

**XVIII  
BIENAL**

**ARTE  
PAIZ**

**Ciudad de Guatemala**  
del 2 de junio al 1 de julio, 2012

Textos: Anabella Acevedo, Silvia Herrera, Adrián Lorenzana, Santiago Olmo, Javier Payeras y artistas participantes.

Revisión de Textos: Jenny Vela Franco y Fredy Portillo.

Diseño Gráfico y Diagramación:  
Karen Bethancourt

Impresión: Print Studio, 2,000 Ejemplares.  
Guatemala, Guatemala.

ISBN: 978-9929-8132-2-9

©Fundación Paiz para la Educación y la Cultura. Prohibida su reproducción parcial o total. Guatemala, Guatemala, C.A. 2013

©Imágenes y textos de sus autores.



11 Av. 33-32, zona 5, Ciudad de Guatemala,  
Guatemala, C.A. | PBX 2464 4545  
info@fundacionpaiz.org.gt  
www.fundacionpaiz.org.gt





### Comité organizador

Santiago Olmo, Curador General; Anabella Acevedo; Silvia Herrera y Javier Payeras, Curadores; Adrián Lorenzana, Coordinador Bienal y Museógrafo; José Roberto Vásquez, Montajista; Karen Bethancourt, Imagen Visual.

Isabel Paiz de Serra  
Presidente Fundación Paiz

Georgiana Young  
Directora Ejecutiva

Silvia Bolaños  
Coordinadora ArteCentro

Mónica Castillo  
Coordinadora Educación y Proyección Social

Iris Figueroa  
Coordinadora Administrativa

Ana Rosa Orozco  
Coordinadora de Cultura

Itziar Sagone  
Coordinadora Comunicación

Adrián Lorenzana  
Productor Artístico

Ivonne López  
Asistente Dirección

Marta López, Angélica Lara, Mabel Montenegro y Miriam Poyón

Asistentes Educación y Proyección Social

Lorena Ovando  
Asistente Administración

Lucrecia Barrientos  
Asistente de Cultura

Carla Natareno  
Asistente Comunicación

Johana Castillo  
Asistente Administrativa  
ArteCentro

Flor de María Fuchs  
Asistente Financiera  
ArteCentro

Nancy Guerra  
Caja ArteCentro

Flory González  
Recepción ArteCentro

Kathya Archila y Eduardo Moreno  
Producción Audiovisual

Wendy Gálvez  
Locución Radio

Karen Bethancourt  
Diseño Gráfico

Ángel Oliva  
Webmaster

José Roberto Vásquez

Apoyo Técnico

Marco Tulio Márquez y Luis Picholá

Apoyo Logístico

Carlos León  
Contador General

Rudy Solís  
Contabilidad

Cristina Rodríguez  
Coordinadora General de Voluntarios

José Carlos Fortuny  
Asistente de Coordinación Voluntarios

Marybel Iriondo González  
Brenda López Borgues

Hans Orozco Lucas  
Mario René Quiyuch Tepeu

Elvis Ramírez Reyna  
Luis Fernando Soto

Coordinadores de sede

- 
- 06** Carta Presidenta Fundación Paiz
  - 08** Un instante actual en el arte contemporáneo
  - 14** La Bienal como un laboratorio de ideas
  - 46** Los rizomas de nuestro tiempo
  - 52** Libertad de expresión. La Bienal y los públicos: un itinerario desde los libros de visita
  - 66** Después de Tún
  - 72** Las palabras de los artistas
  - 234** Sedes
  - 236** Actividades
  - 246** Equipo curatorial
  - 250** Otros participantes en talleres y conversatorios
  - 256** Agradecimientos
  - 258** Patrocinadores

Desde hace más de treinta y cinco años nos hemos dedicado a apoyar el arte a través de distintos proyectos. Con la firme convicción de que sus distintas disciplinas deben ser accesibles para todos, poco a poco hemos ido implementando una estrategia democrática a fin de realizar una programación regular de actividades tanto de artes escénicas, como de artes visuales con el deseo de brindar oportunidad e impactar a diversos públicos.

Nuestra idea es trabajar en base a una definición lo más amplia posible de cultura, que incluya tanto lo cercano a nosotros, como lo que pueda parecer más ajeno. Lo contemporáneo es parte de nuestra vida actual y el arte de hoy en día se constituye en nuestro arte. Consideramos que el arte es parte vital de nuestro patrimonio y por eso es importante que podamos compartirlo, comprenderlo y convivir con él.

Si bien una de las principales ideas que hemos tenido de la Bienal de Arte Paiz ha sido implementar una plataforma importante que brinde oportunidad de exposición tanto a artistas ya reconocidos, como a los artistas emergentes que han venido a enriquecer la escena del arte contemporáneo en Guatemala; por otro lado, en esta ocasión hemos querido poner a disposición del público más y mejores herramientas que faciliten tanto a niños, jóvenes y adultos un mejor entendimiento del arte contemporáneo.

Muchas gracias a todos los artistas que con su trabajo y obra dieron forma a la XVIII bienal de Arte Paiz. Deseamos hacer un reconocimiento muy especial a Santiago Olmo, por haber aceptado unirse a nuestro equipo de trabajo asumiendo el reto de ser el curador general de esta edición.

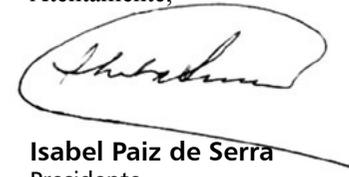
Por otro lado, queremos agradecer a las autoridades municipales y sus colaboradores por facilitar la posibilidad de que en esta ocasión se lograra realizar un circuito peatonal y sumarnos así al magnífico proyecto de revitalizar el centro histórico de nuestra ciudad. En esta edición se registró la asistencia de más de cincuenta mil personas en las seis sedes que tuvimos, además, con el afán de descentralizar la Bienal en esta oportunidad se implementaron actividades en las localidades de Quetzaltenango y Antigua Guatemala, para llevar la Bienal fuera de la capital por primera vez.

No podemos dejar de mencionar la decidida colaboración de todas y cada una de las entidades y empresas que se integraron a este gran esfuerzo y que definitivamente contribuyeron a que lográramos tener una bienal para todos.

Y por supuesto gracias a cada uno de los que visitan los espacios de exposición y que participaron en las visitas guiadas, los talleres, las charlas y las mesas redondas.

Ha sido un gusto compartir esta Bienal con todos ustedes.

Atentamente,



**Isabel Paiz de Serra**  
Presidente

Fundación Paiz para la Educación y la Cultura

## UN INSTANTE ACTUAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Por Adrián Lorenzana G.

*El instante es la continuidad del tiempo, pues une el tiempo pasado con el tiempo futuro. -Aristóteles*

La Bienal de Arte Paiz ha llegado a su décima octava edición y ya no únicamente con la idea de situar a Guatemala en el mapamundi del arte sino que continúa en un proceso de búsqueda para llegar a más públicos.

Apenas hace cuatro años, el cubano Nelson Herrera Ysla cimentó las bases para abandonar el modelo de salón que había mantenido durante varios años y llegar a ser una bienal curada. Hace dos años la curaduría del colombiano José Roca la llevó a ser una bienal de carácter internacional que se valió de la visita de invitados internacionales para enriquecer un primer encuentro teórico que complementara la exposición de obras. Vale mencionar también que en esa edición se contó por vez primera con un programa de apoyo de montaje por parte de los estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas Rafael Rodríguez Padilla y un programa de visitas guiadas para estudiantes.

La Bienal continuaba siendo una importante herramienta de globalización del arte que servía para visibilizar la escena local proponiendo un diálogo con la obra de artistas internacionales, pero a la vez se mantenía como ese espacio bianual que pide el público específico asiduo de exposiciones y grandes actividades de arte para buscar periódicamente resolver el enigma de qué es el arte contemporáneo.

Las asignaturas pendientes que surgían para esta bienal consistían por un lado incorporar un importante componente formativo y pedagógico que apoyara la inclusión de otros públicos, y por otro, buscar la forma de fortalecer la relación con los diversos públicos que día a día ocupan el centro histórico ya sea porque viven, trabajan, estudian, se reúnen o bien, porque se divierten allí.

Como por arte de magia, las cuestionantes que implicaba la realización de esta bienal parecían ser respondidas del otro lado del océano Atlántico por el español Santiago Olmo, en su trabajo de curaduría de la Bienal de Pontevedra -precisamente la más antigua de España- la cual era dedicada en esa edición a Centroamérica y el Caribe. Olmo, además de mantenerse cercano

a los países del área por diversos proyectos que estaba realizando, su fuerte lazo de amistad y complicidad de años con la visionaria artista, crítica de arte y curadora Virginia Pérez-Ratton, le tuvo en comunicación con el medio centroamericano tras su muerte, con el fin específico de apoyar el rescate de *TEOR/ética*, el proyecto de Pérez-Ratton, que promovía exposiciones y proyectos alrededor del arte regional, ofreciendo un espacio de discusión muy valioso tanto para Costa Rica, como para todos los países del istmo.

Santiago estuvo muy cercano a participar en la edición anterior de la Bienal de Arte Paiz, pero seguramente fue el destino el que hizo que valiera la pena esperar hasta ésta para que fuera él quien estuviera esta vez al frente de la Bienal.

Las primera entrevistas de Santiago en la búsqueda de conformar su equipo curatorial descubrían cada vez más posibilidades dentro de la Bienal. Después de varias visitas, reuniones y dos viajes, Anabella Acevedo, Silvia Herrera y Javier Payeras fueron seleccionados para integrarse al equipo curatorial. Ellos conformaron un comité que hizo posible trabajar en un armónico ambiente profesional. Por otra parte, el Museo del Barrio de Nueva York se sumó a la Bienal convocando a los artistas guatemaltecos residentes en esa ciudad a fin de realizar una selección de participantes.



Vitrina Almacén Casa Música



Intervención Marlov Barrios

Así fue como se cimentaron las bases que lograron que la Bienal pudiera tomar el Centro Histórico, esta vez trazando un recorrido peatonal que incluyera a los paseantes de la sexta avenida invitándoles a ser partícipes de múltiples experiencias que hicieran posible ese añorado compartir y convivir. La primera de ellas fue presenciar las sesiones fotográficas del estudio portátil de Daniel Chauche. A través del lente de su cámara el artista captó gran cantidad de imágenes que retrataban los diversos rostros de la gente que habita y deambula por el Centro Histórico. Posteriormente se imprimieron y enmarcaron para ser expuestas en vitrinas y locales de la sexta avenida. Por otro lado quedó expuesta públicamente la obra de dos de los integrantes del colectivo La Torana: el microscopio realizado en cartón corrugado de Norman Morales en la vitrina del tradicional almacén Casa Música y del otro lado de la calle un poco más al norte,

la intervención de Marlov Barrios en una pared y un nicho. Las impresiones moduladas de enormes fotografías de los fotógrafos de Galería Urbana y Luis González Palma a lo largo de la sexta avenida dieron vida a locales que habían permanecido cerrados durante años y vistieron algunas paredes de edificios de esta vía peatonal permitiendo que estas imágenes de gran formato sirvieran de marco, o en algunos casos específicos, enfrentaran a su paso a



Traslado de obra Isabel Ruiz

los transeúntes, al extremo que algunos de ellos no pudieran resistir la tentación de a su vez, intervenir los murales tratando de llevarse una o varias de las hojas que los conformaban.

Si bien el cubo blanco de Isabel Ruiz en principio era un espacio de participación colectiva, también se constituyó en un fenómeno de encuentro que según el día o la hora que fuera, convocaba a diversos grupos de estudiantes, jóvenes, trabajadores, artistas o manifestantes; en ocasiones hubo músicos y cantantes sobre el mismo, compartiendo su música con la gente que pasaba; las veces en que el cubo se movió de un lugar a otro, tuvo un impacto muy interesante causando desde reacciones de sorpresa del público hasta motivar el espíritu de colaboración de aquellos que se encontraban a su paso con la pieza.



Taller: La experiencia de la ciudad

Indiscutiblemente, el renovado vestíbulo del Teatro Lux fue uno de los más importantes puntos de reunión para iniciar el recorrido de la Bienal e incluso para resguardarse de la lluvia y de paso, ver las obras que estaban montadas ahí.

Dentro de este compartir y convivir, hubo experiencias que abrieron espacio al diálogo y al aprendizaje, como fue el caso del taller del maestro uruguayo Carlos Capelán quien ofreció el taller *Compartir el Trabajo como una Experiencia*, y en una de las paredes del salón que albergó su obra, dejó testimonio del resultado del mismo. Por su lado Luis González Palma, acompañado del escritor Francisco Nájera impartió el taller *La Experiencia de la Ciudad*. El mismo Santiago Olmo con Begoña Mateos y el artista Moisés Barrios ofrecieron tres talleres que convocaron a grupos de estudiantes, profesionales y artistas.

Además de la festiva participación que ofreció el colectivo Caja Lúdica en la sexta avenida la noche de la inauguración, sus integrantes realizaron talleres abiertos a todo el público en el Parque



Comparsa Caja Lúdica

Gómez Carrillo (Parque Concordia). Esta actividad culminó con una alegre comparsa que vistió de color la vía peatonal en su recorrido hacia la Plaza de la Constitución.

La Bienal también fue un espacio de encuentro en el que con el apoyo facilitador de ochenta jóvenes voluntarios el público asistente pudo compartir con artistas, críticos y curadores durante su recorrido: además de visitas guiadas programadas con horarios, mil ochocientos estudiantes realizaron visitas que incluyeron talleres de creatividad.

El encuentro teórico contó con una serie de mesas redondas en las que se abordó temas referentes al eje temático *Compartir, Convivir*. En ellas participaron artistas y profesionales cuya experiencia enriqueció estas actividades.

El impacto de la Bienal no fue limitado a la ciudad de Guatemala. El español Rogelio López-Cuenca realizó un taller en la Antigua Guatemala y montó junto a Elo Vega la exposición *Gitanos de Papel* en las salas de exposición del Centro de Formación de la Cooperación Española. Y por otro lado, durante cinco días el colectivo Lab Latino llevó a cabo un taller de gestión en Quetzaltenango, donde también Begoña Mateos-Badía al lado de Santiago Olmo realizaron una versión del taller que hicieron en la capital y que analizaba el valor del uso de herramientas desde las ciencias sociales en la creación artística contemporánea.

En conclusión, las expectativas de esta edición de la Bienal fueron superadas con creces. Es importante subrayar que esto no hubiera sido posible lograrlo sin la efectiva conjugación de trabajo de Santiago Olmo y su comité curatorial, todos los artistas invitados y el incondicional apoyo de los directores y colaboradores del Centro Cultural de España, el Centro de Formación de la Cooperación Española, el Instituto Italiano de Cultura, el Centro Municipal de Arte y Cultura, el Museo de Historia, el Proyecto Incubador, el Cine Lux y la Organización Ciudad de la Imaginación de Quetzaltenango, así como el de las autoridades de la Municipalidad de Guatemala y del Centro Histórico y el Comité Único de Vecinos del Centro Histórico, el esfuerzo del equipo de trabajo y el entusiasmo del grupo de voluntarios.

Una vez más, se ha llegado al final de una edición de la Bienal Paiz y toca ahora analizar y revisar su proceso viendo hacia adelante a fin de dirigirla hacia su próximo paso al tiempo futuro de su historia en el siglo XXI.



Exposición: 36 años de Bienal

**c o n v i v i r**  

---

**c o m p a r t i r**  
*En el Centro Histórico*

**Santiago Olmo**  
Curador General

**Anabella Acevedo, Silvia Herrera  
y Javier Payeras**  
Co-curadores

# LA BIENAL COMO UN LABORATORIO DE IDEAS

Por Santiago Olmo

## 1.- La Bienal en sus contextos

Tras una extraordinaria expansión global entre los años 90 y 2000, el modelo Bienal ha sido una eficaz herramienta que ha propiciado la transformación de la escena artística internacional contribuyendo también a una cierta globalización del mercado. Las bienales, diseminadas por la geografía mundial, han catapultado al primer plano de atención crítica internacional y a grados de visibilidad nunca antes alcanzados, a las escenas artísticas de lo que se denominaba “periferia”, es decir las geografías alejadas de los tradicionales centros de distribución y teorización en Estados Unidos y Europa. La diseminación exitosa del modelo ha actuado decisivamente en la reestructuración de fuerzas entre los múltiples Centros y Periferias, obligando a una redefinición de la geopolítica artística, e incluso interviniendo en la consolidación de otros conceptos para la idea de “mainstream” o para la noción de escena.

En un primer momento, entre los años 80 y 90 del siglo XX, la discusión sobre la “identidad” facilitó la inserción individualizada de artistas “periféricos” asentados en los “centros hegemónicos”. En cambio en los 2000, se produjo tanto un surgimiento de nuevos centros de hegemonía limitada (aunque influyentes a su manera) en la periferia, algunos alentados por bienales, por mercados emergentes o por coyunturas, mientras sus escenas asumían un nuevo protagonismo, junto a artistas nómadas de otras latitudes.

México DF es el lugar de despegue para artistas europeos como Santiago Sierra (España) o Francis Alys (Bélgica) que cuentan allí con críticos y teóricos de la talla de Olivier Debrouse o Cuahutémoc Medina, y con artistas locales mexicanos como Teresa Margolles o Carlos Amorales.

Más complejo como proyecto-país es el fenómeno Brasil/São Paulo, cuya bienal ha irradiado más allá de los límites urbanos paulistas, para consolidar la bienal de Mercosul en Porto Alegre, que se ha convertido en los últimos años en un dinámico laboratorio que está revolucionando precisamente el modelo de bienal, enriqueciéndolo con un potencial educativo y formativo de innegable utilidad social y pública, más allá de lo expositivo.

