de realidad y mito. A medida que el espectador entra al espacio se ve obligado a navegar a través del intrincado mapa de textos y a descifrar varias facetas de la realidad.

La división entre el ámbito público y el privado se ve oscurecido y ambiguo en las obras de Guy Ben-Ner (n. 1969, Ramat Gran, Israel) y Cao Guimarães (n. 1965, Bello Horizonte, Brasil). La obra temprana de Ben-Ner tiene hondas raíces en su experiencia personal de vivir y trabajar desde casa al tiempo que contempla su propia identidad como artista, esposo, y padre. Rindiendo homenaje a menudo a narrativas clásicas como *Robison Crusoe* y *Moby Dick*, Ben-Ner acerca el escenario teatral al ámbito doméstico a través de sus obras en video, a un tiempo que se incluye a sí mismo, así como a su esposa y sus dos hijos, como protagonistas de sus historias. La obra de Ben-Ner desafía la noción de lo que constituye los ámbitos público y privado y su impacto en la propia identidad a medida que se van dejando de lado las nociones tradicionales de espacio. El discurso asociado con la identidad en el contexto de las relaciones espaciales se explora aún más en la obra en video de Cao Guimarães. Guimarães, quien tiene una amplia trayectoria como cineasta, captura en sus videos los vestigios invisibles de la vida privada de la gente, exigiendo al observador que contemple estos descubrimientos ordinarios fijados por el lente del artista. Cuando uno busca cierta familiaridad, o restos que puedan iluminar esas identidades, la realidad proyectada se convierte a veces en la extensión de la realidad de uno mismo.

La aproximación singular y provocadora de los artistas en su exploración de barreras culturales y sociales permite al espectador examinar elementos familiares y sin embargo extraños que construyen la identidad social o individual. Al reunir estas obras, los temas relacionados con la identidad desafían también otras nociones asociadas con ella, al mismo tiempo que nos hacen más conscientes del diálogo continuo.

INDIVIDUAL AND SOCIAL IDENTITY

| BY | SUSAN YI |

Through observations of the contingent reality and elements common to identity, eight artists explore the underlying issues associated with identity: Chini Ayarza, Guy Ben-Ner, Marilyn Boror, Dora García, Felix Gonzalez-Torres, Alexandra Grant, Cao Guimarães, and Kimsooja. Spanning video, performance, sculpture, photography, text, and site-specific installation, each work draws influence from the cultural environment and personal experiences of the artist that transcends any conventional methods of representation.

Originally from Guáimaro, Cuba, American artist Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) is widely known for his minimalist aesthetic and conceptual approach in addressing issues of originality, subjectivity, and identity. Challenging the notion of “authenticity,” the artist’s work entails printing text or images from the person’s life, onto paper or individually wrapped candies, which are mass-produced for anyone to take. The variation and ephemeral quality in his work embody the passing of time, memory, and the evolution of one’s identity by way of the changing cultural and physical environment over time.

While the disbursement of content in Gonzalez-Torres’s work seems to dissolve away cultural barriers, all that which life encompasses is interwoven and tightly bound in the work of South Korean artist Kimsooja (b. 1957, Daegu, South Korea). Since very early on, the act of sewing and the use of traditional Korean textiles have been an integral element in the development of Kimsooja’s multi-disciplinary practice. The repetitive movement of the needle weaving in and out metaphorically functions as a universal form of expression, a mechanism for contemplating one’s identity and issues related to traditional roles of women, by way of intertwining and connecting cultural barriers between art and life.

This utilitarian aspect of the construct is also seen in the work of Marilyn Boror (b. 1984, San Juan Sacatepequez, Guatemala). Demonstrating a hybrid of two distinct cultural fields, ethnography and art, Boror develops a dialectic approach by re-examining cultural aspects of her ancestors and appropriating them within contemporary society. The evocative video of artist Chini Ayarza (b. 1991, Santiago, Chile) investigates the ways in which contemporary society and culture construct idealized identities. Ayarza effectively deconstructs elements that underlie stereotypical roles by reenacting these identities as portrayed in the media. The words and manner associated with the dialogue are visually confronted with the artist’s personification of the hyperactive narratives. The voyeuristic juxtaposition stimulates an innate desire for individual identity. Cultural references as a means of exploring identity are embodied in these works.

Investigating the relationship between identity and space is an underlying theme in the work of Dora García (b. 1965, Valladolid, Spain) and Alexandra Grant (b.1973, Ohio, U.S.). The core of García's work and practice is contingent upon the spectator and the various ways in which both work and space are perceived. The viewer instantly becomes the subject of a narrative when entering the altered tableau, becoming a transformed space of surveillance, collaboration, and discourse between the artist, the viewer, and the work. Inquiring what is real and fiction is the basis for examining how the viewer identifies oneself and others within a social environment; a performance in and of itself. A more intimate space of contemplation is experienced through the work of Alexandra Grant. The use of language and text to explore ideas of identity and visual art are manifested in the artist's practice. Grant's installations are a collective enterprise, which cull together narratives and writings by various authors through collaboration, creating a dreamlike realm between fact and myth. As viewers enter the space, they are tasked with navigating through the intricate mapping of texts and deciphering various facets of reality.

The distance between the public and private realms is obscured and left ambiguous in the works of Guy Ben-Ner (b. 1969, Ramat Gran, Israel) and Cao Guimarães (b. 1965, Belo Horizonte, Brazil). The early work of Ben-Ner is deeply rooted in his personal experiences of living and working at home, while contemplating his own identity as an artist, husband, and father. Often paying homage to classic narratives, such as *Robinson Crusoe* and *Moby Dick*, Ben-Ner brings the theatrical stage into the domestic realm in his video work, while employing not only himself, but also his wife and two children as protagonists in his narratives. Ben-Ner's work challenges what constitutes private and public realms, and the impact on one's identity as traditional notions of space are stripped away. The discourse related to identity in the context of spatial relationships is further explored in the video work of Cao Guimarães. Having an extensive background in filmmaking, Guimarães's video captures the unseen remnants of people's private lives, demanding that the spectator contemplate these ordinary findings fixed through the artist's lens. In search of certain familiarities, or traces that might shed some light into the identities in question, the projected reality at times becomes an extension of one's own reality.

The artists' provocative and unique approach in investigating cultural and social barriers enables viewers to examine familiar yet unfamiliar elements that construct individual or social identity. In bringing together these works, the issues related to identity further challenge related notions, while broadening one's awareness of the continuing discourse.

CHINI AYARZA

| SANTIAGO | CHILE | 1991 |
| VIVE EN CHILE |

Artista titulada en la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2014. Exhibiciones: Concurso Juan Downey, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile, 2015; Programa “VER, panoramas de la creación latinoamericana”, Instituto Iberoamericano de Finlandia, Madrid, España, 2015; Selección Premio Norberto Griffa, Bial de Imagen en Movimiento Latinoamericana (BIM), Buenos Aires, Argentina, 2014; “Un esquimal con un zorro blanco que acaba de cazar”, Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 2013. Premio: Bial Internacional de Arte y Sexo “El Dildo Roza”, Santiago, Chile, 2012. Tres de sus obras pertenecen a la colección permanente de la Galería española Op-Art.

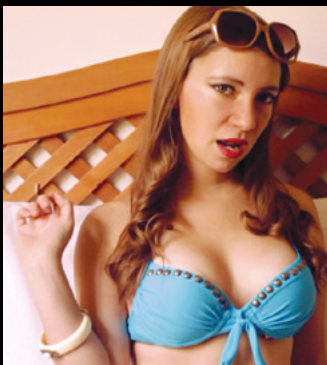
ENTREVISTA POR | MARÍA BELÉN
GARCÍA

MARÍA BELÉN GARCÍA ALDANA | Cuéntame un poco acerca de ti, ¿qué haces y desde cuándo?

CHINI AYARZA | Soy video artista y músico. Desarrollo, con otro compañero artista (animador) un proyecto musical, donde nos gusta combinar, en nuestros videoclips, la animación y el videoarte. Por otra parte, en mi obra artística me interesa objetivar la representación de la mujer en los medios, y lograr que otra persona que no es mujer o que siente que la mujer está mal representada, de alguna manera logre ponerse en esa situación y se identifique en la problemática. Creo que eso se logra más que nada con base en el humor; es más fácil, así, lograr que un tema difícil penetre en otra persona, sin utilizar maneras confrontativas, pues eso solamente lleva a más choque y segregación. Intento generar diálogo, independientemente de si el trabajo está bien o mal.

MG | ¿Qué fue primero, la música o el video?

CA | La música. Me gustaba dibujar, pero no necesariamente tenía habilidades técnicas, y me gustaba mucho tocar guitarra y piano. Luego estudié arte y me fue difícil encontrar una herramienta que me permitiera expresar lo que quería con rapidez. Fue un profesor quien me propuso trabajar con video, pues yo quería



expresar ideas muy complejas de apropiacionismo en la música; estaba obsesionada con que blancos le robaron a negros en ritmos que tienen que ver con el jazz y el rock and roll, y ¿cómo expresas eso en una pintura?, era muy difícil. Entonces encontré en el video una manera de poder expresar estos cruces, en su punto de vista semiótico.

MG | ¿En qué consiste tu pieza para la 20 Bienal de Arte Paiz, *Producto Nacional*?

CA | El mismo nombre constituye una ironía: en el video expongo comerciales producidos en mi país, Chile, pero ellos presentan estilos de vida que para el 80% de la población son inalcanzables. Salen todo el día en la televisión, hacen que la gente tenga aspiraciones de consumir esos productos...piensan que a través de ellos van a llegar a tener ese estilo de vida, validación social, gratificación del ego, etc. Para esto, me basé en *Análisis del mensaje televisivo*, un libro que postula aquello que la publicidad pretende despertar en uno. Es decir, la publicidad no te genera necesidades que no tengas, sino que enciende necesidades que uno inconscientemente como ser humano ya tiene, y las enciende a través de la idea de que un producto va unido a un estilo de vida. Esto es lo que representa el protagonista del video, que prácticamente pasa un día entero viendo comerciales.

Producto Nacional | *National Product* | 2014



GUY BEN-NER

| RAMAT | ISRAEL | 1969 |
| VIVE EN ISRAEL |

Estudió en la Escuela de Arte Hamidrasha, Israel, 1996, y obtuvo un diplomado de la Universidad de Columbia, Nueva York, EEUU, 2003. Sus exposiciones incluyen: "Greater NY show", MoMa PS1, Nueva York, EEUU, 2005; "Skulptur Projekte Munster 07", Munster, Alemania, 2007; "Thursday the 12th", Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams, EEUU, 2009; Bial de Venecia, Venecia Italia, 2005; Bial de Liverpool, Tate Liverpool, Inglaterra, 2009; Bial Performa, Nueva York, EEUU, 2009; Manifesta 10, Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo, Rusia, 2014.

ENTREVISTA POR | GABRIELA
SAMAYOA

GABRIELA SAMAYOA | *Wild Boy* es una adaptación de la película de Truffaut *El niño salvaje*. ¿El cine es una inspiración para tus proyectos?

GUY BEN-NER | No siempre. En *Wild Boy* me interesaba la idea de trabajar con un niño actor. La película de Truffaut era una forma de tratarlo, sí, pero la inclinación vino de mi trabajo con mi hijo, Amir. Entonces la película no fue tanto una inspiración sino una manera de conceptualizar cosas a través de la analogía entre un niño salvaje y el intento de un director por regular un actor joven y desgastado.

GS | En una entrevista mencionas que lo que buscas con la presentación de tu proyecto *Stealing Beauty* (Robando Belleza) son películas que cambian tu vida ¿Qué reacciones esperas con esta obra?

GB | La película se hizo en 2007. Si recuerdo bien, lo que quería decir es que las películas no reflejan la realidad, como pensamos que sucede, porque funcionan al revés: generan cosas en la vida. Creas algo ficticio en una película y la vida lo adopta. Mi hijo aprendió a ponerse una camisa solo por primera vez en una escena de una película. La primera palabra que dijo en su vida en inglés fue la palabra que tenía que decir en la película (la primera palabra del niño salvaje). Básicamente eso quiere decir que para mí no existe algo como una película de pura ficción o un documental puro. Están mezclados.



GS | ¿Cómo inicias tus proyectos? ¿Tratando de involucrar de alguna manera al público?

GB | Cada proyecto empieza de forma distinta. A veces un concepto me hace empezar, a veces una narración, a veces una sola imagen, y a veces sería la mecánica de alguna película. Pero por lo general hay una gran diferencia entre trabajar solo y cuando una pieza viene comisionada por una institución o una bienal. Generalmente trabajo solo. Filmo y edito solo. Lo encuentro más neutro. Puedo filmar un día, editar al otro, y volver a filmar el tercero. Así tengo más espacio para respirar —trabajo como un pintor—, me acerco más al lienzo para ver los detalles, y me alejo para ver todo el cuadro. A veces puedo filmar por seis meses. Despacio. Pero cuando se comisiona una pieza y trabajo con un equipo todo tiene que hacerse por adelantado y las diferentes etapas van completamente separadas —la filmación se concentraría en pocos días, y se edita más tarde. Así me siento menos cómodo. En esas situaciones generalmente me dan un presupuesto y eso para mí es un tema porque usualmente trabajo sin ningún presupuesto. Parte de mi interés es intentar encontrar maneras de robar lo que puedo de lo que me rodea (como “buenos” decorados de serie de televisión comprados en Ikea).

Robando Belleza | Stealing Beauty | 2007



MARILYN BOROR

| SAN JUAN SACATEPEQUEZ | GUATEMALA | 1984 |
| VIVE EN GUATEMALA |

Licenciada en Arte por la Universidad de San Carlos de Guatemala, Ciudad de Guatemala, 2012. Ha realizado diversas exhibiciones en Centro América. Su obra fue seleccionada para participar en el Festival Internacional de las Artes, San José, Costa Rica, 2011; 19 Bial de Arte Paiz, Guatemala, 2014, "The thin line", Galería The 9.99, Ciudad de Guatemala, 2014; Subastas "Sumarte", Museo de Arte de El Salvador, San Salvador, 2011 y 2015 y "Juannio", Museo de Arte Moderno Carlos Mérida, Ciudad de Guatemala, 2014. Su obra forma parte del Acervo Arttextum, Promoción del Arte-Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, España. Su producción artística se enfoca en la investigación de los idiomas indígenas de Centro América.

ENTREVISTA POR | CHRISTOPHER
TORRES

CHRISTOPHER TORRES | ¿Qué temas son los más recurrentes en tu obra?

MARILYN BOROR | Más que un tema, podríamos decir que es un interés de un momento, un momento que surge a partir de que nazco dentro de una familia indígena kakchikel que por muchas razones decide no educarme y enseñarme nada sobre la cultura. No utilicé el traje de mi comunidad, no me relacioné con los líderes indígenas, no aprendí el idioma materno y con esto perdí parte de la cosmovisión de mi cultura y crecí como un híbrido que no era ni indígena ni ladino o mestizo, algo que yo ahora llamo "indígena ladinizada". Mi trabajo reciente estudia, investiga y analiza los idiomas indígenas de Centro América y se ha enfocado en el poder de las palabras como detonante histórico de significados culturales y cuestionamientos de identidad.

CT | Pensando en tu obra *Para no Olvidar sus Nombres* ¿Cómo crees que están ligados el conocimiento exacto de nuestra identidad y nuestro pasado en relación con quiénes seremos?

MB | Diversos actos de segregación hacia los indígenas en Guatemala y muchos otros países latinoamericanos revelan una acentuada relación de fuerzas, en la que algunos indígenas responden homogeneizándose con quien esparce el poder, imponiendo una cultura, un idioma y los despoja de sus tierras. La obra *Kakchikel-slash-Kaxlan* evidencia parte del poder y el odio que se infundió en nuestro país, el racismo, el clasismo que relega no solo al indígena, sino al "Otro" con distinto tipo de sabiduría, otra forma de ver el mundo, otro entendimiento de la vida, otra cosmovisión. Si perdemos el conocimiento del "Otro", viviremos en Macondo, ese lugar del imaginario no tan imaginario de Gabriel García Márquez, donde a los habitantes les da insomnio, el olvido se apodera

del pueblo y empiezan a olvidar el nombre de las cosas y deciden escribir rótulos de las palabras sobre los objetos. Marcar cada cosa con su nombre, fue la forma de no olvidar la realidad. Para mí eso está pasando en Guatemala y en muchos países latinoamericanos.

Para no Olvidar sus Nombres | So as Not to Forget Their Names | 2012



***ñala* - camino**

DORA GARCÍA

| VALLADOLID | ESPAÑA | 1965 |
| VIVE EN ESPAÑA |

Vive en Barcelona luego de haber residido en Bruselas, Bélgica, por casi 20 años. Enseña en Oslo National Academy of the Arts, Noruega y HEAD en Ginebra, Suiza. Exhibiciones individuales recientes incluyen: The Power Plant, Toronto, Canadá (2015-16) y otras exhibiciones en GfZK, Leipzig, Alemania, 2007; San Francisco Museum of Modern Art, EEUU, 2012; Darling Foundry, Montreal, Canadá, 2014; Kunsthalle Berna, Suiza, 2010; e Index, Estocolmo, Suecia, 2009, 2015. García ha participado en eventos como Manifesta 2, Luxemburgo, 1998; 8 Bienal de Estambul, Turquía, 2003; 17 Bienal de Sydney, Australia, 2010; 10 Bienal de Lyon, Francia, 2009; 2 Bienal de Atenas, Grecia, 2009; 29 Bienal Internacional de São Paulo, Brasil, 2010; y documenta 13, Kassel, Alemania, 2012. Ella representó a España en la 54 Bienal de Venecia, Italia, 2011, y ha participado en la exhibición internacional de la 56 Bienal de Venecia, Italia, 2015.

ENTREVISTA POR | CAROL ILLANES

CAROL ILLANES | La pequeña historia, el flujo del tiempo y los acontecimientos corrientes son fundamentales en tu obra, ¿qué lugar ocupa la ficción al explorar el absurdo de este cotidiano? ¿Dirías que hay una tensión entre ficción y realidad?

DORA GARCÍA | Para mí, no hay nada más que literatura. Los libros (los textos) se hacen de libros (de textos) y las personas son lectores o escritores porque todos somos al fin, tanto lectores como escritores. El humano es un ser de lenguaje y un ser que habla, lo cual quiere decir que las cosas existen porque las contamos y porque otros las cuentan a partir de lo que otros contaron. Es una serie de círculos en los que ya no tiene sentido hablar de ficción o realidad, sino del lenguaje o lo que está fuera del lenguaje, que nos es siempre desconocido.

CI | Hay una frase que aparece en uno de tus diarios: “¿y si una performance durase toda una vida?” ¿Podrías desarrollarla?

DG | Intentaba entonces, que era una artista joven, alejarme de la noción de performance como espectáculo, algo que separa a performer y público, que tiene un principio y un final, final marcado por un aplauso que reconoce y alaba esta diferencia entre performer y público, algo que tras ese aplauso desaparece para dar lugar a lo ordinario. Imaginaba crear performances que nadie estuviera seguro de dónde ocurrían, cuando empezaban o terminaban, de modo que todo apareciese coloreado por la sospecha constante de ser representación, de estar guionado, de obedecer a un plan.

CI | La escritura cumple un rol importante en tus trabajos de intervención/performace ¿Qué intención prima en textos e hipertextos generados, el registro de la experiencia o la mediación?

DG | Aunque no entiendo muy bien la pregunta, diré que no veo oposición entre el registro de la experiencia y la mediación, de lo que se trata siempre es de transmitir una experiencia para compartirla, para ver que no estamos solos, por tanto el registro y la mediación forman parte de un mismo proceso. Intentamos narrar la experiencia para hacerla comprensible a otros, y a su vez ellos en su percepción nos hacen sentir que comprenden, que comparten, y que se interesan por lo que proponemos.

Narrativa Instantánea | *Instant Narrative* | 2006-2016



FELIX GONZALEZ-TORRES

| GUÁIMARO, CUBA | MIAMI, FLORIDA | 1957-1996 |

Hizo estudios en la Universidad de Puerto Rico y obtuvo un BFA en Fotografía en el Pratt Institute of Art y un MFA en el International Center of Photography y New York University. Sus instalaciones, esculturas y fotografías (objetos de uso cotidiano como filamentos con bombillas, fotos de camas vacías, relojes de pared, resmas de papel en el piso y montones de dulces) son contemplaciones poéticas sobre la vida, la soledad, el amor y la muerte en un lenguaje minimalista/conceptual. Su trabajo ha tenido varias retrospectivas de gran importancia en espacios como el Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York, 1995), el Musée d'Art Moderne de la Ville de París, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (Ciudad de México, 2010) y el Museo de Arte Moderno (Nueva York). En 2007 representó a Estados Unidos en la Bienal de Venecia y en 2011 la Bienal de Estambul fue organizada en torno a motivos presentes en su obra.

POR | CAROL ILLANES

Escultor, fotógrafo y artista conceptual, criado en Cuba y Puerto Rico, luego residente en Nueva York, EEUU. Reconocido por su trabajo con diversos medios tratando temas como la identidad, el deseo, la pérdida, la política, la sexualidad, el amor, las tensiones entre lo público y lo privado, y la construcción de una memoria personal o una colectiva. Como varios de los artistas de su tiempo se ocupó de desafiar el objeto artístico, cuestión exhibida en sus instalaciones minimalistas y sus esculturas de materiales cotidianos.

Desde 1987 a 1991 fue integrante de Group Material un colectivo de artistas de la ciudad de Nueva York que producía un arte de corte activista y comprometido. Sus exposiciones trataban temas políticos en torno al consumo y el lugar del objeto en la relación arte-espectador.

En su producción individual destacó posteriormente una obra relacionada a su identidad homosexual y su representación, relacionada con referencias a cuestiones autobiográficas (por ejemplo la metáfora del proceso de muerte, la desaparición, la regeneración, entre otros) varias dispuestas en el espacio público. Su arte, adscrito al concepto de relacional, dada la importancia de la interacción y la participación en sus obras, fue influenciado por su vida personal y sus recuerdos (varias de sus obras las trabajó desde un tono altamente poético y conmovedor) con especial énfasis en la desmitificación del objeto de arte. Así, sus obras incluyen instalaciones, series de luz, y objetos encontrados, entre otras.



ALEXANDRA GRANT

| FAIRVIEW PARK | EEUU | 1973 |
| VIVE EN EEUU |

Estudió Arte en Swarthmore College, Filadelfia, EEUU, y obtuvo una maestría en Dibujo y Pintura en el California College of the Arts, San Francisco, EEUU. Exhibiciones individuales: “A Perpetual Slow Circle”, Ochi Gallery, Sun Valley, EEUU, 2015; “Century of the Self”, Lora Reynolds Gallery, Austin, Texas, EEUU, 2014; “Forêt Intérieure/Interior Forest”, Mains d’Oeuvres, Saint Ouen, Francia y 18th Street Arts Center, Santa Mónica, California, EEUU, 2013; “Bodies” y “A.D.D.G.” (aux dehors de guillemets), Honor Fraser Gallery, Los Ángeles, California, EEUU, 2010 y 2008 respectivamente; MOCA Focus: Alexandra Grant, The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, California, EEUU, 2007.

ENTREVISTA POR | JOSSELINE PINTO

JOSSELINE PINTO | Tu pieza para la 20 Bienal de Arte Paiz involucra la participación de actores como la poeta Vania Vargas y el público ¿Qué esperas de esta pieza?

ALEXANDRA GRANT | Quería crear una pieza que fuera participativa (o social), literaria (o textual) y visual. Entonces imaginé un estudio expandido en el que podía invitar al público a participar y dibujar un texto literario conmigo. Este acercamiento parecía especialmente relevante después de las manifestaciones en Guatemala a principio de este año, en las que cientos de personas tomaron las calles y unieron sus voces. Dibujar al lado de otras personas, por supuesto, es una colaboración diferente, pero se basa en el poder de muchas personas trabajando juntas en una misma idea. Mi intención era trabajar con una escritora guatemalteca y el trabajo de Vania me impactó no solo porque me gustó su poesía, sino porque representa muchos papeles como editora y como periodista en la comunidad artística. Entonces Vania personifica los tres aspectos del proyecto: social, textual y visual.

JP | ¿Cómo interactúan y se conectan la palabra escrita y la palabra dicha en tu obra?

AG | Al dedicar un espacio a la interpretación del texto, creamos una experiencia física que explora cómo el lenguaje es percibido y compartido. Cuando el dibujo esté terminado, la pieza estará en exhibición y Vania leerá el texto y se hará un video que se mueve entre las palabras en su escritura y las “palabras” en el dibujo.



Dibujando en el Bosque Interior | Drawing in the Interior Forest | 2013

JP | Ya en el pasado has colaborado con escritores, ¿por qué es la “palabra” importante en tu trabajo y qué obtienes de las colaboraciones?

AG | Yo estudié pintura y dibujo, pero es la imagen y su relación con la literatura y los mundos imaginarios de los escritores lo que me cautiva. Al explorar el texto, mi trabajo se desarrolla buscando rendirle homenaje a las palabras, así como transformarlas en formas o series de imágenes y objetos que ni el escritor o yo anticipamos.

Bosque Interior | Forêt Intérieure | 2013



Cartografía de un pueblo fantasma

Compilación

Dos poemas

Vania Vargas

*

La vida / el amor / y la felicidad
son historias infantiles que nos contaron
en una época en la que no se había perdido la esperanza.

*

Es sábado en la tarde

se despeja la avenida
se pueblan las esquinas
las puertas de las casas

Los niños con pantalones cortos
invaden las aceras

Corren / casi flotan

La tarde es un lago color naranja
que amenaza con inundar el cuarto
a medida que el viento empuja las cortinas

Adentro
la sueñan los que se abrazan
con las raíces enredadas
y dibujan el mundo
mientras callan la hora
niegan el pasado
entretienen a la muerte

y cuando salen
la noche es una calle
demasiado oscura
y vacía

Por ella transitan los otros
los que solo vimos
en otros ojos
taxis sin hora
que llevan en silencio
personas solas
hacia casas sin niños

A esto me refería

recordás

cuando preguntabas
en qué pensaba
y yo respondía

en nada

Sé lo que debo hacer

Las despedidas son un ritual adoptado
a fuerza de repetición

Se cierran los ojos
se inicia el camino hacia atrás
para que nada nos sorprenda
mientras los tenemos abiertos

Se cambian los muebles de lugar
los libros
se le da vuelta al colchón
se borran los rastros

Y cuando llega la noche
uno se inventa el alivio
y se convence
hasta dormir
de que el frío
solo es el resultado
de las sábanas nuevas

Cartography of a Ghost Town

Compilation

The first two poems

Vania Vargas

*

Life/ love/ and happiness
are childhood stories they told us
at a time when hope had not been lost.

*

It's Saturday afternoon

the street clears
street corners buzz
as do doorways

The children in shorts
take over the sidewalks

They run / almost gliding

The afternoon is an orange-colored lake
threatening to flood the room
as the wind fans the curtains

Inside
those who embrace, roots tangled
dream of
and sketch the world
while they don't tell the time
deny the past
entertain death

and when they leave
the night is a street
too dark
and empty

The others move through it,
those we only saw
in other eyes
timeless taxis
quietly lugging
lonely people

towards childless homes
This is what I meant

remember

when you asked
what I was thinking about
and I replied

nothing

I Know What I Must Do

Farewells are a ritual you adopt
By force of repetition

You close your eyes
and the road back begins
so that nothing may surprise you
while you keep them open

The furniture gets moved around
books
the mattress gets flipped
scents are erased

And when the night arrives
you concoct relief
and convince yourself
until you fall asleep
that the cold
is only the result
of the new sheets

CAO GUIMARÃES

| BELO HORIZONTE | BRASIL | 1965 |
| VIVE EN BRASIL |

Exhibiciones: Bienal de São Paulo, Brasil, 2002, 2006; “Veréuma fábula”, Itaú Cultural, São Paulo, Brasil, 2013; “Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil”, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio, EEUU, 2014; “Sharjah Biennial 11 Film Programme”, Sharjah, Emirados Árabes Unidos, 2013; “Tropicália: The 60s in Brazil”, Kunsthalle Wien, Viena, Austria, 2010. Festivales de cine: Cannes; Locarno; Sundance; Venecia; Rotterdam; Berlín; entre otros. Su obra pertenece a importantes colecciones como las del Tate Modern, Londres, Inglaterra; Museum of Modern Art y Guggenheim Museum, Nueva York, EEUU; Museo de Arte Thyssen-Bornemisza, Madrid, España; Centro de Arte Contemporânea Inhotim, Brumadinho, Brasil; entre otras. Actúa en el cruce entre el cine y las artes visuales.

ENTREVISTA POR | ALEXIA TALA

ALEXIA TALA | Si bien tu poética creativa es una y es muy clara, surfeas entre el cine y el arte ¿Cómo operas en estos dos ámbitos en la búsqueda de material que te inspire y en los procesos?

CAO GUIMARÃES | El material que me inspira es generalmente aquello que me espanta en la realidad que me rodea. El espanto genera el deseo de hacer algo, de expresarme de alguna forma. Para expresarme tengo que definir una forma, definir qué lenguaje usar, si va a ser una obra que fluye en el tiempo (cine) o si también tendrá una relación con el espacio (arte).

AT | Dentro de esa intuición existente en tu obra y la permisión de las casualidades y procesos orgánicos, ¿cuál es el límite?

CG | Como decía Albert Camus “La casualidad es la divinidad de la razón”, o sea, en esta relación con lo trascendente no existen límites.

AT | Dentro del abanico de lo cotidiano con el que interactúas, ¿por medio de qué estrategias resaltas la poética de la realidad en el momento de captar elementos ínfimos de ella?



CG | Si pensamos en la realidad cotidiana como la superficie de un lago tenemos tres formas o estrategias de relacionarnos con ésta. O nos quedamos en el barranco contemplando la superficie de este lago (trabajos más contemplativos); o lanzamos una piedra a la superficie de este lago, una piedra como un concepto, una proposición, que hará vibrar la superficie de este lago (mis trabajos más propositivos como *Rua de Mão Dupla* o *Historias do Nao Ver*); o simplemente nos lanzamos dentro del lago a un proceso de inmersión (trabajos más inmersivos como las películas *Andarilho* y *Alma do Oso*).

AT | Respecto a *Rua de Mão Dupla* (2002) ¿de dónde surge la intención de elaborar identidades por medio de este juego de cambio de casa?

CG | De la curiosidad por la vida del otro. Soy un ser encantado por la alteridad. Me estimula pensar en formas de vida diferentes de la que estoy acostumbrado (o estamos, si pensamos en la civilización occidental como un todo).

Calle de Doble Vía | *TwoWay Street* | 2002



KIMSOOJA

| DAEGU | COREA | 1957 |
| VIVE ENTRE EEUU Y COREA |

Se licenció en 1980, y recibió una maestría en Bellas Artes, 1984, del Departamento de Pintura en la Universidad Hong-IK, Seúl, Corea del Sur. Sus exposiciones incluyen “Kimsooja-To Breathe”, Centre Pompidou, Metz, Francia, 2015; “Kimsooja: Thread Routes,” Guggenheim Bilbao, España, 2015; “Kimsooja, To Breathe: Bottari”, Pabellón de Corea, 55 Bienal de Venecia, Italia, 2013; “Kimsooja / Unfolding”, Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canadá, 2013; “Kimsooja, To Breathe- A Mirror Woman”, Crystal Palace, Reina Sofía, Madrid, España, 2006; “Kimsooja: A Needle Woman,” MoMa PS1, Nueva York, EEUU, 2001. Ha participado en importantes bienales internacionales, incluidas las de Venecia, São Paulo, Lyon, Gwangju, Estambul, Whitney, y Manifesta, entre otras. Ganadora del Premio Ho-Am 2015 por su trayectoria en las artes, Ho-Am Foundation, Seúl, Corea.

ENTREVISTA POR | CAROL ILLANES

CAROL ILLANES | Tu obra se ha asociado al campo de la antropología visual. ¿Puedes explicarnos esta asociación desde tu punto de vista?

KIMSOOJA | Siempre me he interesado en mirar el mundo con ojo de antropólogo comparativo, analizar la estructura interna de la cultura específica, su geometría, formas y actitudes cotidianas y todos los asuntos del mundo –tanto visibles como invisibles. Creo que es parte de la práctica de cualquier artista se enfoque o no en una dirección o un tema específico. De algún modo, la antropología se conoce como una “ciencia comparativa” donde diversos aspectos de diferentes modos de vida o sociedades se relacionan a sistemas y patrones específicos. Mi práctica siempre ha tratado acerca de cómo mantener la integridad de mi forma de existir y de vida en todas sus formas para establecer mi propia posición paralela a la historia del arte occidental.

CI | ¿Qué te interesa de hacer video, más allá de su función como registro?

K | Lo que más me intrigó cuando decidí registrar mis imágenes documentales de acciones diarias en video (tratando las telas de mi *cobija* como un lienzo fluido) fue que podía verlo y conceptualizar el fotograma de la imagen en movimiento como una “metodología inmaterial de envolver *bottari* (de tela)” a los materiales del *bottari* que considero como cuadro, escultura y objeto en sí. Al mismo tiempo, vi el lente de la cámara como mi mirada, que crea una pieza de “costura”. En este sentido, creo que mi primera pieza de video es una evolución conceptual dentro del progreso contextual de mi práctica.



Epitafio | Epitaph | 2002

Trabajar con la imagen en movimiento me permitió investigar y articular mi lenguaje visual de forma más rica y fluida, y nos liberó tanto al público como a mí de las limitaciones de la condición espacial/temporal. Sin embargo; mientras que yo me libero de algún modo de la condición espacial/ temporal, el público tiene que fijar su posición física durante su viaje por el tiempo.

La Lavandera | A Laundry Woman | 2000





David Pérez karmadavis | *Crónica de la Violencia en Bus* | *Chronicle: Rape on a Bus* | 2015

POLÍTICA Y ACTIVISMO

POLITICS AND ACTIVISM

| LOS TORREZNOS |

| DAVID PÉREZ karmadavis |

| RAQS MEDIA COLLECTIVE |

| PEDRO REYES |

| SITIO/SEÑA |

| RIRKRIT TIRAVANIJA |

| YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES |

“el verdadero
“The
acto político
political act
(la intervención)
(intervention)
no es simplemente
is not simply
cualquier cosa
something
que funcione en
that works well
el contexto de las
within the framework of
relaciones
the existing

existentes,
relations,
sino precisamente
but
(aquello que
something that
modifica el
changes the very
contexto que
framework that
determina el
determines
funcionamiento de
how things
las cosas”
work”

POLÍTICA Y ACTIVISMO

| POR | ALEXIA TALA |

El itinerario de las vanguardias latinoamericanas significó sin duda un paradigma en la relación entre arte y política. Muchos de los artistas y colectivos que desde mediados del siglo XX se pronunciaron frente a contextos políticos represivos, produciendo obras disruptivas de manera ejemplar; pudieron equilibrar la experimentalidad de los soportes que inauguraban con el gesto de un componente discursivo de contestación. Fueron tiempos álgidos, donde el cuerpo, la calle y los medios de comunicación comenzaron a utilizarse tenazmente por artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Paulo Bruscky y acciones como las de Tucumán Arde y el colectivo C.A.D.A., por nombrar algunos.

Volvieron allí los manifiestos artísticos, épicas pronunciaciones de la cultura disidente, con un horizonte común, erradicar la distancia entre el arte y la vida. En un intento de modificar, parafraseando a Jacques Rancière, el “reparto de lo sensible”, volverían a aparecer conceptos como el de *Escultura Social* de Joseph Beuys, encarnando el retorno a la pregunta por el rol del arte en la sociedad.

A casi medio siglo transcurrido no tenemos tanta certeza de dónde ubicar lo político del arte. Es claro que una gran porción del arte contemporáneo ha adquirido una postura crítica frente a la sociedad global, enfrentándose a él mediante obras políticas. Sin embargo, el “enemigo” de la cultura hoy se ha diseminado, diversificándose las problemáticas tratadas. Estas ya no se hayan articuladas por un contexto pujante que las encamine en una sola dirección, el contexto es ahora global e hipermedial, los individuos son ahora fervientes consumidores, las ciudades altamente gentrificadas, con una memoria frágil (o peor, postiza), sin grandes relatos ni utopías como objetivo. Quienes calan en los problemas de la sociedad contemporánea encuentran hoy, entonces, una infinidad de medios y dispositivos estratégicos para producir obras críticas y de alto contenido político. El arte público, el arte audiovisual, la performance han permitido hoy abrir el horizonte de lo político reinterpretando el activismo desde la colaboración y el trabajo arduo con las comunidades, desde la apropiación y la circulación desatadas, desde la denuncia o la reflexión entorno a los problemas de género, de inmigración, sobre la situación ambiental, los estados sitiados, entre otros.

Siete representantes de este tipo de arte participan en esta exhibición. El colectivo Sitio/Seña, es uno de ellos. Para esta Bienal, exponen trabajos que reflexionan en torno a la relación entre lenguaje (códigos) e identidad. Su obra consiste en el uso de arte textil indígena incorporando componentes

electrónicos y un modelo colaborativo. Crear en conjunto, liberar la autoría, asumir que los resultados son producto de la participación de otros, es crucial para este colectivo, ya que permite exhibir su preocupación por la recepción y mediación de los procesos del arte, pero también comprender una posición respecto al medio, un pronunciamiento ideológico frente al sistema artístico.

Esta cuestión es capital en el trabajo de Rirkrit Tiravanija, otro de los artistas de esta línea. Reconocido como artista activista, sus obras se han enfocado en una crítica activa y propositiva hacia el medio artístico y las políticas del arte. De allí que también trabaje en torno a proyectos o intervenciones que integran a la comunidad, para perder la autoría en la participación de otros.

Karmadavis elaborará una reflexión como parte de su investigación sostenida sobre los problemas de inmigración y sobre la realidad de las clases sociales más desprotegidas. Lo que presenta en esta Bienal son obras pictóricas de situaciones recientes altamente violentas, de sujetos comunes, que tuvieron presencia en los medios de comunicación y que son acá representadas. Al igual que Tiravanija, su obra se complementa con exploraciones sobre el imaginario y las prácticas cotidianas en proyectos comunitarios culinarios.

Tres colectivos aparecen también proponiendo otra mirada y estrategias para contenidos políticos. YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES, generan obras que apelan a una crítica a la política global, desde el soporte de la video-animación y la herramienta del texto, el verdadero protagonista de sus piezas visuales. Estas, desprovistas de imágenes, funcionan desde el ritmo de las palabras que apuntan a la denuncia de las hegemonías del mundo contemporáneo occidental. Por otra parte, el dúo Los Torreznos trabaja desde la performance. Su obra consiste en crear desde el lenguaje, la musicalidad, la reiteración y la interpretación, con sus cuerpos y voces, intervenciones performáticas que exploran críticamente la historia, la memoria y los usos del habla. Finalmente, Raqs Media Collective, con una obra también intrínsecamente política, se relacionan con diversas realidades a partir de las experiencias en sus viajes, que dan como resultado obras que responden a estos contextos específicos.

Pedro Reyes, por su parte, trae también un trabajo a partir de la denuncia con instalaciones que transforman de manera sugerente objetos de amplia carga simbólica, desviando por ejemplo un origen bélico a uno creativo o utópico.

POLITICS AND ACTIVISM

| BY | ALEXIA TALA |

The development of the Latin American avant-gardes represented a paradigm shift in the relationship between art and politics. After the mid-20th century many artists and collectives denounced oppressive political contexts producing exemplary disruptive works that could balance the experimentalism of the media they were developing with an anti-establishment discursive component. Those were high times, when the body, the street, and the mass media began to be used tenaciously by artists such as Hélio Oiticica, Lygia Clark, Paulo Bruscky, and art actions such as those of Tucumán Arde and the C.A.D.A. collective, to name a few.

The artistic manifestos, epic pronouncements of dissident culture, returned sharing a common objective: erasing the distance between art and life. In an attempt to transform, to paraphrase Jacques Rancière, the “distribution of the sensible,” concepts such as Joseph Beuys’ *Social Sculpture* would reemerge, embodying the return to the question of the role of art in society.

Almost half a century later we are not very sure where to locate the political in art. It is clear that much of contemporary art has taken a critical stance towards global society, defying it through political artworks. However, today the “enemy” of culture has spread and thus diversified the issues it addresses. These are no longer articulated by a vibrant context that pushes them in a single direction; today the context is global and hypermediatic, individuals are now avid consumers, cities highly gentrified, with a fragile (or even worse, false) memory, without any greater narrative or utopian aims. Thus, those who explore issues in contemporary society find an infinite number of ways and strategic devices to produce highly politicized critical works. Public art, audiovisual art, performance, all have allowed for the opening of a political perspective that has resulted in a broadening of the political landscape by reinterpreting activism through collaboration and hard work with communities, ranging from appropriation and unbridled dissemination, from denunciation or reflection about issues of gender and immigration, to environmental issues, beleaguered states, etc.

Seven representatives of this type of art participate in this exhibition. The Sitio/Seña collective is one of them. For the Bial they present works that explore the relationship between language (codes) and identity. Their work consist in the use of indigenous textiles incorporating to them electronic components, and a collaborative method. To create as a team, to free authorship, accept that the

outcomes are the result of collaboration is fundamental for this collective, since that allows them to showcase their concern for the reception and mediation of artistic processes, but also to take a position before the system, an ideological stand before the artistic mainstream.

This is a central theme in the works of another artist pursuing this kind of work, Rirkrit Tiravanija, known as an activist artist, focuses on an active and proactive critique of the artistic world and the politics of art. Hence, he also works with projects or interventions that integrate the community so that authorship can be lost through the participation of others.

Karmadavis will develop an exploration that is part of his ongoing investigation into issues of immigration and the reality of the most disadvantaged social classes. In the Bienal he presents paintings of highly violent recent events involving everyday subjects popular in the mass media and are represented here. Like Tiravanija, his work is complemented by explorations of the imaginary and the everyday practices of community cooking projects.

Three collectives also cast a different gaze and strategies for political content. YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES produce works that propose a critique of global politics through video animation and text, a tool that is the true protagonist of their visual works. Devoid of images, they work from the rhythm of the words that point at the denunciation of the hegemony of the contemporary Western world. Moreover, the duo Los Torrenzos uses performance. Their work consist of creating through the use of language, musicality, alliteration, and interpretation, with their bodies and voices, performances that critically explore history, memory, and the uses of speech. Finally, Raqs Media Collective, also with an intrinsically political body of work, they become exposed to different realities from their experiences while travelling, which give as a result, artworks that respond to those specific contexts.

Meanwhile, Pedro Reyes also brings works that functions as a denunciation through installations that suggestively transform objects that carry a heavy symbolic meaning, transforming, for example, an object that suggest war into one that is creative or utopian.