En China la revolución económica capitalista dentro de un autoritarismo político comunista, el binomio Beijing/Shanghai y su extensión en Hong-Kong, ha creado un nuevo y diferente entramado de producción artística (fundamentalmente definible en términos económicos de una fácil disponibilidad de recursos de producción de bajo coste) que ha atraído a artistas y galerías de todo el mundo por sus peculiares condiciones. Corea y Australia se han convertido en complejos mercados del arte emergente, y Johannesburgo, a pesar de su economía urbana en declive atrae a numerosos artistas del resto del continente africano. Caso aparte es el mundo árabe con diversos polos emergentes en el Golfo: de mercado (Dubai), bienales (Sharja) y museos (Abu Dhabi), conectados estrechamente con los países árabes (desde Marruecos a Siria) y con las grandes ciudades productoras de creación como El Cairo o Beirut (también el difuso eje Marrakech/Casablanca/Tánger o una aún más difusa diáspora europea entre Londres/París/Berlín).

El modelo “Bienal” sin embargo a través de su eclosión y éxitos atraviesa también una profunda crisis: internacionalismo que nivela los elementos locales, engendrando un prototipo de obra-artista bienalista que tiende a perpetuar esquemas, nuevos mainstream-bienal, en el que se propagan cánones repetitivos, ausencia de diálogo con los contextos locales, reducción del aparato reflexivo y crítico, priorización de los aspectos mediáticos y espectaculares que recaban públicos adicionales pero sólo ocasionales, frente al descuido de otras herramientas divulgativas o educativas que formen a públicos potenciales más estables.

La crisis del modelo bienal afecta tanto a las más grandes (Venecia o São Paulo) como a las más pequeñas. Los efectos de la crisis financiera acentúan los problemas de base y todo ello obliga a una revisión y reconsideración crítica en profundidad desde diversas perspectivas.

No obstante, aunque las bienales en el ámbito centroamericano han tenido otras funciones, y durante un tiempo han cumplido sus objetivos de generar una intercomunicación regional, no han pasado de ser eventos más cercanos al concurso o al salón, que apenas han propiciado una reflexión sobre la fricción entre escena nacional y proyecto regional. En esas circunstancias su visibilidad internacional ha sido prácticamente nula y coyunturalmente escasa, porque no se han basado en un proyecto de investigación, se ha atendido más a los premios y a las menciones que al seguimiento de las trayectorias y de los trabajos, y no se ha considerado el medio artístico como un sistema articulado de producción de ideas y de obras.

La función de una bienal nacional en los países centroamericanos ha sido en estos años la de, mediante un jurado externo, muy a menudo desconocedor de las circunstancias del contexto, recabar nombres que representaran al país en la edición de la bienal regional, recientemente rebautizada como BAVIC (Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano). Un nombre eficaz y sonoro, que sin embargo mantiene las fórmulas básicas de un salón o un concurso, esta vez a un nivel regional.

La primera vez que una bienal nacional en Centroamérica cambia el modelo, es en 2005 en Panamá<sup>1</sup>, con la dirección curatorial de Rosina Cazali (Guatemala). Más tarde en la edición de 2008, y también en Panamá, la curadora mexicana Magalí Arriola aborda la bienal como un proyecto monográfico sobre la importancia política, económica y simbólica del Canal, que da identidad al país, invitando a diversos artistas panameños e internacionales a trabajar proyectos específicos sobre el canal interoceánico. Son estos hitos significativos de una progresiva transformación aún en curso.

En Guatemala la Bienal Paiz emprende una profunda transformación del modelo de Bienal Nacional en 2008, al eliminar categorías de carácter técnico y, aunque se mantiene la convocatoria abierta, interviene por primera vez un comité curatorial. La estructura organizativa se renueva con el nombramiento de un curador internacional, Nelson Herrera Ysla y la constitución de un comité curatorial local que permitió un trabajo colegiado de selección y seguimiento de proyectos, así como la presentación de proyectos expositivos que abordan la revisión de importantes artistas nacionales y muestras temáticas con directa relación a la realidad del país. En 2010, bajo la dirección de José Ignacio Roca, la Bienal integra además el trabajo de artistas internacionales invitados que proyectan una apertura de la escena guatemalteca hacia una dimensión más discursiva, mientras se eliminan los premios.

El proyecto de la XVIII Bienal de Arte Paiz profundiza estos cambios incidiendo además en una apertura divulgativa y formativa dirigida hacia la diversidad de públicos. La bienal se propone contribuir a la construcción de un espacio de discusión y reflexión sobre el arte, apoyando el debate pero también la investigación sobre los cambios que se están produciendo en la escena artística guatemalteca. La bienal se propone como una herramienta de análisis, de cuestionamiento y de conversación sobre el arte, pero también asume como objetivo prioritario desarrollar proyectos que tengan en cuenta la educación y la formación, poniendo de relieve las iniciativas que en los últimos años se han producido en el contexto guatemalteco, con una singular incidencia y eficacia, a pesar de circunstancias contextuales muy adversas. Los resultados obtenidos en este ámbito han sido muy diversos y de manera general muestran cómo la idea de la bienal está muy fuertemente anclada desde las expectativas en la espectacularización y aunque el modelo sea cuestionado en su fondo se sigue esperando de él una mirada totalizante de la escena. Más adelante volveremos sobre el análisis de los resultados. Los principios y metodologías de la educación son algunas de las herramientas con las

que más intensamente ha trabajado el arte en los últimos años, con el objetivo de incidir tanto en cuestiones de orden social como en la idea de una formación más integral del individuo.

Este proyecto se apoya en los logros conseguidos en las dos ediciones anteriores y retoma y se nutre de la experiencia fructífera de otros proyectos bienales que han contribuido poderosamente a la transformación del modelo, como la edición XXIV de la Bienal de São Paulo dirigida en 1998 por Paulo Herkenhoff, pero también de las ediciones sucesivas dirigidas por Ivo Mesquita y Lisette Lagnado, así como de la VII Bienal de Mercosul dirigida por Gabriel Pérez-Barreiro que da inicio a una serie de bienales en Porto Alegre muy volcadas sobre las áreas educativas y la XXXI Bienal de Pontevedra, que abordando de manera monográfica Centroamérica y el Caribe en diálogo con el contexto cultural español de Galicia, asumía una función divulgativa, pero atendiendo muy específicamente a los aspectos educativos y formativos<sup>2</sup>.

## 2.- La función de un tema y un título

En una bienal un título o un lema es una excusa, un punto de arranque genérico –cuanto más genérico mejor–, pero a la vez también es un planteamiento de principios que sintetiza la perspectiva desde la que se desea hablar curatorialmente. Un título sirve para imprimir un carácter específico al proyecto y para establecer una base de trabajo con los artistas, mientras se proyectan al público intenciones y deseos.

Bajo el lema de **Convivir / Compartir**, la XVIII Bienal de Arte Paiz planteó subrayar la importancia de la formación y la educación en la comprensión de la cultura en general y del arte en particular. En un momento en el que los retos económicos globales subrayan fundamentalmente la eficiencia y la competitividad, se propone como una prioridad la reivindicación de espacios cada vez más participativos y solidarios en los que todos deben tener cabida, y en los que la educación se presenta como una herramienta de comunicación, diálogo y cohesión dentro del respeto a la diversidad.

El arte es una herramienta central en la cohesión de las sociedades y desde la educación desempeña la función de un catalizador tanto de la imaginación como de la ética, de la innovación y del desarrollo desde una perspectiva crítica de los valores.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> La XXXI Bienal de Pontevedra, bajo el título de Utrópicos, enfoca Centroamérica y el Caribe, se desarrolla en 2010, con curaduría general de Santiago Olmo, con Tamara Díaz-Bringas como curadora adjunta, cuenta con la contribución de Virginia Pérez-Ratton y de Teorética, así como con la participación de Rosina Cazali con un proyecto específico.

<sup>3</sup> Ver VV.AA. *Educación artística, cultura y ciudadanía*. Coordinadores: Lucina Jiménez, Imanol Aguirre y Lucía G. Pimentel, OEI (Organización de Estados Iberoamericanos) y Fundación Santillana, Madrid 2011. También autores como Jürgen Habermas y Manuel Castell han incidido en estas problemáticas.

<sup>1</sup> La Bienal de Panamá está dirigida por Mónica Küpfer y Walo Araujo.

Si los estudios humanísticos son fundamentales para la forja de un saludable sistema democrático, el arte contribuye como un mecanismo formativo que propicia el trabajo en grupo, el desarrollo personal, la autoestima y el empoderamiento.<sup>4</sup>

La educación desde el arte, no se circunscribe a un desarrollo de capacidades estéticas sino que fundamentalmente fomenta la capacidad de innovación y ésta se extiende a todos los ámbitos de la cultura y de la economía: una sociedad que apoya la formación de los individuos se abre al dinamismo y propicia su cohesión. No cabe duda de que además el arte como metodología educativa favorece el surgimiento de una economía activa e imaginativa, propiciando soluciones inventivas que renuevan procesos productivos en la industria y actualizan nuevos modos de distribución en el comercio, así como incentivan la creación de nuevas estructuras empresariales. Si el arte es un marco de creación de nuevos órdenes posibles, su influencia indirecta y directa en la economía se traduce en plusvalías dinámicas de imaginación. Es lo que en diversas instancias se ha definido como una I(nvestigación)+D(esarrollo) que revierte en un marcado dinamismo social, a través de la implementación sofisticada de servicios, diseño industrial, arquitectura creativa de soluciones habitacionales y empresariales, y activación general de la industria y el comercio.<sup>5</sup>

Asignar a una bienal un cometido formativo, tiene por objetivo 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 de Guatemala, y también significa estimular el debate y la discusión desde la interdisciplinariedad, porque la educación ya no es, tanto un espacio de transmisión de conocimientos, cuanto un espacio de confrontación de experiencias que se ponen en común de manera discursiva.

El propio lema de la Bienal, **Convivir/ Compartir** actúa como un catalizador de lo formativo como espacio de encuentro y de discusión. Además interviene como un elemento de provocación en un contexto, como el guatemalteco, donde convivir y compartir no están dados y pueden resultar incluso términos discutibles y problemáticos.

### 3.- La Bienal como una metodología de análisis

La Bienal Paiz en Guatemala se ha convertido en un acontecimiento central para las artes visuales, y concentra no sólo una gran expectación, sino también toda la tensión que arrastra un evento que durante años ha tenido un componente competitivo y se ha leído como el espacio de validación, ya que no existen museos de arte contemporáneo que hayan podido asumir esa función de una manera rigurosa, profesional e independiente.

Sin embargo con este proyecto se ha intentado rebajar esa tensión (al fin y al cabo siempre competitiva que reduce el plano de la obra a un posicionamiento en un engañoso Top Ten clasificatorio), para crear en su lugar un espacio de reflexión, más pausado, más pendiente de establecer relaciones, diálogos y conexiones, y que ayude a comprender la diversidad y pluralidad de la escena artística.

Con el objetivo de abrir y ampliar el campo de las artes visuales hacia otros ámbitos y territorios con los que el arte ha interactuado de manera muy fértil en los últimos años, era necesario organizar un equipo curatorial que no hubiera trabajado en ediciones previas y que además tuviera experiencia y sensibilidad en algunos de esos campos relacionados, como la educación, la literatura, la música y el arte sonoro y una práctica crítica de carácter heterodoxo, capaz de aportar nuevas visiones teóricas y discursivas. En estrecha colaboración con Adrián Lorenzana, el equipo formado por Anabella Acevedo, Silvia Herrera y Javier Payeras, nos pusimos a trabajar en una selección de artistas y proyectos que fuera representativa y que frente a selecciones de anteriores ediciones incluyera nuevos nombres y procedimientos, enriqueciendo así una mirada en continuidad sobre la escena artística guatemalteca que la Bienal había estado desarrollando desde las dos últimas ediciones. No se trataba, por tanto, de trabajar exclusivamente con el presente más actual, sino establecer una mirada también retrospectiva y que esta mirada conectara con el trabajo anteriormente realizado en otras ediciones. Esta metodología forzaba a trabajar desde una perspectiva de investigación y estudio sobre la escena guatemalteca y sus artistas, resaltando los cambios que se han estado produciendo y valorando su incidencia en otros ámbitos sociales, para establecer un panorama general y un estado de la cuestión que permita su mejor comprensión y valoración, tanto en el plano nacional como en su repercusión internacional.

Una de las mayores dificultades en este sentido consistía en que, para incluir nuevos nombres y nuevos procesos, forzosamente había que dejar fuera de la selección a artistas relevantes, no tanto por su obra cuanto por su presencia continuada en las dos ediciones precedentes.

<sup>4</sup> Ver Martha C. Nussbaum, *Crear capacidades. Propuesta para el desarrollo humano*, Paidós 2012.

<sup>5</sup> Un caso particularmente significativo es el de Gran Bretaña, donde las escuelas de arte han alcanzado un alto nivel y prestigio, propiciando un trasvase de profesionales desde el campo del arte al sector servicios y viceversa.

#### 4.- Las políticas artísticas en Guatemala y la Bienal

En esta situación se pone de relieve cómo la ausencia de un proyecto museístico nacional riguroso y coherente, que revise la historia y el presente en relación con las líneas internacionales (incluyendo también muy especialmente las líneas del arte regional centroamericano y también las más amplias, latinoamericanas), produce un desplazamiento masivo de la atención crítica hacia la Bienal como evento artístico nuclear, en lugar de potenciar una atención de la crítica y del público especializado hacia su carácter experimental y de laboratorio discursivo en conexión y diálogo con los diversos públicos. Si por un lado este deslizamiento fragiliza a la Bienal en la medida en que puede ser vista como un árbitro de validación, por otro la consolida como un nuevo modelo de actuación. Es decir refuerza su sentido experimental como ensayo de dispositivos no sólo expositivos, sino fundamentalmente relacionales y dinamizadores.

Lo que esta situación está produciendo en definitiva es una crítica subliminal del sistema artístico en Guatemala, que está a la vez propiciando una reestructuración de las relaciones entre la capital y el interior, aportando toda una serie de elementos teóricos para un cambio de modelo cuya evolución sin embargo es muy difícil de prever, cuando no existe en Guatemala, fuera de la Bienal Paiz, ni un proyecto museístico contemporáneo dotado de una constancia programática ni una voluntad institucional de reorganizar una mirada crítica sobre el arte que se produce en el país.

Frente a esa ausencia y carencias institucionales lo que se ha impuesto desde los años 90 como alternativa han sido iniciativas independientes, muchas veces impulsadas por artistas o curadores. Esa tendencia que se concentró básicamente en la Ciudad de Guatemala entre los 80 y los 90, pero en estos últimos años se ha extendido a otros puntos del país y tal y como se ha puesto de relieve en las conclusiones y resultados del seminario de Lablatino en Ciudad de la Imagenación en Quetzaltenango, nuevas estrategias de actuación están permitiendo que se establezcan vías de comunicación y redes de acción entre los diversos grupos del interior generando nuevos circuitos fuera de la ciudad capital, así como una estrecha colaboración con los proyectos de la capital que, como Ultravioleta, mantienen una amplia red de contactos y colaboraciones con el exterior.

Una bienal no es nunca un museo: ni lo sustituye ni tampoco debe suplantarlos. Las funciones y cometidos son muy diferentes, ambas instituciones actúan además sobre planos distintos. Una bienal tiene como objetivo experimentar, replantear preguntas y establecer formas de relación y conexión con los públicos, establecer una relación dinámica con el presente y sus problemas, actualizar y conectar la producción artística con otras áreas de investigación. El museo, ligado a la historia y a la investigación a través de una colección, se ha convertido en una estructura más dinámica y activa, pero sigue manteniendo una función fundamentalmente de sistematización.

#### 5.- Las sedes y una idea de recorrido-bienal

Para establecer una personalidad más dinámica, los espacios donde se ha desarrollado la Bienal en su vertiente expositiva se han alejado en esta ocasión de los museos más tradicionales de la ciudad. Si en la anterior edición las exposiciones se diseminaron por diversos museos en distintas zonas de la ciudad, generando una red que atravesaba el área urbana, en esta ocasión se han escogido espacios que permitieran una circulación peatonal en la Zona 1, el Centro Histórico. Hasta hace muy pocos años se trataba de un barrio casi impracticable y muy inseguro. Aprovechando el trabajo realizado por la municipalidad en la peatonalización de la 6ª Avenida y la consecuente recuperación del centro de la ciudad como un espacio público ciudadano donde se ha reducido la violencia y se ha potenciado el sentido del paseo, ha permitido poder experimentar con un recorrido peatonal.

No obstante, para acentuar el sentido de laboratorio de esta bienal se ha mantenido el espacio del Museo de Historia, un museo que archiva la memoria histórica de Guatemala, abriendo un arco cronológico desde la conquista hasta el gobierno de Arbenz, con piezas de fuerte carácter documental. La singularidad de esta propuesta ha consistido en insertar algunas piezas contemporáneas en la muestra permanente con el objetivo de hacerlas dialogar con la historia estableciendo nuevas y fértiles lecturas y relecturas, gracias todo ello al entusiasmo, disponibilidad y comprensión de su director Miguel Álvarez.

Junto al espacio central de Fundación Paiz, ArteCentro Graciela Andrade de Paiz, se habilitaron diversos locales comerciales adquiridos recientemente por la propia fundación, algunos conservando sus vitrinas originales, como espacios expositivos. También se mantuvieron como espacios tradicionales de la Bienal, Casa Ibarguén y el Centro Municipal de Arte y Cultura, antiguo edificio de Correos, ambos dependientes de la Municipalidad, a los que se añadieron el espacio Incubador que funciona como galería de arte y espacio de eventos culturales, y el recién renovado Cine Lux en la 6ª Avenida, que constituye un punto emblemático en la memoria de la ciudad y que acoge recientemente al Centro Cultural de España.

Una de las prioridades de esta bienal era establecer una conexión con la calle y sus públicos y la propia 6ª Avenida se convirtió en un espacio expositivo, a través de varios proyectos artísticos.

Por un lado Daniel Chauche instaló durante varios días un set de retrato ambulante para fotografiar a paseantes y trabajadores cuyas fotos fueron instaladas en las vitrinas de los comercios insertadas entre los productos en venta. En este proyecto ha resultado tan importante el proceso como el resultado, en el sentido que las sucesivas sesiones constituían performances que activaban la calle y a sus personajes habituales u ocasionales.

También los miembros del colectivo La Torana realizaron de manera individual proyectos para vitrinas comerciales. Por su parte Galería Urbana, colectivo formado por Eny Roland y Neko Saldaña, han realizado diversos proyectos, uno de ellos en colaboración con Luis González Palma, en las paredes, cortinas metálicas de comercios cerrados y medianeras de la 6ª Avenida, utilizando su sistema de compartimentar una imagen en fragmentos de tamaño carta que permite realizar una ampliación de imagen a tamaño gigante. En total Galería Urbana desarrolló cuatro proyectos diferenciados en temáticas aunque utilizando las mismas técnicas de tratamiento de imagen: un proyecto en colaboración con Luis González Palma que situó en varias fachadas algunas de sus fotografías más emblemáticas; un proyecto sobre los mendigos habituales de la Avenida, reivindicando su personalidad como parte de la vida de la calle, que se instaló en el interior del Cine Lux; un proyecto de Neko Saldaña sobre las contradictorias relaciones entre la naturaleza y el carácter de lo urbano, y el proyecto *Adán y Esteban* de Eny Roland, que aborda la reivindicación de una mirada homoerótica para el espacio público, situando fragmentos del cuerpo masculino a gran tamaño en paredes de comercios de la 6ª Avenida.

Con respecto a este último proyecto, se produjeron diversas reacciones, que más allá del fenómeno vandálico espontáneo o el rechazo que se justifica como bienpensante, pueden ser interpretadas como indicadores de pautas sociales asentadas. Un análisis de este fenómeno podría activar un debate sobre el uso artístico del cuerpo y del desnudo, que resulta aún extremadamente conflictivo desde una mirada literal y simplista a pie de calle. Por un lado se produjeron reacciones anónimas que como un ataque directo al proyecto, arrancaron fragmentos de imágenes, algunas de ellas desprovistas de cualquier connotación erótica, como manos o pies. Por otro lado, y en referencia a la imagen de un torso desnudo, el comercio que había cedido el espacio para su exhibición, solicitó la retirada de la imagen aduciendo que numerosos clientes se habían quejado y se habían sentido ofendidos.

Si tenemos en cuenta el tipo de publicidad de moda o de cosméticos que inundan las ciudades nos encontramos aquí con una situación ciertamente sorprendente. Mientras el torso desnudo de Galería Urbana era retirado por ser su lugar de exhibición un espacio privado cedido, en la Calzada Roosevelt y otros lugares concurridos de la capital se exhibía sin quejas y sin problemas, en grandes carteles muy visibles, la publicidad de Dolce & Gabbana en la que aparece un joven con el torso desnudo y shorts, recostado de manera indolente sobre una pared y con un gesto de invitación erótica mucho más explícita. Ese es precisamente el tono habitual de la publicidad de perfumes o ropa: entre la insinuación, la representación del deseo y un erotismo que tiende al glamour. Lo que socialmente se permite o consiente a la publicidad, suele ser objeto de crítica, condena y desaprobación en el ámbito del arte. Ese es precisamente el tono habitual de la publicidad de perfumes o ropa: entre la insinuación, la representación del deseo y un erotismo que tiende al glamour. Lo

que socialmente se permite o consiente a la publicidad, se suele criticar, atacar y censurar en el del arte.

En la 6ª Avenida, frente al Cine Lux, Isabel Ruiz instaló un cubo blanco con la intención de que los públicos escribieran y dibujaran. El cubo montado sobre una plataforma móvil se desplazó por otros lugares del centro. Sin embargo, desde el primer día fue escrito, dibujado, redibujado, repintado y reescrito decenas de veces. El cubo se convirtió en un emblema de la Biental, cambiando de aspecto cada poco tiempo. La artista que en otras ocasiones ya ha insertado en su trabajo su experiencia formativa y docente con niños de pocos recursos en la Fundación Contexto, a las afueras de la ciudad, abre un espacio público de expresión. El proyecto fue adaptándose a las circunstancias de un espacio peatonal muy diverso, que constituye una novedad como apropiación del espacio público en la Ciudad de Guatemala. Su intención es reutilizar las maderas intervenidas del cubo como piezas pictóricas en una exhibición posterior. Este tipo de iniciativas muestra desde la sencillez, la acuciante necesidad de expresión pública.

Como un complemento a las intervenciones en el espacio público, la 6ª Avenida peatonal acogió una muestra muy singular, que celebraba las ediciones anteriores de la Biental Paiz, mediante banners colocados siguiendo un orden cronológico y reproduciendo las obras premiadas a lo largo de su historia. De ese modo un paseante atento podía comprobar cómo los artistas más relevantes del país habían pasado por la bienal, desde los años 70 hasta los 2000.

Pero una de las innovaciones más significativas en esta edición ha sido su descentralización y el hecho de que a parte de la Ciudad de Guatemala, también La Antigua Guatemala y Quetzaltenango pudieran acoger actividades y exposiciones de la Biental. En Guatemala la relación entre capital e interior es compleja. La ciudad capital es un centro no sólo de decisión política, también lo es de difusión cultural. Sin embargo a pesar de su estructura centralista el carácter diverso del país, ha propiciado, especialmente en los últimos años, el surgimiento de numerosos proyectos de renovación cultural en las provincias, a iniciativa de colectivos independientes y asociaciones que están marcando pautas de cambio tanto en la idea de identidad como en los procesos de producción y acción respecto al medio social local.

Durante el proceso de organización entendimos que era necesario reflejar la importancia de la descentralización y hacer de la Biental una herramienta de intervención cultural. La colaboración con la Biental del Centro de Formación de la Cooperación Española en La Antigua Guatemala, abrió las puertas a que uno de los artistas españoles invitados, Rogelio López-Cuenca trabajara desde allí, realizando un grupo de trabajo en formato de taller y una exposición.

En Quetzaltenango se estableció una estrecha colaboración con Ciudad de la Imaginación, dirigido por Pablo Ramírez, un proyecto cultural independiente dispuesto a acoger contenidos y proyectos asociados a la Biental: un ciclo de proyecciones del artista

italiano invitado a la Bienal Claudio Zulian, un taller sobre metodologías artísticas en el ámbito social impartido por Santiago Olmo y Begoña Mateos y la presentación del seminario y convocatoria de proyectos organizado por Lab-latino desde Pensart.org de Madrid (España) que realizó una convocatoria abierta nacional dirigida a proyectos independientes diseminados por todo el país, propiciando un encuentro y un debate inédito hasta la fecha, que ha contribuido a una redefinición de estrategias en la escena artística guatemalteca.

Por su interés merece la pena detenernos sobre el proyecto. Pensart.org es una asociación cultural basada en Madrid, cuyos objetivos abordan la educación artística y la mediación cultural. Entre otros proyectos ha desarrollado Lablatino como una red de conexiones y colaboraciones que potencie la comunicación, la distribución y una producción sostenible. En 2010 trabajaron en Ecuador y en 2011 en Bolivia además de Madrid, de modo que en Guatemala participaron artistas y mediadores de estos países.

En Quetzaltenango el proyecto se insertó en la línea de trabajo Proyectos Íntimos de Ciudad de la Imaginación, con el objetivo de crear una red de discusión y debate entre los diversos proyectos independientes del país, para encontrar nuevas formas de relación y de trabajo que permitan articular fuera de la capital iniciativas que tienen en cuenta un contexto cultural específico con carencias y necesidades semejantes, y que pueden encontrar soluciones en red.

El proyecto ha contado en la coordinación con Pablo Ramírez, director de Ciudad de la Imaginación, Vanesa Cejudo y Maria Ozcoidi (PENSART.org), con Alexis Callado como experto invitado y con la participación de Paulina León (ARTE ACTUAL, Ecuador) y Matecha Rojas (MATERIA GRIS, Bolivia).

El laboratorio-seminario seleccionó a dos proyectos entre los participantes, para que se integren en la red de trabajo: Luis Yat (Residencia artística) y René Dionisio

(Grupo de Hip Hop Tz'utujil). El resto participantes fueron: Miriam Guadalupe Centro Augusto Monterroso (Quetzaltenango), Eddy Camposeco del Centro de Huehuetenango, Pepe Miguez (Ciudad de Guatemala), Norman Morales del Taller de grabado y grafica experimental (miembro de La Torana), Joachin Morena (Artefacto), Bonifaz Díaz (Obra de teatro "Irse"), Josué Reyes (Escuela de artes escénicas de Totonicapán), Alberto Arzú (Fanzine Calavera), Manuel Chavajay de Canal Cultural en San Pedro de la Laguna, Sololá, Marco Roquel (Comalapa), Carolina Villatoro (Proyecto de investigación sobre narconovelas) de la Ciudad de Guatemala y como invitados Javier Cruz y Fiacha O'Donnell del colectivo El gato con moscas (España) y Mafo L. Jaramillo de Quito Chikito (Ecuador).

Lablatino ha operado con una financiación independiente de la Agencia de Cooperación y del Ministerio de Cultura de España, y trabaja directamente con interlocutores

locales. En este sentido la Bienal hizo las funciones de conector y proveyó de una cobertura básica, integrando el proyecto en su idea de abrir la Bienal a una esfera de trabajo y de reflexión.

Es preciso subrayar la importancia de que todas estas actividades no tuvieran un carácter expositivo convencional, poniendo de manifiesto la centralidad de lo reflexivo y lo discursivo en la perspectiva artística actual.

## 6.- Educación y formación como estrategias artísticas

Profundizar el potencial educativo y formativo que tiene el arte como medio de transmisión simbólica y de ideas ha sido un eje prioritario, que ha dirigido un programa de actividades que ha tenido tanta presencia e importancia como las secciones expositivas.

La pregunta previa es: ¿A quién va dirigida una bienal en Guatemala? y consecuentemente ¿Qué función debe asumir una bienal en Guatemala? No es tan importante una respuesta precisa como la idea de que una bienal debe convertirse en una herramienta flexible de conocimiento y experimentación que a través de la difusión de obras y proyectos llegue al mayor número de personas.

La curadora francesa Catherine David ha afirmado reiteradamente que no existe un público homogéneo sino una pluralidad de públicos diversos. Captar nuevos públicos y formar nuevas audiencias para el arte y la cultura puede ser un legítimo objetivo para una bienal, y en un contexto como el guatemalteco parece prioritario utilizar el arte como un instrumento de formación que refuerce los valores de la convivencia y la solidaridad.

Por este motivo se han potenciado actividades educativas y talleres dirigidos tanto a escolares y niños como a público general y familias, también en forma de visitas guiadas. Y para todos estos objetivos se ha contado con la inestimable colaboración de los artistas y de los estudiantes de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos, que han engrosado las filas de los voluntarios, guías y responsables de sala, asistentes de montaje. Además, la Bienal ha contado con la colaboración de Fotokids, un exitoso proyecto de educación a través de la fotografía con niños sin recursos desarrollado en Guatemala desde hace más de dos décadas por Nancy McGirr. En este sentido la Bienal se ha propuesto como un campo de trabajo práctico para los estudiantes de arte. Habitualmente las escuelas forman en conocimientos pero no preparan de manera eficaz para los ámbitos laborales del arte. Una bienal puede complementar la formación desde la práctica al modo de un taller.

Además, la colaboración con la Escuela Nacional de Artes Plásticas, que durante la Bienal se ha constituido en sede de las actividades teóricas, se ha traducido en un complemento de formación artística a través de la aportación de talleres dirigidos específicamente a artistas en activo y a estudiantes de arte.

Como un planteamiento de principios, las actividades teóricas eludieron la inclusión de conferencias para articular el debate a partir de mesas de discusión que abordaran una agenda de temas tratados en las secciones expositivas incluyendo también argumentos de actualidad para la escena artística y cultural guatemalteca, tales como la importancia de los colectivos artísticos en la renovación de las metodologías de producción y de los proyectos artísticos y formativos independientes en la difusión del arte; la arquitectura, el espacio público y la ciudad; el cine como una metodología de aproximación a los conflictos sociales; la educación y el arte como prácticas de acción social o las nuevas realidades artísticas que han surgido en el país desde el medio indígena.

En el programa de talleres dirigidos a artistas y estudiantes de arte se tuvo muy en cuenta que la aportación a la formación debía provenir tanto desde el exterior internacional, como desde Guatemala, para poner de relieve cómo la formación es un ejercicio constante del intercambio de ideas. Una manera de interpretar la convivencia y el compartir. Así se programaron el taller de pintura de Moisés Barrios, bajo el título de *Galaxia Gutenberg* para incidir en la importancia del material impreso como fuente de inspiración, el taller a cuatro manos entre Luis González Palma y Francisco Nájera sobre la idea teórica y la vivencia práctica de la ciudad, en este caso Ciudad de Guatemala, y los diversos talleres desarrollados en el espacio público durante el último fin de semana de apertura por el proyecto Caja Lúdica.

Como anécdota es muy importante recordar que en el proceso de invitación a participar en la Bienal, artistas como Luis González Palma, Isabel Ruiz o Francisco Nájera reiteraron su voluntad de participar en talleres o en mesas de debate, como una condición imprescindible e ineludible.

Uno de los objetivos principales de la XVIII Bienal de Arte Paiz ha sido la de fomentar el conocimiento, el diálogo y la convivencia, como valores esenciales de una sociedad que aspira a una cada vez mayor cohesión. La Bienal de este modo se propone no sólo como una exposición, sino como una herramienta de utilidad social, subrayando la capacidad del arte de ser un medio de conocimiento y de formación que permite conocernos mejor y entender los retos del presente que vivimos. El arte y la cultura son mucho más que productos conectados con el ocio y el espectáculo. La Bienal ha pretendido acercarse a los diversos públicos para difundir el arte de su país y de su presente, a la vez que les ofrece un espacio de convivencia y de entretenimiento.

## 7.- Conexiones Internacionales

### 7.1.- Las condiciones de una escena artística

Uno de los objetivos curatoriales fue establecer líneas de conexión y diálogo entre los artistas guatemaltecos y las corrientes internacionales, a través del trabajo y del contacto con los artistas internacionales invitados. Algunos de ellos han desarrollado talleres dirigidos a artistas en activo, estudiantes y también a otros profesionales de la cultura. En ocasiones estos talleres han tenido el formato de grupos de reflexión y de grupos de trabajo, en los que el resultado del taller forma parte como obra de la sección expositiva. En otros casos la participación de los invitados ha enriquecido el debate de mesas redondas y conversatorios, algunos en formato de conversación, con artistas nacionales o personalidades de diversos campos.

El diálogo ha sido una de las formas estructurales básicas que ha dirigido la atención del equipo curatorial. Por un lado para establecer un recorrido expositivo coherente, mientras permite que piezas, obras y proyectos se potencien entre sí creando una base contextual de relaciones. Por otro insertar una participación internacional que no fuera únicamente testimonial, por la relevancia de las obras, sino que engarzara un diálogo abierto con la escena guatemalteca pero también con el contexto social y cultural. En cierto sentido, ése es uno de los cometidos principales de la curaduría, y el trabajo colegiado ayuda a profundizar esas líneas.

Con un formato de selección nacional de más de 30 artistas guatemaltecos y extranjeros residentes en Guatemala, para dar cuenta de manera rigurosa de la situación actual de la escena artística del país, y poner a discusión el marco conceptual y experiencial de la pertenencia a un contexto, resultaba imprescindible tomar en cuenta las diferentes diásporas artísticas y se decidió presentar a un grupo de artistas residentes en New York, bajo la cobertura de una curaduría asociada desde el Museo del Barrio, en la figura de Deborah Cullen y a la que se integró más adelante Rocío Aranda, también curadora del museo.

Esta selección integrada en la exposición general como una sección expositiva, en el Centro Municipal de Arte y Cultura, presentó las obras de Jessica Lagunas y Roni Mocán, Jessica Kairé, Manuel Mansylla (MAM) y Jaime Permeth. Además la inclusión de Naufus Figueroa, residente en Canadá y del poeta residente en New York, Francisco Nájera, así como de Luis González Palma residente en Córdoba (Argentina), planteó una apertura hacia una noción de lo nacional insertada en lo internacional. En los últimos años la circulación de artistas y obras ha establecido un panorama fluido de intercambios cruzados que obliga a replantear el significado y el sentido de escena artística y de cuestionamiento de las condiciones de una pertenencia nacional. La noción de nomadismo que ha tendido a caracterizar ciertas prácticas artísticas desde los años 90, ha introducido otros parámetros de análisis, en los que la experiencia transnacional

determina una circulación de ideas basada en las conexiones y en un trabajo en red, reconstruyendo pertenencias cruzadas desde procesos en conversación con diferentes contextos. La escena artística nacional se hace más compleja, dejando la nacionalidad del artista en segundo o tercer plano, para asentarse en relaciones discursivas. De ese modo muchos artistas asumen una función de puente y de nexo comunicador entre escenas, que se conectan mediante estos by-passes entendidos como procesos.

*ARTarchivo* de Jessica Lagunas y Roni Mocán incide en el núcleo de esta discusión. Desde que se establecieron en Nueva York en 2000 esta pareja de artistas fue recopilando invitaciones y folletos de exposiciones y espectáculos que frecuentaron. El archivo constituye una especie de diario que reúne las experiencias significativas del día a día expositivo y cultural de la ciudad y una memoria de sugerencias, reflexiones, referencias que construyen el acervo interior de un artista frente a un contexto. El archivo consta de un total de 20 cartapacios donde se ordenan los documentos, de los que se ha iniciado su digitalización, mediante una clasificación por años para su alojamiento en web: <http://www.artchivo.com>. Para su presentación en la Bienal realizaron una selección de aquellos eventos que fueron especialmente significativos y que de manera derivada les impulsaron a desarrollar por separado y en sus respectivos trabajos, ideas y argumentos que han caracterizado su obra. El documento es tratado por un lado como un objeto que se exhibe, como un símbolo (cultural) y como una imagen, y por otro como un archivo digital al que se accede desde una computadora para una correcta comprensión y lectura. Esta pieza, más allá de sus condiciones biográficas, expresa en paralelo la importancia del contexto para el desarrollo de un artista y cuestiona la idea de pertenencia nacional, para reivindicar el diálogo con las ciudades.