LOS TORREZNOS

| JAIME VALLAURE | GIJÓN, ESPAÑA | 1964 Y
| RAFAEL LAMATA | VALENCIA | ESPAÑA | 1959 |
| VIVEN EN ESPAÑA |

Son un dúo de arte que desde 1999 desarrolla su trabajo en el ámbito de la performance a través de trabajos presenciales, sonoros, gráficos y videocreación. Se han presentado en: Festival Do Disturb, Palais de Tokyo, París, Francia, 2015; Festival Verbo, Galeria Vermelho, São Paulo, Brasil, 2014; Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, España, 2009; International Performance Art Turbine, Giswill, Suiza, 2013; Rencontre Internationale d'art performance, Quebec, Canadá, 2012; Jerusalem Show, Ramala, Palestina, 2011; Cairo Mediterranean Literary Festival, El Cairo, Egipto, 2010; Paradiso Spezzato, 52 Bienal de Venecia, Italia, Pabellón Español, 2007.

ENTREVISTA POR | CAROL ILLANES

CAROL ILLANES | Hay una evidente presencia del teatro o más bien de “lo teatral” en sus acciones, ¿qué herramientas u operaciones les interesan específicamente de esta disciplina?

LOS TORREZNOS | La situación de “personas que observan” lo que hacemos, otorga a esas acciones un valor “representativo”. En nuestro caso, al ser acciones que están “premeditadas” podrían ser entendidas como dentro del contexto “teatral”. Pero no tenemos ninguna intención teatral. Somos nosotros mismos jugando con nosotros mismos, haciendo seguramente lo mismo que haríamos en otros contextos. No hay personaje, más allá del propio “personaje” que es cada uno. El ámbito de la performance ha despreciado siempre “lo teatral”. A nosotros nos gusta el teatro, pero no lo practicamos.

CI | Pensando en su trabajo y en cómo lo político en el arte contemporáneo aparece hoy de maneras cada vez menos frontales, ¿dirían que el humor es una herramienta política en el arte?

LT | Sí, desde luego. Lo indirecto tiene un gran valor comunicativo, persuasivo, altamente seductor, en un contexto tan saturado de informaciones como el actual. Para nosotros el humor es una consecuencia de dejar en evidencia lo patético de nuestros comportamientos. Es una sensación agri dulce. No es un entretenimiento. Es una reflexión sobre los tópicos que manejamos habitualmente. La sinceridad radical en un contexto escénico da risa.

CI | ¿Cómo se conciben las obras? ¿Cómo es el proceso creativo entre ambos?

LT | El método no puede ser otro más que el diálogo. El diálogo con palabras, con imágenes o con acciones. Partimos de un tema y lo vamos

desentrañando como podemos. Esa “conversación” es un ejercicio de escuchar, de valorizar el punto de vista del otro, de aprovechar la esencia de una idea o el detalle de otra. El ego del artista puesto en cuestión a diario.

CI | ¿Por qué este interés en la palabra, los arquetipos, las narrativas, los gestos, presentes en la sociedad? ¿Hacia donde se dirige su investigación?

LT | Cuando empezamos a trabajar en este proyecto, hace más de quince años, hacíamos lo que nos apetecía. No había una dirección explícita. Al cabo del tiempo nos damos cuenta que tenemos una buena herramienta. Una herramienta eficaz capaz de destripar algunos aspectos de la realidad en la que estamos inmersos. Efectivamente una realidad inundada de arquetipos. Nos podemos equivocar, pero disfrutamos con las personas que vienen a nuestros trabajos. Desarrollamos también piezas sonoras, piezas gráficas o de imagen. Aunque repitamos trabajos, la experiencia es muy distinta en cada momento, en cada contexto. Quizás nuestra investigación sea sencillamente la propia capacidad de resistencia, el trabajo en diálogo permanente, la obsesión por crear con lo que hay, desde lo más insignificante a lo más trascendente.

CI | ¿Cómo se inscribe la obra que presentan en la temática de la 20 Bienal de Arte Paiz?

LT | La temática de la bienal es un marco idóneo para nuestra obra. El planteamiento general de los Torreznos se desarrolla en relación con materiales vinculados a “lo que hay”, a “lo normal”. En concreto, esta nueva pieza quiere jugar con el valor del arte contemporáneo en relación con la existencia diaria normalizada. Para qué nos puede servir en relación con nuestro presente cotidiano.





La Fiesta Permanente (diptico) | The Permanent Party (diptych) | 2015

DAVID PÉREZ karmadavis

| SANTO DOMINGO | REP. DOMINICANA | 1976 |
| VIVE EN GUATEMALA |

Estudió en la Escuela de Diseño Altos de Chavón, Santo Domingo, República Dominicana, 1999-2001. Exhibiciones colectivas: 18 Bienal de Arte Paiz, Guatemala, 2012; 54 Bienal de Venecia, Italia, 2011. Exhibiciones individuales: “Irregular”, Galería Piegatto, Ciudad de Guatemala, 2015; “Morisoñando recetas del Caribe”, Ciudad de Guatemala, 2014; “karmadavis: Art, Justice, Transition”, Universidad Essex, Colchester, Inglaterra, 2013. Residencias: Soma, Ciudad de México, 2011; Fundación Spinola, Roma, Italia, 2010; Chateau Tl̥ebell̥ice, República Checa, 2009. Premios: Mención de honor Concurso de Arte Eduardo León Jimenes, República Dominicana, 2014; Premio especial Patricia Phelps de Cisneros, 2010; subvención de proyecto Franklin Furnace Fund, Nueva York, EEUU, 2009. Beca Ayudas Artística, CCEG, Guatemala, 2009.

ENTREVISTA POR | PATRICIA URRUTIA

PATRICIA URRUTIA | ¿Cómo definirías tu producción artística?

DAVID PÉREZ | Actualmente mi trabajo es un documento clasificado. Como artista me considero un documentalista gráfico de una historia que no tiene comienzo ni final. Una crónica de tiempo, protagonistas, similitudes y morbo. Me interesa el filtro al que reacciona el espectador y la fría naturalidad con que este asimila los hechos. Me interesan los videos macabros de cámaras de seguridad, en donde el espectador es común, es pasivo. Son historias personales, contadas de manera nerviosa. Cada pintura es una viñeta numerada en un orden consciente de un relato frío, que posiblemente nos cuestiona.

PU | Has analizado el contexto político y la crisis que sostiene República Dominicana con Haití en distintos performances como *Isla abierta*, *Simétrico* y *Al tramo izquierdo* ¿Cómo influyeron estas obras en ti después de realizarlas?

DP | Estos proyectos se basaban en la relaciones de comunicación, entre individuos de diferentes nacionalidades, compartiendo las mismas necesidades, en el mismo contexto. Más que una obra crítica estaba interesado en el lenguaje que no se habla, ni se entiende. Me interesaba colocar los elementos de una composición, en donde cada parte tiene una función sobre el otro. Estos proyectos eran de carácter performático. Era usar al otro como parte de un conjunto complicado.

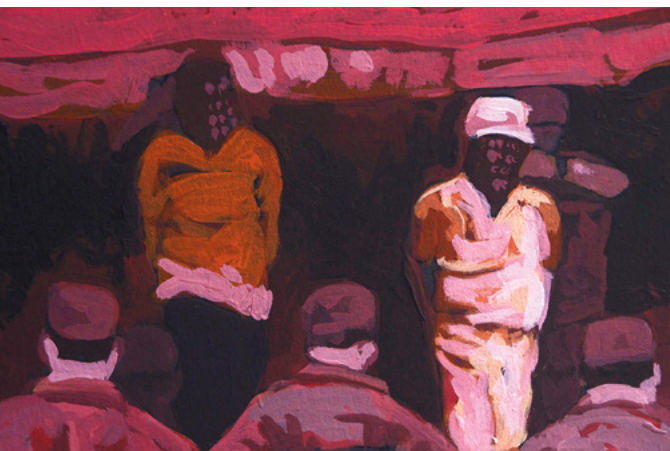
PU | ¿Cómo percibes el arte activista en Guatemala posterior a las manifestaciones masivas y transición del gobierno?

DP | Yo no creo que lo artistas en Guatemala sean activistas. En Guatemala existen muchas líneas de expresión, entre ellas el arte político. Dirigido hacia el poder en todas sus direcciones, enraizado en conceptos básicos de forma y contenido, de presentación y estética; lo cual no lo separa del sistema del arte y sus modalidades. Cada obra que se realiza está plasmada en este criterio de producción. En cambio, el activista es un individuo con fe en algo. El artista ya la perdió.

Sobre los acontecimientos ocurridos en este año, los sentí como un fenómeno, que a partir de su continuidad es que se sabrá su resultado. Es interesante el hecho que involucró a gran parte de la sociedad guatemalteca, incluyendo la artística. Había un punto de fuga. Todos formamos parte de este asunto, aún sabiendo que no tendrá un final que cierre el capítulo y quizás posiblemente había intereses.

PU | Exploras y experimentas diferentes medios ¿Por qué elegiste en esta obra la pintura y el *storyboard*?

DP | Más que el medio, me interesa el híbrido. El compuesto. El que está formado de piezas de diferentes fuentes, pero conectadas en un punto que lo hace funcional. Pensaba en pinturas que no tuvieran el aura sacra que representa este medio, sino, como una herramienta que sirva para contar intervalos precisos de tiempo, historias sacadas de la ficción cotidiana, de vivir en Guatemala. A través del cómic tengo la opción de ilustrar esta dimensión oculta, detrás del lente de una cámara de seguridad, una oficina, un *smartphone* o un transportador espacial. La pintura como medio que permite ver el tiempo en viñetas, en sucesos.





Crónica a Fusilamiento | Chronicle: Execution | 2015



Crónica a Asalto en Bus | Chronicle: Assault on a Bus | 2015

RAQS MEDIA COLLECTIVE

| NUEVA DELHI | INDIA | 1992 |
| RADICADOS EN INDIA |

Conformado por Jeebesh Bagchi, Monica Narula y Shuddhabrata Sengupta, graduados en Comunicaciones por la Universidad Jamia Millia Islamia de Nueva Delhi, India, 1991. Exposiciones: documenta 11 Kassel, Alemania, 2012; 50, 51 y 56 Bienal de Venecia, Italia, 2003, 2005, 2015; 10 Bienal de Estambul, Turquía, 2007; 29 Bienal de São Paulo, Brasil, 2010; 15 Bienal de Sidney, Australia, 2006; y 8 Bienal de Shanghái, China, 2010, entre otras. Exposiciones individuales: “Asamayavali / El calendario máximo”, Galería Nacional de Arte Moderno, Nueva Delhi, India, 2014; “Es posible porque es posible”, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, México D.F., 2015; Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, España, y Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina, 2015. Galardonados con el Premio Asiático de Arte Multitud 2013. Han curado “The Rest of Now” para la Bienal Manifesta de Arte Europeo Contemporáneo 2008, Bolzano, Italia, y serán curadores de la Bienal de Shanghái 2016.

ENTREVISTA POR | ALEXIA TALA

ALEXIA TALA | Dada su preocupación y su compromiso con temas sociales y políticos, ¿cómo enfocan su investigación y proceso creativo en un marco global? ¿Cómo facilita su investigación en contextos específicos la actual movilidad en el mundo del arte?

RAQS MEDIA COLLECTIVE | Nos vemos como viajeros del mundo. Nuestro conocimiento de la política y la ética parten de esta experiencia. Entendemos que el mundo está en movimiento constante. Las cosas no son estáticas, aún cuando están hundidas o escondidas. Esta inquietud es lo que buscamos y a veces sentimos que ella también nos busca. A partir de nuestros viajes surgen preguntas y a veces estas preguntas pueden ser una brújula, apuntando en la dirección de viajes futuros. Lo que tú llamas la “movilidad del mundo del arte” no es ni un privilegio ni una carga, es, sencillamente, una cuestión de mano de obra, de trabajo, de las circunstancias de producción y circulación. Puede ser riguroso y agotador (largas horas de viaje en clase turista no es ningún lujo bajo ninguna circunstancia) pero te da una idea del mundo, de cómo las cosas, la gente, y hasta estados de ánimo están fluyendo. También nos defiende de caer en la trampa de privilegiar cualquier ubicación o grupo de circunstancias. Se nos recuerdan constantemente las relaciones estructurales, de las placas tectónicas, si quieres, que conectan las realidades de un lugar a las necesidades urgentes de otro. Esto influye la realidad de lo que llamamos “la última internacional”—un reconocimiento del estado de turbulencia política y creativa que observamos en todas partes del mundo.

AT | Siguiendo la pregunta anterior, ¿podrían comentarnos, por favor, sobre su reciente viaje a Guatemala anticipando su próxima residencia en la Fundación Yaxs? ¿Se vieron influidos por el contexto político?

RM | Pasamos un tiempo magnífico y enriquecedor en Guatemala; conocimos una variedad de realidades distintas, desde prácticas artísticas a la vida de la calle en la Ciudad de Guatemala, a poesía sobre la historia volátil de los volcanes, además de documentación de desapariciones en los archivos de la Policía Nacional. La Fundación Yaxs nos facilitó un contexto fuerte e interesante para estos encuentros. Todo esto nos hizo pensar en diferentes niveles, del geológico al histórico, y directamente a nivel humano como consecuencia de escuchar a mucha gente que pasó momentos difíciles complicados. Ha sido una experiencia muy intensa.

AT | ¿Podrían desarrollar la relación entre *Please do Not Touch the Work of Art* y el actual debate sobre la participación activa del espectador y la obra de arte, a casi medio siglo de movimientos como la Internacional Situacionista?

RM | La verdadera pregunta de la participación del artista en la obra de arte se encuentra entre las orejas del espectador. El “acontecimiento” artístico no es algo que se dé necesariamente delante de una obra de arte, ni tiene que ser una experiencia de “primera mano” desde el inicio. Lo que despierta el arte puede encenderse en la memoria, o funcionar como una idea posterior, ni siquiera provocar una premonición. Con *Please Don't Touch the Work of Art* queríamos detonar una serie de especulaciones sobre el “trabajo” que hace el arte. El que se base en una advertencia que protege las obras de arte del excesivo interés del público es algo que nos gusta. ¿Tiene algo que ver con el legado de la Internacional Situacionista? Puede que sí, puede que no. La IS lograba transformar aforismos en consignas –tal vez esto era una especie de fosilización de la que tendríamos que precavernos. Por otro lado, se divirtieron dándole vuelta a las cosas, y después dándoles otra vuelta –y ese es un impulso cuya utilidad ciertamente apreciamos. Lo importante para nosotros es que la “obra” de arte nos libere de la carga de muchos otros tipos de trabajo. ¿Esto aclara nuestra posición? Esperamos que sí.

Please do not touch the work of art.

PLEASE. DO NOT TOUCH THE WORK OF ART
TOUCH. DO NOT PLEASE THE WORK OF ART
WORK. DO NOT PLEASE THE ART OF TOUCH
PLEASE THE ART OF TOUCH. DO NOT WORK
TOUCH THE ART OF WORK. DO NOT PLEASE
PLEASE WORK NOT. DO TOUCH OF THE ART
DO THE ART OF TOUCH PLEASE. WORK NOT
DO NOT TOUCH THE ART OF WORK. PLEASE
PLEASE DO WORK. TOUCH NOT OF THE ART

PEDRO REYES

| MÉXICO D.F. | MÉXICO | 1972 |
| VIVE EN MÉXICO |

Formación académica en Arquitectura.

Exposiciones individuales: “Baby Marx”, Walker Art Center, Minneapolis, Minesota, EEUU, 2011; “Sanatorium”, Stillspotting NYC, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, EEUU, 2011; “The Power Plant”, Toronto, Canadá, 2014; “pUN: People’s United Nations”, Queens Art Museum, Nueva York, EEUU, 2013; Hammer Museum, Los Ángeles, California, EEUU, 2015; “Disarm”, Lisson Gallery, Londres, Inglaterra, 2013; “La Revolución Permanente”, Museo Jumex, México D.F., México, 2014, entre otras. Colectivas: Yokohama Triennale, Japón, 2008; 7 Bial de Mercosur, Porto Alegre, Brasil, 2009; Liverpool Biennial, Inglaterra, 2012; documenta(13), Kassel, Alemania, 2012; Istanbul Biennial, Turquía, 2012; Sharjah Biennial, Emiratos Árabes Unidos, 2013; CAFAM Biennale, Beijing, China, 2014; Chicago Architecture Biennial, Chicago, EEUU, 2015, entre otras. Su trabajo integra elementos de teatro, psicología y activismo.

ENTREVISTA POR | MARCELA GONZÁLEZ

MARCELA GONZÁLEZ | Háblanos un poco de esta propuesta que vienes a presentar en la 20 Bial de Arte Paiz y cómo te inspiraste para hacer esta pieza.

PEDRO REYES | No estoy muy seguro todavía de lo que vaya a ocurrir en Guatemala, pero me interesa hacer un espacio público, una especie de *playground*. A menudo las bienales invierten muchos recursos en transporte, seguros, montaje, iluminación, etc. Me encantaría hacer una intervención permanente, es decir, que esos recursos contribuyeran a una mejora en la infraestructura urbana. Me interesa combinar mobiliario urbano, juegos y escultura aprovechando la magnífica mano de obra que tienen nuestros países.

MG | Sabemos que trabajas con materiales “poco convencionales”, como las armas ¿Puedes hablarnos un poco del motivo y de las posibilidades que encuentras en la utilización de esos materiales?

PR | Es verdad, todo el tiempo cambio de materiales y es por eso que me interesa mucho, en el caso de Guatemala, hacer una obra de albañilería. Nuestras ciudades no tienen códigos de construcción tan estrictos como las ciudades europeas o de Estados Unidos. Eso puede ser un problema, pero yo lo veo como una oportunidad. Me interesa que hay una gran plasticidad que permite el concreto, la mampostería, y toda la paleta de materiales que se usan en las edificaciones convencionales. Mi esperanza es que podamos construir una escultura habitable a la cual todos puedan tener acceso.



SITIO/SEÑA

| CIUDAD DE GUATEMALA | GUATEMALA |
| 2014 |

Sitio/Seña es un colectivo de arte integrado por Iris Castillo, Quique Lee y Andrea Monroy, desde el 2014. Sus proyectos son la documentación de un proceso artístico continuo, siempre en construcción. Su producción explora la migración y la simbología, aplicando técnicas textiles y electrónicas que involucran la interacción del público. El colectivo ha expuesto en el Sheila Johnson Design Center (SJDC) de The New School, Nueva York, EEUU; Ciudad de la Imaginación, Quetzaltenango, Guatemala, y en el Centro de Cultura de España, Ciudad de Guatemala, todas el 2015.

ENTREVISTA POR | JUAN PABLO
GONZÁLEZ

QUIQUE LEE Y ANDREA MONROY
RESPONDEN EN REPRESENTACIÓN DE
SITIO/SEÑA

JUAN PABLO GONZÁLEZ | ¿Por qué el nombre del proyecto artístico Sitio/Seña?

SITIO/SEÑA | El proyecto inicial propone crear símbolos para dar instrucciones, advertencias y marcar el camino de migrantes indocumentados.

JG | ¿Quiénes conforman el proyecto artístico?

SS | Andrea Monroy Palacios (Guatemala, 1981). Es Arquitecta por la Universidad Francisco Marroquín. Desarrolla su obra a través de diferentes técnicas o medios abordando temas diversos que van desde el género, la historia, la memoria y el arte textil. Iris Castillo (Panamá, 1962). Docente formada en las Artes Aplicadas por la Universidad de Panamá y en Bellas Artes por el Instituto Tecnológico de Rochester. Artista de medios mixtos quien desarrolla su obra a través del arte en fibra o textil, el diseño cerámico y la pintura. Quique Lee (Guatemala, 1977). Empezó a incursionar en el arte a finales de los años 90 enfocándose en las letras, mientras experimentaba con la plástica, la instalación y el performance. Estudió con el artista guatemalteco-estadounidense Daniel Schafer. Explora en el diseño de vestuario como medio de expresión, lo cual lo lleva en el 2011 a trabajar las telas, los hilos y en especial el bordado con un enfoque artístico.

JG | ¿A quiénes va dirigido el proyecto?

SS | A la población general, para generar discusión y reflexión. Migrantes y asociaciones de migrantes como un ideal utópico (para su utilización).

JG | ¿Buscan crear consciencia en la población?

SS | Nuestro objetivo inicial fue la reflexión personal a nivel de experimentación artística y la investigación de los símbolos como forma. Sin embargo, el proyecto creció e impactó de tal



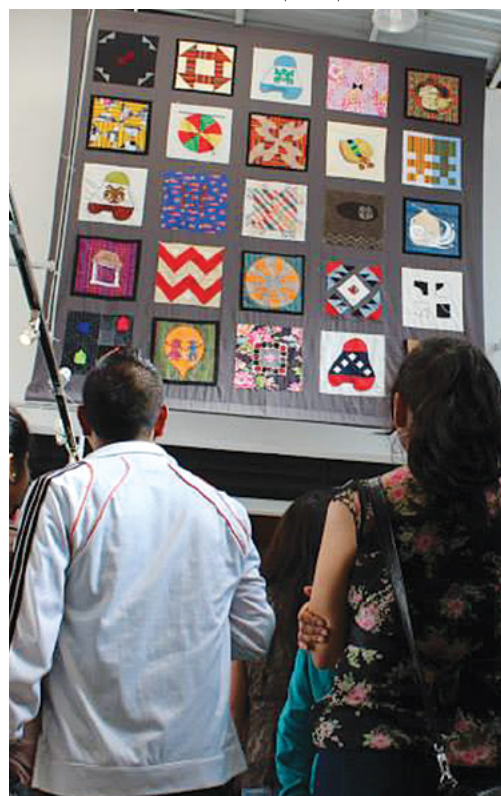
Códigos Urbanos, Intersecciones y Migración. Caminemos Xela | Urban Codes, Crossings, and Migrations: Let's Walk Xela | 2015

manera que creó consciencia. Pero no se hizo con ese fin inicialmente, no somos una ONG y teníamos entendido que nuestro proyecto era una utopía y que existía la posibilidad de que nunca echara a andar.

JG | ¿Cuál es tu expectativa de participar en esta bienal y qué nuevos proyectos están en puerta?

SS | Nuestra expectativa es una mayor difusión del colectivo y sus proyectos a nivel nacional e internacional. Sitio/Seña nació como un proyecto y a partir de ahora se convierte en un colectivo artístico que aborda el tema migratorio. En particular, busca la creación de una simbología ligada a una identidad migrante en un territorio utópico. En 2016 para la 20 Bienal se presenta un proyecto inédito, también estaremos participando en la Bienal Centroamericana de Artes Visuales de Costa Rica.

Quilt | Quilt | 2015



RIRKRIT TIRAVANIJA

| BUENOS AIRES | ARGENTINA | 1961 |
| VIVE ENTRE EEUU, ALEMANIA, Y TAILANDIA |

Obtuvo su licenciatura en arte del Ontario College of Art, Toronto, Canadá, 1984, y una Maestría en Bellas Artes de la Escuela del Instituto de Arte de Chicago, Illinois, EEUU, 1986. Participó en el Programa de Estudios Independientes del Whitney, Nueva York, EEUU, 1985-1986. Exposiciones individuales recientes: "FOCUS", Modern Art Museum, Fort Worth, Texas, EEUU, 2014; "The Way Things Go", Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, California, EEUU, 2013; "Portraits", Tate Modern, Londres, Inglaterra, 2013; "Time of Others" Singapore Art Museum, Singapur, 2012. Ha participado en varias bienales, entre otras: 27 Bienal de São Paulo, Brasil, 2006; 50 Bienal de Venecia, Italia, 2003, 1999; 7 Bienal de Estambul, Turquía, 2001.

ENTREVISTA POR | CAROL ILLANES

CAROL ILLANES | Tu práctica artística, que adscribes a la categoría relacional, se puede leer desde la relación histórica entre el arte y la vida ¿Cuál sería, en tu opinión, el escenario actual de esta relación?

RIRKRIT TIRAVANIJA | Tal vez siempre hay un debate sobre cuál es cuál, o un debate sobre definir las condiciones que se vuelve cultural. Los artistas somos idealistas, y hacemos lo que nos parece que es seguir ese ideal, pero no siempre se tiene éxito. Y la redefinición del arte siempre ha sido la preocupación de los artistas y de otras personas relacionadas con el arte, pero tal vez sea un juego del gato y el ratón que sigue haciendo necesario el deseo.

CI | ¿Qué papel juega la institución de arte en este planteamiento?

RT | Depende de la ubicación de esas instituciones. En el centro, las instituciones continúan su comportamiento poscolonial, mientras que en la periferia las instituciones se comportan como si necesitaran ser un colonizador. Hay una amnesia absoluta hacia la historia y su pasado problemático. Las instituciones, en vez de moverse hacia adelante, a un futuro lleno de posibilidades, se han convertido en refrigeradoras de ideales congelados. Me parece que las instituciones de arte deberían ser al mismo tiempo los guardianes de los ideales y expresiones tanto del pasado como del presente, y los mediadores de esas ideas, pero al hacerlo tienen que estar concientes de los desafíos que se les presentan como instituciones. Tiene que ser una plataforma abierta donde el arte se encuentra con la vida y la realidad, y en eso, se convierte en un espacio de diálogo e intercambio, un lugar para desafiar diferencias y una plataforma para representaciones diversas; un lugar que aplaste la jerarquía pero aumente, abra, todos los sentidos

del entendimiento. No deberían dictarse por miedo, ni anquilosarse con excusas burocráticas. Una institución podría ser un gran guardián del pasado y el presente, pero al serlo, al dejar el campo a las ideas y los ideales, también se convierten en la base por la que podemos proyectarnos hacia el futuro.

CI | Tus intervenciones colaborativas aprovechan situaciones cotidianas, como cocinar ¿Podrías describir los aspectos conceptuales y formales de esta decisión?

RT | De nuevo, empezó con preguntas sobre cómo se comportan las instituciones y la percepción de qué es central y qué es periferia, qué tiene nombre y es innombrable.

La intervención en un terreno común y en la expectativa de la audiencia fue un intento de acercar la vida al arte, para preguntarse si al avanzar es necesario o no permanecer en el tiempo y en el espacio. Era una pregunta de la antropología y la arqueología tanto como lo era del arte; era una pregunta de la vida tanto como de la ficción, de los fantasmas y de los vivos.

No quería hacer decoraciones, sino construir una plataforma para las ideas y desafiar la construcción idealizada, por parte del centro, del arte y su institución, que ya era una piedra sobre la que continuar.

En lo conceptual la pregunta era cómo iba a continuar el arte después del *readymade*, ¿qué motivo iba a tener el artista para seguir adelante frente a la eventualidad de que todos los objetos se pudieran convertir en arte?

Mi respuesta a eso fue “tomar el orinal de Duchamp, instalarlo de nuevo sobre la pared, y meterle adentro...”, tomar el *readymade* y usarlo, actuar sobre él, y en ese acto, compartirlo, abrir el *readymade* al uso. Y seguir usándolo y al usarlo, uno podría formar lenguaje y significado.





YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES

| SEÚL | COREA | 1998 |
| VIVE EN COREA DEL SUR |

Exposiciones: “The Art of Sleep” y “The Art of Silence”, Tate, Londres, Inglaterra, 2006; “Les Amants de Beaubourg/Los amantes de Beaubourg”, Centre Georges Pompidou, París, Francia, 2008; Dakota, Whitney Museum, Nueva York, EEUU, 2004; y “Black on White, Gray Ascending”, New Museum, Nueva York, EEUU, 2007. Premios: Becarios del Centro Bellagio para las Artes Creativas, Rockefeller Foundation, 2012.

ENTREVISTA POR | ALEXIA TALA

ALEXIA TALA | ¿Cómo enfatizan la denuncia y la reivindicación, que siempre están presentes en su obra, con el tipo de formato lúdico que utilizan?

YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES | La denuncia, como tú la llamas, quiere decir, generalmente, denunciar a los tipos más astutos. Nosotros somos los idiotas que lo hacemos, dando un paso al frente y reivindicando el arte. A lo mejor eso es lo que consideras lúdico, en relación al texto móvil sincronizado con la música.

AT | ¿Es el uso de la videoanimación como medio una estrategia para circular su obra en el contexto Coreano?

YC | La verdad es que no. Somos más ambiciosos. Usamos nuestro estilo para circular nuestra obra por el mundo que, como para muchos artistas, es nuestro territorio.

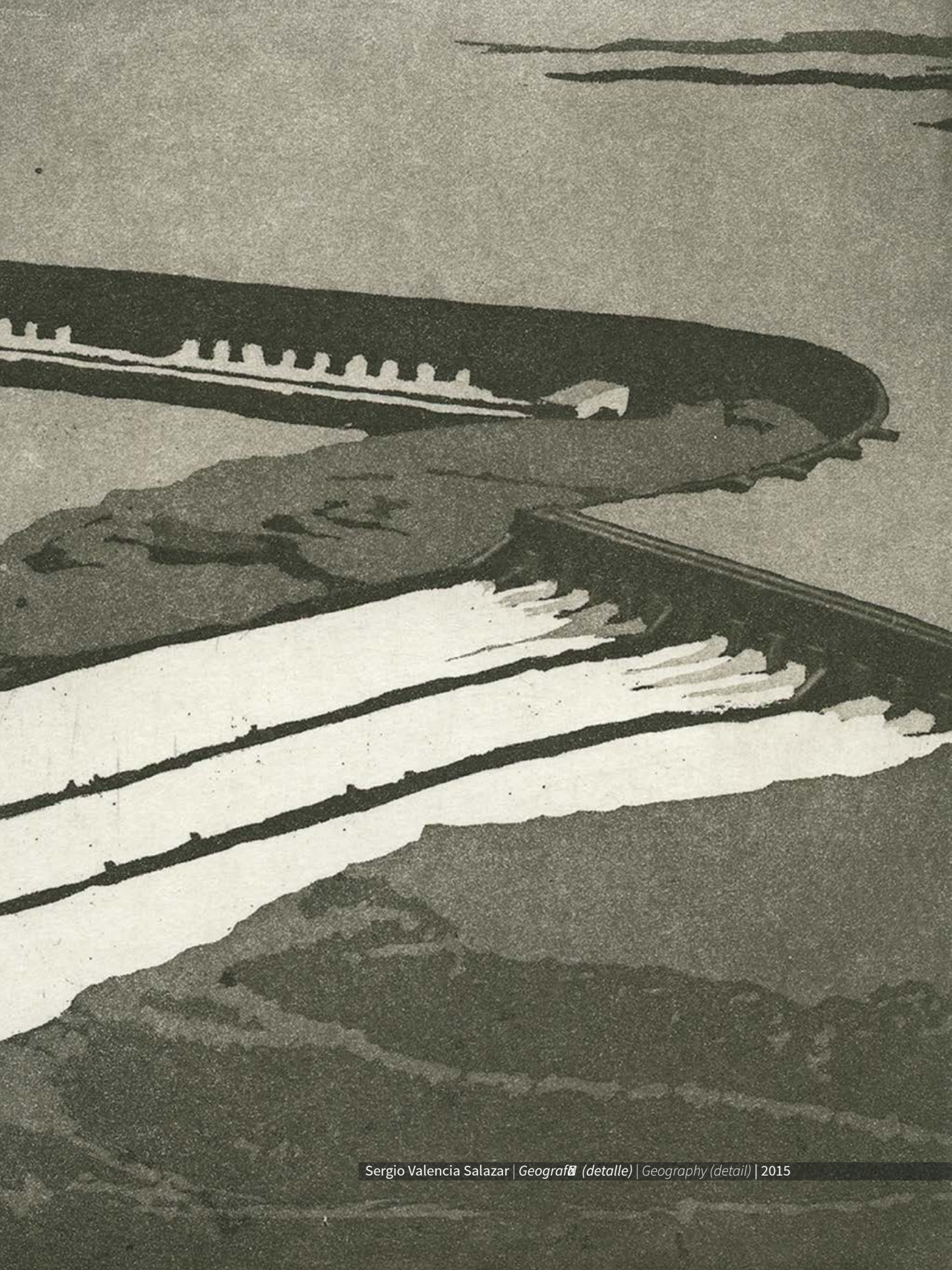
AT | ¿De dónde vino la decisión de usar sonido y musicalidad?

YC | De las oportunidades que nos abrió el zeitgeist –la tecnología digital: el internet, la banda ancha, Flash, mp3, las computadoras Mac...

AT | ¿Podrían, por favor, hablarnos del contenido de la pieza que les comisionó la 20 Bienal de Arte Paiz?

YC | CARLOS AND CARMEN, ECHOES OF MORTALITY: A TELENOVELA trata de dos amantes jóvenes que se abrazan bajo un techo de zinc sobre la fachada oscura de una tienda en una noche de lluvia. Hablan, en tono melodramático, de lo solos que se sienten en un mundo lleno de peligro.

VAMØS HACIA EL PUTØ CØCHE BAILØTEANDØ,	ME INCLINØ Y LE DØY AL CØNTACTØ,	LISTØS PARA LARGARNØS,
PLEGAMØS EL TECHØ,	BAJAMØS LAS VENTANILLAS,	UNAS CAJAS DE CERVEZA EN EL MALETERØ,
EL CULØ EN LØS ASIENTØS,	GRITANDØ Y JALEANDØ,	EL SØL ALLÁ ARRIBA CALEN- TÁNDØNØS EL CRÁNEØ
Y LA CAPØTA CALIENTE DEL CØCHE,	"PRESTADØ" DEL HERMANØ DE CINDY,	VAYA PAR DE TETAS.



OBSERVACIONES DE ESPACIO Y LUGAR

OBSERVATIONS
OF SPACE AND
PLACE

| CARLOS CRUZ-DIEZ |

| MARÍA IGNACIA EDWARDS |

| ALEJANDRA GONZÁLEZ ESCAMILLA |

| G.R.A.V. |

| JULIO LE PARC |

| CRISTIÁN SALINEROS |

| SERGIO VALENCIA SALAZAR |

| LAWRENCE WEINER |

“Waiting is not just anything.
It’s like when I start filming.
I shoot the establishing shots and wait.
That is very expensive,
but I wait for something to happen
because I don’t like
zoom nor panoramic shots.

For example
I would wait
for a little bird to take flight
inside the frame”

“Esperar no es cualquier cosa.
Es como cuando comienzo a filmar.
Filmo grandes planos y espero.
Eso cuesta caro,
pero yo espero que algo suceda dentro
del encuadre porque no me gusta
el zoom ni la panorámica.

Esperaría, por ejemplo,
por un pajarito,
que comenzara a volar,
dentro del encuadre”

OBSERVACIONES DE ESPACIO Y LUGAR

| POR | ALEXIA TALA |

Si ayer el protagonista fue el tiempo, dice Michel Foucault, hoy lo es el espacio. La necesidad de abordar los espacios, o más específicamente los lugares diría Marc Augé, han llevado al arte a una de sus más potentes transformaciones del último tiempo. Y cuando nuestra rutina nos invita a volver invisibles las heterotopías, el arte nos impulsa a chocar con ellas, a golpearlos con ciertas dimensiones de los espacios, no aliviando el dolor, sino enmarcándolo. Traduciendo aquello que de los espacios nos contiene y nos dibuja. El arte ha explorado de maneras cada vez más osadas su salida a la intemperie, del espacio público y privado, desde una mirada escultórica o social, arquitectónica o antropológica. Ver ese espacio que cruza nuestras subjetividades contemporáneas, es la tarea de dicha ampliación del arte por observar los entornos. El estudio de Miwon Kwon, desarrollado en su libro *One Place After Another* trata esta cuestión: el arte del sitio específico ha llevado un largo camino en la historia del arte contemporáneo, y mientras mayor es la profundidad con la que los lugares son observados, más complejas las estrategias para su crítica. Desde el primer minimalismo al arte neoconcreto, la observación de los espacios ha sido fundamental para el relato de la democratización del arte, ya sea desde una búsqueda por generar experiencias de participación activa del espectador, como de volver a desnaturalizar la relación de este con entornos determinados.

El espacio entonces (desde un edificio hasta una ciudad entera) es siempre materia prima –epocalmente sintomática, políticamente necesaria–, que pese a su infinitud no ha hecho del artista un mero documentalista, sino alguien que interviene, ficciona y crea a partir de él, para mirar de otra manera aquello que no veíamos por estar demasiado cerca. En algún momento de ese proceso, tal como describe Tacita Dean, algo se volverá extraordinario. Observar el espacio es como repetir una palabra hasta que pierde sentido, es tropezar con lo obvio. Es experimentarlo con ojos de niño y científico a la vez. De allí que una gran porción de los artistas del espacio, hayan derivado a las dinámicas de interacción y participación, así como también en un volver a mirar lo cotidiano y las prácticas y comportamientos inmersos en éste. Porque en el “arte de hacer” diría Michel De Certeau en las formas de apropiación del espacio organizado, hay también modificaciones de su funcionamiento, hay creatividad. En la vida cotidiana los espacios son contruidos, reproducidos e imaginados. En lo cotidiano los espacios se practican en función de sentido propio. Algo que desarrolló Gastón Bachelard a partir del concepto de *Poéticas del Espacio*, con el texto del mismo nombre, un acercamiento fenomenológico para transmitir la intensidad del habitar íntimo.

Este tipo de preocupación por el espacio. La investigación de Cristián Salineros en *Paisaje Urbano/ Ciudad de Guatemala*, 2016, comienza, por ejemplo, por los objetos, los que son abstraídos del paisaje cotidiano por medio de la

anulación del color y un resalte de su forma, usando materiales sencillos pero efectivos. Su proceso va avanzando lenta pero continua y decisivamente, va esparciéndose en el espacio. Poco a poco, por medio del uso de *masking tape*, el artista va anulando las imágenes que conocemos, obteniendo una neutralidad de éste. El procedimiento al que son sometidos los objetos, que se centra en la forma, es contrario al de otra artista, Alejandra González Escamilla. En la serie *Lo Común* (2015-16) su obra para esta bienal, los objetos son abordados desde su caracterización cromática, permitiéndonos asociar a ciertos colores los elementos del paisaje que vemos.

Quien observa el paisaje es también Sergio Valencia Salazar en *Geografía*, 2015, éste sin embargo desde una perspectiva más aguda, retratando la versión antipostal de lo urbano. Su políptico de grabados representa las ruinas que comúnmente se desean esconder en la ciudad contemporánea, un retrato austero de lo que ésta va desechando cada vez a mayor escala y velocidad.

Los espacios desde la perspectiva de la participación tienen tres representaciones en esta muestra, quienes forman parte del relato del arte interacción en las prácticas artísticas latinoamericanas, Julio Le Parc, el G.R.A.V. y Carlos Cruz-Diez. Para esta bienal la obra de Le Parc forma parte de los antecedentes del problema del cuerpo del espectador en la obra, el movimiento y, principalmente, las formas de interacción en la relación de ambos (problemas propios del arte cinético y el arte óptico del que estos artistas son parte). Apelando también al deseo de una participación directa, la obra del G.R.A.V. *Variations sur l'escaliers*, 1968, seleccionada para ser exhibida en esta bienal, trae consigo también la demanda de ser activada por los espectadores para poder existir. Caminar sobre estas escaleras es formar parte una imposibilidad de delimitar qué es la obra y qué es juego del movimiento. Estas obras lúdicas forman parte del relato que cuestiona un arte objetual, tensionando a su vez las nociones de autor y obra. En esta línea se ubica la obra de Cruz-Diez, quien aporta a la bienal pensando también en las reacciones de un espectador o “participante”, a partir de elementos como la luz, el color y el tiempo en el espacio.

Finalmente, desde otro lugar que tensa lo analítico con lo poético, dos artistas más reflexionan en torno al espacio. María Ignacia Edwards construye diálogos de objetos cotidianos que ella misma recolecta y recicla. En su obra las cosas interactúan, se comunican, adquieren nuevas relaciones y sentidos en el nuevo espacio que ahora las alberga. Lawrence Weiner, por su parte, recurre al texto que narrativamente transmite una insistencia por detenernos en elementos y problemas de la realidad, y físicamente ocupar la totalidad del espacio, “inundándolo”. La palabra es acá la herramienta para sumergirnos en un mundo que tensa lo abstracto de las letras con la literatura de su contenido.

OBSERVATIONS OF SPACE AND PLACE

| BY | ALEXIA TALA |

If yesterday the star was time, says Michel Foucault, today it is space. The need to engage spaces, or more specifically, places, Marc Augé would say, has led art to one of its most powerful transformations in recent times. And when our routine invites us to turn heterotopias invisible, art pushes us to crash with them, to hit ourselves with some dimensions of space, not easing the pain, but framing it. In translating the view that space contains and outlines us, art has explored in ever-more-daring ways its move outdoors from the private and public spheres, from a perspective that is sculptural or social, architectural or anthropological. To see that space that crosses our contemporary subjectivities is the task of this expansion of art aimed at exploring our surroundings. The study developed by Miwon Kwon in his book *One Place After Another* addresses this issue: site-specific art has made inroads in the history of contemporary art, and the more in depth a place is explored the more complex the strategies to critique it. From the earliest minimalism to neo-concrete art the observation of space has been crucial to the narrative of the democratization of art, whether as a quest to create opportunities for the active participation of the viewer, or to denaturalize again his or her relationship with certain environments.

Space, then—from a building to an entire city—is always a raw material—symptomatic of its time, politically necessary—that, despite its infinitude does not turn the artist into a mere documentarian, but rather into someone who uses art to intervene, invent, and create in order to cast a different gaze on that which we did not see because it was too close. At some point in that process, just like Tacita Dean describes, something will become extraordinary. Observing space is like repeating a word until it loses its meaning, it's to run into the obvious. It's to experience it simultaneously through the eyes of a child and of a scientist. That is why many artists of space have drifted towards the exploration of the dynamics of interaction and participation, as well as casting a renewed gaze on the everyday and the practices and behaviors it involves. Because in the “art of doing,” Michel De Certeau would say, in the ways of appropriating organized space, there are also changes to the way it works, there is creativity. In everyday life spaces are built, reproduced, and imagined. Everyday spaces are put into practice according to personal meanings. Gaston Bachelard used the concept of *poetics of space* in his eponymous text to suggest a phenomenological approach to communicate the intensity of intimate living.

This concern with space is developed in different ways by the artists in this biennial. For example, in *Urban Landscape/Guatemala City, 2016*, Cristián Salineros begins with objects, those abstracted from the everyday landscape through the annulment of color and highlighting its shape, using modest but effective materials. His process moves forward slowly but continuously and decisively, it expands in space. Bit by bit the artist erases the images familiar to us, achieving a

sort of neutrality. The process focuses on the shape of the object, contrasting with that of another artist, Alejandra González. In *Contrastes* (Contrast), her work for this biennial, the focus is on the chromatic features of the objects, thus allowing us to associate elements of the landscape we see to certain colors.

In *Geografía* (Geography) Sergio Valencia Salazar also studies the landscape, but from a sharper perspective, presenting a kind of “anti-postcard” version of the city. His polyptych of prints shows the ruins of the contemporary city, aspects of it that are usually kept hidden, offering an austere portrait of what it usually sheds at an increasingly faster rate and a greater scale.