Naturalmente no es posible generalizar la experiencia de la diáspora como un esquema único.

Manuel Mansylla (MANMAN) que desde hace años lleva trabajando sobre el problema de la basura y los desechos a través de webs y blogs colectivos, así como mediante proyectos artísticos de reciclaje, plantea en su obra las paradojas que rodean a la circulación de la basura y a su conversión en mercancía irregular. Inicialmente se planteó poder presentar en la Bienal las bandejas plastificadas que contienen desechos recuperados de las basuras como objetos etiquetados que imitan a las bandejas rígidas termoselladas de comida preparada y disponibles en los supermercados. Sin embargo en previsión de los problemas que pudieran causar las restricciones aduaneras (es por todos conocida la perspectiva literal que las aduanas aplican a las obras de arte contemporáneo no convencionales, que suelen ser clasificadas en un limbo desde el que son objeto de sospecha de tráfico ilícito) que pudieran afectar al transporte e incluso a la integridad de los objetos de arte, se optó por presentar una fotografía que incluyera diversas bandejas. La fotografía fue dispuesta sobre una mesa simulando el modo en el que las bandejas de comida son expuestas para su consumo. Los sistemas

de circulación internacional de basura han generado una trama que bascula entre la legalidad y la irregularidad, produciendo en muchos casos crímenes ecológicos. Un negocio paralegal exporta basuras del primer mundo al tercer mundo para su definitivo enterramiento, desguace o reciclaje, apoyándose en mano de obra barata, ausencia de legislación ambiental, y en muchos casos abandonando la basura para que poblaciones sin recursos y sumidas en la miseria puedan proceder a un reciclaje sin control, muchas veces de materiales tóxicos y en ausencia de cualquier tipo de condiciones salubres. Una parte nada desdeñable del comercio mundial desregularizado de la globalización está basado en la exportación hacia el tercer mundo de basuras y aparatos resultantes de la obsolescencia programada, pero también se alimenta de pseudo-basuras: productos alimenticios y medicinas caducadas, o como en el caso de Guatemala, ropa usada que en el primer mundo se dona y aquí se vende en las Pacas. La obra, más allá de sus vertientes estéticas pone también en evidencia la perversión y los dobles raseros de los mecanismos de distribución.

También está relacionada con la basura y su reciclaje la serie de fotografías *Yonkeros* de Jaime Permut, realizada en los desguaces de coches usados situados Willets Point en Queens. *Yonkero* es un término popular de las minorías hispanas que se dedican a este negocio que adapta la palabra inglesa “junk” (basura). El paisaje desolado de los desguaces tiende a asemejarse a los poblados del reciclaje de la obsolescencia que han ido surgiendo en todo el tercer mundo. Jaime Permut documenta, pero también establece un deslizamiento de reconocimientos y referencias a partir de las apariencias: la globalización tiende a difuminar las diferencias y a establecer un continuo indiferenciado donde domina una sistemática explotación de la pobreza.

Jessica Kairé en su obra *Así es la vida en el trópico*, consigue a través del humor hacer un retrato de la violencia cotidiana como una forma de sobrevivencia. La obra que asume paródicamente el formato de programas televisivos de temática culinaria y gastronómica, establece fértil una red de conexiones y referencias conceptuales que remiten en primer lugar a *Semiotics of the Kitchen* de Martha Rosler, así como a una deconstrucción crítica de los tópicos que ha generado el norte sobre las tipologías del sur, fusionando sutilmente la seducción de Carmen Miranda con la guerrillera urbana. Kairé ha mostrado a lo largo de su trabajo una especial capacidad para transformar críticamente los objetos y rediseñar un mapa, entre la paradoja y la parodia, de los tópicos de dominación asumidos como verdades, tanto en el norte como en el sur.

Es evidente que entre estos artistas residentes en Nueva York, domina una necesidad discursiva por romper las apariencias, poner en entredicho los modelos asumidos de pertenencia, los tópicos de diversos tipos de dominación y las ideas recibidas (esas *Idées reçues* del Flaubert de *Bouvard et Péuchet*, que anticipan la perspectiva de la deconstrucción post-moderna).

Sin embargo, es la figura de Luis González Palma la que sitúa en un punto extremo de contradicción el análisis de la pertenencia y el concepto de escena nacional. Tras haber

realizado una obra que se ha identificado internacionalmente con Guatemala en los años 90 por la evocación del conflicto armado desde la imagen del indígena, su evolución posterior, que le ha abierto hacia territorios más subjetivos, ha coincidido con su establecimiento en Córdoba (Argentina). Paradójicamente, en este proceso, su obra, al distanciarse del contexto guatemalteco ha podido en cambio asumir una conexión más libre y directa con ciertos aspectos referenciales del fondo cultural del país. Eso aparece de manera muy sutil, pero evidente en series como

*La luz de la mente* (2005), en la que los paños de pudor de pinturas clásicas de crucifixiones aparecen como alusión de un cuerpo entre la irrepresentabilidad de lo divino y la alusión carnal de lo humano, incidiendo en la problemática del cuerpo; *Tu mirada no me distorsiona sin saberlo (guardaespaldas)* (2009) que retrata a una serie de guardaespaldas ataviados con golas barrocas y con un pliegue en el papel fotográfico que impide ver los ojos de los personajes, subrayando su omnipresencia entre ostentosa y necesariamente discreta en la vida cotidiana guatemalteca o en *La anunciación* (2007) realizada en colaboración con Graciela de Oliveira. En esta bienal, aunque su participación más significativa asumía la forma de un taller, la idea fue trabajar además con sus imágenes más conocidas pero situadas en el espacio público para experimentar con el impacto de iconografías reconocidas en el medio artístico y desconocidas, aunque de alguna manera familiares, para el público de la calle.

Su caso, como ocurre también con Francisco Nájera en el plano de las influencias desde la literatura y la poesía, pone de relieve cómo la escena se construye desde la interdisciplinariedad, mediante la colisión y el debate entre artistas individuales y el grupo colectivo, y como la recepción colectiva de lo individual articula espacios visuales de discusión que construyen un canon referencial que debe ser permanentemente debatido y contrastado.

En otro plano pero en este mismo sentido, la inclusión del colectivo Caja Lúdica amplía la noción de escena artística, vinculando lo escénico, la música y un trabajo continuado de formación lúdica y creativa en la calle. Caja Lúdica, que se fundó en el año 2000 a partir del Festival Octubre Azul, mediante la fusión de artistas y gestores de la Corporación Cultural Barrio Comparsa de Medellín (Colombia) y del Colectivo Arte Urbano de Ciudad de Guatemala, ha tenido siempre muy presente en sus objetivos la necesidad de contribuir a la construcción de una cultura de la paz, desde la acción en la calle y la organización de talleres creativos. Su actividad multidisciplinar y multicultural ha sido un ejemplo exitoso en el contexto centroamericano de cómo se puede intervenir en el plano de la cultura popular. Su contribución a la Bienal se materializó en diversos talleres abiertos al público de la calle en la intersección de la 6ª Avenida con la Plaza Gómez Carrillo en Zona 1, y dispuso de un espacio en el que presentó una escenografía en formato de instalación con la documentación de sus actividades y talleres realizados para la Bienal de La Habana en 2012.

La red que hoy configura una escena artística, tiende a rebasar los límites tradicionales del ámbito específicamente artístico, dando cuenta de las ramificaciones y necesidades que genera la propia sociedad. Hay que destacar también, que Renato Maselli, músico de formación y uno de los integrantes de Caja Lúdica, también fue invitado a participar en la Bienal como artista individual.

## 7.2.- Artistas internacionales

La propuesta general para los artistas invitados fue la implicación con el contexto local, trabajar en diálogo con él o intervenir de alguna manera, estableciendo diálogos con artistas locales o trabajando con problemáticas sociales de actualidad. Por ello la selección se ha basado esencialmente en artistas que en su obra establecen un diálogo con lo que les rodea, con una primacía del compromiso, hacia la educación o hacia lo social.

Rogelio López-Cuenca, que ha trabajado sobre las raíces poéticas de los signos y la imágenes de manera crítica, ha desarrollado un grupo de trabajo, que se inscribe en su proyecto en progreso *NoWhere*, y que en este caso se centra sobre la identidad simbólica de la ciudad, abordando la dicotomía entre la Ciudad de Guatemala como presente y La Antigua Guatemala como pasado. Además Rogelio López-Cuenca, en colaboración con Elo Vega presentan el proyecto *Gitanos de papel*, en el Centro de Formación de la Cooperación Española en La Antigua Guatemala, que aborda la representación del colectivo gitano en España, incidiendo tanto en su utilización como componente esencial de una determinada identidad de lo español, como su marginación a través de prejuicios, algo que de otras y diferentes maneras también ocurre con el mundo indígena en Guatemala.

Carlos Capelán ha planteado un taller bajo la forma de un grupo de trabajo, que se desarrolla en el propio espacio expositivo de ArteCentro, en el que las discusiones sobre el arte y la vida han generado un mapa de ideas y conceptos sobre una pared-pizarra que dialoga con la obra que el artista ha ido realizando en paralelo al taller, y con una mesa en la que se exhiben diversos libros-acordeón dibujados que a su vez dialoga con el proyecto de instalación pictórica y objetual. El taller se desarrolló como un proceso de integración y de síntesis, insertando el debate como un procedimiento artístico en relación a la obra. La actividad docente y formativa de Capelán en diversos foros en todo el mundo desde Escandinavia a Australia, era un catalizador imprescindible en esta bienal para ensayar otros modelos de discurso en el que la obra se imbrica y relaciona con diálogos compartidos, que propician el trabajo en equipo sobre las preguntas de la vida.

Santiago Cirujeda, que trabaja como arquitecto desde su plataforma Recetas Urbanas ha desarrollado proyectos de soluciones habitacionales y constructivas en los márgenes que plantea la legalidad con una incisiva concepción de la intervención en el plano

social, subrayando la importancia de las micro-colaboraciones en la financiación de los proyectos así como en la negociación en el plano de la gestión.

Con la colaboración del Centro Cultural de España en Guatemala se presentó una selección de proyectos, que con un formato de instalación documental explicitaba las diversas formas procesuales de actuación. Sus aportaciones al clima de discusión urbanística que se da en estos momentos en la Ciudad de Guatemala, especialmente con la recuperación para el espacio público de la Zona 1, han sido muy valiosas como se puso de manifiesto en el diálogo público mantenido con Álvaro Véliz en la ENAP, pero además su proyecto ha establecido un fructífero diálogo con el modelo de casa habitacional realizada en lámina corrugada que Pablo Swezey ha realizado para Habitat, como una forma de dignificación de la vivencia de autoconstrucción.

En la muestra, el modelo habitacional presentado por Pablo Swezey asume un planteamiento más narrativo que propositivo, haciendo confluír en la misma edificación un antes decrépito y roñoso y un después renovado. Las imágenes de procesos constructivos de viviendas unifamiliares, talleres industriales, escuelas y espacios comunitarios, realizados por Swezey en el área de La Antigua Guatemala y que acompañan la propuesta ayudan a sintetizar el alcance transformador del proyecto. Su aportación puede considerarse como una significativa innovación por replantear desde una perspectiva de modernidad, seguridad antisísmica e implementación de las condiciones habitacionales higiénicas, un desarrollo urbano digno con una notable economía de medios. Estos dos proyectos subrayan la importancia de la arquitectura en una nueva concepción del arte como mecanismo de acción social.

Teresa Margolles cuyo trabajo se ha centrado en una constante denuncia de la violencia como ámbito de opresión, ha realizado un proyecto centrado en la violencia hacia la mujer y el femicidio, que puede definirse como una de las lacras más terribles del presente en todo el mundo y que en Guatemala ha adquirido unas proporciones desmesuradas. Para hacerse una idea de las dimensiones del problema remitimos a una información aparecida el 22 de noviembre de 2011 en El Periódico que recoge el informe de la Comisionada Presidencial contra el Femicidio en Guatemala, Alba Trejo, en el que se incluyen algunas cifras muy elocuentes: hasta noviembre de 2011 se contabilizaron 646 mujeres víctimas de la violencia sobre una población total de algo más de 14.000.000. Según los datos el 45 por ciento de las mujeres asesinadas tienen entre 18 y 35 años, y desde medios forenses se subraya un incremento en la violencia y un ensañamiento cada vez más frecuente, contabilizándose en 2011, 74 casos de desmembramiento. Aunque en este informe nos encontramos con una superposición de la violencia de género de carácter doméstico y las nuevas formas de violencia en las maras y los círculos del narcotráfico, el caldo de cultivo de la violencia general se incuba desde un desprecio social genérico por la mujer que tiene sus raíces tanto en estructuras mentales sexistas y patriarcales como en la estela de violencia e impunidad que ha dejado el conflicto armado. Para su proyecto, Teresa Margolles ha contado con la colaboración de un grupo

de mujeres bordadoras pertenecientes a la Asociación de Desarrollo de la Mujer K'ak' a Na'oj (ADEMKAN) de Santa Catarina Palopó en el lago Atitlán. Las mujeres, que involucraron también a algunos hombres en un trabajo colectivo de bordado incluyendo un círculo de nahuales, trabajaron sobre una manta impregnada con la sangre de una mujer asesinada. Realizaron una ceremonia de apertura del bordado para solicitar permiso al alma de la víctima y emprendieron el trabajo pensando que más allá de cualquier idea de homenaje se trataba de una forma silenciosa de lucha. El día de la inauguración de la Bienal, siguiendo las indicaciones de la artista la manta se presentó al público durante el proceso de bordado, en una performance que consistía más en un diálogo que en una representación: las bordadoras se habían desplazado a la ciudad, para seguir bordando y entablar conversación con el público, que iba llegando a la sala y se sentaba a su lado, para ir conociendo sus inquietudes, sus problemas en la comunidad y sus logros. La gente alrededor de la mesa, conversaba con ellas y entraba en contacto con una realidad apenas imaginada. Una vez concluido el bordado, la manta se montó en un bastidor y se presentó apoyado sobre el suelo y contra la pared.

Oscar Muñoz presentó la instalación de video titulada *Editor solitario* (2011). Como ocurre en el juego de cartas del solitario una mano va superponiendo y sustituyendo imágenes de desaparecidos en el conflicto colombiano junto a imágenes icónicas de la historia del arte y de la historia política del siglo XX. El azar que construye el juego del solitario establece también las pautas de los ciclos de memoria y olvido, como una mano que activa el destino. El tratamiento de los desaparecidos que en su obra ha realizado Oscar Muñoz, a lo largo de su dilatada trayectoria artística, aporta una nueva perspectiva considerando la imagen como un vehículo de la memoria y del reconocimiento, a un problema que también es central en la historia reciente de Guatemala.

Claudio Zulian, realizador italiano que trabaja a caballo entre Barcelona y París, conecta con la perspectiva del cine documental de carácter social. Entre sus trabajos más recientes se seleccionaron *A través del Carmel* (2006), un plano secuencia de una hora y media de duración que atraviesa este barrio popular y de emigración de Barcelona, para ser proyectado en varias sesiones en ArteCentro y un programa insertado en la muestra de la Bienal con tres medietrajados de fuerte contenido social que abordan historias de la desindustrialización en el norte de Francia en *L'avenir* (2004), la emigración rumana en España en *A lo mejor* (2007) y las esperanzas rurales en el desarrollo del futuro desde un pueblo cerca de los Pirineos en Aragón, en *2031-2111* (2011). El trabajo de Zulian se basa en la estrecha colaboración con los protagonistas, y tiende a poner de relieve su propia voz para establecer desde ahí una narración poliédrica que desafía a los discursos de las historias oficiales.

## 8.- Exposición

### 8.1.- La exposición como laboratorio de ideas

Una bienal tiende a subvertir las reglas de una exposición, o al menos tiene una mayor flexibilidad para hacerlo que una programación de un museo. Sin embargo los mecanismos de agilidad de lectura que posee una exposición son siempre herramientas de mucha utilidad en una bienal, para permitir una comprensión en contexto y en diálogo.

Las secciones expositivas de la Bienal han tratado de establecer conexiones entre obras y proyectos, subrayando diálogos y a la vez estableciendo contrastes y diferencias en los modos de presentación o en los recursos expresivos y técnicos.

El tema-título era simplemente una excusa y un planteamiento curatorial, pero no una temática expositiva o un argumento para las obras individuales.

En el montaje, el trabajo curatorial ha consistido en asignar espacios lo más adecuados posible a cada obra, mientras se proponían situaciones que dieran lugar a diálogos que pudieran potenciar un enriquecimiento de las lecturas. Los diálogos fueron programados con los artistas internacionales, otros surgieron de manera espontánea y a veces de manera inesperada o casual lo que permitía hacer cuadrar el ritmo de un recorrido.

Las obras de Naufus Figueroa y de David Pérez Karmadavis son videos de performances, cada uno está situado en un espacio diferenciado, pero ambos espacios están comunicados y abordan vertientes de un mismo tema desde perspectivas muy distintas: la fractura que ha dejado como secuela el conflicto armado en Guatemala.

Naufus Figueroa toma como punto de partida la desaparición de un familiar durante el conflicto armado. En un paisaje baldío junto a una carretera un joven, parado como una estatua, va siendo pintado de azul desde la cabeza a los pies, por el artista, primero con una brocha y más tarde éste vierte la pintura desde el propio bote. La pintura azul remite por un lado al modo en el que en el cine en B/N se procede a ejecutar la desaparición de una figura, pero también indica el color con el que en las culturas mesoamericanas y especialmente en la cultura maya se teñían los cuerpos de los guerreros que debían ser sacrificados en los altares. El color azul, obtenido mediante la mezcla de hojas de índigo, arcillas y otros aglutinantes, expresa una conexión con las divinidades del cielo y es en definitiva un color sacrificial, como demuestran los hallazgos, en el fondo de los cenotes de Yucatán, de densas capas de limo azul, producido por el color desprendido de objetos y cuerpos lanzados como ofrendas.