From the point of view of participation, this show offers three representations of space: those that are a part of the story of art interaction in Latin American art practices (Julio Le Parc, G.R.A.V., and Carlos Cruz-Diez). For the Bienal, the work of Le Parc is a part of the antecedents of the theme of the body of the viewer in the work, movement, and, especially, the means of interaction in the relationship between the two (issues that are part of the arena of kinetic and op-art, to which these artists belong). Also appealing to the desire for direct participation, the G.R.A.V. work *Variations sur l'escaliers*, selected for this Bienal, demands being activated by the audience in order to exist. Walking on these stairs is being a part of an impossibility that outlines the task and result of movement. These playful actions are part of the narrative that questions objectual art, thus creating a tension between the notions of author and work. Along these lines we find also the two works by Cruz-Diez, who also contributes to the Bienal thinking about the reactions of a viewer, or “participant,” to such elements as light, color, and time in space.

Finally, from another place that merges the tension between the analytic and the poetic, two additional artists reflect on space. María Ignacia Edwards builds dialogues between everyday objects that she collects and recycles. In her work, things interact, communicate with each other, establishing new relations and meanings in the new space that houses them now. Lawrence Weiner, on the other hand, uses text that, in narrative form, communicates an insistence in making us pause in aspects and problems of reality, and physically take over the entire space “flooding” it. Here the word is a tool to immerse us in a world that opposes the abstraction of letters against the literature of its content.

CARLOS CRUZ-DIEZ

| CARACAS | VENEZUELA | 1923 |
| VIVE ENTRE FRANCIA Y PANAMÁ |

Exposiciones: “Mouvement 2”, Galerie Denise René, París, Francia, 1964; “The Responsive Eye”, Museum of Modern Art, Nueva York, EEUU, 1965; “L’Œil en action”, Centre Georges Pompidou, París, Francia, 1978; “Suprasensorial: Experiments in Light, Color and Space”, The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, California, EEUU, 2010; “Carlos Cruz-Diez: Color in Space and Time”, Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EEUU, 2011; “Light Show”, Hayward Gallery, Londres, Inglaterra, 2013. Colecciones: Museum of Modern Art, Nueva York, EEUU; Tate Gallery, Londres, Inglaterra; Centre Georges Pompidou, París, Francia; Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EEUU; The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, California, EEUU, Premio Internacional de Pintura, Bienal de São Paulo, Brasil, 1967; Premio Nacional de Artes Plásticas, Venezuela, 1971; Mejor artista vivo, Feria Estampa, España, 2011; Ordre de la Légion d’Honneur, Francia, 2012.

ENTREVISTA POR | ALMA RUIZ

ALMA RUIZ | ¿Cuál podría considerarse como el punto de partida de un cuerpo de trabajo cuyo punto focal es el color?

CARLOS CRUZ-DIEZ | Primero fue sentir que la pintura se había anquilosado, me aburría que todo el mundo pintase de la misma manera. Luego, constatar que por vivir en un mundo saturado de colores, no percibimos sus sutilezas ni sus continuos cambios. La noción “color” se había detenido en el tiempo, era un asunto banal en el arte y hasta mis compañeros artistas me comentaban por qué insistir, si el color era un problema resuelto donde no había nada que buscar.

Me preguntaba, ¿por qué el color en el arte tenía que ser una materia aplicada con brocha sobre una tela, si el color se manifestaba en el espacio, en los objetos y hasta el aire estaba coloreado? Esto me llevó a una larga reflexión nutrida de lecturas de teorías científicas sobre el color, la fisiología de la visión, la química, las investigaciones en la industria gráfica para la multiplicación de la imagen coloreada y los conceptos de los filósofos que solo le dieron protagonismo a la temática, al dibujo y la perspectiva. En cuanto a los pintores, con unas cuantas excepciones, hablaban solamente del lado artesanal de la pintura. Mientras más indiferencia encontraba, mi optimismo crecía. Había detectado un universo abandonado e inédito, con inmensas posibilidades de investigación y la oportunidad de encontrar nuevas manifestaciones de hacer arte.

AR | La curadora Mari Carmen Ramírez ha escrito que usas el color “como una experiencia participativa e interactiva abierta a todos, sin importar la edad, clase o posición social”.

CCD | Mi investigación sobre el color es una estructura cinética. Yo no hago cuadros ni escultura, hago “soportes de realidades” donde están sucediendo cosas reales en el tiempo y en el espacio, en un presente perpetuo –un concepto en el arte que transforma la contemplación pasiva en actitud participativa, contradiciendo el discurso transpositivo y referente a la realidad, como fue el arte a través de siglos.

AR | ¿De dónde proviene la idea de crear pasos peatonales cromáticos para la Bienal?

CCD | En general, al desplazarnos en la urbe, dos circunstancias condicionan nuestro comportamiento: la obediencia a los códigos y la crispación de ser agredidos. La intervención en los pasos peatonales es una especie de anécdota que pretende despertar al peatón del acto rutinario, sacarlo de la actitud robótica que adoptamos ante los códigos urbanos, ofreciéndoles un aporte al espíritu diciéndole que todo puede ser diferente.

AR | ¿Qué circunstancias te llevaron a pensar que el arte público era un medio viable de expresión para tus propuestas estéticas?

CCD | Desde mis inicios como pintor, he considerado que el discurso del artista no está desligado de la sociedad. Por eso me costó tanto tiempo deshacerme de una pintura comprometida de denuncia social. La obra cinética como yo la he entendido, es una propuesta de fondo social, porque hemos convertido la contemplación pasiva y obediente, en intervención activa, haciendo del espectador un coautor, un partícipe y un cómplice del artista en la creación de la obra.



Color Aditivo | Additive Color | 1975



Couleur Additive | *Additive Color* | 2010

MARÍA IGNACIA EDWARDS

| SANTIAGO | CHILE | 1982 |
| VIVE EN CHILE |

Licenciada en Arte, Universidad Finis Terrae, Santiago, Chile, 2006. Diplomada en Cine, Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2008. Estudios en Grabado, The School of Visual Arts, LESPS, Nueva York, EEUU, 2012. Exhibiciones: “Encuentros”, AEC Museum, Linz, Austria, 2015; “La buena estrella”, OTR, Madrid, España, 2015; “In Between”, CCR, México, 2012; “Alternate routes”, LESPS, Nueva York, EEUU, 2011. Premios: “Arte para la ciencia”, Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, Santiago, Chile, 2013; ArtNexus, ArtLima, 2015. Ganadora de doble residencia, Red Europea de Arte y Ciencia, en los Observatorios de la ESO y Ars Electronica, Linz, Austria, 2015.

ENTREVISTA POR | GABRIELA SAMAYOA

GABRIELA SAMAYOA | ¿Cuál es el objetivo de crear obras que se extiendan en el tiempo y expandan en el espacio?

MARÍA IGNACIA EDWARDS | Prolongar la experiencia y lo vivido lo más que se pueda. El hecho de que todo ocurra tan veloz: rápidamente surge una idea, la ejecutamos de acuerdo con los plazos estipulados y se ve así como pasa, para que llegue rápidamente una nueva idea... Eso me genera un poco de angustia y nostalgia, porque a veces no se ha alcanzado a saborear o reflexionar realmente lo que se ha hecho cuando ya estamos en otra cosa. Por eso intento hacer obras que necesiten de tiempo para ser completadas y tiempo para ser observadas, que requieran de una constancia y persistencia, y que muchas veces me obliguen a volver y retomar.

GS | ¿Cómo inició tu interés por la astronomía y en qué momento decidiste plasmarlo en tu trabajo?

ME | Podría decir que comenzó junto con mis recorridos en bicicleta, cuando los hice conscientes, al ver todo lo que podía conseguir con ellos. Más que solo moverme de un lugar a otro, pasaron a ser la forma a ritmo propio de entender el espacio y luego traducirlo en la obra, sin perder la energía invertida en el trayecto. Una suerte de economía, hacer obra en el camino. Los recorridos como una forma de construir invisiblemente en el espacio, dibujando una trama, una constelación a escala del universo en el espacio reducido de la calle. Mi interés por la astronomía surge también por ser una de las pocas ciencias a la que podemos acceder fácilmente, y sin necesidad de mucho. Todos tenemos acceso al cielo (es democrático y eso me gusta), siempre está ahí, no es necesario ir muy lejos, solo basta con levantar la mirada y darse el tiempo y la paciencia para observar, si se quiere descubrir algo.

En el cielo existe también toda una mecánica y un funcionamiento armónico, producto de una serie de fenómenos físicos y matemáticos, que me inspiran, sobre todo a la hora de construir las piezas móviles.

GS | ¿Mediante qué procesos creas tus obras?

ME | Mi proceso creativo podría definirlo como una práctica de recolección, donde siempre existen tres constantes: Recorrer (encontrar) - Recoger - Resignificar/Clasificar las cosas en un nuevo espacio. Por lo general “las cosas” o la experimentación con ellas a nivel material, me lleva a las ideas, a la reflexión y a la búsqueda de teorías, como las planteadas en el ámbito de las ciencias y las matemáticas. Es por medio de la experimentación y del hacer donde surge mi aproximación y los intereses diversos frente a temas al parecer contrapuestos. Cuando me acerco a ellos desde la intuición, desde la búsqueda de soluciones, es cuando surge ese deslumbramiento, al ver que ciertas operaciones que realizo a la hora de construir mi obra, tienen un origen y una conexión que se escapa y que va más allá de esos gestos que ejecuto en mi taller, en la calle o en ciertas acciones cotidianas.



Taller Purisma | Purisma Studio | 2013



Constelaciones sobre un País Maravilloso | Constellations Over a Marvelous Country | 2016

ALEJANDRA GONZÁLEZ ESCAMILLA

| CIUDAD DE GUATEMALA | GUATEMALA | 1975 |
| VIVE EN GUATEMALA |

Estudió Diseño de interiores en el Instituto Femenino de Estudios Superiores (IFES), Ciudad de Guatemala, 1995-1998, y un Diplomado en la Escuela Municipal de Artes Visuales, Ciudad de Guatemala, 2013-2015.

ENTREVISTA POR | ÁLVARO BEBER

ÁLVARO BEBER | ¿Cómo fue tu acercamiento al mundo del arte?

ALEJANDRA GONZÁLEZ ESCAMILLA | Desde pequeña fui muy creativa y utilizaba mucho la imaginación. Mi papá y mi abuelita fueron mi primer contacto con el arte, luego en el colegio, y un poco cuando estudié diseño de interiores. Culminé mis sueños estudiando un diplomado en artes visuales.

AB | ¿De dónde viene tu inspiración?

AG | Está en mí. Todo el tiempo estoy convirtiendo, modificando, borrando, agregando objetos, colores y formas al medio que me rodea. Desde dibujar contornos ciegos al rostro de algún

De la serie Lo Común | *From the series Lo Común* | 2015-2016

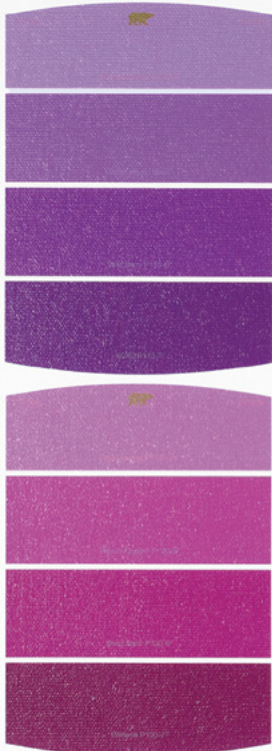


comensal en un restaurante, hasta descomponer un paisaje completo en mi mente.

AB | ¿Nos puedes hablar de las obras que presentarás en la 20 Bienal de Arte Paiz?

AG | Son fotografías intervenidas, paisajes rurales y urbanos que muestran lo ordinario de una manera extraordinaria. Juega el color un papel importante en la comunicación de la obra. Obra que en su simplicidad nos habla de un tema complejo que nos involucra a todos como personas más allá de simples espectadores.

De la serie Lo Común | From the series *Lo Común* | 2015-2016



GROUPE DE RECHERCHE D'ART VISUEL (G.R.A.V.)

| 1960 · 1968 |

Manifiestos: *Propuestas sobre el movimiento, Transformar la situación actual de las artes visuales*, y *Basta de mistificaciones 1*, 1961; *Nueva Tendencia*, 1962; *Basta de mistificaciones 2*, *Inestabilidad-el laberinto*, y *Notas para una apreciación de nuestra investigación, Propuesta para un lugar de activación*, 1963; *Múltiples*, y *Un día en la calle*, 1966; *A propósito de la disolución del G.R.A.V.* y *Terminación del G.R.A.V.*, 1968. Exposiciones: Atelier G.R.A.V., París, Francia, 1960; Galerie Denise René, París, Francia, 1961; “Instabilité”, París, Francia/Padua, Italia/Milán, Italia/Nueva York, EEUU/Bruselas, Bélgica/Rio de Janeiro, Brasil/Buenos Aires, Argentina/São Paulo, Brasil/Brasilia, Brasil, 1962-64; III Bienal de París, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, París, Francia, 1963; “Une Journée dans la rue”, París, Francia, 1966; “G.R.A.V.”, Museo Ostwall, Dortmund, Alemania, 1968.

POR | ALMA RUIZ

El Grupo de Investigación de Arte Visual (G.R.A.V.) nació en París, Francia en 1960 a instancias de Julio Le Parc y Francisco Sobrino que se habían transferido de Buenos Aires a finales de los años 50. A él se le unieron Horacio García Rossi, Francois Molleret, Joel Stein, e Yvaral, dedicándose a una serie de actividades colectivas y a una producción artística basada en la investigación y el análisis de las condiciones del arte de la época.

De 1961 a 1968 el G.R.A.V. plasmó su filosofía en una serie de manifiestos que daban una mirada crítica a la posición privilegiada del artista como creador único, a la desmitificación del arte equiparándolo con cualquier otra actividad humana, a la confrontación con las instituciones y tradiciones pre-establecidas de apreciación del arte y a la separación entre la obra y el espectador.

Tomando la calle como lugar de acción y ante la mirada de transeúntes desprevenidos, el G.R.A.V. creaba juegos y situaciones tratando de superar la relación tradicional que existe entre la obra de arte y el público. Durante “Un día en la calle”, llevado a cabo el martes 19 de abril de 1966, en diferentes puntos de la ciudad, repartieron regalos, montaron y desmontaron una estructura cambiante, dejaron un objeto cinético habitable a la curiosidad de los pasantes, crearon una especie de parque de diversiones con objetos manipulables y unas baldosas móviles para que se caminara sobre ellas. Este acercamiento a un público insospechado tenía la intención de valorizar su papel, haciéndolo partícipe del proceso de creación de la obra de arte.

Además del G.R.A.V. hubo otros movimientos, especialmente en Alemania e Italia, que se manifestaron por la revalorización del espectador. En décadas sucesivas artistas en la América Latina también adoptaron esta filosofía incorporándola a su proceso artístico.



JULIO LE PARC

| MENDOZA | ARGENTINA | 1928 |
| VIVE EN FRANCIA |

En 1942 se instaló en Buenos Aires junto con la familia. Asistió a la Escuela Superior de Bellas Artes a mediados de la década de 1950. En 1958 fue galardonado con una beca por la Dirección de Cultura francesa y viajó a París, Francia, donde ha vivido desde entonces. Condecorado con el Gran Premio Internacional de Pintura en la Bienal de Venecia de 1966, Le Parc ha realizado numerosas exposiciones en los principales museos de Asunción, Paraguay; Barcelona, España; Berlín, Alemania; Buenos Aires, Argentina; Caracas, Venezuela; Dusseldorf, Alemania; La Habana, Cuba; Londres, Inglaterra; Los Ángeles, California, EEUU; Madrid, España; México, D.F.; Montevideo, Uruguay; París, Francia; Santiago de Chile; Estocolmo, Suecia, y Zúrich, Suiza.

ENTREVISTA POR | ALMA RUIZ

ALMA RUIZ | Una de las preocupaciones que has tenido como artista es la de transformar la relación del público con el arte, ¿por qué?

JULIO LE PARC | Francisco Sobrino y yo éramos parte de un grupo de reflexión que pensaba que en el panorama artístico general, el elemento que quedaba fuera era el espectador. Nos saltaban a la vista el artista, el crítico de arte, el comercio, las instituciones y los coleccionistas. La reflexión fue: ¿De qué manera podemos experimentar e incluir al espectador? Se nos ocurrió hacer la primera experiencia en blanco y negro, tratando una relación retiniana con el ojo de todo el mundo, no el ojo del especialista. El espectador se conectaba por medio de su retina, no tenía que abrir un libro de estética, ni seguir el consejo del crítico, ni leer la biografía del artista. Así se evitaba la mistificación del arte.

AR | ¿Has creído siempre en la capacidad del espectador para entender la obra de arte?

JL | Sí, porque el espectador tiene una capacidad de mirar natural. Si la ejerce o no la ejerce es otra cosa, pero está vigente en permanencia. Si museos o lugares públicos pudieran canalizar la apreciación del espectador, darían al medio artístico nuevos parámetros, diferentes pero complementarios. Si se le crean las condiciones para que pueda expresar, lo hace de manera voluntaria, dando apreciaciones muy originales. Si se le impone una visión o dan juicios pre-establecidos, se cierra.

AR | Cuando llegaste a París en 1958, habías vivido la experiencia del movimiento de arte concreto, del artista Lucio Fontana y del crítico Jorge Romero Brest ¿Cómo ésta te ayudó a afrontar el ambiente artístico de París?

JL | Cuando llegué a París tenía 30 años. Había estado inmerso con la propuesta de Fontana que firmáramos el *Manifiesto Blanco*, aunque yo no lo firmé. Había participado en el movimiento de estudiantes para cambiar los planes de enseñanza. Todo ese conjunto nos dio un hábito de confrontar, de decidir juntos. Sobrino llegó a París después. Nos pusimos a trabajar juntos, como habíamos hecho en Buenos Aires. Con esa idea propusimos a los franceses hacer el grupo de experiencia de arte visual para discutir y avanzar, e ir sacando las consecuencias de las cosas que iban apareciendo en París.

AR | Del '61 al '68 el G.R.A.V. publicó varios manifiestos ¿Con que propósito?

JL | En general todos los textos donde yo participé eran debido a circunstancias. El primero fue para la Bienal de París en 1963. Frente a una situación que encontrábamos no clara, injusta, o artificial, el objetivo del manifiesto era hacer propuestas, o señalar posibilidades diferentes.

AR | ¿Cuál piensas que ha sido tu contribución al arte?

JL | Pienso que dentro de la historia del arte y dentro de las consideraciones del medio artístico se trata de ir a lo particular. En el caso mío espero se llegue a ver una globalidad: mi persona con mi comportamiento, mis actitudes, mis pensamientos, mis búsquedas en los diferentes niveles y sobre todo la reconsideración del espectador.



Losas Mòviles | *Unstable Floor* | 1964-2005



Una Jornada en la Calle | A Day in the Street | 1966

CRISTIÁN SALINEROS

| SANTIAGO | CHILE | 1969 |
| VIVE EN CHILE |

Licenciatura en Bellas Artes Universidad ARCIS, Chile; Postgrado Kunstakademie de Düsseldorf, Alemania, 2005. Exhibiciones: “Paisaje Contenido”, Kunstverein, Göttingen, Alemania, 2005; “Mimesis”, Joachim Gallery, Berlín, Alemania, 2005; “Conexiones Sanitarias”, 713 Arte Contemporáneo de Buenos Aires, Argentina, 2008; “Paisaje en Reserva”, Galería MORO, Santiago, Chile, 2010; “La ciudad a dos tiempos”, Museo de Arte Contemporáneo de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 2010; “Esteganografía/paisaje enmascarado”, Sala de Arte CCU, Santiago, Chile, 2011; “Paisaje Ausentado”, DKM Museum, Duisburg, Alemania, 2012. Premios: Beca DAAD 2003, Alemania; D-Bank Förderpreis für Skulptur, Düsseldorf, Alemania, 2006; Premio Ministerio de Obras Públicas, Chile, 2010 y FONDART, Chile, 1999, 2001, 2005, 2009.

ENTREVISTA POR | MARCELA
GONZÁLEZ

MARCELA GONZÁLEZ | Háblanos de la propuesta que vienes a presentar en la 20 Bienal de Arte Paiz.

CRISTIÁN SALINEROS | Este es un proyecto que está vinculado con algunas experiencias similares que he desarrollado anteriormente. La lógica de esta obra es trabajar con el imaginario de los objetos y la carga semántica que ellos contienen, se vinculan con las personas y con los contextos socioculturales. Sin embargo, en la medida que uno reúne estos objetos y los relaciona con otros de manera “forzosa” a través de la cinta de *masking tape*, se van produciendo nuevas lecturas sobre ellos y también se va “silenciando” su memoria particular para dar paso a una memoria colectiva, toda vez que los objetos se transforman en objetos genéricos.

Por otro lado, es interesante para mí trabajar con la percepción visual que se produce y con el espacio con el que se relacionan, ya que estos objetos devenidos en objetos escultóricos pierden su relación matérica y se produce una levedad visual, como un estado de detención, de silencio.

MG | ¿Qué piensas sobre las memorias que guardan los objetos cotidianos y la poética del espacio donde vivieron?

CS | Ese es un asunto interesante, ya que todos los objetos cargan con esa memoria, por lo que de alguna manera el proyecto intenta evitar la memoria (como si quisiéramos negarla). Es en esa lógica utópica que el proyecto intenta llevar al grado cero la figuración y solo se construye en atención a la suspensión de ese recuerdo y a la habitabilidad de la forma tridimensional. El *masking tape* permite a modo de estrategia homogenizar las superficies y materialidades, permite realizar una “suspensión” y retener el tiempo produciendo un quiebre en la comprensión lógica y cotidiana de los objetos. En

palabras del neurobiólogo chileno Francisco Varela “No podemos captar el objeto como si simplemente estuviera ‘ahí afuera’, en forma independiente. El objeto surge como producto de nuestra actividad, por lo tanto, tanto el objeto como la persona están co-emergiendo, co-surgiendo” (“Cuatro pautas para el futuro de las ciencias cognitivas”, en *El Fenómeno de la Vida*, 2000, pág. 4).

MG | En tu obra visual nos relatas un espacio multidimensional del objeto y propones relaciones entre ellos, ¿cuál es tu interés por transformar estos espacios?

CS | Evidentemente los objetos pueden determinar la identidad de un entorno, pero a su vez la obra puede construir una nueva identidad o establecer nuevas relaciones con los espacios y la comprensión de ellos a través de la modificación de sus estructuras. El problema del espacio es una cuestión estrechamente relacionada con el ser humano, siguiendo en la línea de Varela, y de esa realidad que necesita una subjetividad abierta para constituirse. El espacio es esa cosa frente a nosotros que parece absolutamente objetiva, el pilar de la objetividad en física. Es totalmente inseparable de la conducta sensomotriz, el espacio surge al mismo momento que lo habitamos. Para mí esta es una constatación absolutamente extraordinaria.





Esteganografía/Paisaje Enmascarado | Steganography/Masked Landscape | 2011

SERGIO VALENCIA SALAZAR

| CIUDAD DE GUATEMALA | GUATEMALA | 1992 |
| VIVE EN GUATEMALA |

Bachillerato en Artes Plásticas por la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Guatemala, 2011. Ha participado en diversas exhibiciones colectivas en Guatemala y México tales como “Portafolio”, Galería El Attico, ciudad de Guatemala, 2015; “2^{da} Biental Internacional de Grabado y Estampa José Guadalupe Posada”, Museo José Guadalupe Posada, Aguascalientes, México, 2015; “3^{ra} Feria de Grabado”, Casa de la Cultura Víctor Sandoval, Aguascalientes, México, 2015. Su obra pertenece a diversas colecciones privadas de Guatemala. Trabaja como impresor de grabado en el Taller Experimental de Gráfica de Guatemala (TEGG) desde 2012.

ENTREVISTA POR | MARÍA BELÉN
GARCÍA ALDANA

MARÍA BELÉN GARCÍA ALDANA | ¿Qué técnica predomina en tu obra? ¿Cómo descubriste tu inclinación hacia ella?

SERGIO VALENCIA SALAZAR | Principalmente trabajo grabado. El último año en La Escuela Nacional de Artes Plásticas nos tocó estudiar las ramas del arte y fue el grabado la que más me gustó. Quería especializarme en eso, pero el maestro encargado de dar la clase, Mario Santizo, salió el año en que me hubiera tocado tomarla. No seguí la especialización, pero Mario me reclutó como estampador de grabado en el Taller Experimental de Gráfica de Guatemala; entonces empecé a trabajar. Pasé aproximadamente un año trabajando únicamente encargos, por lo que no tenía tiempo para realizar mis propios proyectos. Sin embargo, a veces tenía el taller para mí solo, lo cual ayudó a que poco a poco fuera trabajando en mi obra.

MG | ¿Qué buscas reflejar en tus trabajos artísticos?

SV | Siempre he creado a partir de mi contexto y mi entorno, de lo inmediato, las situaciones que estoy viendo y viviendo. Trato de que el espectador, al ver mi obra, vea parte de lo que pienso, veo y

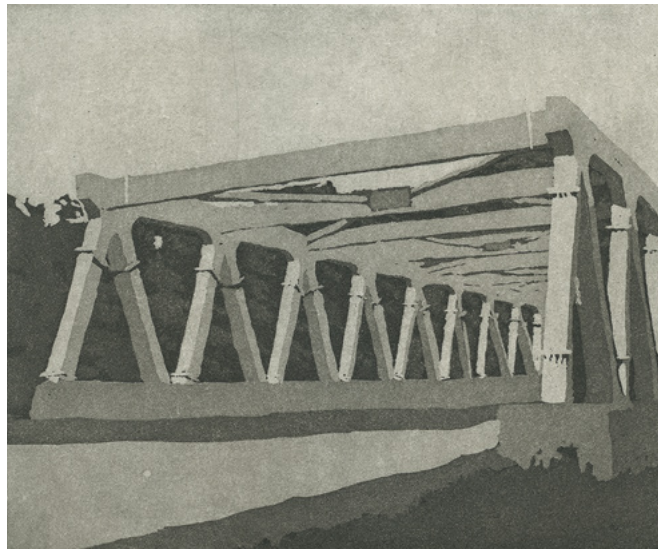


vivo cotidianamente. Quiero lograr que el público se sienta identificado con la obra, que genere cuestionamientos e induzca a una posterior indagación sobre los temas que trato.

MG | Cuéntanos un poco sobre *Geografía*, tu obra expuesta en la Bienal.

SV | *Geografía* se basa en la relación que existe entre el paisaje y el ser humano, el paisaje como un símbolo de identidad y de historia. El paisaje urbano se va transformando dependiendo de las necesidades de la sociedad y según sus propias condiciones y limitaciones naturales. La pieza remite a problemáticas sociales y fenómenos naturales que están presentes en nuestra cotidianidad y desmitifican la visión folklórica y superficial que usualmente se le da al paisaje. Todas estas relaciones entre paisaje y personas son una manera de vernos y entendernos.

Geografía (detalle) | Geography (detail) | 2015



LAWRENCE WEINER

| NUEVA YORK | EEUU | 1942 |
| VIVE EN EEUU |

Lawrence Weiner estudió en el sistema de escuelas públicas de Nueva York. Pasó el final de la década de 1950 viajando por Norteamérica. Divide su tiempo entre un estudio en Nueva York y un barco en Amsterdam. Weiner afirma que: el arte es el hecho empírico de las relaciones de objetos con objetos en relación con los seres humanos, y no depende de precedentes históricos ni para su uso ni para su legitimación. Sus premios incluyen un Doctorado Honoris Causa en Letras Humanas por la City University de Nueva York, y el Premio Roswitha Haftmann, Zurich, Suiza, 2015. Sus exposiciones públicas incluyen MOCA Los Ángeles, California, EEUU; Whitney Museum, Nueva York, EEUU; MACBA, Barcelona, España; y el Palacio de Blenheim, Woodstock, Inglaterra.

ENTREVISTA POR | ALMA RUIZ

ALMA RUIZ | Eres reconocido como un artista cuyo material creativo es el lenguaje, y como una figura fundamental en el desarrollo del arte conceptual ¿Qué te llevó a decidir que este medio era el vehículo ideal para tus ideas, en vez de otras maneras de crear arte?

LAWRENCE WEINER | EL ARTE ES LA PRESENTACIÓN DE LA RELACIÓN DE LOS SERES HUMANOS CON LOS OBJETOS
CADA OBJETO SE RECONOCE POR SU *NOMER* (NOMBRE)
UN PEDAZO DE MADERA NO SE VE IGUAL EN GUATEMALA Y EN TOKIO PERO ES HECHO DE MADERA
EL USO DEL LENGUAJE PARA LA RELACIÓN DE FENÓMENOS DE MATERIALES PERMITE A LA OBRA VIAJAR DE CULTURA A CULTURA SIN SER EXÓTICA
AL TIEMPO QUE SIGUE SIENDO UNA REALIDAD MATERIAL

AR | Una vez dijiste que tu obra “requiere de una situación formal para ser presentada”. ¿Qué quieres decir con esto?

LW | TODAS LAS CULTURAS & SUS EDIFICACIONES (EDIFICIOS CALLES PAREDES) REQUIEREN UNA ESTRUCTURA FORMAL DE SOCIEDAD
LA INTENCIÓN DEL ARTE ES OCASIONAR UN CAMBIO EN LA SOCIEDAD NO IMPONER UNA NUEVA ARQUITECTURA
AL PRESENTAR EL ARTE USANDO LAS ESTRUCTURAS DE APOYO EXISTENTES
PERMITIMOS QUE EL CONTENIDO (SIGNIFICADO) ENTRE EN LA CULTURA & OCASIONE LOS CAMBIOS NECESARIOS EN LA ESTRUCTURA PARA APOYARLA

AR | Nos honra que hayas creado una nueva pieza para la Bienal. Si tu obra general está en tensión con su contexto, ¿cómo logra RETURNED BENEATH THE TRACES OF THE WAY IT CAME (RETORNÓ BAJO LOS RASTROS DEL CAMINO POR DONDE VINO) relacionarse con Guatemala?



POR SI MISMO | PER SE | 1989

EL OTRO LADO DEL CALLEJÓN | THE OTHER SIDE OF THE CULDEBAC | 1989

LW | POR FAVOR, NOTA QUE LA OBRA SE HA ENCONTRADO (EL AGUA ENCUENTRA SU PROPIO NIVEL) DENTRO DEL CONTEXTO DE GUATEMALA ORIGINALMENTE SE PRESENTÓ EN MÁLAGA EN UNA EXPOSICIÓN RELACIONADA CON CÓRDOBA QUE RECIBIÓ ASEDIOS CONSTANTES DE LA CULTURA CRISTIANA LA CULTURA MUSULMANA ETC CON LOS VAIVENES DE CADA UNA DENTRO DE ESA PORCIÓN DE ESPAÑA ESTOS VAIVENES SE DAN EN ESTE MOMENTO CULTURAL EN GUATEMALA SUSTITUYENDO UN GRUPO TRIBAL POR OTRO AL FINAL ES LO QUE SE LLEVA POR ENCIMA Y POR DEBAJO EL TÍTULO DE LA EXPOSICIÓN DE MÁLAGA ERA 'PARA SIEMPRE & UN DÍA' QUE ES COMO SE DICTAN LAS SENTENCIAS PENALES EN ESPAÑA EL NÚMERO DE AÑOS QUE SEA Y UN DÍA MÁS





OBJETO: DECONSTRUCCIONES, OBSESIONES Y EL EJERCICIO DE COLECCIONAR

OBJECT: DECONSTRUCTIONS,
OBSESSIONS, AND THE ACT OF
COLLECTING

|ESVIN ALARCÓN LAM|

|NICOLÁS CONSUEGRA|

|ROCHELLE COSTI|

|JUAN MAURILIO MENDOZA|

|SARA RAMO|

“Persiste
en
mí
la
angustia
febril
de
saber
si
los
objetos
inanimados
tienen
un
alma;
en
cambio,
estoy
convencido
de

que
la
de
los
coleccionistas
se
extiende
a
más
y
mejor
en
sus
colecciones.
Penetrar
los
misterios
del
alma
humana

exige
saber,
sobre
todo,
si
uno
tiene
buena
vista”

“The
feverish
anguish
of
knowing
if
inanimate
objects
have
a
soul
lingers
on
me;

however,
I
am
convinced
that
the
soul
of
collectors
grows
larger
and
better
in
their
collections.

Penetrating
the
mysteries
of
the
human
soul
requires
knowledge,
especially
if
you
have
a
good
eye”

OBJETO: DECONSTRUCCIONES, OBSESIONES Y EL EJERCICIO DE COLECCIONAR

| POR | ALEXIA TALA |

El “ser en el mundo”, dice Heidegger, encuentra en los utensilios, esas cosas que “están a la mano”, la práctica cotidiana por antonomasia. El utensilio es aquello con lo que nos relacionamos de manera plena y ciega; ellos se entregan a nosotros en miles de acciones diarias. El hombre siente así que domina al mundo, que éste es controlable en algún sentido. El utensilio, o más bien su uso, es vital para saber que estamos inmersos en la realidad. El coleccionista, sin embargo, está en el lugar opuesto. Él es el umbral en el que los objetos dejan de ser lo que son, meras cosas, para convertirse en tesoros. Allí somos nosotros los que nos entregamos a los objetos.

Todo coleccionismo es delirante. El coleccionista guarda los secretos de aquello que atesora, que no necesita del conocimiento de otros para existir. El coleccionista no sólo acopia objetos, sino que se refugia en ellos. Por eso una colección es algo que se recibe de manera detenida y contenida. Cada cosa requiere una atención quirúrgica, requiere de algo de empatía hacia el coleccionista. Por eso el Dr. Albert C. Barnes, el filántropo de Filadelfia responsable de una de las colecciones de arte más curiosas, era celoso con las visitas al museo. Su obsesión con generar un recorrido de su colección que lo complaciera lo llevó a erradicar la linealidad de la historia del arte, sometiendo las obras a un relato formal propio. La curaduría de Barnes contenía su mirada, la cual activaba múltiples interrelaciones entre las obras: un mueble podía estar junto a una pintura expresionista y ésta junto a una escultura africana, y todo tenía sentido. Y para comprender esto se necesitaba mirar, explorarlo con detenimiento. Por eso limitó el acceso, rechazando la entrada de muchas personas; Barnes esperaba que quien la viese se tomara el tiempo, contemplara una a una las obras que componían este nuevo universo.

Toda colección viene del hombre como máquina deseante. Mostrarle a otro tu colección tiene algo de desnudarse, porque la colección es pura contención de una subjetividad particular que espera colarse por medio de los objetos, los que dialogan como si cobraran vida. A veces la colección nace espontáneamente, a veces los objetos obtenidos son capítulos de una historia que aún no se escribe, en definitiva, un objeto se puede volver a inventar mil veces. Bien supo esto la mujer que dio origen al proyecto de Jaime Iregui; esta mujer, proveniente de la sociedad de Medellín, recolectó durante cuarenta años, por medio de sus

viajes a Europa, Asia y Latinoamérica, trozos de lo que hoy se podría ver como “monumentos” extraídos de lugares con carácter histórico. Cada fragmento era acompañado de una ficha: “Pedacito de madera de las prisiones de San Marcos, Italia”, “Fleco del sillón que se encontraba en la pieza donde murió Víctor Hugo, París”, “Flor de la tumba de Federico I, Berlín”. Sesenta piezas, sesenta sinécdoques. Difícilmente podríamos restringir la operación de coleccionar ciertos sujetos, ya que forma parte de una pulsión universal.

Defender algún romanticismo en la figura del coleccionista no deja de ser controversial por ser una defensa de la cosificación, una defensa del fetiche. Pero occidente ya se ha reprochado lo suficiente por construir una civilización basada en fantasmas. Una cosa nos recuerdan las colecciones, sin duda: la importancia de la cultura material, la importancia de la relación entre objeto e identidad.

El grupo de artistas presentes en la bienal que aborda este eje temático comienza con Esvin Alarcón Lam, quien deconstruye y descalabra objetos recolectados, los que reordena y dispone de maneras calculadas. Su resultado altamente estético genera nuevos ensayos objetuales, nuevas lecturas y relaciones entre los elementos. Por su parte, Rochelle Costi se exhibe como una coleccionista innata, una persona que ha dedicado gran parte de su vida a atesorar miles de objetos de diferentes orígenes, desde el más cotidiano al más ecléctico. Ella proyecta en sus obras el deseo de acumulación con el que todos podemos identificarnos. Sara Ramo, con su pieza audiovisual, propone una imagen, casi a modo de metáfora, de la relación entre los objetos y la realidad, nuestra necesidad de depositar en unas cuantas cosas materiales no sólo una dimensión íntima sino también de identidad de nuestra subjetividad.

Por otra parte, reflexionando en torno a los objetos y su uso están los artistas Juan Maurilio Mendoza y Nicolás Consuegra. El primero interviene o recrea objetos ya existentes, explorando la matriz escultórica, tensionando la utilidad originaria de ciertos objetos con su ahora condición inútil. El segundo desarrolla su investigación desde la instalación. Escenifica a partir de la incertidumbre de resoluciones y reinversiones formales de los objetos, explotando las posibilidades de su materialidad.

OBJECT: DECONSTRUCTIONS, OBSESSIONS, AND THE ACT OF COLLECTING

| BY | ALEXIA TALA |

The “being in the world,” says Heidegger, sees in utensils, those things that are “at hand,” the practice of the everyday *par excellence*. Utensils are things to which we relate fully and blindly; they give themselves to us through thousand of everyday actions. Man feels in this way that he dominates the world, that it is somewhat controllable. Utensils, or rather, their use, is vital for knowing that we are immersed in reality. The collector, however, is in the opposite position. He is the threshold where objects are no longer what they are, mere things, and become treasures. That’s where we are the ones who give ourselves to object.

All collecting is delusional. The collector holds the secret of what he treasures, that which does not need to be known to others in order to exist. The collector not only collects objects but takes refuge in them. That is why a collection is something received in an alert and restrained manner. Everything requires surgical care, demands some empathy from the collector. So Dr. Albert C. Barnes, the Philadelphia philanthropist responsible for one of the most curious art collections, was stingy with museum visitors. His obsession with developing a tour of his collection that pleased him lead him to erase the linearity of art history, subjecting the works to his own formal story. Barnes’ curatorial practice followed his gaze, which activated multiple interrelationships between the works: a piece of furniture could be next to an expressionist painting and it next to an African sculpture, and it all made sense. And in order to understand this, one had to watch, explore it attentively. So he limited access to the collection, barring entry to many people; Barnes hoped that those who saw it would take their time, contemplating one by one the works that made up this new universe.

Every collection comes from man as a desiring machine. Showing your collection to someone else is akin to undressing, because the collection holds a special subjectivity that hopes to seep through the objects, dialogues, as if they came to life. Sometimes the collection is born spontaneously, sometimes the objects acquired are the chapters in a story yet to be written, in short, an object can be re-invented a thousand times. This was well known by the woman who gave origin to Jaime Iregui’s project; through forty years of travels to Europe, Asia, and Latin America, this woman, who came from Medellín society, collected pieces of what today might be considered “monuments” taken from historical sites. Each

fragment included a tag: “Little piece of wood from the prisons of San Marcos, Italy,” “Tassel from an armchair in the room where Victor Hugo died, Paris,” “Flower from the tomb of Frederick I, Berlin.” Sixty pieces, sixty synecdoches. We could hardly contain certain individuals from collecting, since it is a universal drive.

Defending any romantic notion in regards to the collector is controversial because it is a defense of reification, a defense of the fetish. But the West has recriminated itself enough already for building a civilization based on ghosts. Undoubtedly, collections remind us of one thing: the importance of material culture, the importance of the relationship between object and identity.

The artists addressing this theme in the Bienal start with Esvin Alarcón Lam, who deconstructs and pulles apart collected objects which he reorganizes in deliberate ways. The highly aesthetic results generate new object-based experiments, new readings and relationships between the elements. Meanwhile, Rochelle Costi presents herself as a born collector, someone who has devoted much of her life to collect thousands of objects of diverse origin, from the most common to the most eclectic. She projects onto her works the desire for accumulation with which we can all identify. Sara Ramo, with her video, proposes an image, almost like a metaphor, of the relationship between objects and reality, our need to deposit into a few material things not only an intimate dimension of our subjectivity, but also of our identity.

On the other hand, thinking about objects and their use are artists Juan Maurilio Mendoza and Nicolás Consuegra. The first intervenes or recreates existing objects, exploring its sculptural matrix, contrasting the usefulness of certain objects with their current useless condition. The latter develops his research through installation art. He acts out the uncertainty of the resolution and formal reinvention of objects, exploiting the potential of their materiality.

ESVIN ALARCÓN LAM

| CIUDAD DE GUATEMALA | GUATEMALA | 1988 |
| VIVE EN GUATEMALA |

Estudió de manera independiente y también en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Guatemala, Ciudad de Guatemala, 2012, y Ciencias de la Comunicación en La Universidad Rafael Landívar, Ciudad de Guatemala, 2014. Exhibiciones: “Línea de horizonte, o la tensión en múltiples puntos” (solo project), Galería The 9.99, Ciudad de Guatemala, 2015; “Líneas de la mano”, Sicardi Gallery, Houston, Texas, EEUU, 2015. Premios: Finalista de “David Rockefeller Atrium Commission”, “Spatial Acts: Americas Society Commissions Art”, Nueva York, EEUU, 2014; “La delgada línea”, Galería The 9.99, Ciudad de Guatemala, 2014; “Cinco días, puertas abiertas”, Centro Cultural de España, Ciudad de Guatemala, 2013, entre otros. Colecciones: Sayago & Pardon, Irvine, California, EEUU.

ENTREVISTA POR | JULIO PANIAGUA

JULIO PANIAGUA | Cuéntame acerca de ti ¿Cómo y cuándo te interesaste por la actividad artística?

ESVIN ALARCÓN LAM | Para la clausura de primero de primaria, la maestra, al mencionar mi nombre, dijo algo como: “Esvin Alarcón Lam, siempre con un lápiz en la mano”. Es un recuerdo un tanto célebre en mi familia. Lo menciono como algo que me caracterizó desde niño, al inicio me gustaba mucho dibujar y conforme fueron pasando los años me interesó la pintura y finalmente la escultura. Las primeras dos fueron motivo de cursos para niños y posteriormente para jóvenes. En la escultura, en cambio, llegué de una manera más intuitiva.

JP | Tu trabajo tiene una fuerte relación con el objeto y el contexto ¿Qué reflexión buscas por medio de tus obras?

EA | Yo prefiero usar la palabra materia. Ciertamente estos materiales son encontrados en mi entorno, la gente por lo general cree que yo reciclo basura, y de hecho mis primeras obras iniciaron con cosas tan fáciles de encontrar como en mi azotea. Cada serie realizada parte de algunos recuerdos y hechos específicos que van desde lo estético, a lo social o lo político, pero aquí explicaré algo más general. Me interesa cómo la materia se comporta como la vida humana, básicamente porque es modificada por nosotros. Hay una historia detrás de cada fragmento de material. A veces no es posible averiguarla toda y eso me intriga, pues es un registro abstracto. Por ello las piezas se mueven entre esas tensiones entre formas propias del arte y lo precario. Después de un tiempo trabajando en esto me di cuenta que me interesa el arte como espacio para reflexionar sobre contradicciones.