La obra de David Pérez Karmadavis titulada *Paso de cangrejo*, es una performance que tuvo lugar en el Parque Central de la Ciudad de Guatemala con la participación de dos hombres mancos de ambos brazos, uno ladino y otro indígena, cuyos cuatro muñones habían sido unidos entre sí mediante vendajes y por ello, situados frente a frente, irremediamente unidos y condenados a convivir, se veían obligados a avanzar

a paso de cangrejo, ni hacia delante ni hacia atrás, sino de lado para acompañar un paso común. La performance actúa como una metáfora de convivencia forzada de la sociedad guatemalteca, en la que para avanzar es necesario compartir una circunstancia y negociar un proyecto de camino.

Benvenuto Chavajay y Sandra Monterroso plantearon piezas en forma de torres para abordar cuestiones conectadas con la cultura indígena y en el espacio abierto del Centro Municipal de Arte y Cultura aparecían como proyectos (anti)-monumentales de una memoria (indígena) renovada.

Benvenuto Chavajay sintetiza en su escultura/instalación los elementos que, desde su perspectiva, determinan el cambio que en las comunidades indígenas produce la irrupción de la modernidad-contemporaneidad a través de la visión del avión cruzando el cielo, el plástico como sustituto doméstico de la cerámica tradicional (huacal de plástico x huacal de barro), y el block de cemento como unidad constructiva de la casa: el avión abre el mundo, el plástico altera las relaciones en lo doméstico y el cemento-block transforma los pueblos, la economía de la construcción y el propio paisaje rural que se acerca a una extraña e inquietante simulación de una periferia urbana fuera de lugar.

*Columna vertebral* de Sandra Monterroso consiste en una torre formada por cerca de 150 faldas de distintas regiones de la Alta Verapaz cedidas por las mujeres que las tejieron. La obra de Sandra Monterroso ha centrado su atención en el papel de la mujer, tanto en la historia de su familia como en la transmisión de una memoria en la cultura indígena. Las faldas apiladas construyen un (anti)-monumento para una memoria del silencio que recupera el sonido del relato de esas voces silenciadas. Las piezas de David Marín, se presentan como esculturas interactivas, como objetos inquietantes, máquinas fantásticas e imaginarias de sonido. Entroncan sutilmente con una vertiente del arte sonoro que ha impulsado Joaquín Orellana en Guatemala. Las obras forman parte de un conjunto más amplio en el que el instrumento musical tradicional deja paso a una máquina técnica, sencilla, que rehuye lo más específicamente tecnológico, y recurre para su construcción a materiales reciclados y reutilizados.

En la Casa Ibargüen la estructura del edificio en salas contiguas que ocupan los dormitorios originales, no permite una museografía abierta ni flexible pero en cambio ha determinado un recorrido de ambientes concatenados. La instalación pictórica de Manuel Chavajay sobre los 9 días de duelo y celebración comunitaria que siguen al fallecimiento de una persona en las poblaciones del interior indígena de Guatemala, organiza desde una instalación basada en la pintura la materialización de la atmósfera espiritual de un ritual colectivo. Manuel Chavajay que vive y trabaja en San Pedro de la Laguna utiliza la pintura como un medio documental: desacraliza la pintura mientras esta actúa como herramienta de representación. Si tenemos en cuenta la importancia que tiene la tradición pictórica naif en la identidad de esta localidad, podemos entender muy bien que el

deslizamiento documental que asume la pintura establece un espacio crítico en la representación, y la pintura acaba por suplantar a la fotografía como una herramienta más dúctil para sugerir un clima de contrastes.

De una manera muy paralela, pero trabajando con música y dotándola de una componente sonora mediante el recitado que subraya la importancia de la voz, René Dionisio establece una diferente aproximación a la identidad tradicional desde la actualidad del tono del hip hop. Esta instalación es sonora y musical a la vez, no se define plenamente: imbrica sonidos y melodías prehispánicas con ritmos de hip hop en lengua Tz’utujil como una reivindicación de la lengua y la cultura que esta trasmite. Por otra parte el video de Renato Maselli en el que un músico ambulante ataviado con ropajes tradicionales indígenas toca en un organillo portátil la melodía alterada de “El pueblo unido, jamás será vencido” a lo largo de un paseo por la línea del tren abandonada que entra en la ciudad, es una pieza que reclama una atención y una voz para lo que frecuentemente se olvida. La memoria funciona en esta pieza como un medio de análisis simbólico del presente.

En este contexto expositivo, la proyección de un video de Andrea Mármol, que documenta la conversación distendida de un grupo de artistas participantes en la bienal, acentúa la necesidad de escuchar aquello que tenemos más cerca y que quizás por razones inconfesables no se oye. La conversación refleja desde la idea de un video documento, qué significa ser artista en Guatemala y cuales son las dificultades que uno se encuentra en el empeño. Con la estructura de escena de una “última cena” las conversaciones pasan de una cosa a otra sin pretender establecer un statement o un manifiesto: un acercamiento a la cotidianidad.

En el espacio Incubador la obra de Teresa Margolles, establece un imprevisto diálogo con el video de la performance de Regina Galindo en el que la artista parada y desnuda de espaldas a un sepulturero que cava una tumba en medio del campo, recibe las paladas de tierra como si se tratara de un enterramiento en vida de la mujer. Metáforas sobre la muerte y una violencia soterrada pero explícita que atraviesa este presente.

En otro plano, las obras de Andrea Aragón y Byron Mármol, plantean el deslizamiento de lo documental hacia terrenos más específicamente narrativos, pero siguiendo estrategias muy diferentes. Andrea Aragón realiza una serie de retratos de jóvenes involucrados en la estética gótica en sus diferentes contextos de vida (con la familia y con los grupos de amigos). El documento aquí sin embargo no persigue una lectura lineal sino una lectura de conexiones que de cuenta de la complejidad entretejida de casos de vida, y por eso el montaje es tan importante determinando una lectura en red y desde formatos diferentes que se relacionan entre sí a través de fórmula doméstica de la foto de familia.

Byron Mármol en cambio propone la documentación de un robo, que ha sido preparado como una maqueta, mediante un cebo: un carro de gama media ha sido parqueado en un entorno solitario y poco iluminado. El artista se aposta escondido y al acecho de lo

ladrones de la misma forma en que un naturalista espera con su cámara el animal salvaje en su entorno. El resultado es una única imagen que reconstruye la realidad como teatro infinitamente repetido.

Aprovechando la inserción en el recorrido de la Bienal de una serie de antiguos locales comerciales, adyacentes al edificio de ArteCentro, como espacios de exhibición, se utilizaron las antiguas vitrinas y escaparates de uno de ellos para presentar la serie de delantales intervenidos de María Regina Alfaro, simulando o reproduciendo el contexto comercial de esta área de la ciudad. En este proyecto la artista ha reinterpretado de manera creativa y desde una perspectiva psicológica y tipológica el tradicional delantal de las vendedoras del mercado, que les sirve para guardar el dinero e identificarse ante el comprador. Cada uno de los delantales, que son un elemento característico de la actividad económica popular, traducen en una clave de modernidad una imaginaria y posible personalidad de las vendedoras como si estas pretendieran transmitir su carácter a través de una costumización de la prenda. Al situarlos en las vitrinas, se camufla una obra artística como una prenda real.

## 8.2.- El museo como experimentación

Desde el punto de vista curatorial y museográfico, quizás uno de los retos más comprometidos era integrar la Bienal en el Museo de Historia, convirtiéndole no tanto en un espacio asociado como en un contexto expositivo. En ediciones anteriores ya se había utilizado el atrio central del museo como espacio expositivo y en esta ocasión se pensó en poder establecer diálogos entre obras de la Bienal y la colección del museo. La idea en sí no encierra novedades. Se trata de una práctica museográfica dialógica que tiende a activar la obra estableciendo relaciones. Con mayor o menor sentido o pertinencia se viene realizando desde los años 80 para poner de relieve el potencial que tiene el arte contemporáneo de iluminar el arte del pasado y para conectar la tradición con la actualidad desde la realidad de una colección permanente. A menudo, también son las obras históricas las que salen de los museos para integrarse en diálogo en exposiciones contemporáneas, como ocurrió en el denominado “núcleo histórico” de la XXIV Bienal de São Paulo de 1998 para contextualizar un tema como la antropofagia.

En un contexto cultural como el de Guatemala establecer estas relaciones históricas tiene la ventaja de activar un debate sobre la historia sin que haya que forzar ideas, en la medida en que el arte actual está muy atento y pendiente de los legados de la historia y de los problemas del presente: en ese sentido podría afirmarse que se trata de un arte comprometido con la realidad y con la necesidad de su debate público.

El proyecto de Edgar Calel, consistente en la instalación de una serie de carretillas de obra en las que crecen plantas de maíz y de frijol, constituía una especie de pórtico tanto para el museo como para la Bienal. Maíz y frijol como alimentos básicos y tradicionales de Mesoamérica son fruto del trabajo (la carretilla) y el trabajo se mueve, emigra y

lleva consigo a la tierra que sustenta el alimento y las raíces. El trabajo de la tierra como memoria de una tradición basada en el maíz y en el frijol sirve para construir una cosmogonía, ¿o es al revés?

Sin duda, una metáfora sencilla pero muy elocuente de una realidad en la que conviven el pasado y el futuro. Por ello esta instalación se despliega en el atrio del museo para subrayar también un punto de partida fundacional en una historia que se remonta más allá de la conquista como fecha y puede fijar en el trabajo por un sustento una razón poética. La instalación además se repite en otras sedes, en ArteCentro y en Casa Ibárgüen, como un *leit-motiv* o un hilo conductor que lleve del ritmo del verso al rigor del pensamiento, ambos siempre inseparables y necesarios.

La otra plantación indispensable para comprender la historia de Guatemala es el banano y a través de la obra de Moisés Barrios se despliega en una extensa serie de acuarelas y collages (naturalmente de tema bananero) realizados sobre la base de papeles legales de época, algunos de ellos referidos a la propiedad de la tierra y con la inclusión de grabados de carácter antropológico del siglo XIX. Las acuarelas de Moisés Barrios se exhiben en diálogo y en relación a una (también extensa) serie de retratos de principios del siglo XIX de las personalidades que impulsaron la Asociación de Amigos del País, poniendo de relieve las contradicciones de los procesos de emancipación nacional y las paradojas de la economía y la política.

En la primera planta del museo se exhibieron también dos obras de Anibal López

(A-153167) de fuertes connotaciones históricas, que explicitan relecturas alternativas.

*Lacandón sentado dentro de un museo como pieza arqueológica* (2006), es una fotografía en blanco y negro que documenta una acción realizada en México, en Frontera Corozal, para la exposición “Esbozo para la creación de una sociedad del futuro”, curada por Laboratorio Curatorial 060 y que así es descrita en su cédula:

“Se le pidió a un indio lacandón que, durante una jornada, permaneciera sentado sobre un pedestal idéntico a los que en los museos se utilizan para colocar estelas y piezas arqueológicas”.

La fotografía fue colgada en una galería de retratos de personalidades políticas y sociales entre el siglo XIX y el XX, y junto a la reconstrucción del despacho del General Ubico, pues su punto de partida hay que situarlo en una anécdota muy conocida (muy literaria pero también muy verosímil) que tiene lugar durante su presidencia, en la Exposición de Noviembre de 1938 en el Parque de La Aurora: allí fueron exhibidos, como curiosidad, diversos indios lacandones en un espacio acotado y reservado, junto al zoológico. Una memoria nunca confirmada plenamente afirma que fue el escritor Mario Monteforte Toledo quien los trajo desde el Petén. Era de todos conocido que Mario Monteforte Toledo había viajado en diversas ocasiones al Petén en compañía de Armando Sandoval Alarcón y Arturo Méndez Herbruger: en 1948 publicaría su conocida novela *Anaité*, en la que relata las aventuras de un capitalino que se enamora de una joven lacandona.

Poco antes de morir, Monteforte Toledo, confesó que en el Petén nunca se encontraron con Lacandones y que lo que hizo fue disfrazar a unos pobladores que en la feria hicieran de figurantes, con la condición de no hablar para no destapar la suplantación y la ficción, desde luego muy del gusto de la época, pero que refleja también una perspectiva epocal de visualización del otro. Y el “otro” podía ser efectivamente el vecino. Las Exposiciones Universales desde el siglo XIX propiciaron un espectáculo en vivo masivo del mundo acoplado a la perspectiva colonial y eurocéntrica. En ellas se utilizaba muy a menudo actores que, como en un parque temático actual, ilustraran los modos de vida del pasado, pero también a indígenas provenientes de las colonias. Se escenificaban, por lo general siguiendo un gusto de prejuicio exótico sobre las costumbres de otras culturas, la vida en una calle de El Cairo reproducida en cartón piedra, la danza del vientre en un café que imitaba a Argelia (Exposición Universal de París de 1889), o danzas y costumbres africanas, nativos de las islas del Pacífico y mercados de Indochina. La apoteosis de este modo de ver y representar el mundo mediante simulacros trivializados fueron las exposiciones coloniales de París en los años 30. En la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, se construyó un barrio moro para glorificar el protectorado español en Marruecos, mientras que para la Exposición Universal de Barcelona en 1929 se construyó el Pueblo Español, que aún existe, donde se escenificaba la vida rural de las regiones de España, con el mismo criterio exótico, voyerista y representacional.

Esta obra subraya la denuncia de la utilización del ser humano como objeto de espectáculo, incidiendo en cómo ha sido tratada la figura del indígena en Guatemala. Esta imagen, situada junto a retratos de época, reivindica la figura del indígena mientras denuncia la oscuridad en la que se la ha mantenido.

La otra obra titulada *30 de junio* (1998) se compone de 25 fotografías de pequeño formato, y fue colgada en una galería donde se exhiben fotografías de desfiles militares de principios de siglo XX. Esta serie fotográfica documenta una acción realizada precisamente un 30 de junio, día del ejército, en el centro de Ciudad de Guatemala, a lo largo de la 6ª Avenida, antes y durante un desfile militar, con el objetivo de mostrar las contradicciones que envuelven la memoria del conflicto armado. La noche previa al desfile, desde un camión se descarga carbón sobre el asfalto. Antes de que este de comienzo las brigadas de limpieza retiran el carbón derramado. A la mañana siguiente y sin incidentes los diversos cuerpos del ejército desfilan sobre la mancha negra que ha dejado el carbón. El desfile es documentado minuciosamente. De manera sutil, el artista, señala la violencia del conflicto, sus efectos y sus secuelas, como una mancha imborrable que solo rescata la memoria.

La performance y la acción, como disciplinas artísticas tienden a mostrar a través de pequeños gestos, a veces insignificantes o aparentemente desprovistos de contenido, la complejidad y el sentido profundo tanto de los actos como de las actitudes de los individuos pero también de las sociedades. Insertar la performance o su documentación en un museo de historia reivindica una mirada más psicológica y profunda sobre la

historia, más allá de la descripción (más o menos subjetiva/objetiva) de acontecimientos, enumeración de fechas y nombres o versiones hagiográficas tranquilizadoras semejantes a los mitos fundacionales arcaicos.

De regreso al atrio, la historia como un proceso de memoria y de actualización constante se reivindica desde la obra de Mario Santizo. El artista, reconstruye en sus fotografías desde una mirada de reinterpretación, cuadros como *Las Lanzas* de Velázquez o *El entierro del Conde de Orgaz* del Greco. En esta ocasión no nos muestra los resultados en el formato fotográfico de una pieza acabada, sino el proceso de elaboración, con algunos elementos de vestuario y máscaras, pruebas y bocetos: son las tripas de una mirada, a veces irónica otras tratando de entender desde otro lugar.

### 8.3.- Otros itinerarios y experimentaciones

Hay que anotar que en esta Bienal no se ha pretendido mostrar únicamente la producción más reciente o la actualidad más de moda de lo que se ha producido en Guatemala en los últimos dos años. Por el contrario pensamos que una bienal debe ser también un espacio de conexión con la tradición y la memoria reciente, un espacio de diversificación que conduzca a una reflexión más ponderada sobre qué significa una escena artística nacional y sus relaciones con las líneas internacionales. Por eso se han incluido artistas que han incidido en el desarrollo artístico de Guatemala desde los años 80 y 90 del pasado siglo, bien con obra nueva o proyectos específicos como Daniel Chauche, Pablo Swezey o Isabel Ruiz, bien con obras ya conocidas aunque quizás no suficientemente revisadas en contexto como Aníbal López, o como Moisés Barrios. Además la inclusión como participación artística de Caja Lúdica, mediante una serie de actividades y talleres abiertos al público, subraya la importancia que ha tenido el trabajo colectivo hacia una vertiente social en la activación de recursos plásticos y teatrales.

La presencia de Francisco Nájera tanto en el plano expositivo como en la vertiente discursiva de los talleres, resitúa a una figura muy relevante de la escritura y reivindica el papel que ha tenido la literatura y la poesía (también la edición, el diseño de publicaciones y los intercambios artísticos e intelectuales) en la dinamización de la escena artística guatemalteca desde los años 80. La selección de obras, objetos y libros de Francisco Nájera expuesta en ArteCentro, fueron solicitados no al escritor como habría sido habitual, sino a los artistas, escritores y curadores que han trabajado con él (Rosina Cazali, Moisés Barrios, Anabella Acevedo, Jorge de León o Dario Escobar), tratando de trazar itinerarios de colaboración e intercambio artístico e intelectual, que sigan también los caminos de los afectos y de las afinidades personales. Sus poemas, expuestos como carteles en ArteCentro y en el Cine Lux, vuelven a proponer otro leitmotiv de preguntas sin respuestas o de paradojas de la realidad y del lenguaje: “Los que no existen”, una incisiva puesta en suspensión de verdades adquiridas y cuestionamiento de identidades impuestas.