Reconocimiento (1960) (detalle) | Reconnaissance (1960) (detail) | 2015

Desplazamiento no. 10 (detalle) | Displacement no. 10 (detail) | 2016

JP | En una de tus entrevistas mencionas tu interés por proponer imágenes desde una perspectiva de residuo, la materia residual como información. ¿Cómo crees que el contexto guatemalteco ha influido en el desarrollo de tu obra?

EA | Un hecho de la vida cotidiana puede ser causa, y el efecto puede ser materia. Cualquier cosa de la vida cotidiana puede informarnos algo de nosotros mismos, el mensaje no necesariamente debe ser completamente legible. Me interesa más crear un estímulo sensorial y abierto a la interpretación. Como cualquier forma de comunicación, lo abstracto tiene sus límites, pero a mí me interesa lo poético en él, pues invita a quien observa a utilizar su imaginación, a buscar algo reconocible.



NICOLÁS CONSUEGRA

| BUCARAMANGA | COLOMBIA | 1976 |
| VIVE EN COLOMBIA |

Estudió arte en la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia, y realizó una maestría en artes en el Pratt Institute de Nueva York, EEUU, 2007. Dentro de sus proyectos se destacan “Elementos para una unidad colectiva”, Galería La Central, Bogotá, Colombia, 2013; “Pasado Tiempo Futuro”, Galería Nueveochenta, Bogotá, Colombia, 2010; “Instituto de visión”, Galería Nueveochenta, Bogotá, Colombia, 2008; “Paréntesis”, Alliance Française, Bogotá, Colombia, 2003. Ha participado en el 41, 42 y 43 Salón Nacional de Artistas, Medellín, Colombia; el Encuentro Medellín 2007, Colombia; y de sus exhibiciones “WATERWEAVERS: The River in Contemporary Colombian Visual and Material Culture”, Bard Graduate Center, Nueva York, EEUU, 2014.

ENTREVISTA POR | MARIO ALBERTO
LÓPEZ

MARIO ALBERTO LÓPEZ | ¿De qué manera se entrecruza la cotidianidad en tu obra?

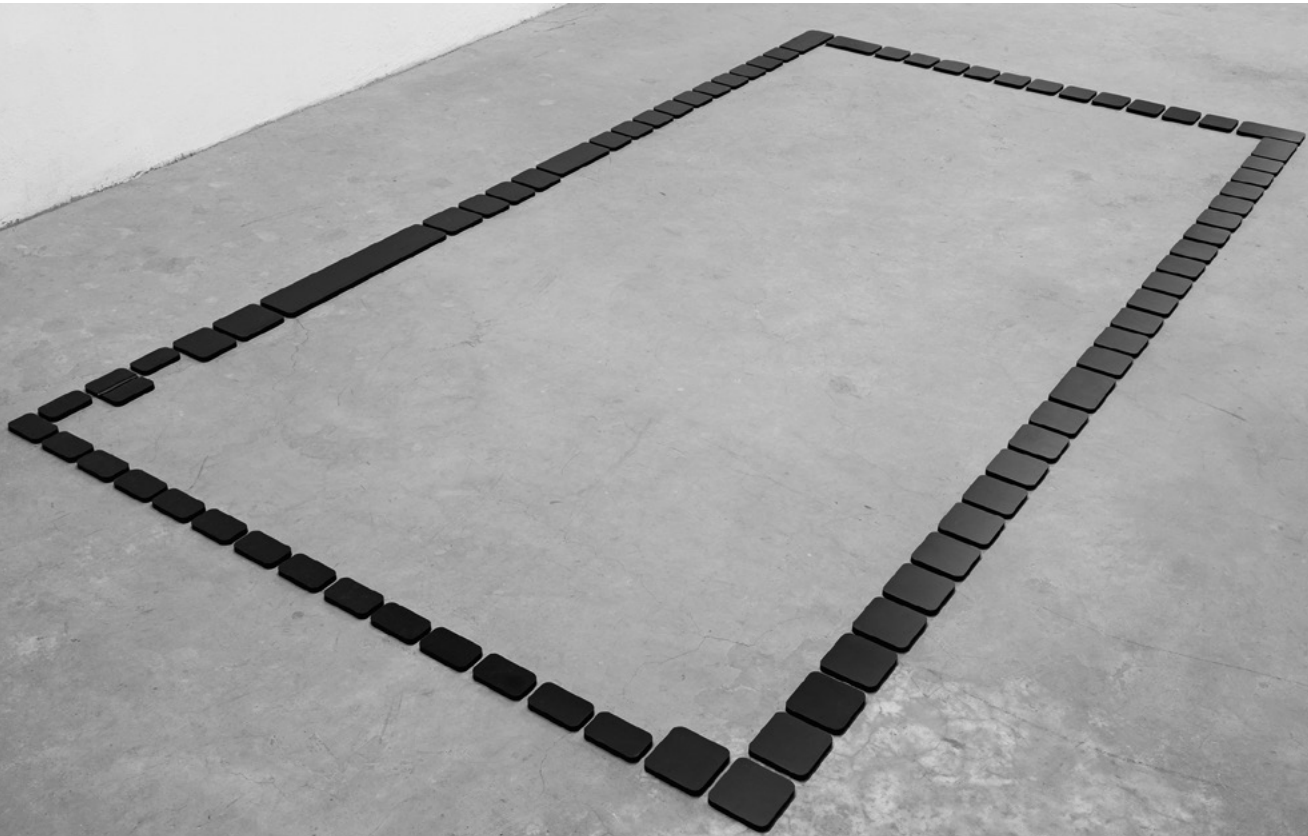
NICOLÁS CONSUEGRA | De distintas formas. Indago sobre las relaciones que establecemos con los objetos que nos rodean y espacios que habitamos, el uso o desuso que les damos y cómo podemos revertir las lógicas establecidas para entender nuestro entorno. Me interesa pensar en que los planteamientos artísticos pueden representar la realidad como no es, para descubrir maneras alternas o inusuales de aproximarme a ella y adicionalmente incluir contenidos culturales con los que puedo enlazar lecturas locales o más amplias a los proyectos.

ML | En el proyecto “Elementos para una unidad colectiva” realizas una recolección de objetos, formas cotidianas como los agitadores de lavadoras. ¿Qué denotan estas formas industriales y cómo las descubres?

NC | Me llamó la atención que en los lugares en donde reparan lavadoras en Bogotá, se disponen los agitadores en la calle como una señal convincente para quienes buscan este servicio. Los agitadores son piezas industriales singulares, y sus formas dinámicas me hacen pensar en los diseños de ciertos monumentos comunistas, como por ejemplo, el monumento a la tercera internacional de Vladimir Tatlin, un proyecto que no llegó a ser construido, pero que se ha convertido en un paradigma de la arquitectura constructivista y un emblema para la retórica revolucionaria en Rusia. Decidí sacar réplicas en cera de un conjunto de agitadores para que sirvieran de velones que permanecieron encendidos durante la exposición. Mi aproximación fue la de indagar sobre cómo estas formas se iban deformando y desvaneciendo en

el tiempo; como una suerte de metáfora personal para referirme a la idea que las revoluciones sociales (o los procesos humanos) no son perennes, se desgastan y desvanecen en el tiempo. Adicionalmente había en la exposición un agitador de gran tamaño tallado en madera y rodeado de una estructura cilíndrica perforada. Para tener una imagen clara del elemento que estaba adentro de este cilindro, el espectador debía circular esta estructura que servía como una especie de zootropo. A mayor velocidad de recorrido, había una mejor vista de este elemento interno.

Spielraum | 2015



ROCHELLE COSTI

| CAIXAS DO SUL | BRASIL | 1961 |
| VIVE EN BRASIL |

Estudió Comunicación Social en la Pontificia Universidade Católica, Porto Alegre, Brasil, 1981 y cursos libres en Universidad Federal de Minas Gerais, Escola Guignard Belo Horizonte, Brasil; Saint Martins School of Arts and Design, y Camera Work, Londres, Inglaterra, entre otros. Exhibiciones colectivas: 24 y 29 Bienal de São Paulo, Brasil, 1998 y 2010; 10 Bienal de Cuenca, Ecuador, 2009; 26 Bienal de Pontevedra, España, 2000; 2 Bienal de Mercosur, Porto Alegre, Brasil, 1999; 6 y 7 Bienal de La Habana, Cuba, 1997 y 2000.

ENTREVISTA POR | JULIO PANIAGUA

JULIO PANIAGUA | Por medio de tu trabajo llegas a dar vida a los objetos cotidianos que en un principio parecen no tener valor ¿Qué te ha hecho tomar lo cotidiano como uno de tus temas centrales?

ROCHELLE COSTI | La poética propia de las cosas banales nos cuenta historias. Lo cotidiano, además de íntimo, es universal. La inevitable repetición diaria de determinadas acciones acaba por conectarnos a todos. Es nuestra diferencia y similitud.

JP | En tu obra *Escolha* (2005), presentas una interesante investigación cultural sobre la vida diaria y el consumo de productos populares, ¿cómo crees que estos objetos influyen en la vida de las personas?

RC | Desarrollé esa obra a través de la invitación del Instituto Tomie Ohtake para crear un trabajo y exponerlo en uno de sus espacios. En ese momento, a quinientos metros del Instituto, habían iniciado las obras de un plan de urbanización que consistía en desintegrar el Largo de la Batata. Ese lugar era un reducto popular en donde había terminales de Omnibus y todo un comercio informal destinado a suplir a la población de trabajadores en el camino de sus trabajos hacia sus viviendas. Había también tiendas que además de suplir las necesidades básicas, también trataban de mantener los hábitos culturales (gastronómicos, religiosos, estéticos, etc.) de los trabajadores, casi en su mayoría del nordeste del Brasil. En una ciudad como São Paulo esas transformaciones radicales pasan a menudo y me pareció imperdible la oportunidad de abordar esto desde cerca. Hoy el Largo de la Batata consiste en una terminal del Metro en medio de muchos metros cuadrados de aridez.

JP | ¿Cómo crees que ha evolucionado tu trabajo a través de tu carrera?

RC | Creo que mis puntos de interés no han cambiado mucho. Siempre me atrajeron los objetos, los espacios y las relaciones que uno crea con ellos. Lo que creció en estos años fueron las oportunidades que tuve para investigar diferentes tipos de espacios. A través de ellos, por más impersonales que parezcan, siempre es posible conducir a la intimidad.

Elección Cosmetología | Choice Cosmetology | 2005



JUAN MAURILIO MENDOZA

| SAN JUAN LA LAGUNA | GUATEMALA | 1977
| VIVE EN GUATEMALA |

Estudió junto al maestro Rudy Yan Peña a través de capacitaciones que impartía INTECAP, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Formó parte del grupo seleccionado por el Maestro Roberto Cabrera Padilla para la investigación etnológica y antropológica de Maximón. Exposiciones: “Vivir Aquí”, Museo Ixchel, Ciudad de Guatemala, 2000. Premios: Seleccionado en el Concurso de Jóvenes Creadores, Bancafé, 2004; tercer lugar en los juegos olímpicos de escultura con la obra “Cinco continentes en un mundo”, Ciudad de Guatemala, 2003; y Arte en Mayo, Rozas Botrán, Ciudad de Guatemala, 2015. Desde el 2014 participa en el colectivo Kamin, San Juan Comalapa, Guatemala.

ENTREVISTA POR | PATRICIA URRUTIA

PATRICIA URRUTIA | ¿Cuál es tu definición de objeto pensando en la obra que presentas en la 20 Bienal de Arte Paiz?

JUAN MAURILIO MENDOZA | La obra me da la libertad de representar un punto crítico no hacia este objeto, la pelota de fútbol, sino a la función del mercado y el comercio consumista relacionada con este deporte.

La representación consumista que atrapa, simbolizada por el balón pesado cuando se inicia un juego, es el tiempo congelado que para unos representa la economía y para otros representa la alegría, que es más el juego de sentimientos y emociones. Al final todos los espectadores son objetos reducidos a números.

Por ejemplo, la paralización, el desequilibrio de los tiempos y de la productividad que se da durante el torneo de la copa mundial, nos atrapa momentáneamente pero seguimos siendo los mismos. Se gane o se pierda, no se solucionarán los problemas. Es un círculo vicioso que no termina, al que todos van a volver.

PU | ¿Cómo utilizas el objeto?

JM | Represento el balón de fútbol intervenido, el objeto, como una forma pasiva para que todos se relacionen con ella, dándole un toque de crítica y sarcasmo a la vida.

La relación del material utilizado (cemento, arena, piedrín y hierro) que en combinación se vuelve materialmente pesado, la hago desde la representación dolorosa de lo que vivimos en nuestra vida de provincia.



Precaución | *Caution* | 2014

Distracción | *Distraction* | 2015

PU | ¿Eres coleccionador de objetos?, ¿cuál fue el primer objeto que coleccionaste?

JM | Todos nos aferramos a las cosas y nuestra existencia está apegada a algo. El primer objeto que coleccioné fue una piedra de pomo que encontré en la orilla del Lago de Atitlán, donde vivo. Encontré algo exótico en ella, su simpleza, la naturalidad en la que se sumerge la vida y que, al final, la mayor parte del tiempo ignoramos.



SARA RAMO

| MADRID | ESPAÑA | 1975 |
| VIVE EN BRASIL |

Bachillerato en Bellas Artes en la Universidad Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil, 2002. Entre sus exhibiciones recientes destacan: "Os Ajudantes", Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil; "Project 35 (+)", "The Last Act", New Garage Museum of Contemporary Art, Moscú, Rusia, ambas en 2015. Otras exhibiciones: "Desvelo y traza", Matadero Madrid, España, 2014; "Se o tempo estiver favorável", 9 Bienal de Mercosur, Porto Alegre, Brasil, 2013; 11 Bienal de Sharjah, Dubai, Emiratos Árabes Unidos, 2013. Participó en la 29 Bienal de São Paulo, Brasil, 2010 y la 53 Bienal de Venecia, Italia, 2009.

ENTREVISTA POR | CHRISTOPHER
TORRES

CHRISTOPHER TORRES | ¿Cómo surgió el interés particular que tienes por trabajar con lo cotidiano?

SARA RAMO | La irrupción de lo cotidiano como acontecimiento artístico en el siglo XVII acompañó a un cambio de organización social, y el arte empezó a vivir una especie de emancipación de los poderes oficiales. De repente, la vida común y corriente era un tema celebrado.

Lo que me interesa al trabajar con lo cercano hoy es partir de la base, del lugar desde donde la vida surge. Todas las estructuras sociales y económicas tienen un fuerte impacto sobre nuestra cotidianeidad y si bien muchas veces este es el lugar de lo operativo y ordinario, también es el lugar de la posibilidad, del desvío, del acto poético, de la convivencia. Aquí la fricción con lo real es más inmediata y por lo tanto más dolorosa, pero también es dada a la transformación y a la invención desde lo pequeño y lo compartible.

CT | ¿Cómo surgen las inquietudes sobre un objeto con el que haces tu obra? ¿Es un proceso espontáneo hecho por una observación cotidiana o decides centrarte en un objeto específico y a partir del mismo pensar en las posibilidades que tiene?

SR | Podría decirse que mi investigación parte sobre todo del entorno y sus posibilidades. El objeto no tiene valor como algo individual, no hay un vínculo o fetiche especial por uno u otro objeto. Los objetos en mi trabajo, coexisten como grupo, son importantes en el espacio y en el contexto donde están inseridos. Suelen ser cosas que han sido guardadas y olvidadas en algún desván de institución, u objetos que al estar demasiado vinculados a su uso práctico o a la acumulación se tornan invisibles. La forma como son organizados o como aparecen en diferentes contextos posibilitan diferentes lecturas.

CT | ¿Consideras que tu obra es una evocación constante al público para ver tu propio mundo y pensar en lo que les rodea para tener un gesto poético para sí mismos o para los demás?

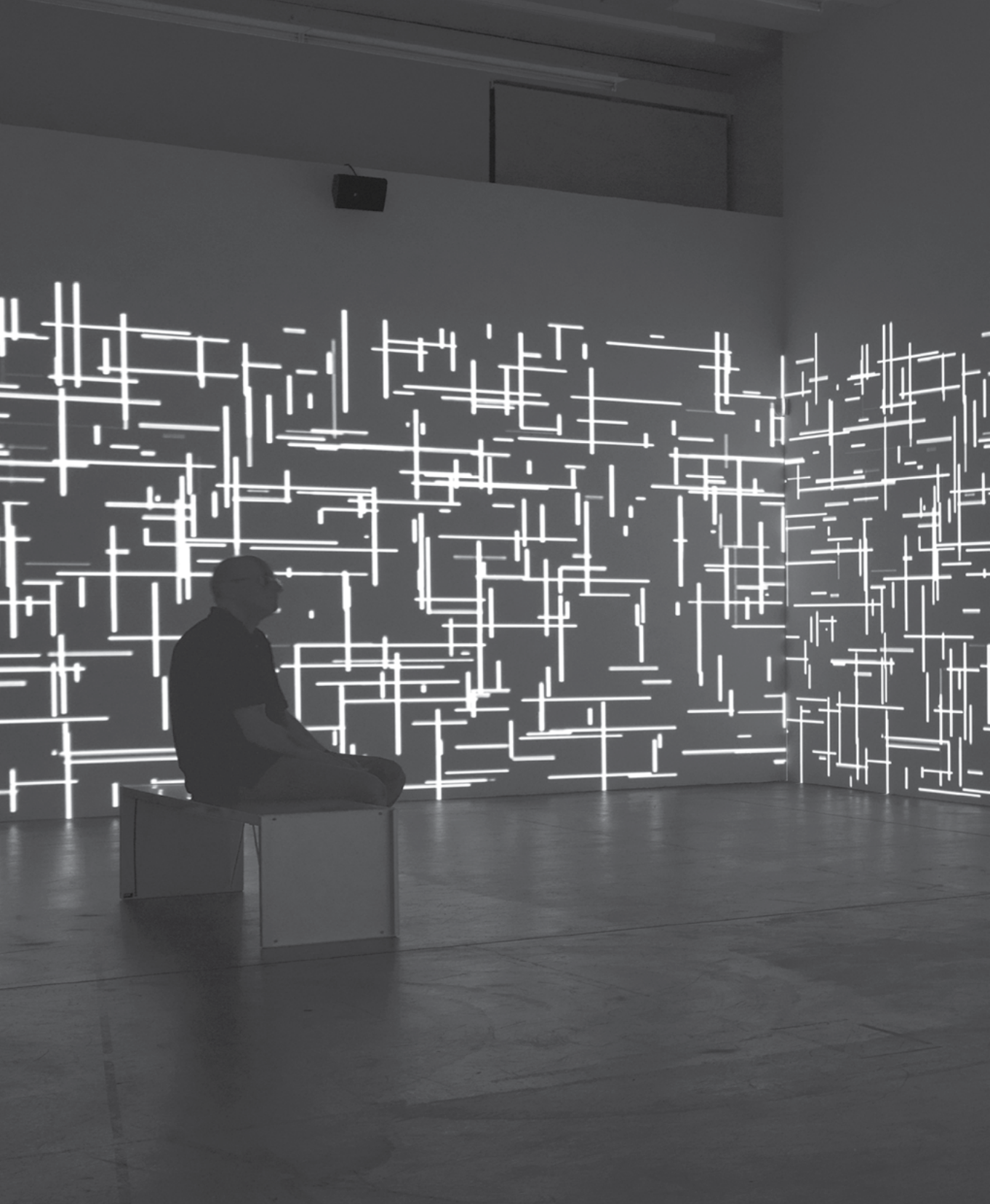
SR | El material a partir del cual un artista construye su obra es el mundo en el que vivimos, lo que nos rodea. El artista crea en términos de lo común, pues la voluntad inherente a la creación artística es el compartir. Por eso el trabajo que me interesa solo existe como pluralidad, es un trabajo con diferentes capas interpretativas que asume su tanteo en la oscuridad y que hace que personas que tienen perspectivas muy diversas experimenten algo común justamente compartiendo las diferencias. El gesto poético crea disponibilidad al pensamiento y el artista confía al público la capacidad de ver otros mundos, de ver al otro.

CT | ¿Podrías por favor comentar acerca de la obra que expondrás en esta Bienal?

SR | Alguien aparece de espaldas; está deshaciendo una maleta. Hay un juego de escala en relación con el contenido de esta maleta, ya que en ella caben más cosas de lo que sería razonable, objetos que van ocupando un espacio que inicialmente estaba vacío. Es un trabajo sobre la acumulación y la consistencia de las cosas que cargamos. Un movimiento de desapego en un viaje incierto.







EL COTIDIANO INCONSCIENTE

THE EVERYDAY UNCONSCIOUS

| MAGDALENA FERNÁNDEZ |

| HAMISH FULTON |

| GLENDA LEÓN |

| ERNESTO NETO |

“La mente es una especie de teatro en el que distintas percepciones SE presentan en forma sucesiva; pasan, vuelven a pasar, se DESLIZAN y mezclan en una variedad infinita de posturas y situaciones”.

"The mind is a kind of theatre, where several perceptions successively make their appearance; PASS, repass, glide away, and mingle in an infinite variety of postures and situations."

EL COTIDIANO INCONSCIENTE

| POR | SUSAN YI |

Los métodos de percepción se dividen tradicionalmente en cinco sentidos: vista, oído, tacto, olfato y gusto. Al utilizar estas propiedades físicas y numinosas como un elemento integral para entender e interpretar su obra, cuatro artistas: Magdalena Fernández, Hamish Fulton, Ernesto Neto y Glenda León, logran, a través de su práctica atenta, despertar una mayor conciencia de aquellos gestos a los que se integran y se aplican en la vida diaria y de manera casi inconsciente los sentidos corporales y los movimientos comunes. En varias piezas que abarcan el video, la instalación y la documentación de investigación, la obra de cada uno de estos artistas apunta al inconsciente ordinario como un gesto especialmente evocativo que da vida a aquello que parece el acto más común de nuestra cotidianidad; sus obras son una reflexión sobre cómo el arte hace un uso infinito de medios limitados.

Momentos habituales, movimientos, sonido—y silencio—informan la obra de la artista cubana Glenda León (n. 1976, La Habana, Cuba). Caracterizada por su movimiento lento, el paso y los ritmos reposados que presenta en su obra producen una sensación de regularidad que se corresponde minuciosamente con el movimiento y el sonido de una persona que respira. A primera vista el video parece estático y de una familiaridad antinatural. Aunque la duración del video original es breve, la escena es el elemento único de un bucle continuo que se repite infinitamente. La manera en que la artista se apropia, crea y transforma un elemento familiar del cuerpo provoca una exploración que va más allá del mundo físico. La composición de la obra sugiere la ilustración visual de una sensación de totalidad, abarcando el ciclo metafórico de la vida, al mismo tiempo que encauza la conciencia del espectador hacia los sentidos corporales.

El espacio físico es un medio fundamental para la expansión de la percepción y la conciencia del sí en relación con el entorno, como se puede experimentar en la obra de Magdalena Fernández (n. 1964, Caracas, Venezuela). La práctica artística de Fernández, que estudió matemáticas y desarrolló una carrera en diseño gráfico, abarca la instalación de ubicación específica, video, fotografía, dibujo, y escultura. Los videos animados de la artista, que incorporan elementos de sonido, movimiento, y luz, revelan referencias a los inicios de la abstracción geométrica. Para ampliar la experiencia sensorial del espectador la artista crea un ambiente espacial compuesto de formas geométricas que se mueven al ritmo de sonidos de la naturaleza, un elemento recurrente en la obra de la artista que se origina en su fascinación con el mundo físico. A medida que los espectadores se rinden a la oscuridad que envuelve la sala, sus sentidos se agudizan y se ven atraídos de inmediato a la luz y las imágenes en movimiento proyectadas frente a ellos. La instalación de video recontextualiza las pautas artísticas de la abstracción óptica y geométrica en un paisaje digital, transformando el espacio en un área de discurso constante.

La toma de conciencia mediante la asimilación metafísica de lo físico es clave en la obra del artista brasileño Ernesto Neto (n. 1964, Rio de Janeiro, Brasil). El artista trata la escultura como un medio sensorial que reclama interacción y reflexión. Al incorporar a la obra formas corpóreas y materiales orgánicos como medias de nylon, arena y especias, el artista crea una atmósfera sensual que permite a los espectadores sumergirse en la experiencia de sentir el propio cuerpo a través del elemento físico de lo material. Las esculturas de Neto, que a menudo consisten en formas bulbosas, penetrables, recuerdan al cuerpo humano. Es un esfuerzo consciente del artista que se debe en parte a una idea que nutre su práctica artística: que la escultura es el cuerpo. El placer de encontrar un equilibrio entre cuerpo y mente a través del arte es un elemento integral de la práctica del artista, que desde la década de 1990 sigue fiel a la misma línea energética.

La obra de Hamish Fulton (n. 1946, Londres, Inglaterra) se desarrolla en torno al involucramiento físico directo del artista con el paisaje usando los medios más sencillos y pedestres. Caminar, una forma común de movimiento que además es práctica—como dormir o respirar—tiene un significado profundo para el artista como metáfora de la experiencia de vida, y a su vez sugiere una vida propia. Esta metodología, que también implica seguir durante la caminata ciertas reglas autoimpuestas, se convierte en el núcleo de la práctica de Fulton, y en un factor determinante en el desarrollo de la singular cualidad estética del caminar. Aunque Fulton ejecuta sus caminatas de manera individual, la documentación visual mediante fotografías y textos permite que los espectadores se adentren en la experiencia tanto física como metafísica del artista. De alguna manera, los dos elementos—el caminar y el arte—no pueden existir uno sin el otro para el artista. Fulton ha viajado y *caminado* por muchas regiones, incluidos los Estados Unidos, Asia, Europa y América Latina.

En la exploración del tema del inconsciente ordinario, estas obras ofrecen una oportunidad sin precedentes para estudiar y ampliar nuestro conocimiento sobre las sensaciones del cuerpo y sus acciones. La exploración del uso de objetos cotidianos mediante su yuxtaposición a través de mecanismos de rigor creativo agudiza la conciencia y la percepción de lo ordinario. Las obras sugerentes de estos cuatro artistas multidisciplinarios apuntan a la necesidad de desarrollar métodos alternativos para procesar lo que habitualmente se marginaliza, no se ve, o se olvida, al mismo tiempo que se resalta la importancia de actividades cotidianas como el dormir, caminar, o respirar, que se llevan a cabo diariamente. Ofrecen la posibilidad de que lo que vemos comúnmente tal vez pueda ser algo totalmente diferente.

THE EVERYDAY UNCONCIOUS

| BY | SUSAN YI |

Methods of perception are traditionally broken down into the following five senses: sight, sound, touch, smell, and taste. By employing these physical and numinous properties as an integral component to the understanding and interpretation of their art, four artists, Hamish Fulton, Glenda León, Ernesto Neto, and Magdalena Fernández have through their own furtive practice worked to evoke a heightened awareness of these mannerisms in which the bodily senses and ordinary movements are almost unknowingly integrated and applied in our daily life. Through distinct artistic output that take form through video, installation, and research-oriented documentation, each of these artists' work draws attention to the ordinary unconscious as a particularly evocative gesture, one that vivifies what is most seemingly general in our daily life; their works are a reflection of art's way of making infinite uses of finite means.

Mundane moments, movements, sound —and silence— inform the work of the Cuban artist Glenda León (b. 1976, Havana, Cuba). Characterized by its slow motion, the sluggish pace and rhythms portrayed in the work are embodied with a sense of steadiness, carefully produced in correspondence with the movement and sound of a person breathing. At first glance, the video appears unmoving and unnaturally familiar. Although the duration of the original video is short, this scene is a singular component of an endless loop formulated to repeat without end. The artist's method of appropriation, of creating and transforming a familiar component of the body, provokes an alternative way of exploration beyond the physical world. The composition of the work as a whole visually illustrates a sense of totality, encapsulating the metamorphic cycle of life, while simultaneously elevating the viewer's awareness of one's bodily senses.

The physical space is a fundamental medium for expanding one's perception and awareness of self in relationship to its environment, as experienced through the work of Magdalena Fernández (b. 1964, Caracas, Venezuela). Formally educated in mathematics, and with a career in graphic design, Fernández's artistic practice spans site-specific installation, video, photography, drawing, and sculpture. Incorporating aspects of sound, movement, and light, references to early geometric abstraction manifest itself in the artist's video animation. To enhance the viewer's sensory experience, the artist creates a spatial environment composed of geometric forms moving to rhythmic sounds of nature, a recurring feature deeply rooted in the artist's fascination with the physical world. As viewers succumb to the enveloping darkness of the room, their senses are heightened and immediately drawn to the light and moving imagery projected in front of them. The video installation re-

contextualizes the artistic traditions of optical and geometric abstraction into a digital landscape, transforming the space into an area of constant discourse.

Self-awareness through metaphysical assimilation into the physical is at the crux of the work of Brazilian artist, Ernesto Neto (b. 1964, Rio de Janeiro, Brazil). The artist approaches sculpture as a sensory medium that craves interaction and reflection. By incorporating corporeal shapes and organic materials such as nylon stockings, sand, and spices in his work, the artist creates a sensuous atmosphere that enables viewers to be immersed in the experience of sensing one's own body through the physicality of the material. Often consisting of bulbous, penetrable forms, Neto's sculptures are reminiscent of the human body, a conscious effort of the artist in part due to an underlying notion in his practice, that sculpture is the body. The pleasure in finding balance of body and mind through art is an integral aspect of the artist's practice, which has continued to follow its faithful strength of line since the 1990s.

The work of Hamish Fulton (b. 1946, London, England) is centralized around the artist's direct physical engagement with the landscape through its simplest, pedestrian means. A movement so ordinary yet practical—like sleeping or breathing—walking has profound meaning for the artist as a metaphor for experiencing life, which in turn resonates a life of its own. This methodology, which also involves practicing self-imposed rules during the process of walking, becomes the focal point of Fulton's practice, and a determining factor in developing the walk's unique aesthetic quality. Although Fulton's walks are performed individually, the visual documentation in the form of photographs and texts enables the viewers to engage with the artist's physical, as well as metaphysical experience. In a utilitarian sense, the two components—walking and art—cannot exist without the other for the artist. Fulton has travelled and *walked* through various regions including the United States, Asia, Europe and Latin America.

Within the scope of exploring the theme of the ordinary unconscious, these works offer an unprecedented platform for examining and expanding one's awareness of bodily senses and actions. The exploration of utilizing everyday means by way of juxtaposing them to the mechanics of creative rigor heightens one's consciousness and perception of the ordinary. The meditative and thought provoking works by these four multi-disciplinary artists highlight the need for alternative methods in re-processing what is conventionally marginalized and often unseen or forgotten, while also emphasizing on the importance of ordinary actions, such as sleeping, walking, or breathing that are performed everyday. They furnish the possibility of what we ordinarily see as perhaps capable of being something else altogether.

MAGDALENA FERNÁNDEZ

| CARACAS | VENEZUELA | 1964 |
| VIVE EN VENEZUELA |

Estudios de Diseño Gráfico, taller AG Fronzoni, Milán, Italia. Exhibiciones individuales recientes: “Surfaces”, CIFO Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, EEUU, 2006 y Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Venezuela, 2006; “Complete Concrete”, Haus Konstruktiv, Zurich, Suiza, 2010; “2iPM009”, Frost Museum, Miami, Florida, EEUU, 2011 y Museum of Latin American Art, Long Beach, California, EEUU, 2012; “Magdalena Fernández”, The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, California, EEUU, 2015; 10 Bial de Cuenca, Ecuador, 2009; 53 Bial de Venecia, Italia, 2009. Colecciones: Galería de Arte Nacional y Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela; Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela; Miami Art Museum, Florida, EEUU; Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EEUU; The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, California, EEUU; Museo de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador; Muzeum Sztuki, Lodz, Polonia.

ENTREVISTA POR | ÁLVARO BEBER

ÁLVARO BEBER | ¿Cómo fue tu acercamiento al mundo del arte?

MAGDALENA FERNÁNDEZ | Podría decir que mi acercamiento al arte tiene varias aristas. Por un lado la naturaleza como inspiradora, luego mi búsqueda en torno al espacio; donde podríamos incluir: la estructura, la inestabilidad, lo permanente, lo efímero, la transparencia, el movimiento... Todo ello desde un lenguaje abstracto geométrico, quizás debido a mi formación académica y profesional. Ese lenguaje aparece así como un “lenguaje natural”. Si bien mi aproximación es intuitiva y experiencial y la contemplación parte fundamental en mi proceso; la razón o estructura mental y el método o lenguaje, son los que me permiten articular alguna cosa física, que obviamente está impregnada de ese lenguaje.

ÁB | ¿De dónde viene tu inspiración?

MF | En ocasiones especiales e importantes para mi equilibrio y sosiego, la naturaleza me ha hecho sentir en comunión con el universo. Es una suerte de estado de conciencia superior, donde me siento claramente parte de un todo. Son instantes donde muchas de las cosas que me perturban desaparecen por completo, abriendo paso a un estado de serenidad.

ÁB | ¿Nos puedes hablar de las obras que presentarás en la 20 Bial de Arte Paiz?

MF | *1pmS011*, el video de la Serie Pinturas Móviles presente en la 20 Bial de Arte Paiz de Guatemala, es para mí el tránsito de la oscuridad a la luz o de la luz a la oscuridad; quizás el símbolo clásico del cambio o la transformación. Formalmente el trabajo de Jesús Rafael Soto me proporcionó herramientas para articular visualmente este tránsito; como lo son el punto y la retícula, e integrarlos con el sonido en un video animado. El amanecer (*1pmS011*) se

presenta entonces como una gran malla de luz que va conformándose poco a poco, con la suma de retículas hechas de puntos de luz, de distintos tamaños y proporciones, que representan el despertar de diferentes animales; la superposición de ellas genera cada vez más luz. Los sonidos convocan el movimiento de estos puntos, haciéndolos más presentes. En este ejercicio se me ha hecho evidente que la suma de todos estos seres hace luz, pero sólo en su llamado se distingue la individualidad de cada uno. Esta gran malla se convierte en pura luz cuando los seres despiertos son un número considerable... en ese punto hipotético ya no podrían distinguirse.

ÁB | ¿Cómo ves el panorama del arte en Guatemala?

MF | Para mí esta es una gran oportunidad para intercambiar con artistas locales y conocer más sobre las corrientes presentes en Guatemala y su medio artístico.

Exhibición Magdalena Fernández | Magdalena Fernández Exhibition | 2015



HAMISH FULTON

| LONDRES | INGLATERRA | 1946 |
| VIVE EN INGLATERRA |

Estudió en Hammersmith College of Art, en la St. Martin's School of Arts, y el Royal College of Arts, Londres, Inglaterra. Caminatas en Inglaterra, Escocia, Gales, Irlanda, Francia, Italia, Suiza, Austria, Noruega, Laponia, Islandia, Países Bajos, España, Portugal, EEUU, Canadá, México, Perú, Nepal, Bolivia, India, Australia, Japón, Argentina, Tíbet. Caminatas colectivas: C.A.A, Kitakyushu, Japón, 1994; Fondazione Antonio Ratti, Como, Italia, 1998; Domaine de Chamarande, Francia, 2002 (con Christine Quoiraud). Exhibiciones destacadas: "Walking journey", Londres, Inglaterra, 2002. Colecciones: The Tate Gallery, Londres, Inglaterra; Museum of Modern Art, Nueva York, EEUU; Stedelijk Museum, Amsterdam, Holanda.

ENTREVISTA POR | ALEXIA TALA

ALEXIA TALA | Considerando el ritmo acelerado del mundo contemporáneo que nos hace alienarnos de la sociedad, e incluso de nuestro propio cuerpo ¿Son tus caminatas una forma de conectarte contigo mismo?

HAMISH FULTON | Sí, de conectar tanto el cuerpo como la mente en relación con la naturaleza. Hoy en día la importancia del respeto por la naturaleza es cada vez mayor. El respeto por la sabiduría y el conocimiento de la naturaleza por parte de los pueblos indígenas también son de la mayor importancia. Esta actitud no es un paso retrógrado; los pueblos indígenas son nuestros contemporáneos.

AT | En tus caminatas, no te llevas nada del lugar, pero tu cuerpo se ha convertido en un contenedor de obras de arte, cuando pensamos que "la caminata" es la obra ¿Qué es lo más importante a ser convertido en las obras que se exhiben de esta experiencia única e irrepetible?

HF | No soy un artista de Land-Art. Como dicen los medioambientalistas, "déjalo en el suelo". Es imposible re-presentar la experiencia de una caminata, pero es posible destacar y priorizar la experiencia de caminar en cualquier lugar. La caminata en el siglo XXI se da en contraste con el automóvil, el avión, y hasta el omnipresente teléfono móvil.

AT | La experiencia de tus caminatas es una experiencia individual, ¿qué ocurre entonces con esa individualidad en las caminatas colectivas "Slowwalk", que de alguna manera podríamos ver como una comunidad de individuos?

HF | Yo digo “el participante de una caminata es al mismo tiempo el observador de arte”. Sin individuos no puede haber caminatas colectivas; cada individuo es igual de importante. Mi respuesta a la pregunta “¿Por qué hacer esta caminata?” es: “¿Cuándo fue la última vez que caminaste en silencio, de manera repetitiva, durante una hora, con cien personas, a la mayoría de las cuales ni siquiera conoces?” Al otro extremo están las caminatas solidarias de acampada que duran varios días.

AT | ¿Qué rol ocupa el texto en la realización de tu obra post-caminata?

HF | Hace años, para aclarar la categoría de artista que soy, tuve que inventar un término, “artista caminante”. Para indicar que una caminata particular requiere un texto. Como yo no hago arte abstracto sin palabras, por ejemplo, cada obra que materializo contiene un texto de caminata. Quiere decir que cada obra de arte que materializo contiene un texto.

Exhibición | Exhibition | ATACAMA 1234567 | 2013



GLENDALÉÓN

| LA HABANA | CUBA | 1976 |
| VIVE ENTRE CUBA Y ESPAÑA |

Maestría en Nuevos Medios en la Academia de Nuevos Medios, Colonia, Alemania, 2007, y graduada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, Cuba, 1999. Fue artista en residencia en Fonderie Darling, Montreal, Canadá, 2010, en el Couvent des Recollets, París, Francia, 2007, y ganó la Beca Pollock-Krasner, Nueva York, EEUU, 2005. Colecciones: Centre Georges Pompidou, París, Francia; Galería de Arte de Ontario, Toronto, Canadá, y el Museo de Bellas Artes de Montreal, Canadá. Representó a Cuba en la 55 Bienal de Venecia, Italia, 2013 y fue invitada a la Bienal de La Habana, Cuba, en 2003, 2009 y 2015.

ENTREVISTA POR | JOSÉ OQUENDO

JOSE OQUENDO | Puedes explicarnos, brevemente, los intereses temáticos que abordas en tu obra.

GLENDALÉÓN | Me interesa la re-conexión del ser humano con las esencias, con su estado de libertad, con la naturaleza. Pero también lo que está entre el silencio y sonido, lo eterno y lo efímero, lo distante y lo cercano, lo presente y lo ausente, lo similar y lo diferente.

JO | ¿Por qué el uso de temas relacionados a la cotidianidad, así como la utilización de objetos comunes, se vuelve el eje central de tu obra?, ¿dónde consideras que se encuentra la importancia de lo cotidiano, en relación con el arte y con la vida?

GL | El uso o más bien la de-construcción de objetos cotidianos me permite subvertir la realidad, y romper con los cánones establecidos, ampliando así el horizonte del espectador. Las ideas vienen de observar la realidad que me rodea, repleta como es lógico, de estos objetos cotidianos. La realidad es lo cotidiano.

JO | ¿Qué podrías decirnos sobre la relación que se da entre el espectador y la obra de arte contemporánea, cuando ésta aborda temas concurridos por las mentes o ideas desapercibidas, con la utilización de objetos comunes, cotidianos y sencillos?, ¿consideras que esto colabora al entendimiento de la obra y a fortalecer la idea/mensaje de la pieza?

GL | Idealmente creo que las obras de arte pueden cambiar un poco el punto de vista del espectador, y proporcionarles una nueva visión del mundo. Al hacer esto se adquiere conocimiento, al vivir y aprender de la vida se adquiere sabiduría. Por lo tanto no es solo el arte y la literatura lo que nos enriquece, pero ciertamente nos aporta luz.

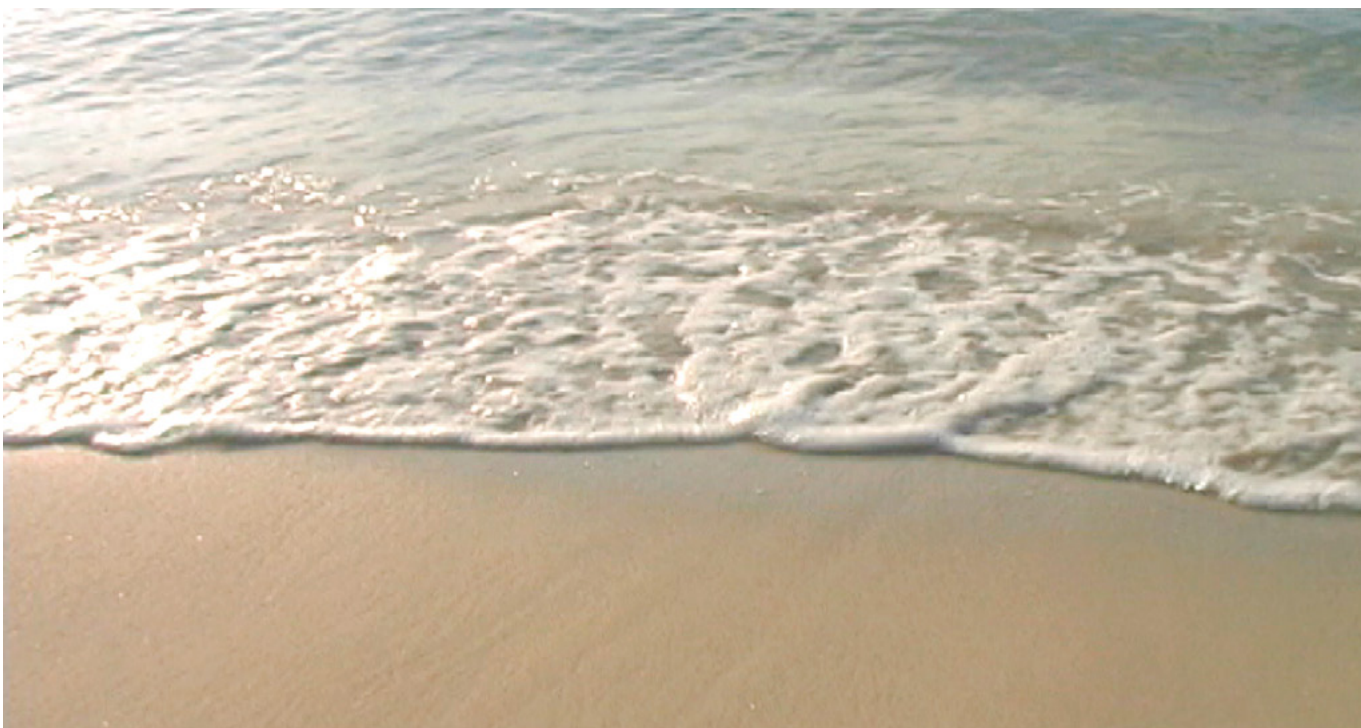
JO | Sobre el trabajo que presentarás en la 20 Bienal de Arte Paiz, podrías explicarnos, brevemente, tu obra.

GL | El trabajo se llama *Mar Interno*, es un video corto, de poco más de un minuto de duración, donde las olas del mar en la orilla vienen y se van al ritmo de una respiración.

Proveniente de mi video *Cada Respiro* (2003), esta idea de hacer coincidir la respiración con ciertos fenómenos, como el nacimiento inesperado de una flor de un vestido o el movimiento del mar, nos lleva a pensar en la grandeza y el poder que tiene cada ser humano, a la grandeza de la vida misma, a hacernos conscientes de la vida, simplemente. Estos son elementos esenciales y están más allá de la política o mejor dicho, es la manera más fuerte de hacer política, porque la mejor manera de cambiar el mundo es empezar por cambiar uno mismo.

También nos conecta con la propia naturaleza, recordándonos que está tan viva como nosotros. “Y en la paz del azul, reinaba la cólera del rojo” (Yves Klein).

Mar Interno | *Inner Sea* | 2006



ERNESTO NETO

| RÍO DE JANEIRO | BRASIL | 1964 |
| VIVE EN BRASIL |

Exposiciones individuales: “Aru Kuxipa, Sacred Secret”, Thyssen-Bornemisza Contemporary Art -TBA21, Viena, Austria, 2015; “Ernesto Neto: el cuerpo que me lleva”, Guggenheim Bilbao, España, 2014; “The Edges of the World”, Hayward Gallery, Londres, Inglaterra, 2010; y “Anthropodino”, Park Avenue Armory, Nueva York, EEUU. Representó a Brasil en la 49 Bial de Venecia, Italia, 2001, y también expuso en la 24 y 29 Bial de São Paulo, Brasil, en 1998 y 2010, entre muchas otras. Colecciones: Museo de Arte Moderno, Nueva York, EEUU; Tate Gallery, Londres, Inglaterra; Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York, EEUU; Centre Georges Pompidou, París, Francia; Inhotim, Minas Gerais, Brasil; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

ENTREVISTA POR | ALEXIA TALA

ALEXIA TALA | Reflexionando sobre tu trabajo y de cómo la participación del público cambió desde el “toca, siente, juega” de los años 60/70 que Hélio Oiticica rechazaba y describía en una carta a Lygia Clark como “muy simple y lineal”, a lo que es la participación hoy. ¿Dirías que tu trabajo reflexiona más allá de esos límites?

ERNESTO NETO | Yo no digo nada, quien habla es la obra, quien recibe es ella, siempre de brazos abiertos para el encuentro, para el abrazo. En este mundo de tantos golpes, muchas veces ella sale golpeada.

“La pureza es un mito” (Hélio Oiticica), de mitos se hace el mundo, Lygia entró con el cuerpo, Hélio con la palabra, cada cual bailó y transformó.

Todo es incompleto, pero todo es transformador cuando el coraje nos abraza el fondo del corazón, la mente miente, comenta, suelta frases muchas veces calculadas, con objetivos extraordinarios.

Bicho se desdobra sin pesos y olores, *Tropicalia* suelta colores planos, artimañas en los *parangol* del día a día. Hoy no es fácil lidiar con la libertad, *economjamaras* nos siembran voces en los oídos, avalancha informativa mediática, el cuerpo pide silencio, aliento, para que con él los poros puedan respirar, meditar, entrar en el espacio de los sueños para desalienarse de este “corre-corre”, querer tiempo para mirar, sentir aromas, darle las manos a quien se sabe abrazar, contracultura ayer hoy y siempre, naturaleza a que retornar, la naturaleza habla, abraza, cura; para entrar en este campo profundo es preciso quietarse, respirar hondo, vaciarse y entregarse a los perfumes de las raíces y las hojas de la madre naturaleza.

AT | ¿Cuál es el papel de la arquitectura del lugar específico donde el trabajo está instalado y qué acontece cuando es removido y remontado en otro lugar?, quiero decir, ¿tiene la arquitectura del lugar alguna incidencia o lo importante es el cambio atmosférico que ocurre dentro de la obra?

EN | La obra es como un bicho, se adapta, se encoge y se transforma, con su fuerza. El lugar de aquel lugar, todo en esta vida es un baile; occidente dividió todo en pequeños pedazos, llenó de nombres este pequeño gran mundo. Todo lugar tiene una dinámica y personalidad, nada es neutro, pero la obra contiene lo inesperado, el misterio, y ésta enciende el lugar, el lugar la enmarca. Cada lugar es un abrazo, un canto, una danza... el poder de transformación espiritual de la obra redefine no solo al lugar, sino su propia existencia; nos queda la posibilidad de soñar, vivenciar. Mientras más nos despojamos de nuestras palabras quedamos más leves para respirar el lugar profundo que existe en nosotros mismos, que nos lleva al museo para encontrar nuestro propio yo. El arte media, observa, sopla, el lugar abraza, protege y besa, viva el arte y viva el arte, viva la palabra viva que nos ilumina el corazón, el arte como la vida se quiere esparcir, quiere salir de “su” lugar, el arte es espíritu en esta guiñada occidental, la única puerta hacia lo espiritual, arte, él es nuestra puerta de entrada y de salida, esto sí lo podemos llamar de arquitectura, quien sabe si también casa de los espíritus, es por el arte en este mundo objetivo que encontramos nuestros *pajés*, pero el *pajé*, como el arte, no habla, solo sopla bsuuuuhhh, shiiiiiii.

Al respirar, el viento entra en mí, y en pocos segundos, horas, meses, puede estar dentro de ti, ahí pensamos en la pregunta que en sí ya trae la respuesta, ¿dónde está el arte?: el arte está todo el tiempo en todos lados. Segregado, el arte se da “entremedio”, en la línea orgánica, como diría Lygia Clark, en los intersticios de lo cotidiano, el espacio es la vida, galería, museo, espacio dado, todo lugar tiene espíritu, sentido, historia, potencia, significado, el arte danza en cada lugar, nace en una concha, se redefine en otra, tiene dentro de sí el espíritu nómada, el espíritu de la libertad. Soplando, soplando, por cada lugar que pasa, en este aliento está el “entremedio”, es lo que respiramos y llevamos a casa, el arte puede ser un baño.



Arco Vientre | Womb Arch | 1999



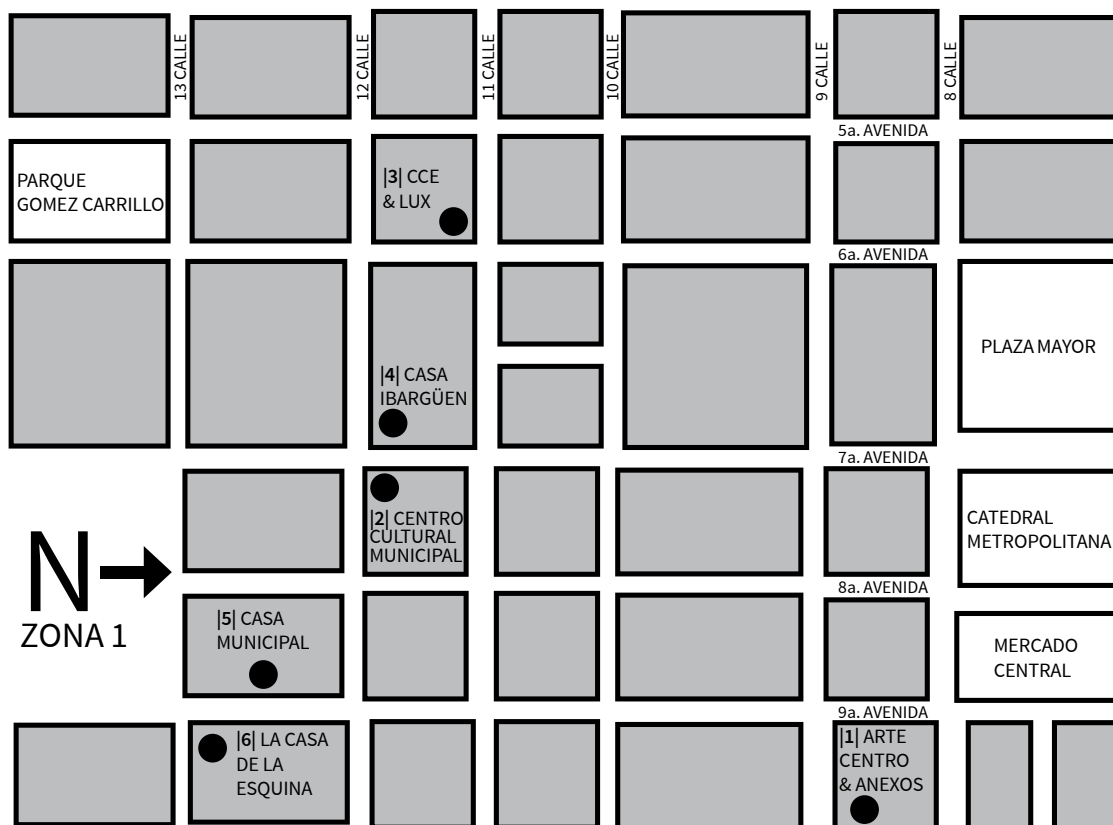
Arco Ventre Neto | Womb Arch Neto | 1999

SEDES

VENUES

20 BIENAL DE ARTE PAIZ

CENTRO HISTÓRICO | CIUDAD DE GUATEMALA
DEL 2 DE JUNIO AL 3 DE JULIO DE 2016
HISTORICAL CENTER | GUATEMALA CITY
JUNE 2 | JULY 3 | 2016



[1] ARTECENTRO GRACIELA ANDRADE DE PAIZ Y ANEXOS

GRACIELA ANDRADE DE PAIZ ART CENTER AND ANNEXES



ArteCentro se ubica en la 9ª calle 8-54, Zona 1, edificio en el cual se fundó el 4 de mayo de 1928 el primer negocio de don Carlos Paiz Ayala, “La Bombita”, que vendía artículos de cuero y materiales para calzado. Luego esa tienda fue evolucionando y surtiéndose de otros productos y así se amplió hasta convertirse en Almacén Paiz. Fue en 2007 que ArteCentro Graciela Andrade de Paiz abrió sus puertas al público convirtiéndose en un espacio importante para el arte guatemalteco.

Estos Anexos se adquirieron en el año 2011 con el propósito de ampliar las instalaciones de ArteCentro. En sus inicios estos locales albergaron comercios históricos como el estudio del fotógrafo conocido como “El Canche” Serra. Comenzando con la Bienal de Arte 18, se utilizaron como espacios de exposición y se siguen utilizando cada dos años para este evento.

ArteCentro is located on 9th Street, 8-54, Zone 1, a building where on May 4, 1928, Don Carlos Paiz Ayala opened his first business, “La Bombita,” where leather goods and footwear. The store evolved and incorporated additional products, growing to become Almacén Paiz. In 2007, ArteCentro Graciela Andrade de Paiz opened its doors to the public, becoming an important venue for Guatemalan art.

These additions were acquired in 2011 with the intent of expanding the installations of ArteCentro. Originally, these facilities housed historical businesses, such as the studio of the photographer known as “El Canche” (Blond) Serra. Since the 18th Bienal they have been used as exhibition spaces, and they are still used for this event every two years.

|2| CENTRO CULTURAL MUNICIPAL

MUNICIPAL CULTURAL CENTER



Se encuentra en la 12 Calle y 7ª. Avenida de la Zona 1. Es una obra arquitectónica de estilo neocolonial inaugurada en 1949. Fue diseñado y construido por Rafael Pérez de León y Enrique Riera, quienes también colaboraron en la edificación del Palacio Nacional de la Cultura y el de la Policía Nacional Civil. Fue declarado Monumento Nacional en 1981. Su arquitectura invita a la observación, pues la riqueza de las decoraciones interiores, así como los juegos de luces y sombras surgidos gracias a sus generosas dimensiones evitan ser captados con una simple ojeada. El arco o puente, que une a los dos edificios sobre la 12 calle es la estructura que da al conjunto arquitectónico cualidades coloniales, guardando cierta semejanza al Arco de Santa Catarina de la Antigua Guatemala.

On 12 Street and 7th Avenue in Zone 1, it reflects neo-colonial architecture and opened in 1949. It was designed by Rafael Pérez de León and Enrique Riera, the same engineering team that built the National Palace of Culture and the National Civilian Police building. In 1981 it was designated as a national monument. Its architecture invites observation, since the rich interior décor, as well as the combination of lights and shadows produced by its large scale cannot be grasped at as single glance. The arch or bridge that connects the two buildings over 12th street is the structure that gives the architectural group a colonial quality, somewhat resembling the Arch of Santa Catarina, in Antigua Guatemala.

|3| CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA

SPAIN CULTURAL CENTER



Ubicado en el 2^{do} y 3^{er} Nivel del antiguo Teatro Lux, que fue construido en 1936. Su diseño art decó, elaborado por los arquitectos alemanes Roberto Hoeff y Rodolfo Bader revolucionó las construcciones de la época. En los años 80 lo transformaron en un cine de salas múltiples, y en el 2010, junto con la construcción del proyecto del Paseo la Sexta, se inició un proceso de restauración que da hoy espacio de nuevo al Teatro y a este Centro Cultural.

Located on the 2nd and 3rd floors of the old Lux theater, built in 1936. Its art deco design, developed by German architects Robert Hoeff and Rudolph Bader revolutionized construction at the time. In the 1980s it was turned into a multiplex. A restoration project begun in 2010, together with the construction of the 6th Avenue pedestrian passage, culminate today with a new Theater and the Cultural Center.

|4| CASA IBARGÜEN

IBARGÜEN RESIDENCE



Ubicada en la 7ª. Avenida y 12 Calle de la Zona 1, fue edificada a finales del siglo XIX. Antes de su construcción existía una antigua casa colonial en ese terreno. Posee un delicioso periplo por el pasado gracias a sus altas puertas de madera maciza, los azulejos art-nouveau que visten los corredores, y los suelos de mosaico estilo veneciano que cubren los baños. Hoy es un anexo del Centro Cultural Municipal.

Located on 7th Avenue and 12th Street, in Zone 1, it was erected at the end of the 19th Century, on a lot occupied earlier by an old colonial house. It allows for a delightful journey into the past thanks to its tall, sturdy wooden doors, the art-nouveau tiles that adorn the hallways, and the Venetian-style mosaic floors that cover the bathrooms. Today it is an annex to the Municipal Cultural Center.

[5] CASA MUNICIPAL (ANTIGUA IMPRENTA SÁNCHEZ & DE GUISE)
MUNICIPAL HOUSE (FORMERLY IMPRENTA SÁNCHEZ & DE GUISE)



Se ubica en la 8ª. Avenida 12-58 de la Zona 1, antes antigua imprenta Sánchez & De Guise. Fue construida alrededor de 1865 y 33 años después se convirtió en la imprenta, tercera en el sistema de linotipos que se instaló en Guatemala después de la Tipografía Nacional y la imprenta José de Pineda Ibarra. Fue restaurada recientemente como parte de la recuperación del Centro Histórico.

Located on 8th Avenue 12-58 in Zone 1, it was known as the Sánchez & De Guise printing house. It was built around 1865, and 33 years later became a printing studio, the third linotype studio set up in Guatemala after the National Printing Office and the José de Pineda Ibarra print shop. It was recently restored as part of the renovation of the historic center of the city.

|6| LA CASA DE LA ESQUINA

THE CORNER HOUSE



Ubicada en la intersección de la 8ª Avenida y 13 calle de la Zona 1, en el pleno casco antiguo de la ciudad. Esta casa de significativo valor patrimonial fue construida entre los años de 1925 y 1930, posee un diseño que reúne finos detalles propios de una arquitectura historicista y característicos de esa época. Pese a que se desconoce la familia a la que perteneció en sus inicios, la propiedad ha tenido un uso primordial de vivienda y ha sido conservada a lo largo de casi un siglo por las personas y entidades que la han ocupado. Hoy, forma parte del corredor cultural del Centro Histórico, encontrándose protegida por la Ley de la Nación.

Located at the crossroads of 8th Avenue and 13th Street in Zone 1, in the heart of the City's old quarter. This house, of high cultural value, was built between 1925 and 1930, and its design brings together fine details of historical architecture and some elements from that time. Although the name of the original owners is not known, the building was used mainly for housing, and its tenants were responsible for its upkeep. Today it is part of the cultural corridor of the Historical Downtown area, and is protected by Guatemalan law.

INDICE DE IMÁGENES

INDEX OF IMAGES

Todas las imágenes fueron producidas y gentilmente cedidas por los artistas con excepción de las que indican un crédito y/o cortesía diferente y corresponden a la sección de artistas participantes.

All images were produced and generously donated by the artists except for those that include a different credit and/or acknowledgment. The following images correspond to the participating artists section.

| 106 |

Recostado sobre la Naturaleza | Lying on Nature
1994

Instalación site specific | Site specific installation |

Oksansoewon valley, Kyung

Foto | Photo | Ju Myung Duk

| 116-117 |

Robando Belleza | *Stealing Beauty* | 2007

Video, color | 17'40"

| 114-115 |

Producto Nacional | *National Product* | 2014

Video, color, mp4 | 4'30"

| 119 |

Para no Olvidar sus Nombres | *So as Not to Forget Their Names*
2015

Fotografía | Photography

 121 Narrativa instantánea <i>Instant Narrative</i> 2006 Performance, computador personal, software, proyección de video Performance, laptop, software, video projection Foto Photo Lyndon Douglas	 133 Epitafio <i>Epitaph</i> 2002 Impresión digital C-print Digital C-print 122 x 152 cm Foto Photo Jason Schmidt Cortesía Courtesy Kimsooja Studio y Peter Blum Gallery
 123 Sin título <i>Untitled</i> 1989/1990 Imprimir en papel, un sinfin de copias 66.04 cm en altura ideal 73.66 x 142.24 cm en general Dos partes: 66.04 cm altura ideal x 73.66 x 58.42 cm (papel original) Print on paper, endless copies 26 in. at ideal height x 29 x 56 in. overall Two parts: 26 in. at ideal height x 29 x 23 in. (original paper size) each Installation view: Felix Gonzalez-Torres: This Place. The Metropolitan Arts Centre, Belfast, Ireland. 30 Oct 2015–24 Jan 2016 © The Felix Gonzalez-Torres Foundation Cortesía Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York	 133 La Lavandera <i>A Laundry Woman</i> 2000 Instalación con Bottari usando cobertores coreanos usados Installation with Bottari using used Korean bedcovers Dimensiones variables Dimensions variable Foto Photo Kim Hyunsoo Cortesía Courtesy Kimsooja Studio y Leeum Samsung Museum of Art 134 Crónica Violación en Bus <i>Chronicle: Rape on a Bus</i> 2015 1200 x 300 cm Acrílico sobre pared <i>Acrylic on wall</i>
 125 Dibujando en el Bosque Interior <i>Drawing in the Interior Forest</i> 2013 Técnica mixta sobre papel Mixed media on paper 183 x 3840 cm Cortesía Courtesy de la artista y 18th Street Arts Center	 144-145 La Fiesta Permanente (diptico) <i>The Permanent Party (diptych)</i> 2015 Acción fotográfica Photographic art action
 125 Bosque Interior <i>Forêt Intérieure</i> 2013 Técnica mixta sobre papel Mixed media on paper 182 x 3840 cm Cortesía Courtesy de la artista y Mains d'Oeuvres	 148-149 Crónica Fusilamiento <i>Chronicle: Shooting</i> 2015 1200 x 300 cm Acrílico sobre pared <i>Acrylic on wall</i>
 130-131 Calle de Doble Vía <i>Two-Way Street</i> 2002 Video digital, color Digital video color 75' Banda Sonora Sound by O Grivo Cortesía Courtesy Galeria Nara Roesler	 148-149 Crónica Asalto en Bus <i>Chronicle: Assault on a Bus</i> 2015 1200 x 300 cm Acrílico sobre pared <i>Acrylic on wall</i>

 152-153 <i>El Arte de lo Posible</i> <i>Art of the Possible</i> 2007 Pintura de oro y vinilo sobre pared. Instalación en Lunds Konsthall Art Gallery, Suecia Gold paint, and vinyl on wall. Installation at Lunds Konsthall Art Gallery, Sweden Dimensiones variables Dimensions variable	 163 DAKOTA 2001-2002 Video digital, HD QuickTime Digital video, HD QuickTime 5'59" Dimensiones variables Dimensions variable
 155 <i>Palas por Pistolas</i> <i>Shovels for Guns</i> 2007-Presente 1.527 pistolas convertidas en 1.527 palas de acero 1,527 guns converted into 1,527 shovels Dimensiones variables Dimensions variable Foto Photo Estudio Pedro Reyes Cortesía Courtesy Bienal de Lyon	 164 <i>Geografía (detalle)</i> <i>Geography (detail)</i> 2015 Poliptico Impresión glicée de grabados al aguatinta Glicée impression from aquatint prints Poliptico Polyptych 230 x 140 cm Cada pieza Each piece 50 x 40 cms
 157 <i>Códigos Urbanos, Intersecciones y Migración: Caminemos Xela</i> <i>Urban Codes, Crossings, and Migrations :Let's Walk Xela</i> 2015 Caminata artística Artistic walk Foto Photo Alba Carrasco Cortesía Courtesy Ciudad de la Imagination	 174 <i>Color Aditivo</i> <i>Additive Color</i> 1975 Intervención efímera en cuatro pasos peatonales para el evento "El artista y la ciudad", Caracas, Venezuela Ephemeral intervention on 4 crosswalks for the event "The artist and the city", Caracas, Venezuela Cortesía Courtesy Cruz-Diez Art Foundation
 157 <i>Quilt</i> <i>Quilt</i> 2015 Patchwork, Mixta textil Patchwork, Mixed textiles 300 x 270 cm Foto Photo Alba Carrasco Cortesía Courtesy Ciudad de la Imagination	 175 <i>Couleur Additive</i> <i>Additive Color</i> 2010 Intervención efímera en 2 pasos peatonales para la feria "Art Basel Miami Beach" Miami Estados Unidos Ephemeral intervention on 2 crosswalks for the art fair "Art Basel Miami Beach" Miami United States Cortesía Courtesy Cruz-Diez Art Foundation
 160 <i>Sin título 2015 (demain est la question)</i> <i>Untitled 2015 (demain est la question)</i> 2015 Serigrafía sobre mesa de ping pong y raquetas Silkscreen on ping pong table and paddles 76 x 152.5 x 274 cm Foto Photo Florian Kleinfenn Cortesía Courtesy Galerie Chantal Crousel	 178 <i>Taller Purpura</i> <i>Purpura Studio</i> 2013 Foto Photo Andrés Lagos Cortesía Courtesy Galería Isabel Aninat
 161 <i>Johannes Koller UFO NAUT JK (U.F.O.)</i> 1980 Set de 4, serigrafías sobre mesas de ping pong y raquetas Set of 4, silkscreen on ping pong tables and paddles Cada mesa Each table 274 x 152.5 x 76 cm Foto Photo Galerie Martin Janda	 179 <i>Constelaciones Sobre un País Maravilloso</i> <i>Constellations Over a Marvelous Country</i> 2016 Constelaciones de alambres y nudos sobre página de libro "Viaje a un país maravilloso" Constellations of wires and nodes on the book's page "Journey to a wonderful country" 24 x 14 cm

 180-181 <i>De la serie lo Común</i> <i>From the series Lo Común</i> 2015-2016 Fotografía intervenida (Serie de 8 módulos) Intervention on photograph (Series of 8 pieces) 46 x 28 cm Foto Photo Byron Mármol	 195 <i>POR SÍ MISMO</i> <i>PER SE</i> 2001 Foto Photo Unknown Cortesía Courtesy © 2016 Lawrence Weiner / ARS, New York y and Palacio de Cristal, Madrid, 2001
 183 <i>Variaciones en las Escaleras</i> <i>Variations on Stairs</i> 1968-1998 Instalación de seis escaleras, madera pintada Six-stair installation, painted wood Dimensiones variables Dimensions variable Cortesía Courtesy Atelier Le Parc, Cachan, Francia	 195 <i>EL OTRO LADO DEL CALLEJÓN</i> <i>THE OTHER SIDE OF THE CUL-DE-SAC</i> 1989 Foto Photo Unknown Cortesía Courtesy © 2016 Lawrence Weiner / ARS, New York and The Power Plant, Toronto, Canada, 2009
 186 <i>Losas Móviles</i> <i>Unstable Floor</i> 1964-2005 Instalación, madera Wood, Installation Dimensiones Dimensions 22 x 328 x 328 cm Cortesía Courtesy Daros Latinoamerica AG, Zürich	 196 <i>Repetición No. 3</i> <i>Repetition No. 3</i> 2014 Barril cortado y ensamblado sobre madera Barrel cut and assembled on wood 202 x 58 x 31 cm Foto Photo Diego Sagastume
 187 <i>Una Jornada en la Calle</i> <i>A day in the Street</i> 1966 Evento urbano en las calles de París Urban event in the streets of Paris Cortesía Courtesy Atelier Le Parc, Cachan, Francia	 205 <i>Reconocimiento (1960) (detalle)</i> <i>Reconnaissance (1960) (detail)</i> 2015 Papel y tinta Paper and ink 106 x 19 x 124 cm Foto Photo Charlie Quezada
 190-191 <i>Esteganografía</i> <i>Paisaje Enmascarado</i> <i>Steganography</i> <i>Masked Landscape</i> 2011 Instalación con objetos diversos y <i>masking tape</i> Installation using diverse objects and masking tape Dimensiones variables Dimensions variable Foto Photo Álvaro Mardones Cortesía Courtesy Galería Patricia Ready	 205 <i>Desplazamiento No. 10 (detalle)</i> <i>Displacement no. 10 (detail)</i> 2016 Hierro, pintura automotriz y resina acrílica Iron, automotive paint, and acrylic resin Pared 210 x 2.5 x 232 cm Foto Photo Charlie Quezada
 192-193 <i>Geografía (detalle)</i> <i>Geography (detail)</i> 2015 Políptico Impresión glicée de grabados al aguafuerte Glicée impression from aquatint prints Políptico Polyptych 230 x 140 cm Cada pieza Each piece 50 x 40 cms	 207 <i>Spielraum</i> 2015 MDF MDF 185 x 324 x 2 cm Cortesía Courtesy Instituto de Visión

 209 <i>Elección Cosmetología</i> <i>Choice Cosmetics</i> 2005 Fotografía analógica colorida Analogue and colored photograph 123 x 156 cm Cortesía Courtesy Luciana Brito Galería	 225 <i>1pmS011</i> 2011 Serie Pinturas Móviles Mobile Paintings series Animación digital con sonido Digital animation with sound 6' 29" Vista de la obra instalada en el MOCA Pacific Design Center Installation view at MOCA Pacific Design Center Foto Photo Josh White Cortesía Courtesy The Museum of Contemporary Art, Los Angeles
 211 <i>Precaución</i> <i>Caution</i> 2014 Piedrín, cemento, arena, hierro y bocinas de camioneta Gravel, cement, sand, iron, and bus horns Dimensiones variables Dimensions variable Foto Photo Byron Mármol Cortesía Courtesy Fundación Paiz	 227 Vista de la exposición Installation View <i>Roesler Hotel #22</i> <i>ATACAMA 1234567</i> 2013 Foto Photo Everton Ballardin Cortesía Courtesy Galería Nara Roesler
 211 <i>Distracción</i> <i>Distraction</i> 2014 Piedrín, cemento, arena y hierro Gravel, cement, sand, and iron Dimensiones variables Dimensions variable Foto Photo Byron Mármol Cortesía Courtesy Fundación Paiz	 229 <i>Mar interno</i> <i>Inner Sea</i> 2006 Video monocanal, sonido, color Single-channel Video, sound, color 1'19"
 214-215 <i>Traslado</i> <i>On the Move</i> 2008 Video digital, (Loop), color, sonido Digital video, (Loop), color, sound 7' 46" Cortesía Courtesy Galería Fortes Vilaça	 232 <i>Arco Vientre</i> <i>Womb Arch</i> 1999 Tubo de poliamida y espuma de poliestireno Polyamide tube and Styrofoam 170 x 50 x 115 cm Vista de la instalación en Atelienave, Río de Janeiro, 1999 Installation view at Atelienave, Rio de Janeiro, 1999 Foto Photo Vicente de Mello Cortesía Courtesy Galería Fortes Vilaça, São Paulo Tanya Bonakdar Gallery, New York
 216 <i>2iPM009</i> 2009 Serie Pinturas Móviles Mobile Paintings Series Videoinstalación, <i>loop</i> Video installation, loop 1'56" Animación digital Digital animation Marcelo D'Orazio Sonido Sound by Perpetuum Jazzile Vista de la obra instalada en el Museo Haus Konstruktiv Installation view at the Museum Haus Konstruktiv Foto Photo Stefan Altenburger Cortesía Courtesy Museum Haus Konstruktiv	 233 <i>Arco Vientre Neto</i> <i>Womb Arch Neto</i> 1999 Tubo de poliamida y espuma de poliestireno Polyamide tube and Styrofoam 170 x 50 x 115 cm Vista de la instalación en Atelienave, Río de Janeiro, 1999 Installation view at Atelienave, Rio de Janeiro, 1999 Foto Photo Vicente de Mello

LISTA DE OBRAS EN EXPOSICIÓN

CHECKLIST OF THE EXHIBITION

| **ESVIN ALARCÓN LAM** | GUATEMALA |

Reverberación n. 1 | *Reverberation n.1* | 2016

Hierro, óxido, hollín y resina acríloide | Iron, rust, soot, and acryloid resin | **Medidas variables** | Dimensions variable

Desplazamiento no. 10 | *Displacement n.10* | 2016

Hierro, pintura automotriz y resina acríloide | Iron, automotive paint, and acryloid resin
Pared | 210 x 2.5 x 232 cm

Desplazamiento no. 11 | *Displacement n.11* | 2016

Hierro, pintura automotriz y resina acríloide | Iron, automotive paint, and acryloid resin
Pared | 210 x 2.5 x 283 cm

Desplazamiento no. 12 | *Displacement n.12* | 2016

Hierro, pintura automotriz y resina acríloide | Iron, automotive paint, and acryloid resin
Pared y techo respectivamente | 120 x 2.5 x 300 cm y 95 x 2.5 x 120 cm

Cortesía del artista | Courtesy of the artist

| **CHINI AYARZA** | CHILE |

Producto Nacional | *National Product* | 2014

Video, color, mp4 | 4'30"

Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

| **GUY BEN-NER** | ISRAEL |

Robando Belleza | *Stealing Beauty* | 2007

Video, color | 17'40"

Cortesía del artista | Courtesy of the artist

MARILYN BOROR GUATEMALA <i>Diccionario de Objetos Olvidados</i> <i>Dictionary of Forgotten Objects</i> 2015-2016 25 imágenes digitales, 2 diccionarios 25 digital images, 2 dictionaries Dimensiones variables Dimensions variable Cortesía de la artista Courtesy of the artist	HAMISH FULTON INGLATERRA <i>Jorquencal Licancabur Chile y Bolivia</i> <i>Jorquencal Licancabur Chile and Bolivia</i> 2012 Vinilo y pintura Vinyl and paint Dimensiones variables Dimensions variable Cortesía del artista Courtesy of the artist
NICOLÁS CONSUEGRA COLOMBIA <i>Spielraum</i> 2015 MDF MDF 185 x 324 x 2 cm Cortesía Courtesy del artista y de Instituto de Visión, Bogotá of the artist and Instituto de Visión, Bogota	DORA GARCÍA ESPAÑA <i>Narrativa Instantánea</i> <i>Instant Narrative</i> 2006-2016 Performance, computadora portátil, software informático y video Instalación, Ed. 3 Performance, laptop, computer software, and video Installation, Ed. 3 C.V. Colección, España Cortesía Courtesy Projecte SD, Barcelona
ROCHELLE COSTI BRASIL <i>Contabilidades de Materiales</i> <i>Accountings of Materials</i> 2016 Tinta, tela, madera y pintura 4 piezas; 140 x 210 cm cada una Vitrina original del predio llena de pelotas de goma hechas a mano Ink, fabric, wood, and paint 4 pieces Original case filled with handmade rubber balls Cortesía de la artista Courtesy of the artist	ALEJANDRA GONZÁLEZ ESCAMILLA GUATEMALA <i>De la serie Lo Común</i> <i>From the series Lo Común</i> 2015-2016 Tinta, pintura y tela 8 piezas; 34.5 cm x 54.5 cm, cada una Ink, paint, and canvas 8 pieces Cortesía de la artista Courtesy of the artist
CARLOS CRUZ-DIEZ FRANCIA-VENEZUELA <i>Color Aditivo</i> <i>Additive Color</i> 2016 Intervención efímera en 4 pasos peatonales, 20 Bienal de Arte Paiz Ciudad de Guatemala, Guatemala Ephemeral intervention in four crosswalks, 20 Bienal de Arte Paiz Guatemala City Guatemala Cortesía Courtesy Cruz-Diez Art Foundation	FELIX GONZALEZ-TORRES EEUU <i>Sin título</i> <i>Untitled</i> 1989/1990 Imprimir en papel, un sinnúmero de copias 66.04 cm en altura ideal x 73.66 x 142.24 cm en general Dos partes: 66.04 cm en altura ideal x 73.66 x 58.42 cm (tamaño del original) cada uno Print on paper, endless copies 26 in. at ideal height x 29 x 56 in. overall Two parts: 26 in. at ideal height x 29 x 23 in. (original paper size) each Cortesía Courtesy Carlos y Rosa de la Cruz Collection, Miami, FL.
MARÍA IGNACIA EDWARDS CHILE <i>Perpetuum Mobile/Móvil Perpetuo</i> <i>Perpetuum Mobile/Perpetual Mobile</i> 2016 Objeto/Instalación Materiales encontrados Dimensiones variables Object/Installation Found materials Dimensions variable Cortesía de la artista Courtesy of the artist	
MAGDALENA FERNÁNDEZ VENEZUELA <i>1pmS011</i>, de la serie Pinturas móviles <i>1pmS011</i>, from the series mobile paintings 2011 Animación digital con sonido Digital animation with sound 6' 50" Cortesía de la artista Courtesy of the artist	ALEXANDRA GRANT EEUU <i>Pueblo Fantasma</i> <i>ghost town</i> 2016 Materiales varios Dimensiones variables Mixed media Dimensions variable Cortesía de la artista Courtesy of the artist

 CAO GUIMARÃES BRASIL <i>Calle de Doble V</i> <i>Rua de Mão Dupla</i> 2004 Video 70' Cortesía Courtesy Galeria Nara Roesler	 LOS TORREZNOS ESPAÑA <i>La Realidad</i> <i>Reality</i> 2016 Performance <i>El Desplazamiento</i> <i>Displacement</i> 2016 Pieza de sonido Sound piece 29' 50" Cortesía de los artistas Courtesy of the artists
 G.R.A.V. FRANCIA <i>Variaciones en las Escaleras</i> <i>Variations sur les escaliers</i> 1968-2016 Recreación Madera, pintura y metal Recreation Wood, paint, and metal Cortesía Courtesy Atelier Le Parc, Cachan, Francia	 JUAN MAURILIO MENDOZA GUATEMALA <i>Pelotas Pesadas</i> <i>Heavy balls</i> 2014-2015 Piedrín, cemento, arena y hierro 10 Piezas: dimensiones variables Gravel, cement, sand, and iron 10 pieces: dimensions variable Cortesía del artista Courtesy of the artist
 KIMSOOJA COREA <i>Bottari</i> 2016 Tela Dimensiones variables Fabric Dimensions variable <i>Despliegue de Bottari</i> <i>Unfolding Bottari</i> <i>Geometry of possession</i> 1991-2016 Una selección de 223 fotografías de mercados de pulgas del proyecto fotográfico en curso de la artista en todo el mundo Proyección en monitor Selected 223 flea-market photos from the artist's ongoing photo project around the world Monitor screening Cortesía Courtesy Kimsooja Studio	 ERNESTO NETO BRASIL <i>Para Eva, y la serpiente dio a luz</i> <i>For Eve, and the Serpent Gave Birth</i> 2014 Serigrafía en papel Silkscreen on paper 42 x 29.7 cm Ed. 25/50 Cortesía del artista Courtesy of the artist
 GLENDA LEÓN CUBA <i>Mar Interno</i> <i>Inner sea</i> 2006 Video, color 1' 19" Cortesía de la artista Courtesy of the artist	 DAVID PÉREZ karmadavis R. DOMINICANA-GUATEMALA <i>Crónicas</i> <i>Chronicles</i> 2016 Pintura Painting Dimensiones variables Dimensions variable Cortesía del artista Courtesy of the artist
 GLENDA LEÓN CUBA <i>Mar Interno</i> <i>Inner sea</i> 2006 Video, color 1' 19" Cortesía de la artista Courtesy of the artist	 RAQS MEDIA COLLECTIVE INDIA <i>Por Favor no Tocar la Obra de Arte</i> <i>Please Do Not Touch the Work of Art</i> 2006 Madera, vinilo, tinta y papel Wood, vinyl, ink, and paper Cortesía Courtesy Raqs Media Collective, Nueva Delhi, India
 JULIO LE PARC FRANCIA-ARGENTINA <i>Losas Móviles</i> <i>Dalles Mobiles</i> 1966-2016 Recreación Madera, pintura y metal Recreation Wood, paint, and metal Cortesía Courtesy Atelier Le Parc, Cachan, Francia	 SARA RAMO ESPAÑA <i>Traslado</i> <i>On the Move</i> 2008 Video digital HD Digital HD video 7' 46" Cortesía de la artista Courtesy of the artist

 CRISTIÁN SALINEROS CHILE <i>Serie Paisajes Urbanos / Ciudad de Guatemala Urban Landscapes Series / Guatemala City 2016</i> Materiales encontrados y masking tape Dimensiones variables Found materials and masking tape Dimensions variable Cortesía del artista Courtesy of the artist	 YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES COREA YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES PRESENTA CARLOS Y CARMEN, LOS ECOS DE LA MORTALIDAD: UNA TELENÓVELA YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES PRESENTS CARLOS AND CARMEN, ECHOES OF MORTALITY: A TELENÓVELA 2016 Película de QuickTime HD HD QuickTime movie 6' Cortesía de los artistas Courtesy of the artists
 SITIO/SEÑA GUATEMALA <i>Cartografías Migratorias Migratory Cartographies 2016</i> Materiales Diversos Dimensiones variables Mixed media Dimensions variable Cortesía Courtesy Sitio/Seña	 LAWRENCE WEINER EEUU <i>RETURNED BENEATH THE TRACES OF THE WAY IT CAME</i> <i>PUSHED</i> <i>EACH THING</i> <i>PULLED</i> <i>RETURNED ABOVE THE TRACES OF THE WAY IT CAME</i> RETORNAR BAJO LOS RASTROS DEL CAMINO POR DONDE VINO EMPUJADA CADA COSA TIRADA RETORNAR SOBRE LOS RASTROS DEL CAMINO POR DONDE VINO 2008 IDIOMA + LOS MATERIALES MENCIONADOS LANGUAGE + THE MATERIALS REFERRED TO Dimensiones variables Dimensions variable Cortesía del artista Courtesy of the artist
 SERGIO VALENCIA SALAZAR GUATEMALA <i>Geografía Geography 2015</i> Impresiones glicée a partir de grabados al aguatinta Glicée impressions from aquatint prints 12 piezas: 50 cm x 40 cm cada una; 244 cm x 151 cm total 12 pieces <i>Superficie Surface 2016</i> Piedra volcánica Volcanic stone 244 cm x 100 cm Cortesía del artista Courtesy of the artist	
 PEDRO REYES MÉXICO <i>El Escultor The Sculptor 2016</i> Escultura invisible Invisible sculpture 15' Cortesía del artista Courtesy of the artist	
 RIRKRIT TIRAVANIJA EEUU <i>Sin título 2016 (mañana es la cuestión) </i> <i>Untitled 2016 (mañana es la cuestión) 2016</i> Conjunto de 3, vinilo en mesa de ping pong y raquetas 93 x 276 x 165 cm cada una Set of 3, vinyl on ping pong table and paddles <i>Sin título (Recuerda a JK, Signo de interrogación Futuroológico Universal U. F. O., Plaza de la Constitución, Ciudad de Guatemala) </i> <i>Untitled (Remember JK, Universal Futurological Question Mark U. F. O., Plaza de la Constitución, Guatemala City) 2016</i> Inyección de tinta sobre papel Inkjet on paper 29.7 x 21 cm Cortesía Courtesy kurimanzutto, México D.F.	

BIOGRAFIAS DE AUTORES

| AUTHOR | BIOGRAPHIES |

| HELLEN ASCOLI |

Hellen Ascoli es una artista y educadora Guatemalteca interesada en los espacios entre el arte y participación, específicamente, por medio de la colaboración. En el 2006 Hellen se graduó con una licenciatura en Escultura de Southern Methodist University en Dallas, Texas. En 2012 Hellen recibió su maestría en Escultura de The School of The Art Institute of Chicago. Desde hace cuatro años trabaja en Guatemala buscando y generando espacios interdisciplinarios entre arte, artesanía y educación, uniendo lo teórico con lo práctico. Actualmente es Directora de Educación en el Museo Ixchel y en la Universidad Francisco Marroquín.

Hellen Ascoli is a Guatemalan artist and educator concern with the space between art and participation, specifically through collaboration. In 2006 Hellen received a Bachelor's degree in Sculpture from Southern Methodist University, Dallas, USA. In 2012 she earned a Master's degree in Sculpture from The School of the Art Institute of Chicago, USA. For the last four years Hellen has worked in Guatemala seeking and

creating multidisciplinary spaces in art, crafts, and education, bringing together art and theory. Currently she is Education Director at the Ixchel Museum and at Francisco Marroquín University.

| FEDERICO BAEZA |

Investigador y curador independiente. Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Obtuvo el primer premio en el Programa Jóvenes Curadores arteBA 2014 y en el Concurso Curadores 10° Aniversario MACRO 2014. Algunas de sus curadurías recientes son *Soberanía del uso* (Fundación OSDE, Buenos Aires, Argentina, 2014), *Construcción de un museo* (MACRO, Rosario, Argentina, 2014), *El fin del arte* (arteBA, Buenos Aires, Argentina, 2014), *Hacer con lo hecho* (MAMM, Cuenca, España, 2015). Actualmente es director de extensión universitaria y profesor en el área de Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes en Buenos Aires. Es coautor de libros, publica artículos en revistas y catálogos, participa en charlas y conferencias en Argentina y en el exterior. Es editor en *Otra parte semanal*.