En definitiva el proyecto expositivo ha intentado establecer nuevas pautas de comprensión del hecho artístico, por un lado conectándolo con la educación y la formación, por otro estableciendo una ampliación del campo visual, acercándose a la música y a las posibilidades del elemento sonoro, a la arquitectura como instrumento de intervención social, al cine como un espacio de análisis visual y a la poesía y la literatura como una referencia de acción.

Aunque arte para muchos sigue siendo sinónimo de pintura, el arte hoy trasvasa las técnicas y si parece que hay menos pintura se debe a que nuestra percepción es hoy más compleja y más incisiva, mientras que el arte es más diverso y atento a las paradojas y a los retos de la percepción.

Para expresarse, la percepción contemporánea, precisa de todos los dispositivos y avances tecnológicos que la realidad cultural pone a disposición. La pintura hoy aparece de un modo más efectivo y rotundo. Más claro es su mensaje cuando dialoga con el video o se contrapone a lo sonoro o se inserta en la performance. En este sentido la fotografía pone de relieve cómo en relación a la idea de representación, constituye una modalidad visual que complementa y activa la acción de la pintura. Quizás sin las singulares y específicas aportaciones plásticas de la fotografía a los marcos de representación, la pintura no conservaría actualmente una relevancia específica y una diversidad tan amplia.

En la Bienal las aportaciones de carácter pictórico son mucho más numerosas de lo que aparentemente parece. La pintura se inserta como un marco crítico y discursivo, más que como un proceso ligado a la idea de representación.

En ese marco de análisis pictórico habría que incluir tanto las obras de Moisés Barrios, Carlos Capelán, Dario Escobar y Manuel Chavajay, en las que la pintura es un punto de partida, como las piezas de Stefan Benchoam, Jorge de León, Ángel Poyón, Naufus Figueroa o de La Torana, donde la pintura es un medio o una referencia analítica, sin olvidar la aportación relacional de Isabel Ruiz, y de manera derivada las piezas de Sandra Monterroso y de Teresa Margolles, aparecen como modalidades sinestésicas de una forma plástica y abierta (expandida) de entender la calidad pictórica.

En el proyecto de La Torana utiliza la pintura (en concreto la acuarela) como un medio de trasposición de la representación fotográfica entendida como registro. Los miembros del colectivo realizaron diversas fotografías de locales de ocio nocturno y prostitución, para encargar a una serie de acuarelistas profesionales su copia en papel, y proceder a su presentación debidamente enmarcadas. Mediante el encargo se disuelve la noción de autoría, y a través del trabajo de copia se difumina la frontera entre original y copia. Si tradicionalmente se adscribía a la pintura el carácter de obra única y quedaba investida del aura de lo original, frente a la seriación fotográfica, aquí los papeles se invierten situando a lo fotográfico como punto de partida de la idea original y subrayando el carácter de copia para la obra “pictórica”. Es en un plano de pintura expandida y como una estrategia de disolución de los límites

entre pintura y escultura, como hay que abordar el trabajo de Dario Escobar. Mientras las formas geométricas de colores planos remiten a la tradición pictórica minimalista norteamericana, la utilización de soportes de madera que recuerdan a las estructuras de carga de los camiones, permitiendo unas bisagras que la pieza pueda plegarse con una de sus partes como pestaña abatible, enlaza con una cierta tradición pop del análisis del objeto. Esta práctica analítica del objeto “popular” cargado simbólicamente de referentes guatemaltecos en relación con movimientos e ideas artísticas internacionales ha caracterizado la manera de trabajar de Dario Escobar desde sus inicios.

Como una modalidad de pintura crítica hay que considerar la instalación de Ángel Poyón, en la que una serie de lienzos blancos han sido dispuestos de manera ordenada sobre un pick up. La obra remite a un hecho concreto, la Huelga de Dolores, que en Comalapa asumió un formato paródico. Los lienzos blancos ostentan un mensaje conceptual de silencio, como un statement.

Por otro lado la pintura es también un plano de activación performático: así ocurre en el trabajo de Stefan Benchoam. Se trata de un video que registra una performance y que se proyecta en un monitor de televisión junto a un chorreo de pintura de diversos colores en la pared blanca de la sala de ArteCentro: el artista recorre caminando las calles de la ciudad, se empapa del sonido y del ambiente, entra en la sala, se dirige a una pared del fondo, sus movimientos son los de un hombre orinando, pero cuando se separa de la pared aparece un chorreo de colores. La pintura es como una metáfora de expresión, como el líquido que destila el artista en un proceso de destilación.

En *Combustión*, de Jorge de León, la pintura es solo una referencia diferida, una apariencia fantasmal y en consecuencia una lectura visual casi necesaria, aunque no sea esa su primera intención. Se trata de una performance grabada a la luz de un fuego que envuelve la cabeza o las manos del artista. Un tiempo muy lento y la ausencia de una iluminación de refuerzo hace que las formas se difuminen y se borren los contornos, apreciándose apenas de qué se trata exactamente. En cambio las formas del fuego que evolucionan muy lentamente y los colores intensos que destacan sobre un fondo de oscuridad plantean un ritmo que podría definirse como pictórico. Como en otras performances de Jorge de León, aflora la violencia como fuerza incontenible y el cuerpo es un medio de expresión de rabia y fuerza.

Es preciso reseñar como cierre de este capítulo que ha habido algunos proyectos que por diversos motivos no han llegado a realizarse aunque estaban previstos.

La participación de los mexicanos Carlos Amoraes y Julián Lede, en colaboración con el maestro guatemalteco Joaquín Orellana en un proyecto de video musical, finalmente no pudo concretarse en las fechas programadas.

También quedó aplazado en su inclusión dentro de la Bienal del proyecto Residencia en Comalapa, impulsado por Graciela de Oliveira desde Demolición / Construcción, en Córdoba (Argentina) y que proponía una vivencia/convivencia de artistas de diversas

procedencias en el entorno de esta pequeña localidad del interior de Guatemala donde actúa el proyecto artístico y formativo Kamin, impulsado por Fernando y Ángel Poyón.

Los resultados de una bienal quizás no son inmediatos, y es preciso esperar a que las propuestas ensayadas fructifiquen en ulteriores proyectos como activos de cambio, ni más ni menos que como las ediciones anteriores han determinado los logros de esta Bienal. Las quiebras que esta edición ha atravesado serán los objetivos a superar para la siguiente. Esa es una de las dinámicas esenciales de una bienal.

## 9.- Bienal Paiz y BAVIC

En Centroamérica se ha ido fraguando un sistema artístico de difusión regional de una escena basado en la conexión entre las bienales nacionales que se celebran en cada país y la Bienal Centroamericana (BAVIC) que cada dos años se celebra en un país distinto reuniendo a los 6 artistas premiados en cada Bienal Nacional.

Esta interrelación ha generado una interesante dinámica de validación regional que también ha contribuido, al menos en el interior de la región y también en cierto sentido en el circuito internacional a través de puntuales colaboraciones con el Museo del Barrio de New York. Uno más (aunque muy importante) entre de los objetivos de la Bienal Paiz es la selección de los seis artistas que representen a Guatemala en la próxima edición de BAVIC que tendrá lugar en Panamá en enero de 2013.

La progresiva eliminación de premios, dotados económicamente en las bienales nacionales y en BAVIC, ha despejado el cuestionamiento de un mérito artístico que pudiera estar asociado a un beneficio económico. A pesar de que sea, no sólo, algo legítimo asociar economía y reconocimiento en el arte, sino necesario para su subsistencia, el problema estriba en la deficiencia de un mercado del arte regional, que sea autónomo y complementario de las bienales e independiente de la proliferación de subastas que son siempre el indicador de una tendencia especulativa (al margen de galerías y artistas: mercado primario) hacia un mercado secundario. La subasta ofrece siempre el sucedáneo del mercado cuando éste es insuficiente. Cuando el mercado del arte es suficientemente activo, la subasta se plantea como subalterna o al menos como complementaria, sobre todo para obras que estén fuera del alcance del mercado primario. Si la subasta ofrece un espectáculo y una ficción de mercado y un simulacro de validación, oculta un deficiente funcionamiento de un coleccionismo (sea este público o privado) que apoye y sostenga una producción activa e independiente. No obstante, el cuestionamiento del sistema, mediante la eliminación de los cuestionados premios (especialmente y a menudo por parte de los artistas y curadores) no ha producido una revitalización de las estructuras bienales, sino su debilitamiento.

Y a pesar de esta fragilidad, BAVIC y las bienales nacionales son más necesarias que nunca ya que sustituyen (y suplantán) a una inexistente red de museos que activen coherentemente colecciones y proyectos de integración regional (salvo en el MADC de

Costa Rica y de manera más limitada en el MARTE en El Salvador). En esta edición de la Bienal Paiz se tomó la decisión de eliminar la figura de un jurado externo, que frecuentemente desconoce la situación real de la escena y a los artistas, para precisar con mayor coherencia una selección dispersa y dejar la decisión de selección al equipo curatorial de la Bienal, más capaz para tomar una decisión que ilustre de manera contextualizada una propuesta y describa una determinada situación artística.

Se podrá argumentar, y desde luego con razón, que esta decisión implica que el equipo curatorial se coloca como arte y parte: selecciona a los artistas y selecciona a los que representarán al país en BAVIC. Aparentemente podría verse como una usurpación de poder, como una extensión de la capacidad de decisión. Sin embargo una atención más detenida a la situación, muestra cómo quien ha organizado una muestra en la bienal con criterios de síntesis y de articulación (basándose en una investigación y en una selección argumentada que trata de ser coherente) tiene una mejor posición y capacidad para seleccionar de manera rigurosa para que la representación pueda ser leída más precisamente como una pequeña exposición de contexto que describa un aspecto concreto de la escena nacional.

En este caso se puede optar por una temática, por un argumento, por un grupo de artistas representativo de una determinada tendencia, por una técnica con una especial relevancia en un momento concreto (pintura figurativa, performance, video, conceptualismo, objetualidad, arte sonoro...) o por el modo en el que se están produciendo cambios significativos en la escena nacional. La otra alternativa sería optar por un panorama diverso, siempre más discutible y siempre menos riguroso, incluso arbitrario, sobre todo para una Bienal (BAVIC) que hace las funciones de un inexistente y todavía improbable museo regional o nacional-inter-nacional.

Atendiendo a esta situación y siguiendo prioritariamente un criterio de pertinencia estratégica se seleccionó de manera individual a los cinco integrantes del colectivo La Torana.

El colectivo fue seleccionado en la Bienal Paiz por su contribución a la renovación de los modos de producción artística en Guatemala y por su capacidad para establecer un marco de actuación plástica desde lo colectivo, en una plena vivencia del lema de la Bienal: **Convivir/Compartir**. Alcanzando en su trabajo colectivo un excelente nivel de reflexión y espíritu crítico. Seleccionar a sus cinco integrantes implica señalar la importancia de contextualizar la obra individual en el contexto del colectivo y este dentro de la escena nacional guatemalteca.

Además había otro elemento que convertía a esta elección en la reparación de una exclusión: en BAVIC 2008 fue seleccionado el colectivo La Torana como representante de Guatemala, sin embargo un grupo de artistas (concretamente los representantes de Costa Rica) basándose en una cláusula de las bases impugnaron esta candidatura por no admitirse la participación de colectivos en la premiación.

Desde sus obras, los miembros individuales de La Torana, Marlov Barrios, Erick Menchú, Norman Morales, Josué Romero y Plinio Villagrán, seleccionados individualmente permiten construir una exposición de carácter y calidad museística que explicita al público el contexto en el que se ha desarrollado durante estos últimos años el trabajo colectivo. De este modo la Bienal Paiz puede aportar a BAVIC una propuesta de selección nacional más articulada, que la fórmula habitual de un jurado independiente, que contribuya a la vez, a una mejor comprensión, apreciación y difusión del arte en Centroamérica tanto en el interior de la región como en el exterior.



Documentación de obra de Daniel Chauche en la sexta avenida

# LOS RIZOMAS DE NUESTRO TIEMPO

Por Anabella Acevedo

Acostumbrados como estamos a las categorizaciones generacionales, a fijar nuestra mirada únicamente sobre los momentos más obvios de quiebre y cambio, y a las constantes e ilusorias búsquedas de novedades y supuestas originalidades, nos olvidamos a menudo del inevitable hecho que algunas de las manifestaciones más concretas del arte, y de la cultura en general, se van fabricando a través de diálogos, de encuentros y de desencuentros imperceptibles a lo largo que una historia que con frecuencia no percibimos en toda la dinamicidad que posee. La XVIII Bienal de Arte Paiz, bajo el lema de Convivir / Compartir, entre otras cosas, quiso poner de manifiesto este fluir dinámico del arte que también se traduce en un convivir y compartir de artistas, curadores, galeristas, etc., de diferentes generaciones, espacios y medios.

Cierto que el lema en gran medida funcionaba como una especie de bitácora de trabajo que permitió una lógica de selección de artistas y obras que le concediera a la Bienal un guión conceptual básico. Pero más allá de ello, también tenía la intención de permitir un mejor entendimiento de “la escena artística” actual en Guatemala, ese rizoma que debe entenderse desde lo que se nos presenta frente a nuestra mirada en este momento, pero también en las relaciones que posee con temporalidades pasadas pero paradójicamente paralelas a nuestro presente. Un rizoma, además, que no fija su mirada y su experiencia únicamente dentro del campo tradicional de las artes visuales, sino que la extiende a disciplinas afines que a menudo completan su sentido, como la literatura o la música. No por nada se trata de una Bienal que se sitúa en un tiempo cuyo signo es el de la interdisciplinariedad.

Se trata, además, de una Bienal que apostó por ese “espacio de reflexión, más pausado, más pendiente de establecer relaciones, diálogos y conexiones” que guió el trabajo del equipo y que, por lo tanto, nos ofrece los elementos para llevar a cabo una exploración de lo que en tiempos pasados podríamos haber nombrado como “nuestra tradición” artística. De ahí que se haya querido esquivar una metodología de selección de obras basada en *lo novedoso* o *lo actual*, categorías engañosas que solamente alimentan los espejismos del arte. Si bien es cierto que una bienal es en cierta medida un barómetro de

la estética de un determinado espacio social y temporal, también es cierto que de ninguna manera se conciba a sí misma como una herramienta de legitimación, como un *evento* de reconocimiento o nada parecido. Prefiero pensar en términos como “laboratorio experimental de intercambios” o “confrontación de experiencias”, tal y como Santiago Olmo lo menciona en su ensayo en esta misma publicación.

Supongo que de cierta forma la Bienal 2012 para una particular audiencia fue motivo de decepción, si lo que buscaban era únicamente una muestra de lo más *representativo* del arte actual en Guatemala, entendiéndose por representativo el repertorio de lo que *define*, que *describe* o que *tipifica* el arte guatemalteco, es decir, aquellas obras legitimadas ya por galerías, muestras o premios y, por supuesto, por cierta trayectoria que se ha probado a sí misma ante los demás. Esta Bienal, sin embargo, buscaba algo más.

## Elementos para la búsqueda del sentido de la XVIII Bienal de Arte Paiz

Hace años, cuando empecé a reconocer en el arte una vía para entender mi historia y el sentido de los signos en los que ésta se manifiesta, me encontré con la mirada y la obra de Moisés Barrios, que para mí supuso también una manera de empezar a entender lo que a finales de la década de los noventa estaba aconteciendo en Guatemala, pero que por supuesto no definía sus límites de lo puramente geográfico. La obra de Moisés Barrios lograba establecer una reflexión y un diálogo diacrónico y sincrónico con la historia y sobre la historia, casi como un método que podría aplicarse a otras expresiones estéticas que indagan sobre las razones de nuestro presente.

Con los años entendí que la obra de Moisés, al igual que la de los artistas vinculados con la Galería Imaginaria—Pablo Swezey, Luis González Palma e Isabel Ruiz—debía ser entendida como bisagras fundamentales para entender lo que de ahí en adelante iría a darse en la escena del arte guatemalteco. De ahí que la presencia de estos artistas en la XVIII Bienal era imprescindible si lo que se quería era poner atención en ese “sistema articulado de producción de ideas y obras”, que habría de funcionar como una de las banderas de este evento. Los tiempos de esta galería eran los mismos en los que la Casa Bizarra abría paso para ese Octubre Azul que marcaría para siempre el hacer y el sentir del arte de la década de los noventa en Guatemala<sup>1</sup>, y sin embargo, estos eventos que

<sup>1</sup> La Casa Bizarra fue una especie de comuna cultural establecida en una casa alquilada en el centro de la ciudad de Guatemala por un grupo de jóvenes interesados por la cultura y el arte, cuyo objetivo inicial fue crear una suerte de asociación artística en el que todos se apoyaran en sus diferentes búsquedas estéticas. El Festival de Octubre Azul (200), por otra parte, evidenció las nuevas manifestaciones e intereses del arte urbano de post guerra. Para profundizar en la comprensión de estos eventos se puede consultar la amplia bibliografía producida por Rosina Cazali.

tan *originales* podrían haber parecido en su momento, deben ser entendidos desde lo que la Galería Imaginaria—y posteriormente la Fundación Colloquia—significaron en su momento, es decir, como piezas que se alimentaban las unas a las otras en un sistema artístico que dialogaba con su tiempo.

La Galería Imaginaria (1987-91), iniciativa de los artistas Luis González Palma y Moisés Barrios, supuso un encuentro entre los intereses y la obra de sus fundadores y de los

artistas vinculados a este esfuerzo, con lo que en esos oscuros momentos de la historia del país estaba aconteciendo en otras latitudes, tanto regionales como internacionales. Guatemala estaba a las puertas del final de 36 años de conflicto armado interno y, por consiguiente, de décadas de encierro y silencio, por lo que la Galería Imaginaria supuso un respiro y una puesta al día del arte en Guatemala, pero sobre todo, significó la posibilidad de diálogos e intercambios con artistas, curadores, galeristas y museos internacionales. Y lo que tal vez en esos momentos no era sino una consecuencia inevitable de la naturaleza de la obra de los artistas vinculados a este colectivo, más adelante se alzaría como un filtro para un mejor entendimiento de la obra de artistas más jóvenes, vinculados a lo que luego se dio por llamar—acertadamente o no—como la generación de post guerra en Guatemala.

Por todo lo anterior, contar con obras—y sobre todo con talleres—de artistas como Moisés Barrios, Luis González Palma e Isabel Ruiz en esta Bienal, reforzaba ese sentido de diálogo y encuentro que ellos mismos han fortalecido a lo largo de los años, ya sea a través de sus propios talleres o a partir de las afinidades establecidas con otros artistas. Un ejemplo de esto es también la convivencia permanente entre artistas del grabado como los integrantes de La Torana o el Taller Experimental de Gráfica con artistas como Moisés Barrios, cuyas colaboraciones poseen una naturaleza diferente a la de una obra de arte, pero que sin duda tienen una especial vinculación con el ejercicio del artista.

Pero lo que me interesa resaltar en este espacio es sobre todo el espíritu de diálogo y encuentro que los artistas vinculados con la Galería Imaginaria ha manifestado dentro del quehacer artístico en Guatemala a lo largo de estas décadas recientes, y me atrevería a decir que han sido pocos los artistas nacidos a partir de la década de los setenta en el país, que no han establecido una relación directa o indirecta con éstos, ya sea a partir de su participación en espacios formativos espontáneos o estructurados de manera más consciente, o del encuentro propiciado por espacios como la Galería Sol del Río—de Víctor Martínez—, la Galería Contexto—de Velia de Vico—y por muestras como “Vivir aquí”, curada por Rosina Cazali. En ésta, la convivencia de artistas como Moisés Barrios y Pablo Swezey resultaba tan natural con la presencia de artistas relativamente poco conocidos a nivel internacional en esa época, como Jorge de León, Darío Escobar, Regina José Galindo y Jessica Lagunas, algunos de los cuales también tendrían un protagonismo importante en el Festival de Octubre Azul, al igual que otros en aquel

entonces *emergentes*, como Benvenuto Chavajay, que ahora son figuras sin las cuales no podría entenderse el arte actual en Guatemala. No se trataba entonces de afirmar las diferencias, sino de estimular los diálogos y las continuidades.

No me refiero de ninguna manera a posibles *influencias*—que sin duda pueden haberlas—sino de la posibilidad de que a través de la convivencia y el diálogo ineludible entre artistas de diferentes generaciones<sup>2</sup> puedan irse estableciendo las coordenadas estéticas de momentos particulares. La XVIII Bienal de Arte Paiz buscaba evidenciar estos encuentros, intencionales o no, obvios o no.

De Octubre Azul emergerían posteriormente proyectos como Caja Lúdica, colectivo que desde 2000 promueve procesos de sensibilización y formación artística cultural, con el objetivo de aportar al desarrollo de la población de Guatemala y de la región, que de alguna manera presenta el espíritu *alternativo* que las manifestaciones artísticas han tenido en Guatemala desde finales de la década de los noventa, de ahí que su presencia en esta Bienal fuera doblemente importante, primero por la coincidencia con ese espíritu de convivir y compartir que ésta intentaba mostrar, pero también porque en su momento vinculó de maneras formales o informales a artistas y gestores culturales que posteriormente ocuparían sus propios espacios en el mapa del arte actual de Guatemala. Es la época del arte urbano, de la conquista de los espacios públicos, del experimento que fue la Casa Bizarra, que para algunos artistas fue refugio y escuela. La participación de Caja Lúdica en esta bienal, entonces, era una pieza más de un mapa artístico que no puede entenderse desde sus singularidades, sino desde un panorama que sólo puede entenderse a cabalidad como un intrincado sistema de relaciones cuyas tensiones, encuentros y desencuentros van siendo más claros con el paso del tiempo.

De ahí en adelante el espíritu artístico de la entrada al nuevo siglo ya se había establecido. No solamente se trataba de ponerse al día con las corrientes marcadas desde fuera del país sino de dialogar con éstas de manera horizontal, de aportar a partir de propuestas no institucionales pero estableciendo diálogos con éstas, como de alguna manera habría de suceder con nuevos grupos como La Torana (2002), integrada por Josué Romero, Marlov Barrios, Plinio Villagrán, Erick Menchú y Norman Morales, que eventualmente se ubican en el Centro Cultural Metropolitano, el antiguo edificio de Correos, en pleno centro de la ciudad de Guatemala, reivindicando el grabado y las artes gráficas en general, al igual que el derecho de explorar los medios más diversos. En 2007, La Torana y Alberto Rodríguez fundarían el Taller Experimental de Gráfica, movidos por la ausencia de talleres de grabado y por el olvido de éste dentro de las artes visuales de Guatemala. Les interesaba—como será frecuente en muchos grupos a partir de finales de los noventa—el intercambio, la formación, la documentación, en otras palabras: convivir /compartir.

<sup>2</sup> Uso aquí el término *generación* en un sentido amplio y desligado de su acepción tradicional.

De manera casi paralela habrán de iniciarse tres proyectos de arte que definen de buena manera las direcciones y búsquedas artísticas del presente: Proyectos Ultravioleta (2007), en la Ciudad de Guatemala; Kamin (2012), en Comalapa; y Ciudad de la Imaginación (2012), en Quetzaltenango; los tres abriendo una nueva etapa a la descentralización, la interdisciplinariedad y los diálogos globales.

Proyectos Ultravioleta, “iniciativa dedicada a la producción de exposiciones de arte, proyectos multidisciplinarios, foros de discusión, conciertos recios, happenings, intervenciones en el espacio urbano y formatos de intermediación con otros proyectos locales y externos”, como ellos mismos se definen, ha sido liderado estos años por Stefan Benchoam y Byron Mármol, en asociación con el crítico y curador independiente, Emiliano Valdés. Sus propuestas traen al país nuevas maneras de entender el arte y situarse dentro del panorama actual internacional, sin olvidar en ningún momento lo local.

En 2012, junto a los Hermanos Poyón y cineastas, filósofos músicos y otros artistas de Comalapa, se crea el Proyecto Kamin Centro de Arte Contemporánea, ubicado en San Juan Comalapa, un espacio tradicionalmente reconocido por los aportes de artistas como Andrés Curruchiche, Paula Nicho, Rosa Elena Curruchiche, entre muchos otros. Este espacio de reflexión y creación puede entenderse como una bisagra que conecta esta tradición con las nuevas corrientes contemporáneas, pero desde el diálogo y el reconocimiento mutuo.

El sentido de lo local que se manejó durante mucho tiempo, y que se fortaleció con un centralismo que miraba a otros espacios con desconfianza y con cierto sentido de arrogancia, ya no puede entenderse de igual manera a partir de inicios de siglo. Lo local ahora se entiende más allá de las fronteras geográficas obvias y se extiende a otros espacios, aún fuera del país. La presencia de artista en espacios como los Estados Unidos, para mencionar uno, que inician otro tipo de relación con el país, es ahora un elemento fundamental para entender el arte actual en Guatemala. En este panorama, artistas como Jessica Kairé, Jaime Permuth, Jessica Lagunas y Roni Mocán, Naufus Figueroa y otros, nos ayudan a entender mejor los fenómenos sociales de nuestra contemporaneidad, al igual que alimentan los diálogos estéticos con otros artistas a partir de su obra. Y dentro de este panorama, en algún momento habrá que analizar la función que los nuevos medios de comunicación social han jugado en estas dinámicas de encuentro y diálogo y, por supuesto, de construcción de nuevas maneras de convivir en el arte y a partir de él.

## De ecos y diálogos paralelos

Otro de los elementos que enfatizó la XVIII Bienal de Arte Paiz fue sin duda ese sentido de lo multidisciplinario como vía para situarnos con mejores herramientas ante el sentido actual del arte y ante ese concepto de Convivir / Compartir de esta Bienal, que veía la inclusión de obras como la de Francisco Nájera, Renato Maselli, David Marín y René Dionisio como algo natural, vinculado con ese espíritu experimental y dialógico del arte actual, no sólo por lo interdisciplinario en sí, sino sobre todo porque la obra y el quehacer artístico de artistas como los aquí mencionados va más allá de la disciplina misma y se sostiene en una reflexión estética que la rebasa.

Haber incluido obra literaria de Francisco Nájera—junto con el taller que compartió con Luis González Palma y el taller de Moisés Barrios por supuesto—era algo más que obligado si se conoce su permanente interés con convivir con artistas y escritores de diferentes generaciones, con los que ha mantenido un diálogo que seguramente ha dejado huellas y ecos de doble dirección. Y sin temor a exagerar podría afirmar que el sentido de búsqueda y de experimentación de su obra, y de encuentro con otros artistas y escritores que esta posee, podría explicar de manera simbólica la manera en que esta Bienal pretendía trabajar.

Es decir, se trataba de ofrecer una Bienal que no se centraba en exclusiva en las obras sino que le concedía importancia al hecho artístico, entendido no en su individualidad sino vinculado con otros hechos artísticos con los que comparte espacios temporales y geográficos, y sobre todo intentando establecer nuevas vinculaciones, esta vez con públicos especializados o no, de ahí la natural perplejidad que pudo haber causado en algunos.

Por otra parte, a través de la obra de Benvenuto Chavajay, de Angel Poyón, de Sandra Monterroso, de René Dionisio, de Edgar Calel, por ejemplo, podría accederse a esa reflexión sobre las identidades que la obra de Luis González Palma, Daniel Chauche o Francisco Nájera podrían tener. Así, más allá de la factura particular de cada obra que se pudo o no incluir en esta Bienal, existía la posibilidad de una reflexión propiciada por el arte pero que en gran medida lo superaba.

Una Bienal de Arte sí, pero sobre todo una Bienal como posibilitadora de nuevas maneras de entendernos a partir del arte.

# LIBERTAD DE EXPRESIÓN. LA BIENAL Y LOS PÚBLICOS: UN ITINERARIO DESDE LOS LIBROS DE VISITA

Por Silvia Herrera U.

*Las exposiciones son un medio de comunicación de ideas y cultura para el espectador.*

*Una forma audiovisual y sensorial de llegar al cerebro.*

*Estuvo excelente la exposición, realmente nos brinda la oportunidad de ya no pensar en la violencia...*

~ Comentarios en libros de visitas colocados en el Museo Nacional de Historia y en Casa Ibargüen.

He dedicado la mayor parte de mi vida a la enseñanza de materias humanísticas. En ningún momento me ha movido un afán “humanitario” y generoso de “dar algo a los demás”. Ha sido egoísmo. Estudiar a los filósofos y a los artistas -y darlos a estudiar a otros- me ha ayudado a aclarar muchas incógnitas acerca de la vida. El arte ha sido mi apoyo, pues he encontrado en él y en quienes lo realizan las mismas incógnitas. Todo pareciera como si la humanidad pulsante -y muchas veces oculta en el fragor de lo cotidiano- lo difícil de sondear, lo que está de fondo, latiendo, con toda su riqueza y complejidad, en nuestras vidas y relaciones se palpara con mayor nitidez a través de las manifestaciones artísticas. Nuevamente me he acercado a muchas de nuestras perplejidades, pero esta vez de la mano del público que visitó la XVIII Bienal de Arte Paiz.

Al haber sido invitada a formar parte del equipo curatorial de esta Bienal, me vi como una neófita que aceptaba un reto del que tendría mucho que aprender. Me animó la camaradería y buen entendimiento con que se abordaron las reuniones curatoriales y, particularmente, el enorme respeto hacia los artistas.

Una vez concluido el ejercicio no sólo curatorial, sino la Bienal entera, la idea de reflejar cómo vio el público esta edición y qué adoptó para su *bagage* interior después de verla, recorrerla, pensarla, me pareció una manera de cerrar un círculo. Al fin y al cabo es para el público -en última instancia- que un evento de esta naturaleza se concibe y se lleva a cabo. Es para zarandearlo que todos los artistas proponen y disponen sus piezas con la ayuda del enorme equipo de apoyo para el montaje y exposición.

Como bien sabemos, las obras de arte se encuentran profundamente arraigadas en un tiempo y en un terreno social que condiciona no sólo su origen y su sentido, sino también su proceso y alcance. Existe una relación estrecha y esencial entre la obra de arte y el público. Esta nunca está aislada, pues no prescinde de una expectativa que colma o deja insatisfecha. Así, pues, la relación entre el artista y su público no es un hecho accidental que surja a posteriori, ni tampoco una circunstancia que no afecte al mismo artista ni a su producción. Se trata de una relación que pertenece a la esencia del arte, pues la obra sin ser vista, oída, palpada, recorrida está incompleta.

## Convivir / compartir con los públicos

A excepción del Museo Nacional de Historia -que se vio muy visitado y replanteado por las obras allí colocadas- y también dejando a parte Artecetro, esta Bienal fue expandiendo el espacio “ocupado” por el arte hacia sitios nada convencionales. Provocó soluciones expositivas no sólo en la manera de exhibir las obras sino en la forma crear nexos y en la elaboración de una textualidad que generó nuevas intersecciones. El espacio urbano, lo interactivo, lo multidisciplinario y lo lúdico tuvieron que ver en la articulación de ese mes en que las obras salieron al paso de los transeúntes.

Y bueno, la cuestión ahora es qué tan al paso de las obras salieron los transeúntes. ¿Cómo las vieron? ¿Cómo fueron a su encuentro? ¿De qué forma dialogaron/convivieron/compartieron con ellas? ¿El cúmulo de estímulos de todo tipo que esta Bienal ofreció cayó en oídos sordos?

Antes de acercarme a las opiniones de los visitantes, tenía el prejuicio de que para el público de a pie y también para el que va en bus o en carro (el no versado, el iniciado y el que conoce bastante), el arte contemporáneo plantea más de un dilema. ¿Cómo entender una obra? ¿Qué hay que saber para entenderla? ¿Por qué una Bienal como ésta convoca al espectador común si la obra pareciera dirigirse sólo a los entendidos? ¿Por qué resulta difícil para muchos acercarse a lo que posiblemente se les presenta tan complejo? Después del ejercicio que me supuso armar este texto, acabé pensando de distinta forma. Me enfrenté con comentarios de todo tipo; muy pocos reclamaban falta de comprensión; la mayoría esbozaba opiniones distintas, dispares y llenas de sentido.

Además, en tiempos en que se habla de la pérdida de la capacidad de asombro, de la capacidad de sorpresa y de la indiferencia hacia el entorno y donde el arte casi se ha vuelto un entretenimiento y provocación más, examinar a la visión del público fue una experiencia digna de dejar consignada.

Como todos sabemos, esta Bienal aunó propuestas muy diversas ante las cuales el público reaccionó de forma intensamente más disímil, pero no menos reflexiva. Sin olvidar la dimensión simbólica de las obras ni la subjetividad de los artistas, este escenario propuso un acercamiento entre el público, lo público, el Centro Histórico, las distintas sedes y la comunicación entre éstos derivada.

A través de las varias visitas a la Bienal que realicé con distintos grupos de personas, empecé a verla desde los ojos de quienes acudían, veían, se detenían, pensaban... No fui ya más alguien quien contribuyó a fraguarla. Me percaté de los dilemas que las obras actuales exponen al espectador –realmente un expectador-, que espera ver algo que le “llegue”, le divierta o le haga pensar. Los intercambios y las pláticas surgieron, las nuevas maneras de percibir la ciudad se fueron dando a medida que tanta gente que suele rechazar la zona 1, empezó a caminarla, reconocerla y revisarla.

También constaté que no hay arte capaz de provocar incomodidad durante mucho tiempo. El espectador es rápidamente domesticado... El escándalo dura poco tiempo. En otras palabras, el tiempo transcurrido entre el shock y el agradecimiento se acorta progresivamente. Noté, pues, que la adaptación del gusto es relativamente rápida, no tanto por lo que el arte plantee, sino por la rapidez con que el público acepta el desafío. En muchos casos esa “incomodidad” o shock de irritación, se agotó muy pronto. En poco tiempo, lo nuevo se volvió familiar, normal y atractivo.

Para fundar en algo más objetivo mis percepciones, indagué al público que me acompañó en las visitas, me entrevisté con los voluntarios que fueron los guías y anfitriones en las salas y pedí los libros de vista. Especialmente a través de estos últimos, divisé una variada gama de percepciones y comprensiones de nuestra cultura, constaté que ese convivir y compartir no eran sólo el lema de la Bienal sino una experiencia real vivida y constatada a través de los comentarios escritos en los libros de visita.

Al leer y revisar las anotaciones del público en los libros colocados en cinco sedes de la Bienal en la capital encontré una enormidad de grafías, dibujos, firmas, garabatos y, efectivamente, toda suerte de comentarios. Fue como destapar un hervidero de voces. Allí vi esa pluralidad de la que tanto se habla en nuestro país y me sedujo la posibilidad de ponerme de su lado y ver con ellos las exposiciones.

Asumí que quienes dejaron algo escrito fue porque empuñar la pluma les llevó a afianzar una vivencia. Quisieron perpetuar y realzar lo que fue importante para ellos. A través de los comentarios, vislumbré a personas de distintas edades, de distintos niveles de educación,

con diferentes grados de atención hacia lo visto y desiguales perspectivas. Hubo quienes comentaron sobre el espacio de exhibición, otros sobre algunas obras en especial, algunos más sobre la atención de los voluntarios/guías. Los escritos también revelaron variados puntos de vista: algunos fueron críticos hacia el arte, otros se dejaron llevar por las obras y abordaron cuestiones de índole existencial, hubo quienes enfocaron el asunto desde lo sentimental, otros pensaron en lo social, lo histórico y lo estético. Sus escritos denotaron significados, pero también connotaron otros sentidos al proceder de la sinceridad particular –en su mayoría no anónima- y peculiar forma de expresión de cada persona. Lo interesante surgió de las connotaciones, de los mensajes entre líneas más que de los enunciados que se apreciaron a simple vista.