Independent researcher and curator, holds a doctorate in Art History and Theory from Universidad de Buenos Aires. Awarded first prize in the Young Curators Program arteBA, 2014, as well as in the Curator Contest, 10th Anniversary MACRO 2014. Some of his recent curatorial work includes *Soberanía del uso* (Fundación OSDE, Buenos Aires, Argentina, 2014), *Construcción de un museo* (MACRO, Rosario, Argentina, 2014), *El fin del arte* (arteBA, Buenos Aires, Argentina, 2014), *Hacer con lo hecho* (MAMM, Cuenca, Spain, 2015). He currently directs the extended studies program and is professor of Art Criticism at Universidad Nacional de Buenos Aires. He is co-authors of several books, publishes regularly in journals and catalogues, participates in talks and lectures in Argentina and abroad. He is editor of *Otra parte semanal*.

| MOACIR DOS ANJOS |

Investigador y curador de arte contemporáneo de la Fundación Joaquim Nabuco, Recife, Brasil, donde coordina, desde 2009, el proyecto de exposiciones Políticas del Arte. Fue director del Museo de Arte Moderna Aloísio Magalhães–MAMAM (2001-2006) e investigador en visita del centro de investigación TrAIN–Transnational Art, Identity and Nation, University of the Arts, Londres, Inglaterra (2008-2009). Fue curador del pabellón brasileño (Artur Barrio) de la 54 Bienal de Venecia, Italia (2011), curador de la 29 Bienal de São Paulo, Brasil, (2010), co-curador de la 6 Bienal de Mercosur, Porto Aelgre, Brasil (2007), y curador del 30 Panorama da Arte Brasileira, Museo de Arte Moderna, São Paulo, Brasil (2007). Fue curador de la muestra colectiva *Cães sem Plumas* (Perros sin Plumas) (2014), en el museo MAMAM y de exposiciones retrospectivas del trabajo de Cao Guimarães (2013), en Itaú Cultural, y de Jac Leirner (2011), en la Estación Pinacoteca, ambas en São Paulo,

Brasil. Publica regularmente en revistas académicas y catálogos de exposiciones. Es autor, entre otros, de los libros *Local/Global. Arte em Trânsito* (Zahar, 2005) y *ArteBra Crítica. Moacir dos Anjos* (Automática, 2010), además de editor de *Pertença* (Pertencia), *Caderno_SESC_Videobrasil 8*, São Paulo, Brasil, (SESC/ Videobrasil, 2012).

Researcher with Fundação Joaquim Nabuco, Recife, Brazil, since 1990, where he coordinates, since 2009, the exhibition program Politics of Art. He served as director of the Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM) in Recife, Brazil, from 2001 to 2006. He was a Visiting Research Fellow at the Transnational Art, Identity and Nation (TrAIN) research center of the University of the Arts, London, England, in 2008 and 2009. He was the curator of the Brazilian Pavilion (Artur Barrio) at the 54th Venice Biennale, Italy, (2011), of the 29th Bienal de São Paulo, Brazil, (2010), of the 30th Panorama da Arte Brasileira at Museu de Arte Moderna de São Paulo, (2007) and co-curator of the 6th Mercosul Bienal in Porto Alegre (2007). More recently, he curated the group show *Cães sem Plumas* at MAMAM (2014), and retrospective exhibitions of the work of Cao Guimarães, at Itaú Cultural, São Paulo, Brazil (2013) and Jac Leirner at Estação Pinacoteca, (2011), both in São Paulo. He publishes regularly in academic journals and exhibition catalogues. His published books include *Local/Global: arte em trânsito* (Zahar, 2005) and *ArteBra Crítica* (Automática, 2010). He was the guest editor of *Pertença. Caderno_SESC_Videobrasil 8* (SESC/Videobrasil, 2012).

| ALMA RUIZ |

Alma Ruiz es curadora de la 20 Bienal de Arte Paiz y Senior Fellow, especialista en arte latinoamericano con Claremont Graduate University y Sotheby's Institute of Art en Los Ángeles, California. Como Curadora en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles organizó numerosas exposiciones, enfocándose principalmente en el período de post-guerra de Italia y Latinoamérica con artistas como Alighiero Boetti, Mauricio Cattelan, Lygia Clark, Carlos Garaicoa, Gego, Kcho, Julio Le Parc, Ernesto Neto, Ana Mendieta, Piero Manzoni, Hélio Oiticica, Gabriel Orozco, Mira Schendel y Francesco Vezzoli. Ha servido como curadora invitada en la Fundación/Colección Jumex, Ciudad de México; el Centro de Arte Contemporáneo de Tel Aviv, Israel; la Fundación Telefónica, Buenos Aires, Argentina y el Fowler Museum, Los Ángeles, California. Ha actuado como jurado de varias exposiciones y bienales en América Latina. Ruiz también ha sido panelista para The Paul & Daisy Soros Fellowship for New Americans, Creative Capital Foundation y el Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos y es miembro del Comité Asesor para la Cisneros Fontanals Art Foundation en Miami, Florida.

Alma Ruiz is curator of the 20 Bienal de Arte Paiz and Senior Fellow, Latin American art specialist, Claremont Graduate University and Sotheby's Institute of Art in Los

Angeles, California. As Curator of The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, she organized numerous exhibitions, focusing mostly on the post-war period in Italy and Latin America, with artists such as Alighiero Boetti, Mauricio Cattelan, Lygia Clark, Carlos Garaicoa, Gego, Kcho, Julio Le Parc, Ernesto Neto, Ana Mendieta, Piero Manzoni, Hélio Oiticica, Gabriel Orozco, Mira Schendel, and Francesco Vezzoli. She has been guest curator at the Jumex Foundation/Collection, Mexico City; the Center for Contemporary Art, Tel Aviv, Israel; Fundación Telefónica, Buenos Aires, Argentina, and the Fowler Museum, Los Angeles, California. She has served as jury in several exhibitions and biennials in Latin America. Ruiz also has been a panelist for The Paul & Daisy Soros Fellowship for New Americans; Creative Capital Foundation, and Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, and is a member of the Advisory Committee for the Cisneros Fontanals Art Foundation in Miami, Florida.

| ITZIAR SAGONE |

Itziar Sagone Echeverría, Directora Ejecutiva de Fundación Paiz para la Educación y la Cultura desde el año 2013. Comunicadora, gestora y escultora, ha desarrollado su carrera en Guatemala en proyectos y programas relacionados con el arte, la educación y las comunicaciones desde diversos espacios, siendo los proyectos de participación comunitaria los que más le han interesado. Entre ellos destaca su labor como Oficial de Comunicaciones de la Cooperación Italiana desde donde diseñó y ejecutó proyectos de comunicación para el desarrollo, basados en distintas disciplinas artísticas con jóvenes trabajadores del relleno sanitario de la zona 3 capitalina; por otro lado participó en el programa APRENDE del Ministerio de Educación, facilitando la implementación de metodologías artísticas para echarse a andar en las aulas, y coordinó el proyecto “Artistas en el Aula”. Fue directora de producción y medios para la Secretaría de Comunicación Social de la presidencia, desde donde impulsó festivales artísticos, producciones audiovisuales y diversos mecanismos en los que el arte y la educación jugaron un papel medular. Miembro fundador del proyecto artístico La Casa Bizarra (Guatemala 1998); Canal Cultural, colectivo de artistas del lago de Atitlán y otros. Ha sido redactora y columnista de diversos medios de comunicación entre los que destacan el Periódico, la revista Ati, Plaza Pública y Nómada.

Itziar Sagone Echeverría has been Executive Director of Fundación Paiz for Education and Culture since 2013. Communications specialist, manager and sculptor, her professional development in Guatemala has included projects related to art, education, and communication from several areas, being most interested in community participation projects. Among them is her work as Communications Officer for Italian Cooperation, where she designed and implemented development communications projects based on a variety of artistic disciplines with youths working in the City garbage dump, located in zona 3. She also participated in

the APRENDE program of the Guatemalan Ministry of Education by facilitating the implementation of artistic methodologies to be used in classrooms, and coordinated the “Artists in the Classroom” program. She was Media and Production Director of the Presidential Secretariat for Social Communication, where she promoted arts festivals, video productions, and a variety of tools where art and education played a central role. She is a founding member of La Casa Bizarra Porject (Guatemala, 1998); Canal Cultural, an artist collective in Lake Atitlán, and others. She has been a reporter and columnist for several media, among them el Periódico, Ati magazine, Plaza Pública, and Nómada.

| ALEXIA TALA |

Curadora Independiente. Actualmente es co-curadora de la 20 Bienal de Arte Paiz de Guatemala, curadora del Club del Grabado del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile, y directora artística de Plataforma Atacama, un proyecto enfocado en la relación entre arte y lugar, con base en el desierto de Atacama, Chile. Fue curadora de *Focus Brasil* (Chile, 2010), curadora general de LARA (Latin American Roaming Art-2012-2013), También ha curado muestras individuales de artistas como Cadu, Francisca Aninat, Marcelo Moscheta, y Hamish Fulton. Fue co-curadora de la Primera Bienal de Performance *Deformes* (Chile, 2006), de la muestra *Museum Man: Historia de la Desaparición*, Franklin Furnace archives- Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago, Chile, (2007), de la 8^{va} Bienal de Mercosur *Ensayos de Geopolítica* (Brasil, 2011), de *Solo Projects: Focus Latin America* para ARCO 2013 y de *Solo Projects* para Summa Art Fair en Madrid, España (2013), y de la 4 Trienal Poligráfica de San Juan, Puerto Rico, (2015). Escribe para publicaciones de arte en América Latina y en Inglaterra y es autora de *Installations and Experimental Printmaking* (Inglaterra, 2009).

Independent curator currently working as co-curator of the 20 Bienal de Arte Paiz, Guatemala, as curator of the Printmaking Collectors Club of Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile and artistic director of Plataforma Atacama, a project addressing the relationship between art and place, based in the Atacama desert, in Chile. Previously curator of *Focus Brasil* (Chile, 2010), chief curator of LARA (Latin American Roaming Art 2012-2013); she has also curated Solo exhibitions by artists such as Cadu, Francisca Aninat, Marcelo Moscheta, and Hamish Fulton, and was co-curator for the first Performance Biennial *Deformes* (Chile, 2006); the exhibition *Museum Man: Historia de la Desaparición* (Franklin Furnace archives) at Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago, Chile, (2007); the 8th Mercosur Biennial *Essays in Geopoetics* (Brazil, 2011), *Solo Projects: Focus Latin America* for ARCO 2013 and *Solo Projects* for Summa Art Fair, Madrid, Spain, and for the 4th Poly/graphic Triennial of San Juan: Latin America and the Caribbean in Puerto Rico (2015). She writes for art publications in Latin America and the United Kingdom, and is the author of *Installations and Experimental Printmaking* (England, 2009).

| SUSAN YI |

Nacida en Seúl, Corea del Sur, Susan Yi ha vivido en California, EEUU, desde 1993. Mientras estudiaba una licenciatura en la Universidad de California, Irvine, pasó un año y medio en Francia estudiando historia del arte en la Universidad Americana de París. Después de licenciarse, asistió a Christie's Education, en Londres, Inglaterra, donde recibió una Maestría en arte Moderno y Contemporáneo. Desde que regresó a Los Ángeles, California, EEUU, en 2008 ha trabajado en el mundo del arte, incluyendo el departamento curatorial en el Museo de Arte Contemporáneo (MOCA).

Born in Seoul, Susan Yi has lived in California, USA, since 1993. While pursuing her Bachelor's Degree at the University of California, Irvine, she spent a year and a half in France studying art history at the American University of Paris. After receiving her B.A., she attended Christie's Education in London, where she obtained her masters in Modern and Contemporary Art. Since returning to Los Angeles in 2008, she has worked in the arts, including in the Curatorial Department of The Museum of Contemporary Art (MOCA).

BIOGRAFIAS DE ENTREVISTADORES

| INTERVIEWER | BIOGRAPHIES |

| ÁLVARO BEBER |

Funcionario público, docente universitario e investigador en temas ambientales. Licenciado en Arquitectura y especialidad en Diseño, Planificación y Manejo Ambiental por la Universidad de San Carlos de Guatemala, especialidad en Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca, España. Ha colaborado en la publicación del libro *Modelo Integrado de Evaluación Verde para Edificios de Guatemala*, publicado por el Consejo Verde de la Arquitectura y el diseño de Guatemala en el año 2015. Actualmente trabaja en el Ministerio de Ambiente y Recursos Naturales de Guatemala.

Civil servant, university lecturer and researcher in environmental issues. Holds a degree in Architecture with an emphasis in Design, Planning and Environmental Management from Universidad de San Carlos de Guatemala, and advanced Studies in Art History from the Universidad de Salamanca, Spain. He has collaborated in the publication of the book *Modelo Integrado de Evaluación Verde para Edificios de Guatemala*, published by the Green Council for Architecture and Design in Guatemala, 2015. He currently works in Guatemala's Ministry of the Environment and Natural Resources.

| MARÍA BELÉN GARCÍA ALDANA |

Estudios parciales en las licenciaturas de Arqueología y de Comunicación y Letras de la Universidad del Valle de Guatemala. Actual encargada de asuntos culturales del centro cultural La Casa de Cervantes y estudiante del Diplomado en Agenciamiento Cultural e Investigación Artística en ArteCentro “Graciela Andrade de Paiz”.

Has studied archaeology, communication, and literature at Universidad del Valle, Guatemala. Currently is Cultural Affairs Manager at Casa de Cervantes cultural center, and is a student in the Cultural Management and Artistic Research at ArteCentro “Graciela Andrade de Paiz.”

| MARCELA GONZÁLEZ |

Joven artista contemporánea. Estudiante de la licenciatura en artes visuales de Universidad San Carlos de Guatemala y estudiante del Diplomado en Agenciamiento Cultural e Investigación Artística en ArteCentro “Graciela Andrade de Paiz”. Desarrolla diversos proyectos como docente, planificadora y productora de actividades culturales y museografía de exposiciones.

Young contemporary artist. Pursues a Bachelor’s degree in visual arts at Universidad de San Carlos, Guatemala, and studies in the Cultural Management and Artistic Research at ArteCentro “Graciela Andrade de Paiz.” She has developed a variety of projects as a teacher, cultural planner and producer, and exhibition curator.

| JUAN PABLO GONZÁLEZ |

Investigador independiente, autor y editor. Licenciado en Letras por la Universidad de San Carlos de Guatemala. Ha expuesto investigaciones en congresos nacionales e internacionales sobre filosofía y literatura. Actualmente elabora su tesis de graduación de la Maestría en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Rafael Landívar y es Director del proyecto cultural *9 de junio*.

Independent researcher, author and editor. Bachelor of Arts at the University of San Carlos of Guatemala. He has presented his research at national and international conferences on philosophy and literature. Currently he is preparing his Masters thesis in Spanish-American Literature at Universidad Rafael Landivar and is the Director of *9 de junio* cultural project.

| CAROL ILLANES |

Investigadora independiente, curadora y editora. Licenciada en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile. Ha ejecutado diversos proyectos, publicado ensayos académicos y expuesto investigaciones en seminarios nacionales e internacionales sobre arte contemporáneo local. Actual codirectora de la revista *Arte y Crítica*.

Independent researcher, curator, and editor. Holds a Bachelor’s degree in Art Theory and History from the University of Chile. Has completed several projects, published academic essays, and presented her research on local contemporary art at national and international conferences. Currently, she co-directs the magazine *Arte y Crítica*.

| MARIO ALBERTO LÓPEZ |

Gestor cultural independiente, músico, investigador y gestor comunitario. Diplomado del programa Gestión Cultural por la Universidad Rafael Landívar y Fundación Paiz de Guatemala. Estudiante de la Licenciatura en Tecnología en la Universidad Galileo de Guatemala. Actualmente es estudiante del Diplomado en Agenciamiento Cultural e Investigación Artística en ArteCentro “Graciela Andrade de Paiz” y es coordinador de diversos colectivos, proyectos y festivales de la escena emergente.

Independent cultural manager, musician, researcher, and community manager. Holds diplomas in Cultural Management from Universidad Rafael Landívar and Fundación Paiz, Guatemala. He studies towards a Bachelor's in Technology at Universidad Galileo, Guatemala. He is part of the Cultural Management and Artistic Research at ArteCentro “Graciela Andrade de Paiz,” and coordinates a variety of collectives, projects, and festivals in emerging areas.

| JOSÉ OQUENDO |

Payaso y fotógrafo. Licenciado en Arte de la Escuela Superior de Arte de la Universidad Galileo de Guatemala. Como payaso, se dedica a la creación de números de comedia visual, los cuales han sido expuestos en escenarios locales e internacionales. Como fotógrafo, se dedica a la realización de proyectos personales.

Clown and photographer. Holds a Bachelor's from the Escuela Superior de Arte at Universidad Galileo, Guatemala. As a clown, he creates visual comedy act that he has presented in local and international venues. As a photographer he pursues personal projects.

| JULIO PANIAGUA |

Gestor cultural y productor de sonido experimental. Realiza estudios en curaduría y teoría de arte en ArteCentro “Graciela Andrade de Paiz”. Actualmente participa en proyectos colectivos y trabaja en varios proyectos personales relacionados con la producción musical y artística que conectan ideas del pensamiento filosófico contemporáneo.

Cultural manager and experimental sound producer. He studies art theory and curatorial studies at ArteCentro Graciela Andrade de Paiz. He currently participates in group projects and works on several personal projects related to music and art production that connect ideas in contemporary philosophy.

| JOSSELINE PINTO |

Investigadora independiente, gestora y periodista cultural. Estudiante del diplomado Agenciamiento Cultural e Investigación Artística en ArteCentro “Graciela Andrade de Paiz”. Ha completado diplomados en Curaduría de Arte Contemporáneo en The Node Center for Curatorial Studies con base en Alemania y sus investigaciones han sido publicadas en revistas digitales como *Revista Gimnasia* y *esQuisses*, sitio del que es co-editora.

Independent researcher, cultural manager and journalist. Studies in the Cultural Management and Artistic Research program at ArteCentro “Graciela Andrade de Paiz.” Has completed curatorial degrees in contemporary art from The Node Center for Curatorial Studies, Germany, and her research has been published in such online journals as *Revista Gimnasia*, and *Esquisses*, a site she co-edits.

| GABRIELA SAMAYOA |

Maestra de Educación Primaria. Estudiante avanzada en la Licenciatura en Arte con Técnico en Restauración de Bienes Muebles en la Universidad de San Carlos de Guatemala. Ha participado en diversos proyectos sociales, publicado en *Revista USAC/Esquisses* y expuesto en *Proyectos 44*, Ciudad de Guatemala. Actual estudiante del Diplomado en Agenciamiento Cultural e Investigación Artística en ArteCentro “Graciela Andrade de Paiz”.

Primary education teacher, is close to completing her Bachelor’s in Art with a technical emphasis in Restoration from Universidad de San Carlos de Guatemala. Has participated in a variety of social projects, published in *Revista USAC* and *Esquisses*, and exhibited her work at *Proyectos 44* in Guatemala City. She studies Cultural Management and Artistic Research at ArteCentro “Graciela Andrade de Paiz.”

| CHRISTOPHER TORRES |

Payaso y co-fundador de la compañía de circo contemporáneo "Freskolongo". Estudiante de la Licenciatura en arte y negocios de la Universidad Galileo y del Diplomado en Agenciamiento Cultural e Investigación Artística en ArteCentro “Graciela Andrade de Paiz”. Ha presentado su performance durante 4 años dentro y fuera del país.

Clown and co-founder of the contemporary circus company “Freskolongo.” Pursues his Bachelor’s degree from the Art and Business program at Universidad Galileo, and studies at the Cultural Management and Artistic Research program at ArteCentro “Graciela Andrade de Paiz.” He has presented his performances inside and outside of Guatemala for 4 years.

| PATRICIA URRUTIA |

Artista plástica, catedrática de la Escuela Superior de Arte, Universidad de San Carlos, Guatemala. Licenciada en Artes Visuales con especialidad en pintura. Ha participado en más de 20 exposiciones de pintura y fotografía, realizado talleres y proyectos de dibujo y pintura en área rural y urbana. Actualmente es estudiante del Diplomado en Agenciamiento Cultural e Investigación Artística en ArteCentro “Graciela Andrade de Paiz”.

Artist, professor at the Escuela Superior de Arte of Universidad de San Carlos, Guatemala. Has a degree in Visual Arts with an emphasis in painting. She has participated in over 20 painting and photography exhibitions, conducted workshops and drawing and painting projects in rural and urban areas. Currently she studies for a Diploma in the Cultural Management and Artistic Research program at ArteCentro “Graciela Andrade de Paiz.”

TRANSLATIONS

TRADUCCIONES

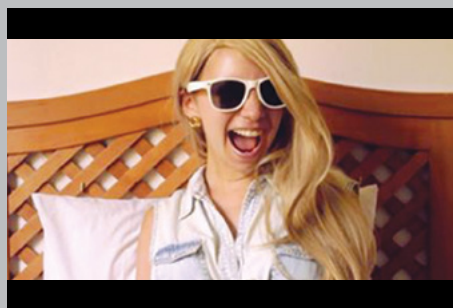
INDIVIDUAL AND SOCIAL IDENTITY

CHINI AYARZA

| SANTIAGO | CHILE | 1991 |

| LIVES IN CHILE |

Graduated from the Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014. Exhibitions: Juan Downey Contest, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile, 2015; "VER, panoramas de la creación latinoamericana," Instituto Iberoamericano de Finlandia, Madrid, Spain, 2015; Selected for the Norberto Griffa Award, Bienal de Imagen en Movimiento Latinoamericana (BIM) Buenos Aires, Argentina, 2014; "Un esquimal con un zorro blanco que acaba de cazar," Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas, Havana, Cuba, 2013. Awards: Bienal Internacional de Arte y Sexo "El Dildo Roza," Santiago, Chile, 2012. Three of her works are in the permanent collection of the Spanish gallery Op-Art.



National Product | 2014

INTERVIEW BY | **MARÍA BELÉN GARCÍA**

MARÍA BELÉN GARCÍA | Tell me a little about yourself. What do you do, and since when?

CHINI AYARZA | I am a video artist and musician. I am developing a musical project with a friend who is also an artist (an animator). In our videos we like to combine animation and video art. On the other hand, I am interested in using my artwork to objectify representations of women in media, getting a

person who is not female or who feels women are not represented properly to put him or herself in that situation and identify with the issue. I think that this is achieved mostly through humor. That makes it easier for a difficult subject to reach other people, without being confrontational, since that only leads to further animosity and disintegration. I try to generate a dialogue, regardless of whether the work is good or bad.

MG | What came first, music or video?

CA | Music. I liked to draw, but I didn't necessarily have technical abilities, and I really liked to play guitar and piano. Afterwards I studied art and it was difficult for me to find a tool that would allow me to quickly express what I wanted. One of my teachers suggested that I work with video, since I wanted to communicate some very complex ideas about appropriation in music; I was obsessed with the idea that white people stole rhythms associated with jazz and rock and roll from black people. So, how do you express that in a painting? It was very difficult. In video I found a means to express those intersections, their semiotic perspective.

MG | What is *Producto Nacional*, the piece you will be showing at the 20th Bienal de Arte Paiz?

CA | The name itself is an irony. In the video I present TV adverts produced in my country, Chile, which show lifestyles unachievable for great part of the population. They are on TV all day long, they make people desire to consume those products... they think that through these products they are going to live that lifestyle, get social validation, gratify their egos, etc. I consulted *Análisis del Mensaje Televisivo* (*Television Message Analysis*), a book that addresses what advertising tries to awaken in people. Advertising doesn't make you have any needs you don't have already; instead, it awakens needs that, as human beings, we already have unconsciously, and it does this by promoting the idea that the product is tied to a lifestyle. This is what the protagonist of the video, who spends a whole day watching TV.

MG | Video today is a dominant medium in art. What keeps you working on it?

CA | I felt a special affinity with the work, managing time, and the ability to cross an image and a different, unrelated sound to create an association. The moment I understood that with good editing you could synchronize a group of images with an unrelated sound and create a third meaning, I realized that that was what I wanted.

GUY BEN-NER

| RAMAT | ISRAEL | 1969 |

| LIVES IN ISRAEL |

Studied at Hamidrasha Art School, Israel, 1996, and earned a degree from Columbia University, New York, USA, 2003. Exhibitions include: "Greater NY Show," MoMa PS1, New York, USA, 2005; "Skulptur Projekte Munster 07," Munster, Germany, 2007; "Thursday the 12th," Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams, Massachusetts, USA, 2009; Venice Biennale, Italy, 2005; Liverpool Biennial, UK, 2009; Performa Biennial, New York, USA, 2009; Manifesta 10, St. Petersburg, Russia, 2014.



Stealing Beauty | 2007

INTERVIEW BY | GABRIELA SAMAYOA

GABRIELA SAMAYOA | *Wild Boy* is an adaptation of Truffaut's film. Is film an inspiration for your projects?

GUY BEN-NER | Not always. In *Wild Boy* I was interested in the idea of working with a child actor. Truffaut's film was a way to approach it, yes, but the inclination came from my own

work with my son, Amir. So the film was not an inspiration but a way to conceptualize things through the analogy between a wild-child and a director's attempt to regulate an unwilling young actor.

GS | In an interview you mention that what you are looking for with the presentation of your project *Stealing Beauty* are movies that can transform your life. What reactions do you expect with this work?

GB | The movie was made in 2007. If I remember correctly, what I meant was that films don't reflect life, as we usually think they do, because they work in the reverse way: they generate things in life. You create something fictitious in a movie, and life adopts it. My son first learned to put on a shirt by himself in a movie scene. The first English word he spoke in his life was the word he was required to pronounce in the film (the wild-child's first word). Basically, this means that for me there is no such thing as a pure fiction film or a pure documentary film. They are mixed up.

GS | How do you start your projects? Looking to involve the audience in some way?

GB | Each project starts in a different way. Sometimes a concept would get me started, sometimes a narrative, sometimes a single image, and sometimes it would be the mechanics of some film.

But in general there is a big difference between working by myself and when a piece is being commissioned by an institution or a biennial. Usually I work alone: I shoot and edit by myself. I find it more neutral. I can shoot one day, edit the next one, and go back to shooting on the third day. This way I find more breathing space –I work like a painter– getting closer to the canvas to see the details, and farther to see the whole picture. Sometimes I can shoot for half a year, slowly.

But when a work is being commissioned and I work with a crew everything has to be done in advance, and the different stages are completely separated –shooting would be done in a few concentrated days, and editing later. I feel less comfortable that way. In such situations I usually get a budget and that

becomes a real issue for me because usually I work with no budget at all. Part of my interest is trying to find ways to steal what I need from the surroundings (like "nice" sitcom sets from Ikea).

MARILYN BOROR

| SAN JUAN SACATEPEQUEZ | GUATEMALA | 1984 |
| LIVES IN GUATEMALA |

Holds a Bachelor's Degree in Art from Universidad de San Carlos, Guatemala, 2012. Her work has been presented in several exhibitions in Central America. Her work was selected for the Festival Internacional de las Artes, San José, Costa Rica, 2011; 19 Bienal de Arte Paiz, Guatemala, 2014; "The thin line," Galería The 9.99, Guatemala City, 2014; Auctions "Sumarte," Museo de Arte de El Salvador, San Salvador, 2011 and 2015 and "Juannio," Museo de Arte Moderno Carlos Mérida, Guatemala City, 2014. Her work is part of the Acervo Arttextum, Promoción del Arte-Ministry of Education and Culture, Madrid, Spain. Her artwork focuses on exploring the



So as Not to Forget Their Names | 2012

indigenous languages of Central America.

INTERVIEW BY | CHRISTOPHER TORRES

CHRISTOPHER TORRES | ¿What are the most recurring themes in your work?

MARILYN BOROR | Rather than a theme, we could say it's a momentary interest, a moment that begins when I was born in a Kakchikel Indigenous family which, for many reasons, decides not to give me an education or teach me anything about that culture. I did not wear my community's attire, I did not have

a relationship with indigenous leaders, I did not learn my mother tongue, and in that way I lost part of my culture's view of the universe, and I grew up as a hybrid that was neither Indigenous, nor ladino or mestizo, something I now call a "ladino-like indigenous woman." My recent work studies, explores, and analyzes the indigenous languages of Central America and has focused on the power of words as historical trigger of cultural meanings and questioning of identity. In the works titled *Territorios* I speak of these imaginary communities. The invented maps became a complex material that in some instances became a face, evoking an imaginary atlas with physical, political, social, psychological, and cultural borders. They are the expression of a manufactured power. It is a critique of spatial and temporal representation.

CT | Thinking about your piece *Para no Olvidar sus Nombres* (In Order Not to Forget Names), how do you think exact knowledge of our identity and our past are linked to who we are going to be?

MB | A variety of acts of segregation against the indigenous people of Guatemala and of many other Latin American countries reveal the strong forces that lead some indigenous people to respond by assimilating with those who spread their power by imposing on them a culture, a language, and depriving them of their land. The work "Kakchikel-Slash-Kaxlan" shows some of the power and hatred that was instilled in our country, the racism and classism that devalues not only the indigenous person, but the "Other" who has a different type of wisdom, another way of seeing the world, another understanding of life, another world view. If we loose our understanding of the "Other" we will live in Macondo, that not-so-imaginary place imagined by Gabriel García Márquez where people get insomnia, forgetting takes over the town, and they begin to forget the names of things and decide to write words and label objects. Labeling things with their names was the means for not forgetting reality. To me this is happening in Guatemala and in

many Latin American countries.

CT | Tell us something about the work you are presenting at the Bienal.

MB | At the Bienal I will be presenting an investigation that I have called *Dictionary of Forgotten Objects*.

How can we understand a culture except through its language? In dictionaries of indigenous languages we find words that reference objects that are part of the history and the worldview of these people. Globalization, industry, capitalism, are making these objects disappear for many reasons. Urban areas know little, if anything, about these objects, and younger generations of indigenous people are not interested in learning how to perform these jobs that were taught from one generation to the next.

Using photography and text to create an illustrated Kakchikel-Spanish dictionary documenting 50 objects from indigenous Guatemalan cultures that for different reasons have disappeared or are in the process of disappearing.

Using photography and text, each page of the illustrated dictionary will include a word written in Kakchikel, its pronunciation, Spanish translation, shape, description, and a sentence in Kakchikel and Spanish that describes how the object is used in the community and, finally, their lexical field.

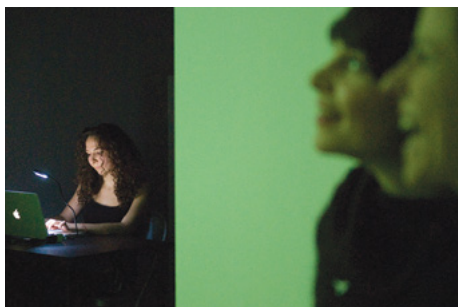
DORA GARCÍA

| VALLADOLID | SPAIN | 1965 |

| LIVES IN SPAIN |

Currently lives in Barcelona after residing in Brussels, Belgium, for almost 20 years. She teaches at the Oslo National Academy of the Arts, Norway, and HEAD, in Geneva, Switzerland. Recent solo exhibitions include: The Power Plant, Toronto, Canada, 2015-16 with further exhibitions at GfZK, Leipzig, Germany 2007; SFMOMA, San Francisco, USA, 2012; Fonderie Darling, Montreal, Canada, 2014; Kunsthalle Bern, Switzerland; and Index, Stockholm, Sweden, 2009. Garcia has participated in events such as Manifesta 2 Luxemburgo, 1998; 8th Istanbul Biennial,

Turkey, 2003; 17th Sydney Biennial, Australia, 2010; 10th Lyon Biennial, France, 2009; 2nd Athens Biennial, Greece, 2009; 29th São Paulo Biennial, Brazil, 2010; and documenta 13 Kassel, Germany, 2012. She represented Spain at the 54th Venice Biennale, Italy, 2011, and participated in the international exhibition at



Instant Narrative | 2006

the 56th Venice Biennale, Italy, 2015.

INTERVIEW BY | **CAROL ILLANES**

CAROL ILLANES | Small stories, the flow of time, and everyday-life events are fundamental in your work. What is the place of fiction in exploring the absurdity of the everyday? Would you say there is tension between fiction and reality?

DORA GARCÍA | For me, there is nothing but literature. Books (texts) are made from books (from texts) and people are readers or writers because we are all, after all, readers as well as writers. Human beings are language beings and speaking beings, which means things exist because we tell them and because others tell them based on what others told. It's a series of circles where it makes no sense to speak of reality-fiction anymore, but rather of language, or what is outside of language, which is always unknown to us.

CI | There is a sentence in one of your journals: "and if a performance lasted a lifetime?" Could you elaborate on it?

DG | Back then, when I was a young artist, I was trying to move away from performance as a spectacle, something that separates performer and audience, that has a beginning and an ending, an ending framed by applause,

which acknowledges and praises the difference between performer and audience, something that, once the applause is over, disappears and leads back into the ordinary. I imagined creating performances where the location, or the end or beginning would be unknown, so that everything would be bathed in the constant suspicion of being a performance, of being scripted, of following a scheme.

CI | Writing plays an important role in your actions/performances. What is the main intention of the texts and hypertexts you create? Is it to document the experience, or to function as a mediation tool (that is, as a tool to reach the audience)?

DG | Although I don't understand the question very well, I should say that I don't see a conflict between recording the experience and it being mediating –it is all about presenting an experience in order to share it, to realize that we are not alone. Therefore, documenting and mediating are part of the same process. We want to narrate the experience in order to make it comprehensible to others, and at the same time, they, in their perception, make us feel that they understand, that they share, and that they are interested in what we propose.

FELIX GONZALEZ-TORRES

| GUÁIMARO, CUBA | MIAMI, FLORIDA | 1957-1996 |

Gonzalez-Torres obtained his BFA in photography from the Pratt Institute and MFA from the International Center of Photography and New York University. His installations, sculptures, and photographs—objects of daily use such as lightbulbs, empty beds, wall clocks, reams of paper on the floor, and piles of wrapped hard candy—are poetic reflections on life, solitude, love, and death, in a Minimalist/Conceptualist idiom. His work has had several retrospectives of great importance in spaces such as the Guggenheim Museum, New York, USA, 1995; the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, the Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Mexico City, 2010, and MoMa, New York. In 2007, his work represented the United States at the Venice Biennale and in 2011 the Istanbul Biennial was organized



Untitled | 1989-1990

around motifs present in his work.

BY | **CAROL ILLANES**

Sculptor, photographer and conceptual artist raised in Cuba and Puerto Rico, later lived in New York City, USA. Known for his works in various media addressing issues such as identity, desire, loss, politics, sexuality, love, the tensions between the private and public spheres and the construction of a personal as well as collective memory. Like several artists of his time he challenged the art object, as illustrated by his minimalist installations and his sculptures made with everyday materials.

From 1987 until 1991 he was a member of the Group Material, a New York City artists' collective which produced engaged and activist art. Their exhibitions addressed political issues related to consumption and the place of the object in the art-viewer relation. Later in his solo production he highlighted works associated with his homosexual identity and its representation, referencing autobiographical issues—for example, the metaphor of the dying process, disappearances, and regeneration, among others—several of them set in public spaces. His art, ascribed to relational art, given the importance of interaction and participation in his works, were influenced by his personal life and his memories (he worked several of his works using a highly poetic and moving tone), with an emphasis on the demystification of the art object. Thus, his works include installation, strings of lights, and found objects, among

others.

ALEXANDRA GRANT

| FAIRVIEW PARK | USA | 1973 |

| LIVES IN THE USA |

Studied art at Swarthmore College, Philadelphia, Pennsylvania, USA, and earned a Master's in Drawing and Painting from the California College of the Arts, San Francisco, California, USA. Solo Exhibitions: "A Perpetual Slow Circle," Ochi Gallery, Sun Valley, Idaho, USA, 2015; "Century of the Self," Lora Reynolds Gallery, Austin, Texas, USA, 2014; "Forêt Intérieure/Interior Forest," Mains d'Oeuvres, Saint Ouen, France, and 18th Street Arts Center, Santa Monica, California, USA, 2013; "Bodies" and "A.D.D.G." (aux dehors de guillemets), Honor Fraser Gallery, Los Angeles, California, USA, 2010 and 2008 respectively; MOCA Focus: Alexandra Grant, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California, USA, 2007.



Drawing in the Interior Forest | 2013

INTERVIEW BY | **JOSSLINE PINTO**

JOSSLINE PINTO | Your piece for the 20 Bienal de Arte Paiz involves the participation of other people, like poet Vania Vargas and of the audience. What are your expectations for this work?

ALEXANDRA GRANT | I want to create a piece that is participatory (or social), literary (or textual), and visual. So I imagined an extended study where I could invite the audience to participate and draw with me a literary text. This approach seemed especially relevant after the political demonstrations in Guatemala earlier this year (2015), where hundreds of

people took to the streets and united their voices. Drawing next to other people, of course, is a different form of collaboration, but it's based on the power of many people working together on a single idea. I wanted to work with a Guatemalan writer, and Vania's work impacted me not only because I liked her poetry, but also because, as an editor and journalist, she plays many roles in the artistic community. So Vania embodies the three elements of the project: social, textual, and visual.

JP | How do the written and the spoken word interact and relate in your work?

AG | When we create a space for the interpretation of a text we create a physical experience that explores the way language is perceived and shared. When the drawing is finished the piece will be exhibited, Vania will read the text, and we will make a video that moves between the words in her writing and the "words" in the drawing.

JP | You had collaborated with writers in the past. Why is the "word" important in your work, and what do you get out of these collaborations?

AG | I studied painting and drawing, but what captivates me is the relationship of image and literature, and the imaginary worlds of writers. In exploring the text, my work tries to honor words, and also to transform them into shapes or series of images and objects that neither the writer nor I had anticipated.

CAO GUIMARÃES

| BELO HORIZONTE | BRAZIL | 1965 |
| LIVES IN BRAZIL |

Exhibitions: 25th and 27th São Paulo Biennials, 2002, 2006, Brazil; "Ver é uma fábula" Itaú Cultural, São Paulo, Brazil, 2013; "Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil," Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio, USA, 2014; "Sharjah Biennial 11 Film Programme," Sharjah, United Arab Emirates, 2013; "Tropicalia: The 60s in Brazil," Kunsthalle Wien, Vienna, Austria, 2010.

Film Festivals: Cannes; Locarno; Sundance; Venice; Rotterdam; Berlin, among others. His work is a part of important collections such as the Tate Modern, London, England; MoMA, New York, USA; Guggenheim Museum, New York, USA; Museo de Arte Thyssen-Bornemisza, Madrid, Spain; Centro de Arte Contemporânea Inhotim, Brumadinho, Brazil; among others. He works the areas where film and visual arts intersect.



TwoWay Street | 2002

INTERVIEW BY | ALEXIA TALA

ALEXIA TALA | While your creative poetics is a very clear one, you surf between film and art. How do you operate in these two realms in your search for material that inspires you and your process?

CAO GUIMARÃES | The material that inspires me is usually that aspect of my surrounding reality that frightens me. Fear produces a desire to do something, to express myself in some way. To express myself I have to define a shape, define what language to use, if it's going to be a work that flows in time (film) or if it will also be related to space (art).

AT | Within this intuition that exists in your work, and the allowance for chance and organic processes, what is the limit?

CG | In the words of Albert Camus, "Chance is the divinity of reason", that is, there are no limits in this relationship with the transcendent.

AT | Within the breadth of the everyday that you interact with, what strategies do you use to

highlight the poetics of reality at the moment of recording its smallest details?

CG | If we think about everyday reality as the surface of a lake we have three shapes or strategies to relate to it. We either stay on the cliff, watching the surface of this lake (more contemplative works) or we throw a stone onto the surface of the lake, a stone like a concept, a proposition that will cause the surface of the lake to vibrate (my more assertive works, like *Rua de M~~o~~ Dupla* or *Historias do N~~o~~ Ver*) or we just jump into the lake in a process of immersion (more immersive works like the films *Andarilho* and *Alma de Osso*).

AT | Regarding *Rua de M~~o~~ Dupla*, 2002. Where the intention of developing identities through this game of trading homes?

CG | From being curious about the life of the Other. I am thrilled by alterity. I find it stimulating, to think about ways of life different than the one I am used to (or we are, if we think about Western Civilization as a whole).

KIMSOOJA

| DAEGU | KOREA | 1957 |

| LIVES BETWEEN USA AND KOREA |

Earned a BFA (1980), and a MFA (1984) from the Painting Department at Hong-IK University, Seoul, South Korea. Exhibitions include “Kimsooja-To Breathe,” Centre Georges Pompidou, Metz, France, 2015; “Kimsooja: Thread Routes,” Guggenheim Bilbao, Spain, 2015; “Kimsooja, To Breathe: Bottari,” The Korean Pavilion, 55th Biennale di Venezia, Italy, 2013; “Kimsooja / Unfolding,” Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada, 2013; “Kimsooja, To Breathe-A Mirror Woman,” Palacio de Cristal, Reina Sofia Museum, Madrid, Spain, 2006; “Kimsooja: A Needle Woman,” MoMa PS1, New York, USA, 2001. Participated in major international biennials, including Venice, Italy; São Paulo, Brazil; Lyon, France; Gwangju, South Korea; Istanbul, Turkey; Whitney, New York; and Manifesta among others. Awarded the 2015 Ho-Am Prize for Lifetime Achievement in the Arts, Ho-Am Foundation, 2015, Seoul, Korea.



Bottari Truck | 2000

INTERVIEW BY | CAROL ILLANES

CAROL ILLANES | Your work has been related to the field of visual anthropology. Could you explain this association from your perspective?

KIMSOOJA | I've always been interested in gazing at the world with the eye of a comparative anthropologist, analyzing the inner structure of the specific culture, geometry, forms, and attitudes in daily life and in all existing matters of the world - both visible and invisible. I think it is part of an artist's practice whether or not you are focusing on a certain issue or direction. In a sense, anthropology is known as a “comparative science” where various aspects of different ways of living or societies are associated to specific systems and patterns.

My practice has always been about keeping the integrity of my way of existence and living in all forms to mark my own position parallel to western art history.

CI | What interests you in making video, beyond its recording function?

K | What intrigued me most when I decided to consider my documentary video footage of daily actions (treating my *bedcover* fabrics as a fluid canvas) was that I could see it and conceptualize the moving image frame as an “immaterial methodology of wrapping (fabric) *bottari*” to the materialistic *bottari* which I considered as a painting, sculpture, and object as a whole. At the same time, I saw the camera lens as my gaze that created a “needlework”. In this sense, I can say that my first video piece is a conceptual evolution within a contextual progress of my practice.

Working with the moving image allowed me to investigate and articulate my visual language more richly and more fluidly, and gave freedom to the limitation of the spatial and temporal condition for me and for the audiences. Nevertheless, while I have tentative freedom from the temporal /spatial condition, the audiences have to fix their physical position through their journey in time.

POLITICS AND ACTIVISM

LOS TORREZNOS

| JAIME VALLAURE | GIJÓN | SPAIN | 1964, AND
| RAFAEL LAAMATA | VALENCIA | SPAIN | 1959 |
| THEY LIVE IN SPAIN |

Los Torreznos are an art duo that has developed their work in performance since 1999 through presentational works, video, sound works and graphic works. Their work has been presented at Festival Do Disturb, Palais de Tokyo, Paris, France, 2015; Festival Verbo, Galeria Vermelho, São Paulo, Brazil, 2014; “Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos,” Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, Spain, 2009; International Performance Art Turbine, Giswill, Switzerland, 2013; Rencontre Internationale d’art performance, Quebec, Canada, 2012; Jerusalem Show, Ramala, Palestine, 2011; Cairo Mediterranean Literary Festival, Cairo, Egypt, 2010; Paradiso Spezzato, 52nd Venice Biennale, Italy, Spanish Pavilion, 2007, among others.



The Permanent Party IV | 2015

CAROL ILLANES | Theater, or “theatricality” are clearly present in your actions. What are the tools or operations that interest you specifically in this area?

LOS TORREZNOS | The situation of “people who watch” what we do gives the actions a “representative” value. In our case, because they are “premeditated” actions they might be understood within a “theatrical” context. But we don’t have any theatrical intention. We are ourselves, playing with ourselves, probably doing what we would do in other contexts. There is no character, beyond the “character” that one is oneself. The world of performance has always had contempt for “the theatrical” We like theater, but we don’t practice it.

CI | Thinking about your work and how in contemporary art the political appears in ways that are increasingly less direct, would you say humor is a political tool in art?

LT | Yes, of course. “Indirectness” has great communicative, persuasive value, and is highly seductive in a context like today’s, of information overload. For us, humor results from demonstrating how pathetic our behavior is. It’s a bittersweet feeling. It is not entertainment. It is a reflection on the issues we usually work. Total sincerity in a theatrical context is laughable.

CI | How do you conceive your work? What is the creative process like between both of you?

LT | The method cannot be but dialogue. Dialogue through words, through images, or through actions. We start with a theme and we unravel the best we can. That “conversation” is a listening act, a time to value the other’s point of view, to take advantage of the essence of an idea or another one’s detail. The artist’s ego questioned on a daily basis.

CI | Why this interest in the word, archetypes, narratives, gestures, that exist in society? Where is your research heading towards?

LT | When we began working on this project, more than fifteen years ago, we did what we felt like doing. There was no set direction. Over time we realized we had a good tool. A

tool capable of unravelling some aspects of the reality around us. A reality inundated with archetypes. We could be wrong, but we enjoy the people who come to our works. We also develop sound pieces, graphic or image-based pieces. Although we repeat some works, each time, in each context, the experience is very different. Perhaps our research is simply one's own resilience, working in a permanent dialogue, being obsessed with creating using available resources, anything from the most insignificant to the most transcendental.

DAVID PÉREZ karmadavis

| SANTO DOMINGO | DOMINICAN REPUBLIC | 1976 |
| LIVES IN GUATEMALA |

Studied at Escuela de Diseño Altos de Chavón, Santo Domingo, Dominican Republic, 1999-2001. Group Exhibitions: 18th Bienal de Arte Paiz, Guatemala City, 2012; 54th Venice Biennale, Italy, 2011. Solo Exhibitions: "Irregular," Galería Piegatto, Guatemala City, 2015; "Morisoñando recetas del Caribe," Guatemala City, 2014; "karmadavis: Art, Justice, Transition," University of Essex, Colchester, England, 2013. Residencies: Soma, Mexico City, 2011; Spinola Foundation, Rome, Italy, 2010; Chateau Tlebellice, Czech Republic, 2009. Awards: Honorable Mention, Eduardo León Jimenes Art Contest, Dominican Republic, 2014; Patricia Phelps de Cisneros Special Award, 2010; Franklin Furnace Fund project subvention, New York, USA, 2009; Artist Support Grant, CCEG, Guatemala, 2009.



Chronicle: Shooting | 2015

INTERVIEW BY | PATRICIA URRUTIA

PATRICIA URRUTIA | How would you define your artistic production?

DAVID PÉREZ | My current work is classified. As an artist I see myself as the graphic documentarian of a story that has no beginning and no end. A narrative of time, leading characters, similarities, and ghoulishness. I am interested in the filter the viewer reacts to, and in the cold ease with which he or she takes on the facts. I am interested in ghoulish security-camera videos, where the viewer is ordinary, passive. They are personal stories told nervously. Each painting is a purposefully-numbered panel in a cold story that is probably questioning us.

PU | In several of your performance works, like *Isla Abierta* (Open Island); *Simétrico* (Symmetric); and *Al Tramo Izquierdo* (On the left side), you have analyzed the political context and the tensions between the Dominican Republic and Haiti. How did these works influence you after creating them?

DP | These projects were based on communication relationships between two individuals of different origins who share the same needs in the same context. More than in creating critical works, I was interested in a language that is not spoken nor understood.

I wanted to place the elements of a composition, where each part has a role over the other. These projects were performances. It was using the other as part of a complex group.

PU | How do you perceive activist art in Guatemala after the recent mass manifestations and government transition?

DP | I don't think artists in Guatemala are activists. In Guatemala there are many forms of expression, including Political Art. All of it targets power, it is rooted in basic concepts of form and content, of presentation and aesthetics; it has tied the system of art production and its forms. Every work of art is created within this system of production. On the other hand, an activist is an individual who believes in something. The artist has already lost faith.

Regarding the events of this year, I felt it as a phenomenon that depends on its continuity if

its results are to become visible. It's interesting that it engaged a large sector of Guatemalan society, including artists. There was a point of fugue. We were all part of this, even knowing that it would not result in closure, and that there were probably interests at play.

PU | You explore and experiment with different media. Why did you choose to use painting and storyboard for this work?

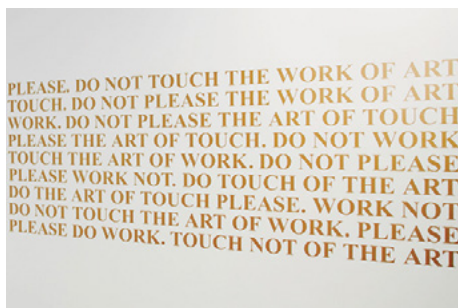
DP | I am interested in the hybrid, rather than on the media. The compound. That which is made of pieces from different sources that are connected at a point that makes it functional. I was thinking about paintings that wouldn't have the sacred aura that the medium represents, but rather as a tool to measure precise intervals of time, stories taken from everyday fiction, from living in Guatemala. Comics allow me to draw what hides behind a security camera, an office, a smartphone, or a space shuttle. Painting as a medium that allows to see time in panels, in events.

RAQS MEDIA COLLECTIVE

| NEW DELHI | INDIA | 1992 |

| BASED IN INDIA |

Consisting of Jeebesh Bagchi, Monica Narula and Shuddhabrata Sengupta, graduates in Mass Communication, Jamia Millia Islamia University, New Delhi, India, 1991. Exhibitions: documenta 11, Kassel, Germany, 2012; 50th, 51st and 56th Venice Biennale, Italy, 2003, 2005, 2015; 10th Istanbul Biennial, Turkey, 2007; 29th São Paulo Biennial, Brazil, 2010; 15th Sydney Biennial, Australia, 2006, and 8th Shanghai Biennial, China, 2010, among others. Solo exhibitions: "Asamayavali / The Untimely Calendar," National Gallery of Modern Art, New Delhi, India, 2014; "It's Possible Because It's Possible," Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Mexico City, 2015; Centro de Arte Dos de Mayo, Mostoles, Spain, and Proa Foundation, Buenos Aires, Argentina, 2015. Awarded the Multitude Asian Art Prize 2013. They curated "The Rest of Now" for the Manifesta Biennial of European Contemporary Art 2008, Bolzano, Italy, and are the curators of the forthcoming Shanghai Biennial, 2016.



Art of the Possible | 2007

INTERVIEW BY | **ALEXIA TALA**

ALEXIA TALA | Given your concern and commitment to social and political issues, how do you approach your research and creative process in a global framework? How does current mobility within the art world facilitate your research in specific contexts?

RAQS MEDIA COLLECTIVE | We see ourselves as sojourners in the world. Our understanding of politics and ethics follows from this worldliness. Our sense is that the world is constantly on the move. Things are not still, even when they are submerged or concealed. This restlessness is what we track, and sometimes we sense that it tracks us too. Questions follow in the wake of our travels, and sometimes these questions can be a compass, pointing us in the direction of future journeys. What you call 'mobility in the art world' is neither a privilege, nor a burden, it is simply a question of labour, of work, of the circumstances of production and circulation. It can be demanding and exhausting (long haul economy class travel is not a luxury under any circumstances) but it does give us a sense of the world, and how things, people, questions and even emotional states are in a state of flux. It also protects us from falling into the trap of privileging any particular location or set of circumstances. We are constantly made aware of structural connections, of the tectonic plates, if you like, that connect realities in one place to the urgencies of another. This resonates with our interest in the actuality of what we call 'the last international' –an acknowledgment of the states of political and creative turbulence that we see everywhere in the world.

AT | Following the previous question, would you please comment on your recent field trip experience in Guatemala in anticipation to your upcoming residency at the Yaxs Foundation? Was there influence from the political context?

RM | We had a very rich and engaging time in Guatemala, encountering a host of different realities, from contemporary art practices to street life in Guatemala City to poetry to the volatile history of volcanoes as well as the records of disappearances in the archives of the national police. The Yaxs Foundation provided us with a very strong and interesting context for these encounters. All this made us think on many different levels -from the geological to the historic, and at the straightforward human level as a result of listening to many people who had been through complex and difficult times. The experience has been very intense.

AT | Could you please expand on the relationship between *Please Do Not Touch the Work of Art* and the current debate on the active participation of the viewer in the work of art, almost half a century after the Situationist International?

RM | The real question of the participation of a viewer in the work of art is located between the viewer's ears. The 'event' of art is not something that necessarily occurs in front of a work of art, nor does it have to be a 'hands on' occurrence for it to be engaging. What art gives rise to can ignite in memory, or act as an afterthought, or even give substance to a premonition.

With *Please Do Not Touch the Work of Art* we are interested in setting off a set of speculations on the 'work' that art does. That it riffs off the standard notice that protects art works from an undue intensity of public interest is something that is pleasing to us.

Does this have anything to do with the legacy of the Situationist International? Maybe it does, maybe it doesn't. The Situationist International had a way of turning aphorisms into slogans – perhaps this was a kind of calcification that we would be wary of. On the other hand, they had fun turning things around, and then around again –and that is an impulse that we certainly

can see the point of. What is important for us is that the 'work' of art releases us all from the burdens of many other kinds of work. Does that make our stance clear? We hope so.

PEDRO REYES

| MEXICO CITY | MEXICO | 1972
| LIVES IN MEXICO |

Studied Architecture. Solo Exhibitions: "Baby Marx," Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, USA, 2011; "Sanatorium, Stillspotting NYC," Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA, 2011; The Power Plant, Toronto, Canada, 2014; pUN: People's United Nations, Queens Art Museum, New York, USA, 2013; Hammer Museum, Los Angeles, California, USA, 2015; Disarm, Lisson Gallery, London, England, 2013; La Revolución Permanente, Museo Jumex, Mexico City, Mexico, 2014, among others. Group Exhibits: Yokohama Triennale, Japan, 2008; 7 Bial do Mercosul, Porto Alegre, Brazil, 2009; Liverpool Biennial, England, 2012; documenta(13), Kassel, Germany, 2012; Istanbul Biennial, Turkey, 2012; Sharjah Biennial, United Arab Emirates, 2013; CAFAM Biennale, Beijing, China, 2014; Chicago Architecture Biennial, Chicago, Illinois, USA, 2015, among others. His work incorporates elements of theater, psychology, and activism.



Shovels for Guns | 2007-Present

INTERVIEW BY | MARCELA GONZÁLEZ

MARCELA GONZÁLEZ | Tell us a little about the proposal you are presenting at the 20 Bial de Arte Paiz. How were you inspired to create this piece?

PEDRO REYES | I am not too sure yet of what is going to happen in Guatemala, but I am interested in creating a public space, a sort of playground. Biennials often invest a lot of resources in transportation, insurance, set up, lighting, etc. I would love to be able to create a permanent art intervention, that is, to use these resources to improve the city's infrastructure. I am interested in combining urban furniture, games and sculpture to take advantage of the incredible labor force available in our countries.

MG | We know you work with “unconventional” materials such as weapons. Can you tell us about your reasons for choosing these materials and the potential you find in them?

PR | It's true, I change materials all the time, and that is why I am very interested, in the case of Guatemala, in making a work of masonry. Our cities' construction codes are not as strict as the ones in European or USA cities. This can be a problem, but I see it as a great opportunity. I am interested in the great plasticity that concrete, masonry, and the array of materials used in common buildings. I hope that we will be able to build a habitable sculpture that everyone can access

SITIO/SEÑA

| GUATEMALA CITY | GUATEMALA | 2014 |

| THEY LIVE IN GUATEMALA |

Sitio/Seña is an art collective consisting of Iris Castillo, Quique Lee, and Andrea Monroy, who got together in 2014. Their projects document an ongoing artistic process that is always under construction. Their work explores migration and symbols, using textile and electronic techniques that involve audience interaction. The collective have exhibited works at the Sheila Johnson Design Center of The New School, New York, USA; Ciudad de la Imaginación, Quetzaltenango, Guatemala and the Centro Cultural de España in Guatemala City, all in 2015.



Urban Codes, Crossings, and Migrations :Let's Walk Xela| 2015

INTERVIEW BY | **JUAN PABLO GONZÁLEZ**

JUAN PABLO GONZÁLEZ | Why call the project Sitio/Seña?

SITIO/SEÑA | The original project proposes creating symbols in order to give directions, warnings, and setting the way for undocumented migrants.

JG | Who are the members of this artistic project?

SS | Andrea Monroy Palacios (Guatemala, 1981). She is a graduate in architecture from Universidad Francisco Marroquín, Guatemala. Her work involves diverse techniques and media, and touches on different subjects ranging from gender to history-memory, and textile art.

Iris Castillo (Panama, 1962). Educator, trained in Applied Arts at Universidad the Panamá, and in Fine Arts at the Rochester Technological Institute. A mixed media artist, she develops her work using fiber and textile art, pottery design, and painting.

Paulo Chang (Guatemala, 1992). Holds a bachelor's degree in mathematics and computer science from Universidad del Valle, Guatemala, 2014. He enjoys exploring the interaction between humans and electronic media. Currently he works as a web development consultant.

Quique Lee, (Guatemala, 1977). Began to explore art in the late 1990s focusing on writing while experimenting with the visual arts, installation, and performance. He studied under the US/Guatemalan artist Daniel Schafer. He explores fashion design as a

means of expression, which in 2011 lead him to lend an artistic focus to his work with fabrics, threads, and especially embroidery.

JG | What is the intended audience of the project?

SS | The general public; it hopes to inspire discussion and reflection. Migrants and migrant associations as an ideal audience (to use the work).

JG | Is it an artistic project that seeks to create awareness in the population?

SS | Our original goal was a personal reflection through artistic experimentation, and exploring symbols as form. However, the project grew and had such an impact that it raised public awareness. But that was not the original goal; we are not a NGO, and we understood our project was utopian and there was a chance it would never get going.

JG | What are your expectations in participating in the 20 Bienal de Arte Paiz, and what new projects are ahead?

SS | Our expectations are to give more visibility to the collective and its projects at national and international levels. Sitio/Seña was born as a project, and has now become an arts collective that explore the issue of migration. Specifically, it seeks to create a system of symbols associated to migrant identity in a utopian territory. In 2016, for the 20 Bienal de Arte Paiz, we will present a new project, and will also participate in the Central American Biennial, in Costa Rica.

RIRKRIT TIRAVANIJA

| BUENOS AIRES | ARGENTINA | 1961 |
| LIVES BETWEEN USA, GERMANY, AND
THAILAND |

Obtained his Bachelor of Arts from the Ontario College of Art, Toronto, Canada, 1984, and his Master of Fine Arts from the School of the Art Institute of Chicago, USA, 1986. Participated in the Whitney Independent Study Program, New York, USA, 1985-1986. Recent solo exhibitions: "FOCUS," Modern Art Museum of Fort Worth, Texas, USA, 2014; "The Way Things Go," Yerba

Buena Center for the Arts, San Francisco, California, USA, 2013; "Portraits," Tate Modern, London, England, 2013; "Time of Others," Singapore Art Museum, Singapore, Malaysia, 2012. He has participated in various biennials, including: São Paulo Biennial, Brazil, 2006; The 50th Venice Biennale, Italy, 2003, 1999; The 7th International Istanbul Biennial, Turkey, 2001, among others.



Untitled 2015 (demain est la question) | 2015

INTERVIEW BY | CAROL ILLANES

CAROL ILLANES | Your artistic practice, which you ascribe to the relational category, can be read from the historical relationship between art and life. What would be, in your opinion, the current scenario of this relationship?

RIRKRIT TIRAVANIJA | Perhaps it's always a debate as to which is which, or a debate about defining the conditions which becomes cultural. Artists are idealistic and we do what we think is following that ideal, but it's not always necessarily successful. And the redefining of art has always been the preoccupation of artists, as well as others around the art, but perhaps it's a cat and mouse game which keeps the desire necessary.

CI | What role does the art institution play today in this scenario?

RT | It depends on the location of such institutions, in the center, the institutions continues its postcolonial behavior; in the periphery the institutions behave like they need to be a colonizer. There is absolute amnesia towards history and its problematic past. Institutions, rather than moving forward into a future of possibilities, have become iceboxes of frozen ideals.

I think that art institutions should be both the gatekeeper of ideals and expressions of both the past and the present, and the mediators of such ideas, but in doing so they have to be opened to the challenges posed to them as institutions. They need to be an open platform where art intersects with life and reality, and in that, a place of dialogue and exchange, a place to challenge difference and a platform of diverse representations; a place which levels hierarchy but heightens, opens up all senses of understanding. They should not be dictated by fear, and bog themselves down with bureaucratic excuses. An institution could be a gatekeeper of the past and present, but in doing so, by giving the grounds to ideas and ideals, it also becomes the foundation by which we can project ourselves into the future.

CI | Your collaborative interventions use everyday situations, like cooking. Could you describe the conceptual and formal aspects of this decision?

RT | Again, it started with questions of how institutions behave, and the perception of what is central and what is periphery, what is named and unnamable.

The intervention into a common ground and into the expectation of the audience was an attempt to bring life closer to art, to ask if in moving forward is necessary or not to become fixed in time and space. It was a question of anthropology and archeology as much as it was of art; it was a question of life as much as it was of fiction, of the ghosts and the living. I did not want to make decorations, but rather build a platform for ideas and challenge the construction of the center's idealism of art and its institution, which were already a building block to continue upon.

Conceptually it was a question of how art was to continue after the "ready-made." In the eventuality that all objects could become art, how was an artist to have a reason to continue? My answer to that was to "take Duchamp's urinal, reinstalled it back on the wall, and piss into it...", to take the readymade and to use it, to act upon it, and in that act to share it, to

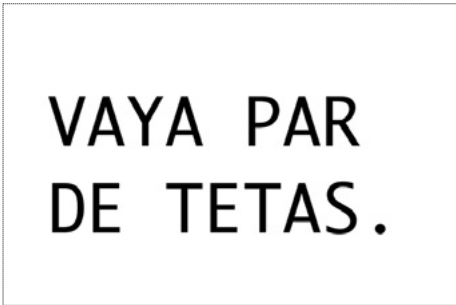
open up the readymade to use. To continue to use it, and in using it one could form language and meaning.

YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES

| SEOUL | SOUTH KOREA | 1998 |

| THEY LIVE IN SOUTH KOREA |

Exhibitions: "The Art of Sleep" and "The Art of Science," Tate Gallery, London, England, 2006; "Les amants de Beaubourg/ The Lovers of Beaubourg," Centre Georges Pompidou, Paris, France, 2008; "Dakota," Whitney Museum, New York, USA, 2004; and "Black on White, Gray Ascending," New Museum, New York, USA, 2007. Awards: Rockefeller Foundation Bellagio Center Creative Arts Fellows, 2012.



VAYA PAR
DE TETAS.

DAKOTA | 2001-2002

INTERVIEW BY | ALEXIA TALA

ALEXIA TALA | How do you stress denunciation and vindication, which are ever-present in your work, through the kind of playful format that you use?

YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES | Denunciation –as you call it– in our hands is usually calling out the smart guys. Oh, we're the stupid guys doing it, stepping up and vindicating art. Maybe that's what you consider playful, in association with moving text synced to music.

AT | Is using video animation as a medium a strategy to circulate your work in relation to the Korean context?

YC | Not really. We're a bit more ambitious.

We use our style to try to circulate our work throughout the world –our stomping ground, as it is for many artists.

AT | Where did the decision to use sound and musicality come from?

YC | From the opportunities opened up by the zeitgeist –digital technology: the Internet, broadband, Flash, mp3, Mac computers . . .

AT | Could you please talk about the content of the piece commissioned by the 20 Bial de Arte Paiz?

YC | **CARLOS AND CARMEN, ECHOES OF MORTALITY: A TELENUELA** is about two young lovers holding each other under a tin roof overhanging a darkened storefront on a rainy night. They talk, in melodramatic tones, about how alone they are in a world full of danger.

OBSERVATIONS OF SPACE AND PLACE

CARLOS CRUZ-DIEZ

| CARACAS | VENEZUELA | 1923 |

| LIVES IN FRANCE AND PANAMA |

Exhibitions: “Mouvement 2,” Galerie Denise René, Paris, France, 1964; “The Responsive Eye,” Museum of Modern Art, New York, USA, 1965; “L’Œil en action,” Centre Georges Pompidou, Paris, France, 1978; “Suprasensorial: Experiments in Light, Color and Space,” The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California, USA, 2010; “Carlos Cruz-Diez: Color in Space and Time,” Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA, 2011; “Light Show,” Hayward Gallery, London, England, 2013. Collections: Museum of Modern Art, New York, USA; Tate Modern, London, England; Centre Georges Pompidou, Paris, France; Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California, USA. Awards: International Painting Award, São Paulo Biennial, Brazil, 1967; National Fine Arts Award, Venezuela, 1971; Best Living Artist, Feria Estampa, Spain, 2011; Ordre de la Légion d’Honneur, France, 2012.



Additive Color Liverpool One | 2014

INTERVIEW BY | **ALMA RUIZ**

ALMA RUIZ | What could be considered the starting point of a body of work that has focused on color?

CARLOS CRUZ-DIEZ | Firstly, it was the feeling that painting had stagnated; it bored me that everyone was painting in the same way. Then, it was to prove because we live in a world that is saturated with color we don’t notice its subtleties nor its constant changes. The idea “color” had frozen in time, it was a trivial topic in art, and even my artist friends would tell me not to dwell on it, color was a problem that had already been solved, where there was nothing else to find.

I wondered: why does color in art have to be a material that is applied with a brush over a canvas, if color manifests in space, in objects, and even air had color? This led me to a long reflection sustained on the reading of scientific theories of color, the physiology of vision, chemistry, graphic industry research on color image reproduction, and the theories of philosophers who highlighted the subject, drawing, and perspective. As for the painters, with few exceptions they only talked about painting as craft. The more indifference I encountered, the more optimistic I became. I had found a universe that was abandoned and uncharted, and offered huge research opportunities and the chance to find new ways of creating art.

AR | Curator Mari Carmen Ramírez has said that you use color “as a participatory, interactive experience open to all, regardless of age, class, or social status.”

CC | My research on color is a kinetic structure. I don't make paintings nor sculptures, I make "reality supports" where real things are happening in time and space, in a perpetual present—a notion of art that turns passive observation into participation, challenging the discourse of transposition and referencing to reality that art had been for centuries.

AR | How did the idea of creating chromatic crosswalks for the Bienal originate?

CC | Usually, when we move around the city two things condition our behavior: obeying signs and stress over being assaulted. Intervening the crosswalks is a kind of anecdote that hopes to awaken pedestrians from an everyday activity, get them out of the robotic attitude we adopt before urban codes, touching their spirit by telling them that everything can be different.

AR | What lead you to think that public art was a viable means of expression for your aesthetic propositions?

CC | From my beginnings as a painter I have thought that the discourse of the artist is not independent of society. That is why it took me so long to move beyond engaged and social protest painting. Kinetic work as I have understood it includes a social background, because we have turned obedient, passive contemplation into active intervention, making the viewer the co-author, participant, and accomplice of the artist in the creation of the work.

MARÍA IGNACIA EDWARDS

| SANTIAGO | CHILE | 1982 |

| LIVES IN CHILE |

Obtained a Bachelor's degree in Fine Arts from Universidad Finis Terrae, Santiago, Chile, 2006. Holds a certificate in Film from Universidad de Chile, 2008, and studied printmaking at the School of Visual Arts, LESPS, New York, USA, 2012. His exhibitions include "Encuentros", AEC Museum, Linz, Austria, 2015; "Labuenaestrella," OTR, Madrid, Spain, 2015; "In Between," CCR, México, 2012; "Alternate Routes," LASPS, New York, USA, 2011. Awards: "Arte para la ciencia"

Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, Santiago, Chile, 2013; ArtNexus, ArtLima, 2015. Winner of a double residential program, European Network of Arts and Science at the ESO Observatories, and Ars Electronica, Linz, Austria, 2015.



Constellations Over a Marvelous Country | 2016

INTERVIEW BY | GABRIELA SAMAYOA

GABRIELA SAMAYOA | What is the goal of creating works that spread through time and expand in space?

MARÍA IGNACIA EDWARDS | To extend experience and life as much as possible. The fact that everything happens so fast makes ideas appear quickly, we execute them quickly to meet deadlines, and they go away just as quickly as they came so that a new idea may come quickly...this makes me somewhat anguished and homesick, because sometimes we haven't managed to get a real taste for something we have done and we are already doing something else. That is why I try to create works that take time to complete and time to be observed, that require some commitment and persistence, and that often force me to return to them and pick them up again.

GS | How did you get interested in astronomy and when did you decide to use it in your work?

ME | I would say it started at the same time as my bicycle rides, when I became aware of them and realized all I could achieve with them; more than just a means to move from one place to another, they helped my own rhythm of understanding space and then translating it into the artwork without losing the energy I

invested in the ride. A sort of economizing, of creating on the go. The drift as a way to build invisibly in space, drawing a plot, a scale model of the universe in the small space of a street. My interest in astronomy also comes from it being one of the few sciences that are easily accessible, it doesn't require much. We all have access to the sky (it's democratic, and I like that), it's always there, you don't have to go very far, you just raise your gaze and have the time and patience to observe, and if you want, discover something.

There is also a whole mechanics to the heavens, and a harmonious working that results from mathematical and physical phenomena that inspire me, especially when it comes to building the moving pieces.

GS | What processes do you follow to create your works?

ME | I could define my creative process as a collecting practice that always includes three constants: Drift –Find and collect– Resignifying and Classifying things in a new space. Usually “things” or experimenting with them at the material level, brings me to ideas, to reflection, and to searching for theories, like those stated in science and mathematics. My approach comes through experimentation and building, and the various interests that emerge when confronting seemingly contradictory themes. When I approach them from intuition, with problem-solving in mind, is when this dazzle appears, when I realize that some of the operations I perform while building my work have a fleeting origin and associations beyond the gestures I create in my studio, in the street, or performing certain everyday actions.

ALEJANDRA GONZÁLEZ ESCAMILLA

| GUATEMALA CITY | GUATEMALA | 1975 |
| LIVES IN GUATEMALA |

Studied interior design at the Instituto Femenino de Estudios Superiores (IFES), Guatemala City, 1995-1998, and holds a degree from the Escuela Municipal de Artes Visuales, Guatemala City, 2013-2015.



From the series *Lo Común* | 2015-2016

INTERVIEW BY | **ÁLVARO BEBER**

ÁLVARO BEBER | How did you get started in the art world?

ALEJANDRA GONZÁLEZ ESCAMILLA | I was very creative since childhood; I used my imagination a lot. My father and my grandmother were my first contact with art; later on, it was when I was in school and when I studied interior design. My dreams came to fruition when I studied visual arts.

AB | Where do you get your inspiration from?

MG | It's in me. At all times I am transforming, modifying, erasing, adding objects, colors, and shapes to my environment. From blind contour drawing the face of a patron in a restaurant, to deconstructing an entire landscape in my mind.

AB | Can you tell us about the works you will present at the 20 Bienal de Arte Paiz?

MG | They are intervened photographs, rural and urban landscapes showing the everyday in an extraordinary way. Color plays an important role in what the work communicates. In its simplicity the work speaks of a complex subject that involves all of us as people, beyond being mere viewers.

G.R.A.V.

| 1960-1968 |

Manifestos: *Proposal on Movement*; *Transforming the Current Situation of Visual Arts*, and *Enough Mystification 1*, 1961; *New Tendency*, 1962; *Enough Mystification 2*, *Instability in the labyrinth*, and *Notes for an Appreciation of Our Research*, 1960; *Proposal for an Activation Site*,

1963; *Multiple*, and *A Day in the Street*, 1966; *Regarding the Dissolution of G.R.A.V.*, 1968. Exhibitions: Atelier G.R.A.V., Paris, France, 1960; Galerie Denise René, Paris, France, 1961; “Instabilité,” Paris, France / Padua, Italy/ Milan, Italy / New York, USA / Brussels, Belgium / Rio de Janeiro, Brazil / Buenos Aires, Argentina / São Paulo, Brazil / Brasília, Brazil, 1962-64; 3rd Paris Biennial, Musée d’art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France, 1963; “Une Journée Dans la Rue,” Paris, France, 1966; “G.R.A.V.” Ostwall Museum, Dortmund, Germany, 1968.



Variations on Stairs | 1968-1998

BY | **ALMA RUIZ**

The Visual Arts Research Group (G.R.A.V.) emerged in Paris, France, in 1960, at the behest of Julio Le Parc and Francisco Sobrino, who had relocated from Buenos Aires at the end of the 50s. Horacio García Rossi, Francois Molleret, Joel Stein, and Yvara joined in and worked in a variety of group activities and artistic production based on research and analysis of the conditions of art at the time. From 1961 to 1968 the G.R.A.V. laid out its philosophy in a series of manifestos that cast a critical look at the privileged position of the artist as sole creator, demystified art by equating it to every other human activity, and challenged the institutions and pre-established traditions of art appreciation, as well as the distance between the work of art and the viewer.

Taking the street as a place of action and under the gaze of unsuspecting passers-by, the G.R.A.V. tried to subvert the traditional relationship between artwork and public. During “A Day in the Street,” carried out on

Tuesday, April 19, 1966 in different parts of the city, the artists handed out gifts, assembled and disassembled a changing structure, left an inhabitable kinetic object to the imagination of the viewers, and created a kind of amusement park of manipulatives and some moving tiles on which to walk. This approaching an unsuspecting public was intended to enhance the viewers’ role and allow them to share in the creation of the work of art.

In addition to G.R.A.V. there were other movements, especially in Germany and Italy, calling for the revaluation of the viewer. In subsequent decades, artists in Latin America also adopted this philosophy, incorporating it to their artistic process.

JULIO LE PARC

| MENDOZA | ARGENTINA | 1928 |
| LIVES IN FRANCE |

In 1942 he settled in Buenos Aires along with his family. He attended the Escuela Superior de Bellas Artes in the mid-1950s. In 1958 he received a scholarship by the French Cultural Department and traveled to Paris, France where he has lived since. Awarded the Grand Prize at the international Venice Biennial in 1966, Le Parc has had numerous exhibitions in major museums in Asunción, Paraguay; Barcelona, Spain; Berlin, Germany; Buenos Aires, Argentina; Caracas, Venezuela; Düsseldorf, Germany; Havana, Cuba; London, England; Los Angeles, California, USA; Madrid, Spain; Mexico City, Mexico; Montevideo, Uruguay; Paris, France; Santiago, Chile; Stockholm, Sweden; and Zurich, Switzerland.



Unstable Floor | 1964-2005

INTERVIEW BY | **ALMA RUIZ**

ALMA RUIZ | One of your concerns as an artist has been transforming the relationship of the audience with art. Why?

JULIO LE PARC | Francisco Sobrino and I were part of a group that thought that in the broader artistic landscape the one element that was left out was the viewer. We could see the artist, the art critic, art market, institutions and collectors. The thought was: how can we experiment and include the viewer? We thought about making the first experience black and white, dealing with a retinal issue through everybody's eye, not the eye of the specialist. Viewers connected through their retina, they did not have to open a book on aesthetics, nor follow the advice of the critic, nor read the biography of the artist. In that way, the mystifi.

AR | Have you always believed in the viewer's ability to understand the work of art?

JL | Yes, because viewers have a natural ability to look. Whether they put it to work or not, that is something else, but it's always there. If museums or public places could channel the viewer's appreciation they would create new guidelines for the world of art, different, but complementary. If the conditions are created for them to express themselves, they do it voluntarily, and offer very original readings. If you impose a point of view or give them a preset judgment, they close up.

AR | When you arrived in Paris in 1959 you had experienced the concrete art movement of artist Lucio Fontana and critic Jorge Romero Brest. How did this help you face the artistic environment of Paris?

JL | When I arrived in Paris I was 30-years-old. I had been engrossed in Fontana's movement and the signing of the White Manifesto, although I did not sign it. I had participated in the student movement to change educational plans. All of that together got us used to debating, to make joint decisions. Sobrino arrived in Paris later. We started to work together like we had done in Buenos Aires. With that in mind we suggested to the French

to start the group on visual art experience that would allow us to debate and to move forward and to take advantage of the things that were happening in Paris.

AR | From '61 to '68 G.R.A.V. (the Groupe de Recherche d'Art Visuel) published several manifestos. What was their goal?

JL | For the most part, all the texts where I participated had to do with specific events. The first one was for the Paris Biennale in 1963. We faced a situation that we considered unclear, unfair, or artificial, and the goal of the manifesto was to make recommendations, or to point at other possibilities.

AR | What do you think you have contributed to art?

JL | I think that art history, and the approval of the artistic milieu focus on the specific. In my case, I hope to be appreciated more broadly: for my person, my behavior, my attitudes, my thoughts, my searches at different levels.

CRISTIÁN SALINEROS

| SANTIAGO | CHILE | 1969 |

| LIVES IN CHILE |

Obtained a Bachelor's degree in Fine Arts from the Universidad ARCIS, Santiago, Chile, and completed graduate studies at the Kunstakademie, Düsseldorf, Germany, 2005. Exhibitions: "Paisaje Contenido," Kunstverein, Göttingen, Germany, 2005; "Mimesis," Joachim Gallery, Berlin, Germany, 2005; "Conexiones Sanitarias," 713 Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina, 2008; "Paisaje en Reserva," Galería MORO, Santiago, Chile, 2010; "La ciudad a dos tiempos," Museo de Arte Contemporáneo, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 2010; "Esteganografía/paisaje enmascarado," Sala de Arte CCU, Santiago, Chile, 2011; "Paisaje Ausentado," DKM Museum, Duisburg, Germany, 2012. Awards: DAAD Grant, Germany, 2003; D-Bank Förderpreis für Skulptur, Düsseldorf, Germany, 2006; Ministry of Public Works Award, Chile, 2010; FONDART Award, Chile, 1999, 2001, 2005 and 2009.



Steganography | *Masked Landscape* | 2011

INTERVIEW BY | **MARCELA GONZÁLEZ**

MARCELA GONZÁLEZ | Tell us about the proposal you bring to the 20 Bienal de Arte Paiz
CRISTIÁN SALINEROS | This project relates to some works I developed earlier. The logic of this piece is to work with the imaginary of objects and the semantic charge that they hold, their relationship with people and with the socio-cultural context. However, as soon as one gathers these objects and relates them to others “forcefully,” using a strip of masking tape, new readings emerge, while there is also a “silencing” of their individual memory, allowing for a collective memory to emerge as the objects become *generic* objects.

I am also interested in working with the resulting visual perception and the space they relate to, because these objects, having become sculptural objects, loose their materic relation, and this leads to visual levity, to a kind of state of arrest, of silence.

MG | What do you think about the memories held by everyday objects and the poetics of the space they once inhabited?

CS | That is interesting, because all objects carry those memories, so in a way the project is only trying to avoid memory (as if wanting to deny it); it is within that utopian logic that the project tries to take figuration to its degree zero, and it is only constructed through the suspension of that memory and the habitability of tridimensional form. The masking tape is a strategy for the homogenization of surfaces and materialities; it allows for “suspending” and retaining time by breaking with the logical

and everyday understanding of the objects. In the words of Chilean neurobiologist Francisco Varela, “we cannot apprehend the object as if it were ‘out there,’ on their own. The object emerges as a product of our activity, therefore, both the object and the person are co-emerging, co-arising.” (*El fenómeno de la vida. Cuatro pautas para el futuro de las ciencias cognitivas*, 2004, p.4).

MG | In your visual work you tell us about an object’s multi-dimensional space and you propose relationships between them. Why are you interested in transforming these spaces?

CS | Obviously, objects can define the identity of an environment, but at the same time the work can build a new identity or establish new relationships with spaces and their understanding through the modification of their structures. The issue of space is closely related to humans, to follow along the lines of Varela, and to a reality that requires an open subjectivity in order to be built. Space is that thing in front of us that seems totally objective; it is the pillar of objectivity in physics; it cannot be separated from sensorimotor behaviors; space appears as we inhabit it. This is a truly amazing realization to me.

SERGIO VALENCIA SALAZAR

| GUATEMALA CITY | GUATEMALA | 1992 |
 | LIVES IN GUATEMALA |

Bachelor’s of Fine Art from the Escuela Nacional de Artes Plásticas de Guatemala, 2011. His work has been showcased in several group exhibitions in Guatemala and Mexico, including “Portafolio,” El Attico Gallery, Guatemala City, 2015; “2nd International Engraving Competition José Guadalupe Posada,” Museo José Guadalupe Posada, Aguascalientes, Mexico, 2015; “3rd Engraving Fair,” Casa de la Cultura Víctor Sandoval, Aguascalientes, Mexico, 2015. His work has been acquired by several private collections in Guatemala. Since 2012 he has worked as an engraver at the Taller Experimental de Gráfica de Guatemala (TEGG).



Geography (detail) | 2015

INTERVIEW BY | **MARÍA BELÉN GARCÍA**

MARÍA BELÉN GARCÍA | What is the recurrent technique in your work? How did you discover your penchant for it?

SERGIO VALENCIA | I work mostly engraving. In my last year at the Escuela Nacional de Artes Plásticas we had to study the different disciplines of art and engraving was the one I liked most. I wanted to specialize in it, but the professor in charge of teaching the classes, Mario Santizo, left the year I had graduated. I did not continue with it, but Mario recruited me as a printmaker at the Taller Experimental de Gráfica de Guatemala (Guatemala Workshop for Experimental Graphics). That is when I started working. I spent about one year working only on commissions, so I did not have time to complete my own projects. However, sometimes I had the workshop to myself, which allowed me to slowly develop my own work.

MG: | What do you want to reflect in your work?

SV | I have always created based on my context and my surroundings, on immediate things, the situations I am living. I try to have the viewer, in seeing my other work, see part of what I think, see, and live everyday. I want audiences to identify with the work, that it makes them question things, inducing them to a later exploration of the subjects I address.

MG: | Tell us a Little about *Geografía*, your piece exhibited at the Bienal.

SV | *Geografía* is based on the relationship between the landscape and the human being, the landscape as a symbol of identity and history. The urban landscape transforms

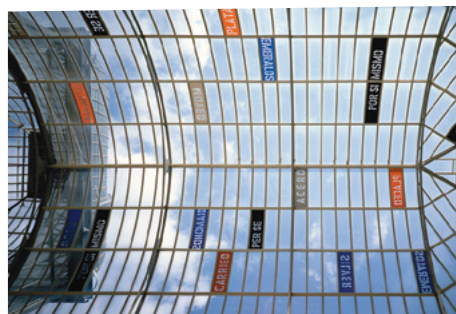
according to the needs of society and according to its natural conditions and limitations. The piece makes us reflect on social issues and natural phenomena that are present in our everyday life and demystify the folkloric, shallow view that we usually afford the landscape. All of these relationships between landscape and people are one way of seeing and understanding ourselves.

LAWRENCE WEINER

| NEW YORK | USA | 1942 |

| LIVES IN USA |

Lawrence Weiner attended the New York Public School system. Spent the late 1950s travelling North America. Divides his time between a New York studio and a boat in Amsterdam. Weiner maintains that “Art is the empirical fact of the relationships of objects to objects in relation to human beings & not dependent upon historical present for either use or legitimacy. Awards include Honorary Doctorate of Humane Letters, City University of New York, USA, 2013 and Roswitha Haftmann Prize, Zurich, Switzerland, 2015. Public exhibitions include MOCA Los Angeles, California, USA; Whitney Museum, New York, USA; MACBA, Barcelona, Spain; and Blenheim Palace, Woodstock, England.



PER SE | 1989

INTERVIEW BY | **ALMA RUIZ**

ALMA RUIZ | You are known as an artist whose creative material is language and as a key figure in the development of Conceptual art. What prompted you to decide that this medium was the ideal vehicle for your ideas rather than other forms of art making?

LAWRENCE WEINER | ART IS THE PRESENTATION OF THE RELATIONSHIP OF HUMAN BEINGS TO OBJECTS EACH OBJECT IS KNOWN BY ITS NOMERING (NAMING)

A PIECE OF WOOD DOES NOT LOOK THE SAME IN GUATEMALA AS IN TOKYO BUT IT IS IN FACT WOOD

THE USE OF LANGUAGE FOR THE PHENOMENA RELATIONSHIP OF MATERIALS ALLOWS THE WORK TO TRAVEL FROM CULTURE TO CULTURE WITHOUT BEING EXOTIC & AT THE SAME TIME REMAINING A MATERIAL REALITY.

AR | You said once that your work “requires a formal situation in order to be presented,” what do you mean by that?

LW | ALL CULTURES & THEIR EDIFICES (BUILDINGS STREETS WALLS) REQUIRE A FORMAL STRUCTURE OF SOCIETY

THE INTENTION OF ART IS TO BRING ABOUT A CHANGE IN SOCIETY NOT TO IMPOSE A NEW ARCHITECTURE

BY THE UTILIZATION OF EXISTING SUPPORT STRUCTURES TO PRESENT ART WE ALLOW THE CONTENT (MEANING) TO ENTER INTO THE CULTURE & BRING ABOUT WHATEVER THE CHANGES IN THE STRUCTURE ARE NECESSARY TO SUPPORT IT.

AR | We are honored that you have made a new artwork for the Bienal. If your artwork in general is contingent to its context, how does RETURNED BENEATH THE TRACES OF THE WAY IT CAME relate to Guatemala?

LW | PLEASE NOTE THAT THE WORK HAS FOUND ITSELF (WATER FINDS ITS OWN LEVEL) WITHIN THE GUATEMALAN CONTEXT

IT WAS ORIGINALLY SHOWN IN MALAGA FOR A SHOW CONCERNED WITH CORDOBA WHICH WAS THE RECURRING RAMPAGES OF CHRISTIAN CULTURE MUSLIM CULTURE ETC AS THEY EBBED & FLOWED WITHIN THAT PORTION OF SPAIN

THESE EBS & FLOWS EXIST AT THIS MOMENT CULTURALLY IN GUATEMALA SUBSTITUTING ONE TRIBAL GROUP FOR ANOTHER IN THE END IT IS WHAT IS CARRIED UNDER & OVER

THE TITLE OF THE EXHIBITION IN MALAGA WAS

‘FOREVER & A DAY’ WHICH IS THE PRISON SENTENCE IN SPAIN NO MATTER WHAT THE NUMBER IT IS PLUS ONE DAY

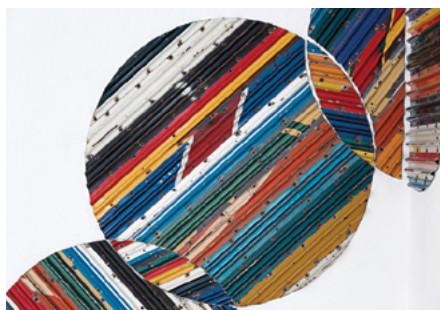
OBJECT: DECONSTRUCTIONS, OBSESSIONS, AND THE ACT OF COLLECTING

ESVIN ALARCÓN LAM

| GUATEMALA CITY | GUATEMALA | 1988 |

| LIVES IN GUATEMALA |

He attended Guatemala’s Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2012, and studied Communication Science at Universidad Rafael Landívar, Guatemala, 2014, as well as independently. Exhibitions: “Línea de horizonte, o la tensión en múltiples puntos,” Solo Projects, Galería The 9.99, Guatemala City, 2015; “Líneas de la mano,” Sicardi Gallery, Houston, Texas, USA, 2015. Awards: “Spatial Acts: Americas Society Commissions Art,” New York, USA, “La delgada línea,” Galería The 9.99, Guatemala City, 2014, “Cinco Días, Puertas Abiertas,” Centro Cultural de España, Guatemala City, 2013, and others. Collections: Sayago & Pardon, Irvine, California, USA.



Displacement no. 10 (detail) | 2016

INTERVIEW BY | **JULIO PANIAGUA**

JULIO PANIAGUA | Tell me about yourself. How and when did you become interested in artistic production?

ESVIN ALARCÓN LAM | During my graduation from elementary school, when our teacher called my name, he said something like: “Esvin Alarcón Lam, always with pencil in hand.” It’s a celebrated memory in my family. I talk about it as something that defined me since childhood; at first I really liked to draw, and as the years passed I became interested in painting and later in sculpture. As a child I took classes for the first two, and also later on, as a youth. I arrived at sculpture in a more intuitive way.

JP | Your work is strongly related to the object and its context. What are you trying to explore through your work?

EA | I would rather use the word “matter.” Clearly, these are objects I find around me; people often think that I recycle trash, and as a matter of fact my first works started with things that I could find easily in my home’s attic. Each series starts out with some memories and specific events that range from the aesthetic to the social or political, but here I will explore something more general. I am interested in the way matter behaves like human life, basically because we modify it. There is a story behind each piece of matter. Sometimes it is not possible to find out all of these stories, and that intrigues me because this becomes an abstract record. That is why the pieces navigate those tensions between forms that belong in art and precarious objects. After a while working in this I realized that I am interested in art as a space for the exploration of contradictions.

JP | In one of your interviews you mentioned your interest in creating images from the perspective of refuse, residual matter as information. How do you think the Guatemalan context has influenced the development of your work?

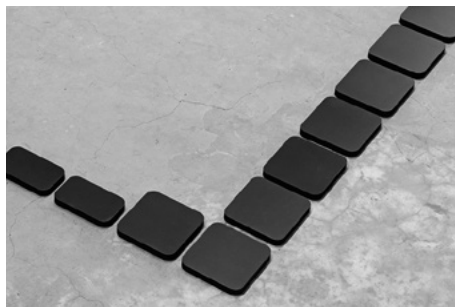
EA | An everyday event can be a cause whose effect is matter. Anything from everyday life can tell us something about ourselves. The message doesn’t need to be fully legible; I am more interested in creating a sensorial stimulus open to interpretation. Like any means of communication, abstraction has its limits, but I am interested in its poetics, because it invites the viewer to use the imagination, to look for something familiar.

NICOLÁS CONSUEGRA

| BUCARAMANGA | COLOMBIA | 1976 |

| LIVES IN COLOMBIA |

Studied Art at Universidad de los Andes, Bogota, Colombia, 2001, and gained a Master of Arts from the Pratt Institute, New York, USA, 2007. His projects include: “Elementos para una unidad colectiva,” La Central Gallery, Bogota, Colombia, 2013; “Pasado Tiempo Futuro,” Nueveochenta Gallery, Bogota, Colombia, 2010; “Instituto de visión,” Nueveochenta Gallery, Bogota, Colombia, 2008; “Paréntesis,” Alliance Française, Bogota, Colombia, 2003. His work has been exhibited at the 41st, 42nd and 43rd Salón Nacional de Artistas, Medellin, Colombia; Encuentro de Medellin Colombia, 2007 and “WATERWEAVERS: The River in Contemporary Colombian Visual and Material Culture,” Bard Graduate Center, New York, USA, 2014.



Spielraum | 2015

INTERVIEW BY | MARIO ALBERTO LÓPEZ

MARIO ALBERTO LÓPEZ | In the project *Recursos* (Resources) you revise “Instituto de Visión” (Vision Institute), a photo series that documents commercial signs that were stolen or uninstalled, leaving remnant spaces that still retain their concept. Do you think the final result of *Recursos* is an object-based print, a reinterpretation of space?

NICOLÁS CONSUEGRA | In Colombia they steal some of these signs because they are made of bronze, and they are processed as scrap metal in order to be melted. Over the years I managed to document more signs and I thought I could give this series of color images

a twist by trying to replace the letters that had been taken down. With this in mind I produced *Recursos* where I would stick a bronze letter in every black and white image in order to form a word when the letters were read together. The initial word was *recursos*, a word that for me has several meanings: the resource, the material to be recycled; the use of language in art; the recycling of works made in the past; the photographic record.

ML | How does everyday life intersect with your work?

NC | In different ways. I research the relationships we establish with the objects that surround us and the spaces we inhabit, how we use or disuse them, and how we can reverse established logic in order to understand our surroundings. I am interested in thinking that artistic approaches can represent reality the way it is not in order to find alternative or unusual ways to approach it and, in addition, incorporate cultural content that allows me to add local or broader readings to the project.

ML | In the project “Elements for a Collective Unit” you collect some objects, everyday shapes like washing machine agitators. What do these industrial shapes denote, and how do you find them?

NC | I noticed that in washing machine repair shops in Bogota they place the agitators in the street as a sign to attract those looking for such a service. The agitators are unique industrial parts, and their dynamic shapes make me think of the design of some Communist monuments, like Vladimir Tatlin’s Monument to the Third International, a project that was never built, but has become a paradigm of constructivist architecture and in Russia an emblem for revolutionary rhetoric. I decided to build wax copies of a set of agitators so they would work as large candles that could be lit during the exhibition. My approach was researching how these shapes lost their form and vanished over time, like a kind of personal metaphor to address the idea of social revolutions (or human processes) are not eternal –they wear out and vanish in time.

Furthermore, the exhibition included a very large agitator carved in wood and surrounded by a perforated cylindrical structure. In order to have a clear image of the element inside that cylinder the viewer had to circle this structure, which worked as a kind of zoetrope. The faster you moved around the structure, the better the view of the object inside.

ROCHELLE COSTI

| CAXIAS DO SUL | BRAZIL | 1961 |

| LIVES IN BRAZIL |

Studied Communications at the Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre, Brazil, 1981 and independent courses at Univesidad Federal de Minas Gerais, Brazil; the Escola Guignard Belo Horizonte, Brazil; Central Saint Martins School of Arts and Design, and Camera Work, London, England, among others. Group Exhibitions: 24th and 29th São Paulo Biennial, Brazil, 1998 and 2010; 10th Cuenca Biennial, Ecuador, 2009; 26th Pontevedra Biennial, Spain, 2000; 2nd Mercosur Biennial, Porto Alegre, Brazil, 1999; 6th and 7th Havana Biennial, Cuba, 1997 and 2000.



Choice & Cosmetology | 2005

INTERVIEW BY | JULIO PANIAGUA

JULIO PANIAGUA | Through your work you bring to live everyday objects that at first seem not to have any value. What has made you use the everyday as one of the central themes of your work?

ROCHELLE COSTI | The poetics of ordinary things tell us stories. The everyday is intimate, as well as universal. The inevitable daily repetition of certain actions ends up connecting us all. Our difference is our similarity.

JP | In your work “Escolha” (Choice, 2005) you offer an interesting cultural investigation into daily life and the consumption of popular products. How do you think these objects influence the lives of people?

RC | I developed that work when I was invited by the Insituto Tomie Ohtake to create a piece and present it in one of their spaces. At that time, fivehundred yards from the institute they had begun working on an urbanization plan that consisted in dismantling the Largo da Batata. The place was a popular hangout with bus terminals and an underground economy that provided for workers on their way to and from their places of work. There were also stores that supplied basic necessities, and tried to appeal to the cultural habits (culinary, religious, aesthetic, etc.) of the workers, most of whom were from Northeastern Brazil. In a city like São Paulo such radical transformations are common, and I thought it afforded a unique opportunity to address it from up close. Today, Largo da Batata consists of an underground station located in the middle of many square yards of barrenness.

JP | How does your taste for collecting objects influence your artistic practice?

RC | The objects in my collections are like samples of things that were important at one time and now are useless.

I like to relate them to spaces or place them in contact with one another so as to activate different readings and new meanings.

JP | How do you think your work has evolved over the course of your career?

RC | I think my areas of interest have not changed much. I was always attracted by objects, spaces, and the relationship we create with them. What increased over the years were the chances I had to research different types of space. Through them, as impersonal as they might seem, you can always reach intimacy.

JP | Tell me a little about the work you will create at the Biennial. What would you like to present at this event?

RC | I am going to develop something from an element that is specific to Guatemalan

popular culture, like traditions, agricultural production, or crafts. I will take full advantage of the resources available there, both when conceiving the project and when setting it up in the exhibition space.

JP | Have you planned any projects for 2016?

RC | I will be publishing my second book. I also have invitations to participate in some group exhibitions and books.

JUAN MAURILIO MENDOZA

| SAN JUAN LA LAGUNA | GUATEMALA | 1977 |
LIVES IN GUATEMALA |

Studied with Maestro Rudy Yan Peña through INTECAP workshops, and in the Escuela Nacional de Artes Plásticas of Guatemala. He was a member of a research group selected by Maestro Roberto Cabrera Padilla to explore ethnologic and anthropological aspects of Maximón. Exhibitions: “Vivir Aquí,” Museo Ixchel, Guatemala City, 2000. Awards: Selected for Concurso de Jóvenes Creadores Bancafé, Guatemala, 2004; third place in Juegos Olímpicos de Escultura, with the work “Cinco continentes en un mundo,” Guatemala City, 2003; and Arte en Mayo, Rozas Botrán, Guatemala City, 2015. Since 2014 he is a part of the Kamin collective, San Juan Comalapa, Guatemala.



Moving Roof | 2014

INTERVIEW BY | PATRICIA URRUTIA

PATRICIA URRUTIA | What is your definition of object, considering the work you are exhibiting at the 20 Bienal de Arte Paiz?

JUAN MAURILIO MENDOZA | The work gives me the freedom to represent a critical perspective not towards that object, the soccer ball, but towards the role played by the market and by consumerism in relation to that sport.

The trappings of consumerism are symbolized by the heavy soccer ball; when a match starts, time becomes frozen, which to some symbolizes the economy and to others joy, the interplay of emotions and feelings. In the end the audience members are objects reduced to numbers.

For example, the paralysis, the imbalance of time and productivity that we experience during the World Cup hooks us momentarily, but we continue to be the same. Win or lose, our problems will not be solved, it's a never-ending vicious circle everyone returns to.

PU | How do you use the object?

JM | I represent the altered soccer ball, the object, and create a passive shape that everyone can relate to, giving life a touch of criticism and sarcasm.

Through the materials I use (mortar, sand, gravel, and iron) which when combined become heavy, I establish the painful representation of what we live in our life in the provinces.

PU | Are you a collector of objects? What was the first object you collected?

JM | We all cling on to things, and our existence is attached to something. The first object I collected was a pumice stone that I found on the shore of lake Atitlán, where I live. I found something exotic about it, its simplicity, the natural state life plunges into and that, in the end, we ignore most of the time.

SARA RAMO

| MADRID | SPAIN | 1975 |

| LIVES IN BRAZIL |

Bachelor of Fine Arts from the Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brazil, 2002. Her recent exhibitions include: "Os Ajudantes," Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brazil; "Project 35 (+)" and "The Last

Act," New Garage Museum of Contemporary Art, Moscow, Russia, both in 2015. Other exhibitions: "Desvelo y traza," Matadero Madrid, Spain, 2014; "Se o tempo estiver favorável," 9th Mercosur Biennial, Porto Alegre, Brazil, 2013; 11th Sharjah Biennial, United Arab Emirates, 2013. Her work was presented at the 29th São Paulo Biennial, Brazil, 2010; and the 53rd Venice Biennale, Italy, 2009.



On The Move | 2008

INTERVIEW BY | **CHRISTOPHER TORRES**

CHRISTOPHER TORRES | How did your interest for working with things from everyday life come to be?

SARA RAMO | The emergence of everyday life as an artistic event in the 17th century arrived with a change in social organization, and art began a sort of emancipation from official power. Suddenly, everyday life became a celebrated subject.

Today my interest in working with things that are close is to begin from the bottom up, from the place where life emerges. All social and economic structures have a strong impact on our everyday life, and while this is often the place for ordinary operation, it is also the place of possibility, of deviation, of poetic acts, of coexistence. Here, friction with the real is more immediate, and therefore more painful, but given to transformation, to invention from what is small and shareable.

CT | How do you grasp an object that you use in your work? Is it a spontaneous process that emerges from a usual observation, or do you

decide to focus on a specific object and from it you think about its possibilities?

SR | You could say that my exploration starts out mostly with our surroundings and its possibilities. The object has no individual value, there is no special relationship or fetish with one object or another. In my work, objects coexist as a group, they are important in the space and context where they are set. They are usually things that have been put away and forgotten in the attic of some institution, or objects that, because they are closely associated with their practical use or accumulation become invisible. The way in which they are organized or how they appear in different contexts allows for different readings.

CT | Do you think your work is a constant invocation of the audience to see your own world and think about their surroundings in order to allow a poetic gesture towards themselves or towards others?

SR | The material from which an artist creates his or her work is the world we live in, the things around us. The artist creates based on common things, since sharing is the inherent will of art creation. That is why I am interested in work that only exists as plurality, a work with different layers of interpretation that is feeling in the dark and allows people with very different points of view to experiment something in common precisely by sharing those differences. The poetic gesture invites thought and the artist entrusts the audience with the ability to see other worlds, to see the other side.

CT | Could you please comment on the work you will present at the Bienal?

SR | Someone with their back to us is unpacking a suitcase. There is a play with scale in relation to the content of the suitcase, since it fits more things than would be reasonable, objects that take up a space that was initially empty. It is a work about accumulation and the consistency of the things we carry. A gesture of detachment in an uncertain journey.

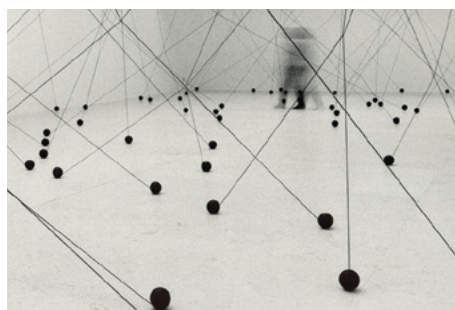
THE EVERYDAY UNCONSCIOUS

MAGDALENA FERNÁNDEZ

| CARACAS | VENEZUELA | 1964 |

| LIVES IN VENEZUELA |

Studied Graphic Design at the Taller AG Fronzoni, Milano, Italy. Recent Solo Exhibitions: "Surfaces," Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Florida, USA, 2006 and Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Venezuela, 2006; "Complete Concrete," Museum Haus Konstruktiv, Zurich, Switzerland, 2010; "2iPM009," Frost Art Museum, Miami, Florida, USA, 2011; and MOLAA Museum of Latin American Art, Long Beach, California, USA, 2012; "Magdalena Fernández," The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California, USA, 2015. Biennials: Cuenca, Ecuador, 2009; Venice, Italy, 2009. Collections: Galería de Arte Nacional and Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela; Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela; Miami Art Museum, Miami, Florida, USA; Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California, USA; Museo de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador; and Muzeum Sztuki, Lodz, Poland.



2i000 | 2000

INTERVIEW BY | ÁLVARO BEBER

ÁLVARO BEBER | How did you get into the Art world?

MAGDALENA FERNÁNDEZ | I would say that my approach to art has several vectors. On the

one hand, the inspiration from nature, then, my explorations on the subject of space, which include structure, instability, permanence, the ephemeral, transparency, movement... all of it through the language of geometric abstraction, perhaps because of my academic and professional training. That language appears as a kind of “natural language.” While my approach is intuitive and experiential, and contemplation is a fundamental part of my process, it is reason or mental structure and method, or language, that allow me to articulate something physical, which is obviously soaked in that language.

AB | Where do you get your inspiration from?

MF | In those moments that are important for my own balance and peace, nature has made me feel in communion with the universe. It is a kind of higher state of consciousness, where I feel clearly as part of a whole. These are moments when many of the things that bother me disappear completely and lead to a state of calm.

AB | Can you tell us about the works you will be presenting at the 20 Bienal de Arte Paiz?

MF | 1pmS011, the video from the series *Pinturas Mviles* (Mobile Paintings) presented at the 20 Bienal de Arte Paiz in Guatemala is, to me, the path from darkness to light, or from light to darkness, perhaps the classical symbol of change, or transformation. Formally, the work of Jesús Rafael Soto gave me the tools to express this transition visually, and the points and mesh are brought together with sound in an animated video. Dawn (1pmS011) appears as a great mesh of light that forms slowly as meshes made from points of light of different sizes and proportions that represent the awakening of different animals come together; their superposition creates increasingly more light. The sounds bring together the motion of those points, making them ever more present. This exercise has made clear to me that the addition of all of these beings makes light, but only their call allows us to distinguish each one individually. This great grid becomes pure light when there is a considerable number of awakened beings... at that hypothetical point they would become indistinguishable.

HAMISH FULTON

| LONDON | ENGLAND | 1946 |

| LIVES IN ENGLAND |

Studied at Hammersmith College of Art, Central Saint Martins School of Art and Design, and the Royal College of Arts, London, England. Walks in England, Scotland, Wales, Ireland, France, Italy, Switzerland, Austria, Norway, Lapland, Iceland, The Netherlands, Spain, Portugal, USA, Canada, Mexico, Peru, Nepal, Bolivia, India, Australia, Japan, Argentina, Tibet. Group walks: C.A.A., Kitakyushu, Japan, 1994; Fondazione Antonio Ratti, Como, Italy, 1998; Domaine de Chamrande, France, 2002 (with Christine Quoiraud). Outstanding Exhibitions: “Walking Journey,” Tate Britain, London, England, 2002. Collections: Tate Gallery, London, England; Museum of Modern Art, New York, USA; and Stedelijk Museum, Amsterdam, Holland.



Exhibition | ATACAMA 1234567 | 2013

INTERVIEW BY | ALEXIA TALA

ALEXIA TALA | Considering the hectic rhythm of this contemporary world, which alienates us from society, even from our own body, are your walks somehow a way to connect with yourself?

HAMISH FULTON | Yes, to connect both body and mind in relation to nature. Today, respect for nature is of increasing global significance. Respect for the wisdom and knowledge of nature by indigenous people is also of the greatest importance. This attitude is not a backwards step, indigenous people are our contemporaries.

AT | During your walks you never take anything from the places you walk in, and in many ways your body has become a container of works of art when we think that “the walk is the artwork” What is the most important aspect to be converted into your works on exhibition of this unique and irrepeatible experience?

HF | I am not a land artist. As the environmentalists say, “leave it in the ground.” It is impossible to re-present the experience of a walk, but it is possible to emphasize and prioritize the experience of walking anywhere. Walking in the 21st century exists in contrast to the car, jet, and ever present smart phone.

AT | The experience of your walks are an individual one. What happens then, with that individuality in the collective experience of the Slowalks, which we can see as a community of individuals?

HF | I say, “the walking participant is simultaneously the art observer.” Without individuals there can be no communal walks; every individual is equally important.

My answer to the question “why make this walk?” is: “when did you last walk in silence repetitively for an hour with a hundred other people, most of whom you don’t know?” At the other end of the spectrum are solidarity multiday camping walks.

AT | What is the role of the text in the realization of your studio work after a walking project has ended?

HF | Years ago, to clarify what category of artist I am, I had to invent the term, “walking artist.” To indicate a particular walk requires a walk text, as I don’t also make wordless abstract art, for example. It means that every piece of art I materialize contains a walk text.

GLENDALÉÓN

| HAVANA | CUBA | 1976 |

| LIVES BETWEEN CUBA AND SPAIN |

Obtained an MA in New Media from the New Media Academy, Cologne, Germany, 2007 and a Bachelor’s in Art History from Universidad de La Habana, Cuba, 1999. She was artist in

residence at the Fonderie Darling, Montreal, Canada, 2010; at the Couvent des Recollets, Paris, France, 2007; and was awarded the Pollock-Krasner Grant, New York, USA, 2005. Her work is part of the collections of the Centre Georges Pompidou, Paris, France; Ontario Art Gallery, Toronto, Canada; and the Montreal Museum of Fine Arts, Montreal, Canada. She represented Cuba in the 55th Venice Biennale, Italy, 2013, and was invited to the Havana Biennial, Cuba, in 2003, 2009, and 2015.



Inner Sea | 2006

INTERVIEW BY | JOSÉ OQUENDO

JOSÉ OQUENDO | Could you tell us, briefly, what are the themes you engage in your work?

GLENDALÉÓN | I am interested in the re-connection of humans with their essence, with their state of freedom, with nature. But also with what we can find between silence and sound, the eternal and the ephemeral, what is far away and what is near, present and absent, similar and different.

JO | Why do themes related to the everyday and everyday objects become the focus of your work? Where do you think the everyday belongs in relation to art and to life itself?

GL | Using, or rather, deconstructing everyday objects allows me to subvert reality and to break with the established canons, thus broadening the viewer’s horizons. The ideas come from watching the reality around me, which is full, of course, of these everyday objects. Reality is the everyday.

JO | What could you tell us about the relationship that exists between the viewer

and the contemporary work of art when it addresses issues that are not thought about often or ideas that go unnoticed, through the use of common, everyday, simple objects? Do you think that this contributes to understanding the work and strengthen the idea/message of the work?

GL | Ideally, I think that works of art can slightly affect viewers' points of view and offer them a new perspective on the world. This helps to acquire knowledge; by living and learning from life we acquire wisdom. So it's not only art and literature that enrich us, but they certainly shed some light on things.

JO | Could you tell us briefly about the work you will present at the 20 Bienal de Arte Paiz?

GL | The work is titled *Mar Interno* (Inner Sea), and it's a short video of little more than a minute where ocean waves move back and forth to the rhythm of someone's breathing.

The idea comes from my 2003 video *Cada Respiro* (Every Breath), where breathing was made to coincide with phenomena like the unexpected blossoming of a flower of a dress or the movement of the sea, inviting us to ponder the greatness and the power each human possesses, about the greatness of life itself, simply making us aware of life. These are essential themes; they are beyond politics, or rather, they are the most powerful way of engaging in politics, because the best way to change the world is to begin by changing oneself... It also connects us with nature by reminding us that it is as alive as we are. "And in the peace of the blue reigned the anger of the red" (Yves Klein).

ERNESTO NETO

| RIO DE JANEIRO | BRAZIL | 1964 |

| LIVES IN BRAZIL |

Solo exhibitions: "Aru Kuxipa, Sacred Secret," Thyssen-Bornemisza Contemporary Art-TBA21, Vienna, Austria, 2015; "Ernesto Neto: el cuerpo que me lleva," Guggenheim Bilbao, Spain, 2014; "The Edges of the World," Hayward Gallery, London, England, 2010; and "Anthropodino," Park Avenue Armory, New

York, USA. He represented Brazil at the 49th Venice Biennial, Italy, 2001, and also exhibited at the 24th and 29th São Paulo Biennials, 1998 and 2010, among many others. Collections: Museum of Modern Art, New York, USA; Tate Gallery, London, England; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA; Centre Georges Pompidou, Paris, France; Inhotim, Minas Gerais, Brazil; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain.



Ach Womb Neto | 1999

INTERVIEW BY | **ALEXIA TALA**

ALEXIA TALA | Thinking about your work and how audience participation has changed since the "touch, feel, play" of the 1960s and 70s, rejected by Helio Oiticica, who described it in a letter to Lygia Clark as "very simple and linear," to what participation is today?

ERNESTO NETO | I don't say anything. It is the work that speaks, it is the one that welcomes, always with open arms, ready for the encounter, for the embrace. In a world where blows are so easily dealt, sometimes the work gets hurt.

"Purity is a myth" (Helio Oiticica), and the world is made with myths, Lygia went in with the body, Helio with the word, each of them danced and changed. Everything is unfinished, but everything is also transformative when rage clinches the bottom of our heart, the mind talks, throws around sentences that often are preplanned and have incredible goals. *Bichos* unfold weightless and odorless, *Tropicalia* oozes flat colors, traps set in the *parangolés* of the everyday. Today it is not easy to deal with freedom, other econo-crooks speak in our ear

through the media's information avalanche; the body demands quiet, air so that the pores can breathe, meditate, enter the realm of dreams to be un-alienated from all the hustle and bustle, wanting to have time to see, smell, lend your hands to someone who can hug; counterculture yesterday, today and forever, nature to return to, nature speaks, hugs, cures. To enter this profound arena you have to quiet down, breath deeply, empty yourself and give yourself to the scent of the roots and the leaves of mother nature.

AT | What is the role of architecture in the venue where the piece will be displayed, and what will happen when it is removed and set up somewhere else? I mean, does the the venue's architecture have any impact on the work, or is the important element the change in atmosphere that takes place inside the piece?

EN | The work is like a bug. It adapts, shrinks, and transforms with its own strength. The place of that place, everything in life is a dance; the West broke everything up into small parts, it filled this great little world with words. Every place has its dynamics and personality; nothing is neutral. But the work holds the unexpected, the mystery, which lights up the venue; the venue frames it. Each place is an embrace, a song, a dance... the work's power for spiritual transformation not only redefines the venue, but its existence itself; we are left with dreaming, living, while the more we shed our words, the lighter we become to breathe the deep place inside ourselves that takes us to the museum to find our own selves. Art mediates, watches, puffs; the place embraces, protects, and kisses, live art and long live art, long live the living word that lights our heart, art as life wants to spread, wants to leave "its" place. In this Western wink, art is soul, the only doorway to the spiritual; art, that is our entryway and our way out; It is what we would call architecture, maybe even a "house of the spirits." It is through art that in this science-based world we find our *pajés*, our healers, but a *pajé* like art doesn't talk; it only whispers "bsuuuuuuuhhhhh, shiiii."

When I breathe the wind enters me, and in a few seconds, hours, months, it might be inside of you. It is then that we think about the question that brings its own answer: where is art? Art is always, everywhere. When it's set aside, art appears in the "in between," on the organic line, Lygia Clark would say, in the interstices of the everyday. The space is life; gallery, museum, granted space, every place has a spirit, history, potential, meaning, art dances everywhere, it is born in a shell, it redefines itself in another, it has a nomadic spirit, the spirit of freedom. Blowing, blowing, wherever you go that blow is the in between, it's what you breathe, what you take home. Art can be a bath.



Sentado, Ángel Arturo González, representante de Fundación Paiz; de pie, el artista y Ministro de Cultura Elmar René Rojas (primer ministro de cultura en Guatemala)
Seated, Ángel Arturo González, a representative of Fundación Paiz; standing, the artist and Minister of Culture Elmar René Rojas (Guatemala's first misnister of culture)

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGMENTS

Curar la 20 Bienal de Arte Paiz me ha dado la oportunidad de reencontrarme con un país que dejé hace muchos años y al que felizmente retorno con frecuencia. Durante los meses de preparación de la Bienal he tenido el placer de forjar nuevas relaciones de amistad y trabajo con un gran número de personas para quienes el arte es un tema en común. Tomo la ocasión para expresar mi gratitud a la Fundación Paiz y a su Junta Directiva, en especial a su presidenta Isabel Paiz de Serra, por su invitación y por su respaldo incondicional para la ejecución del proyecto.

Gracias van a Alexia Tala, quien tuvo un doble papel como co-curadora y curadora editorial por lo cual también

Curating the 20 Bienal de Arte Paiz has allowed me to rediscover a country I left many years ago and where, fortunately, I return often. During the months of organization of the Bienal I have had the opportunity to forge new friendships and professional relationships with a great number of people who share my interest in art. I take this opportunity to thank Fundación Paiz and its Board of Directors, especially its President, Isabel Paiz de Serra, for her invitation and for her unconditional support in the implementation of the project.

Thanks go to Alexia Tala, who played a double role as co-curator and editorial curator, and I extend that gratitude to her team, comprised of Carol Illanes,

extiendo mi agradecimiento a su equipo conformado por Carol Illanes, Asistente Editorial y Claudia Guerra, Diseñadora Gráfica, por tan excelente esfuerzo. Un reconocimiento especial para Fernando Feliú-Moggi, con quien llevo varios años de colaboración, por su admirable trabajo como traductor. Todo el esfuerzo hecho por este equipo hará que esta publicación bilingüe sea un óptimo vehículo para que las artes guatemaltecas se relacionen con el mundo más allá de las fronteras nacionales.

La mayor parte de las obras fueron puestas a disposición de la Bienal por los artistas. Sin embargo, otras fueron obtenidas gracias a la generosidad de la Cruz Collection, Miami, Florida en colaboración con The Felix Gonzalez-Torres Foundation y su directora Emily Keldie, Nueva York, Estados Unidos; Cruz-Diez Art Foundation y Atelier Le Parc, ambos en París, Francia; Galeria Fortes Vilaça, Galeria Nara Roesler y Luciana Brito Galeria, São Paulo, Brasil; Instituto de Visión, Bogotá, Colombia; kurimanzutto, México D.F. y ProjecteSD, Barcelona, España.

El financiamiento de la Bienal es asumido por la Fundación Paiz, sin embargo, la realización de un evento de esta envergadura es compleja y necesita del patrocinio monetario y en especie de personas, organizaciones gubernamentales y empresas privadas, por lo cual agradezco su largueza al Alcalde de la Ciudad de Guatemala Álvaro Arzú Irigoyen; Arquitecto Ricardo Rodríguez, Director del Centro Histórico y su maravilloso equipo: María

Editorial Assistant, and Claudia Guerra, Graphic Designer, for their excellent effort. A special acknowledgment goes to Fernando Feliú-Moggi, with whom I have collaborated for years, for his extraordinary work as editor and translator. The effort of this team will make this bilingual publication an optimal vehicle for Guatemalan art to establish a relationship with the art world beyond its national boundaries.

The artists made most of the works available to the Bienal. Others were obtained thanks to the generosity of the Carlos and Rosa de la Cruz Collection, Miami, USA, in collaboration with The Felix Gonzalez-Torres Foundation, and her Director, Emily Keldie, New York; Cruz-Diez Art Foundation and Atelier Le Parc, both in Paris, France; Galeria Fortes Vilaça, Galeria Nara Roesler and Luciana Brito Galeria, São Paulo, Brazil; Instituto de Visión, Bogota, Colombia; kurimanzutto, Mexico City; and ProjecteSD, Barcelona, Spain.

While Fundación Paiz assumes the funding aspect of the Bienal, the complex realization of an event of this magnitude requires the financial and in-kind support of people, government organizations, and private businesses; therefore, I want to acknowledge the largesse of the Mayor of Guatemala City, Alvaro Arzú Irigoyen; architect Ricardo Rodríguez, Director, Centro Histórico, and his wonderful team: María Eugenia Torres, Pablo Chutan, Hans Bendfeldt, and José Luis Ramírez; Crista Foncea, Aída Bocock, and Blanca Triquez, Directorate, Education and Culture, Guatemala City Hall; Rafael Paiz, Director, Communications Department, Guatemala City Hall; Jesús Oyamburu, Director,

Bendfeldt y José Luis Ramírez; Crista Foncea, Aída Bock, y Blanca Triquez, Dirección de Educación y Cultura de la Municipalidad de Guatemala; Rafael Paiz, Director del Departamento de Comunicaciones de la Municipalidad de Guatemala; Jesús Oyamburu, Director del Centro Cultural de España y a Yanira Gálvez, Claudia Madrigal y Cristina Chavarría; José Luis Chea Urruela, Ministro de Cultura y Deportes; Licenciado Max Araujo, Vice Ministro de Cultura y Deportes; INGUAT; Estuardo Cuestas y Mariflor Solís de Fundación G&T Continental por el permanente apoyo; Excelentísimo Embajador Alfonso Manuel Portabales Vásquez, Embajada de España; Excelentísimo Embajador Todd Robinson, Embajada de los Estados Unidos de América; Excelentísima Embajadora Mabel Gómez, Embajada de México; American Airlines por el patrocinio que le ha prestado a la Bienal por más de 25 años; Fernando Villanueva, Vicepresidente Radio Televisión Guatemala, S.A; Claudio Álvarez, Director TGW; Stefan Kaltschmitt, Director Radio Infinita; Walter Cuc, Secretario Ejecutivo Cadena Radial Intercultural FGER; Patricio Morris, Tedi Media; Jimmy Rogers y Reyna Salas de la empresa HERTZ; Luis Carlos Barrera y Ligia Cojulún del Hotel Hilton Garden Inn; Manuel García Rosales, MONITEC; Diana Canella, CANON Guatemala; Elías Jiménez y todo el equipo de Casa Comal por la realización del programa televisivo “20 Bienales Paiz, 40 años en el arte guatemalteco”; Emmanuel Seidner, Director de País BCIE y a Karla Gonzales del mismo Banco; al equipo de Print Studio; el Periódico; GPO Vallas; JCDecaux Guatemala; Juan Pablo López

Centro Cultural de España, and Yanira Gálvez, Claudia Madrigal, and Cristina Chavarría; also José Luis Chea Urruela, Minister, Culture and Sports, and Max Araujo, Esq., Vice-minister, Culture and Sports; INGUAT; Estuardo Cuestas and Mariflor Solís, Fundación G&T Continental, for their ongoing support; His Excellency Alfonso Manuel Portabales Vásquez, Ambassador of Spain; His Excellency Todd Robinson, Ambassador of the United States of America; Her Excellency Mabel Gómez, Ambassador of Mexico; American Airlines for the support it has lent the Bienal for more than 25 years; Fernando Villanueva, Vice-president Radio Televisión Guatemala, S.A.; Claudio Álvarez, Director TGW; Stefan Kaltschmitt, Director Radio Infinita, and Walter Cuc, Executive Secretary, Cadena Radial Intercultural FGER; Patricio Morris, Tedi Media; Jimmy Rogers and Reyna Salas, HERTZ Enterprises; Luis Carlos Barrera y Ligia Cojulún, Hotel Hilton Garden Inn; Manuel García Rosales, MONITEC; Diana Canella, CANON Guatemala; Elías Jiménez and the entire team from Casa Comal, for producing the program “20 Bienales Paiz, 40 años en el arte guatemalteco” (20 Paiz Biennials: 40 Years in Guatemalan Art); Emmanuel Seidner, Director País BCIE, and Karla Gonzales, from the same institution; the team from Print Studio; el Periódico; GPO Vallas; JCDecaux Guatemala; Juan Pablo López, Grupo Sólid, and to Scotch 3M, who did not hesitate to support artist Cristián Salineros in the realization of his work.

The staff of Fundación Paiz was key in the completion of the Bienal. I offer my heartfelt thanks to the Executive Director of Fundación Paiz, Itziar Sagone, and her staff, comprised of

de Grupo Sólid, y a la empresa Scotch 3M quien no dudó en apoyar al artista Cristián Salineros para la realización de su obra.

El personal de la Fundación Paiz fue clave para la realización de la Bienal. Doy gracias de corazón a la Directora Ejecutiva de la Fundación Paiz, Itziar Sagone y a su personal compuesto por Adrián Lorenzana, Coordinador Programa Permanente de Cultura; Claudia Abal, Asistente de Comunicación; Kathya Archila, Producción Audiovisual; Cindy Brán, Asistente Administrativa Programa Permanente de Cultura; Karen Bethancourt, Diseño Gráfico; Marco Tulio Márquez, Asistente de Logística; Amarilis Mejía, Asistente Programa Permanente de Cultura; Carla Natareno, Productora; Claudia Navas Dangel, Coordinadora de Comunicación; Silvia Carolina Obregón, Productora de campo; Luis Pichola, Asistente de Logística; Uriel Ruano, Web Master y José Roberto Vásquez, Asistente Técnico. Sin la eficiencia y dedicación de este equipo y bajo la hábil dirección de su directora ejecutiva, la organización y producción de la Bienal no hubiera sido posible.

Hellen Ascoli, Coordinadora de Mediación de la 20 Bienal de Arte Paiz, trabajó con ahinco en la mediación y los varios programas educativos que harán que la bienal y sus propuestas sean más accesibles a un público general. Liderando el grupo de Agentes Culturales, Renato Osoy orientó a estos en su colaboración con la Bienal. Su contribución como entrevistadores para el catálogo y ayudantes de producción y mediación durante el período de

Adrián Lorenzana, Coordinator of the Permanent Program on Culture; Claudia Abal, Communications Assistant; Kathya Archila, Audiovisual Production; Cindy Bran, Administrative Assistant, Permanent Program on Culture; Karen Bethancourt, Graphic Design; Marco Tulio Márquez, Logistics Assistant; Amarilis Mejía, Assistant, Permanent Program for Culture; Carla Natareno, Producer; Claudia Navas Dangel, Communications Coordinator; Silvia Carolina Obregón, Field Producer; Luis Pichola, Logistics Assistant; Uriel Ruano, Web Master; and José Roberto Vásquez, Technical Assistant. Without the efficacy and dedication of this team, under the skillful guidance of its Executive Director, the development and staging of the Bienal would not have been possible.

Hellen Ascoli, Mediation Coordinator, worked tirelessly in the mediation and the various educational programs that will make the biennial and its ideas more accessible to the general public. Leading the group of Cultural Agents, Renato Osoy guided them in their support of the Bienal. Their contribution as interviewers for the catalogue and as production and mediation assistants during the exhibition's installation afforded them valuable experience in furthering their cultural studies and their professional goals.

I would like to offer special thanks to Anabella Acevedo, Andrés Asturias, Marlov Barrios, Caitlin Burkhart, Adriana Cruz, Gabriel Cruz, Lourdes de la Riva, Imma Duñach, Darío Escobar, Juan José Estrada, Miguel Flores, Nancy Fulton, Angélica Giraldo, Tatiana Gonçalves, Mario González, Silvia Herrera Ubico,

preparación de la exposición fue una práctica beneficiosa en su formación cultural y aspiraciones profesionales. Gracias también a Mario Quiyuch por su trabajo con los coordinadores de sedes y los voluntarios, quienes con su dedicación y buena voluntad ayudaron al público a hacer que su experiencia con el arte fuera más placentera y vivificante.

Deseo expresar un especial agradecimiento a Anabella Acevedo, Andrés Asturias, Marlov Barrios, Caitlin Burkhart, Adriana Cruz, Gabriel Cruz, Lourdes de la Riva, Imma Duñach, Darío Escobar, Juan José Estrada, Miguel Flores, Nancy Fulton, Angélica Giraldo, Tatiana Gonçalves, Mario González, Silvia Herrera Ubico, Yamil Le Parc, Byron Mármol, José Manuel Mayorga, Juan Mérida, Laura Moritz, Anabella Schloesser de Paiz y Fernando Paiz, Javiera Parada, Javier Payeras, Lucrecia de Prera, Carmen Riquelme, María Sprowls, Ana Rosa Orozco, Marcia V. de Schwank, Michael Setek, e Ibett Yanez, quienes me extendieron la mano mostrando particular interés por este proyecto.

No podía faltar mi reconocimiento genuino a todos los artistas que participan en la Bienal. Su entusiasmo por ser parte de este evento internacional hizo mi trabajo muy gratificante. Va para todos ellos mi gratitud eterna. Espero que la 20 Bienal de Arte Paiz sea el lugar ideal para compartir su creatividad y talento—experiencia estética inefable y sin duda intelectualmente estimulante—con el público que la frecuente.

ALMA RUIZ | CURADORA

Yamil Le Parc, Byron Mármol, José Manuel Mayorga, Juan Mérida, Laura Moritz, Anabella Schloesser de Paiz and Fernando Paiz, Javiera Parada, Javier Payeras, Lucrecia de Prera, Carmen Riquelme, María Sprowls, Ana Rosa Orozco, Marcia V. de Schwank, Michael Setek and Ibett Yanez, who offered their support and showed a special interest in this project.

I would like to add my heartfelt acknowledgment to all the artists participating in the Bienal. Their enthusiasm for being part of this international event made my job most gratifying. To all, my eternal gratitude. I hope the 20 Bienal de Arte Paiz will be the ideal place for you to share your creativity and your talent—an ineffable aesthetic experience, and surely an intellectually stimulating one—with its visiting audience.

ALMA RUIZ | CURATOR



LA 20 BIENAL DE ARTE PAIZ SE REALIZA GRACIAS AL APOYO DE:



ESVIN ALARCÓN LAM	CHINI AYARZA	GUY BEN-NER	MARILYN BOROR
NICOLÁS CONSUEGRA	ROCHELLE COSTI	CARLOS CRUZ-DIEZ	
MARÍA IGNACIA EDWARDS	MAGDALENA FERNÁNDEZ	HAMISH FULTON	
DORA GARCÍA	ALEJANDRA GONZÁLEZ ESCAMILLA	FELIX GONZALEZ-TORRES	
ALEXANDRA GRANT	G.R.A.V.	CAO GUIMARÃES	GLENDA LEÓN
KIMSOOJA	JULIO LE PARC	LOS TORREZNOS	JUAN MAURILIO MENDOZA
ERNESTO NETO	DAVID PÉREZ karmadavis	RAQS MEDIA COLLECTIVE	
SARA RAMO	PEDRO REYES	CRISTIÁN SALINEROS	SITIO/SEÑA
RIRKRIT TIRAVANIJA	SERGIO VALENCIA SALAZAR	LAWRENCE WEINER	
YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES			



ISBN: 978-6629-0132-4-3