En un intento de registrar, analizar e interpretar el impacto de esta Bienal en el público y basándome en las ya aludidas fuentes, fui paulatinamente agrupando los distintos tipos de opiniones. Encontré lugares comunes y repeticiones. Advertí consideraciones que destacaban por distintas. Reparé en la recurrencia de las faltas ortográficas y gramaticales. Descubrí las grafías decididas de personas reconocidas que quisieron dejar su huella a través de la escueta presencia de su firma ausente de opinión alguna.

Así, pues, en una muy somera tipología, fruto de una clasificación de declaraciones que ese conglomerado de gente se tomó la molestia de pensar, dar forma y escribir, a continuación aparece esa otra cara de la Bienal. La cara que reveló el público que la visitó. He obviado los nombres de quienes la suscribieron.

En el grupo de las opiniones negativas y generales hacia la Bienal, encontramos las siguientes:

- ▷ *-¡Qué vergüenza de Bienal! No engañen a la gente anunciando este despropósito como arte.*
- Qué pobreza de creatividad, esfuerzo y gestión de recursos.*
- El arte es comunicación no una autocomplacencia críptica*
- Supongo que entré muy temprano o antes de la inauguración, ¿Arte? ¿Bienal? ¿Paiz?*
- Aunque pocas exposiciones están buenisimas, algo para recordar*

Estos comentarios están bien escritos y denotan un nivel de educación alto. En ellos se adivinan personas seguras de sus conocimientos y de sus gustos. Probablemente ninguna de ellas esperaba encontrar las obras que encontró, y no se abrió a lo que vio.

- ▷ *-La verdad es que nada bueno a acepción de los trajes típicos y paisaje urbano de allí en adelante nada me gusta, solo hacen por hacer y participar en una bienal por favor hay que hacer obras que impacten.*
- Es para los pendejos que no conocen todo y creen que se la saben todas.*
- En estas opiniones se asoman jóvenes que probablemente pasaron rápido y sin detenerse delante de las obras.*

-“El arte sale a las calles!” MENTIRA!!! Su arte de lobby de banco, arte de salón, arte que esta en la sala de mi casa en zona 14, 16. Arte vendido, arte de snobs, NO ES ARTE! El arte si está en la calle, no en la Bienal. DENUNCIA.

-El Arte no tiene que ser monopolizado de todos los artistas el el participar y queremos que sea de libre aveddrio y no serado no más filosofías vagas.

Estas ideas parecieran provenir de artistas “callejeros” o urbanos.

-Felicitaciones por los cuadros y las pinturas están muy bonitas, pero deberían de darse cuenta de la ortografía, ya que en nuestra sociedad muchas de las personas no les ponen tanta atención y es algo vital para todos.

Esto quizá lo escribió una maestra e ignoro se si refería a los comentarios en los libros o a las cédulas de las obras.

-La única observación que tengo es en el caso de los videos, no se escucharon con mucha claridad lo que se dice.

-Sugeriría cuidar detalles como el sonido en los videos o audios, ya que hay unos que sobresalen más que otros impidiendo la atención total. Además, creo que pueden distribuir mejor las obras en cada localidad para poder deleitarse con la variedad de obras. En estos comentarios se perciben personas educadas que sugieren con amabilidad estas mejoras.

## Sobre los lugares

Estas ideas señalan cierta añoranza hacia la zona 1 y sus rincones, a la vez que una gana de que más personas vean las exposiciones. Da la impresión que las escribieron son personas mayores que vivieron la época en que esta era la principal zona de la Capital y además son conscientes de la necesidad de exponer el arte a un público más amplio.



-Felicitó la iniciativa de crear más espacios culturales en nuestro País, así como darle la oportunidad a los artistas nacionales de expresarse.

-Con mis sinceras felicitaciones por la remodelación del Teatro Lux monumento emblemático del paseo de la Sexta, extensivo a la Fundación Paiz para la Educación y la Cultura.

-Que alegría ver el cine Lux, ya como antes recobrado el edificio para la cultura de Guatemala, que nos hace mucha falta, volver a vivir como antes recobrando todos los edificios. Enorabuena Guatemala.

-Las ciudades tienen distintos matices, a veces ignorados, pero reales, al fin y al cabo, por lo cual deben ser tratados y no ignorados.

-Excelente Actividad. Me alegra ver que algunas personas que quizá no acostumbran a visitar exposiciones artísticas se encontraban aca, quizá por la inmediatez del lugar, de cualquier modo, es gratificante. Felicitaciones!

-Me gustó cómo se complementaron las piezas con el lugar.

-Muy interesante el lugar que eligieron para la expo. creo q' con el tiempo van a tener

q' presentar ideas o tabus a la población guatemalteca para crearles interés por lo desconocido, lo extraño, el arte.

-Está muy interesante la Bienal y que bueno que está en estos edificios del Centro Histórico para enseñarle a nuestros hijos estas obras. Saludos a don Carlitos Paiz de una su extrabajadora.

## Atención voluntarios

Muchas reseñas aludían a los estudiantes de arte que fueron guías en las salas y contribuyeron a crear un clima de acogida y orientación en el público.



-He tenido el placer de visitar esta sede... y ha sido una experiencia bonita gracias también a las señoritas que amablemente lo orientan a uno.

-“Felicidades” a la Señorita por su recorrido.

-Me cae bien el coordinador, es simpático.

-Gracias por atendernos y por su atención

-Muy buena exposición me encantó que dieran un tur muy bonita los felicito por todo

-Los voluntarios fueron muy atentos... muy agradecida por todo!

-Buenísimo! Tan simpáticos los chavos de la mesa...

-Los voluntarios nos ayudaron a entender el concepto de lo que no entendíamos

-Me parece interesante poder caminar en la calle y que me inviten a pasar a ver o a entrar a una galería de Arte

-La visita a esta Bienal me llenó un poco más lo espiritual, una necesidad es del ser humano conocer más de arte y que mejor guiados por jóvenes para una mejor comprensión, mis felicitaciones a todos, gracias.

-Gracias por tu voluntariado, gracias por hacer una nueva Guatemala.

-Muy buena idea, sería mejor ampliarla poco a poco y mucho mejor que sean jóvenes presentables y educados que atiendan.

-Es muy gratificante ver estos lugares culturales donde son jóvenes que culturizan y se expresan con libertad. Las obras muy impresionantes. Sigam destacando los artistas guatemaltecos porque yo sí creo en su talento.

A juzgar por estas frases los anfitriones cobraron un protagonismo y realce en los visitantes que no están acostumbrados a que se les reciba con amabilidad y respeto. Su atención se dirigió especialmente a esos gestos de cordialidad y guía en los recorridos.

## Necesidad de explicación

Entre las opiniones que escuché, figuraban: *¿Esto es arte elitista, nadie lo entiende? “Ah, qué diferencia después de la explicación”...* y a esta visión se unieron estos comentarios de los libros:

- *-Con la explicación que nos dio el joven y la interpretación que cada uno da, nos damos cuenta que en Guatemala hay mucha ignorancia y desconocimiento por falta de lectura y cultura, sigan adelante.*
- *-Insisto, deberían explicar el recorrido turístico ya que son tantas las emociones y expresiones que vale la pena ser explicados...*
- *-Me pareció muy interesante pero es necesario tener un recorrido para poder comprender mejor.*
- *-Me gusta solo q'poner mas clara la informacion*

## Diálogo y aprendizaje

Una de las metas que esta bienal se propuso fue fomentar el conocimiento, el diálogo y la convivencia, como valores de una sociedad que aspira a una cada vez mayor cohesión... Desde mi punto de vista es necesario, para ello, un ingrediente de honestidad para ser capaz de dialogar con quien no piensa igual que uno. Los comentarios revelaron dicha apertura y respeto hacia la diferencia de gustos y opiniones.

- *-Independientemente de que me guste o no, evidencia talento. Tuvimos oportunidad de conocer artistas que no conocía.*
- *-Es un trabajo muy interesante, primera vez que veo algo tan emocionante y diferente.*
- *-Resultó ser una experiencia diferente y lo que más me gustó es poder tomar fotos y poder reír sin que me callaran*
- *-Pues yo digo que lo que vimos eso es arte la verdad si esto del arte cuesta pero les damos gracias porque es una inspiración para todos los jóvenes y los que les gusta la pintura es interesante*
- *-Es una secuencia para analizar. Parar, pensar, discutir, no necesariamente te gustará todo, pero te ayudará a pensar otros aspectos del “arte”.*
- *-Desde hace un tiempo me gusta visitar estos espacios porque aunque a veces no entienda ni qué veo, sé que aprenderé más de algo.*
- *-Cada día se aprende algo bueno al conocer nuevas culturas de nuestra Guatemala*
- *-Muy buen recorrido me gusto que nos enseñan el arte de otras culturas.*
- *-La Bienal de Arte nos parece un espacio de los pocos que hay en Guatemala para expresar el arte de los artistas nacionales y es una actividad diferente entre lo poco que hay para conocer y aprender.*

- *-Fue interesante ver otros puntos de vista y cómo es que en la actualidad hay una forma más libre y conceptual de ver nuestra realidad.*
- *-Al entrar el umbral de dicho local, me encuentro con mil dudas y mil preguntas...!!! El silencio me cuenta con arte y poesía en movimiento, cada segundo aquí he aprendido sin estudiar....*
- *-Me parece una buena idea que se pueda compartir el arte con la gente común que sea accesible. Es algo diferente y refrescante.*
- *-Es una linda experiencia andar en el ruido de la calle y de pronto entrar aquí y apreciar las imágenes que son arte y las palabras que nos ponen a pensar.*
- *-Felicidades el poner el arte a nuestra disposición es una gran labor*
- *- Esto es algo nuevo para mí. No lo comprendo muy bien, pero se nota la dedicación que pusieron en montar la exposición*

## Identidad e historia

Muchas obras fueron efectivamente ejes movilizados del pensamiento y ejercicios de recapitulación. Por los comentarios escritos, contribuyeron a hacer memoria, suscitando una resonancia de hechos pasados y poniendo delante una realidad normalmente difícil de enfrentar y vivir que el público vio y admitió.

- *-Son diferentes representaciones artísticas, pero lo más importante y sobresaliente que es 100% nacional.*
- *-Esta muy bien fomentar el arte en Guatemala, esto hace crecer mi amada tierra Guatemala, hagan esto y preséntenlo al mundo entero.*
- *-Gracias por decir la verdad a travez del arte sigan adelante queremos mas cultura y valores en guate*
- *-Yo opino que los chapines somos personas con mucho valor y bueno ante todo el arte es muy bueno*
- *-Gracias por plasmar las ideas, pensamientos y acciones que muchos por temor nos quedamos callados; son como la voz de conciencia de este país.*
- *-Hemos podido Gozar y Enseñar a nuestros hijos lo que es apreciar el arte, nuestra ciudad “Nuestra Guatemala”*
- *-El recorrido de la exposición fue interesante porque se basó en la realidad vivida y que aun en nuestros días persiste este sistema solo que disfrasado.*
- *-El arte nos puede enseñar de lo q'ha pasado poder aplicarlo al presente y cambiar para un mejor futuro*
- *-Felicitaciones a la Bienal Paiz por este regalo tan maravilloso y nos permiten ver lo que es nuestro país y las diferencias que tenemos con nuestros semejantes.*
- *-Esta exposición representa procesos vividos en Guatemala y otras partes del mundo con*

*mucho simbolismo*

- Se nota el talento guatemalteco, gracias a los organizadores por apoyarlo.*
- Felicidades por las propuestas, sobre todo se agradece la prioridad que tiene la identidad de las comunidades mayas y su proyección por medio de estas propuestas que fácilmente pueden llegar sobre todo a las mentes jóvenes.*
- Un conjunto de obras que me han hecho recordar y reencontrarme con mis raíces. Me he identificado con muchas de las obras.*
- Me encantó, todo esta muy lindo, tal y como somos los guatemaltecos Gracias, Muchas Gracias*
- Sinceramente felicito a los artistas guatemaltecos por poner en alto nuestro nombre y hacerme sentir orgulloso nuevamente de mi linda Guatemala*
- Muy bellas obras, el arte, el reflejo de la diversidad cultural.*
- Cuadros muy expresivos, muy exelentes, buenísimos, a lo chapin.*
- Esta exposición nos hizo ver desde otra perspectiva nuestra sociedad y asimilar lo que hay en nuestro alrededor. Nos gustó como familia.*
- Cruel y reclamante.. que vamos a hacer para modificar estas realidades expuestas... o que estamos haciendo realmente.*
- Me parece interesante saber que diferentes artistas representan la realidad en que vivimos y también lo que ya pasó a la historia.*
- Estos emprendimientos son parte importante de la construcción de una Guatemala no nueva, pero más propia al aquí y ahora*
- Felicitaciones, esto es hacer patria.*

## Agrado

En este apartado, he incluido las consideraciones que se pasaron un buen rato y que la Bienal, para ellas, fue una experiencia agradable. Su perspectiva destaca más aspectos los aspectos estéticos de las exposiciones.



- Yo estudio en la escuela de pintura de la Muni los felicito. lo que vi aquí me facino Dios los Bendiga sigan promoviendo el Arte*
- Es interesante ver el arte ya no como algo cuadrado, el artista ha buscado y usado aún más su creatividad y ha hecho de materiales poco comunes hermosas obras de arte. Sencillas, pero con gran significado.*
- Que agradable es vivir convivir compartir en un clima armonioso inspirando atravez de la música instrumental para el alma*
- La verdad me "encanto todo" esta super lindo es muy linda la experiencia de ver algo fuera de lo normal deverdad los admiro!!!*
- Felicitaciones por una muestra tan diversa de arte y por hacerla accesible a todos. Que se repita.*

## Profundidad y reflexión

En este apartado de afirmaciones, he aunado aquellas que van más relacionadas con aspectos intelectuales y morales. Destacan ideas como reflexión, lo mejor del ser humano, sabiduría, ponerse a pensar, comprensión, asombro, cuestionamiento, redescubrimiento. . . .



- Me gustaron los pequeños documentales, llevan a la reflexión.*
  - El arte es expresión y lo mejor del ser humano. Es el sentimiento descubierto q' trae la pasión escondida. Gracias por los Amantes del Arte.*
  - Ecelente el poder dar una muestra de la cultura urbana para el ejemplo de muchos y sabiduría de otros.*
  - Pensar en la trascendencia del arte en si mismo quizá cada vez es menos importante sin embargo esta exposición invita a hacerlo.*
  - El arte es el reflejo del alma siguiendo a el corazón*
  - Es una exelente idea demostrar el arte de esta forma mas clara y abierta talvez para muchos no es bueno pero si lo pone en que pensar*
  - Desvestirse, desnudar el alma, vaciarse hasta quedar a cero... la única forma de comprender.*
  - Estas obras dejan un sentimiento de inspiración y asombro.*
  - Reflexión, revolución, redescubrimiento, reinventarnos, transformación, reapropiación.*
  - Una de las cosas que más cultivan el espíritu y el alma del ser humano es precisamente "la cultura" expresada en este caso en el arte. Ojalá más guatemaltecos viniéramos a aprender de Guatemala.*
  - Gracias por evocar sentimientos y emociones, por hacernos cuestionar lo que la cultura tradicional nos ha inculcado.*
  - Me parece una maravillosa oportunidad no sólo para admirar el trabajo de los artistas sino para aprender a reflexionar a cerca de distintos aspectos de la vida.*
  - Nos ha parecido una obra enriquecedora que nos puede enseñar a ser mejores personas.*
  - Es una bienal netamente intelectual*
- Comentarios dirigidos a obras específicas*
- Super cool. El artista que más me gustó por su pintura al óleo fue Chavajay, mis más sinceros éxitos.*
  - La expo de manuel chavajay es muy interesante, pintoresca y reflexiva porque no se ve normalmente, q' los artistas plasmen cosas tan nuestras...*
  - El simbolismo de la vida y del desplazamiento en la obra de Calel, las élites militares, el lacandón, mucho de nuestra historia.*
  - Felicidades a los artistas me inspiran a querer más a mi país. La expocision que más me fasino fue la de "Edgar Calel" te hace pensar en un monton de cosas sobre nuestra realidad.*

-El instructivo para hacer armas mortales con frutas tropicales fue la mera cumbia. Disfruté todo lo demás...!

-Me fascino la exposición del señor moises varios porque sente con duda en como aria esos dibujos de vananos cual seria su ispiracion.

-Las acuarelas siempre fueron lo mismo para mi hasta ahora, ya no son solo paisajes tediosos, ahora reflejan la realidad al igual que las frases de los que no son

-Muy bonita exposición en nuestra Guatemala. Los bares y cantinas, etc. Son parte del mundo de muchos chapines.

Los poemas de Francisco Nájera despertaron una extensa variedad de comentarios de todo tipo, cito los más destacados y más opuestos. Su polaridad pone de relieve los distintos pareceres y sistemas de valores entre jóvenes y adultos.

-El arte escrito en los rotulos amarillos no muestra ni enriquece la cultura guatemalteca

-Los cuadros y fotografías me gustaron; esos pensamientos absurdos no me parece que vaya de acuerdo al arte ni aporte nada positivo para nuestra cultura. También pienso que no es apto para todo publico y no tiene nada que ver con arte

-Si eso no es machismo ni hombría, es ser desgracido y animal

-Excelente exposición, deberían emitir varias vayas con esos mensajes por todo el país para concientizar a la población y quitar muchos tabues que aun persisten en pleno siglo 21.

-Interesante... Najera me ha sorprendido... esto no es machismo... una mirada interesante de la sexualidad de hoy.

Me gusto mucho el muro de los que no es parece real y no hipócrita en esta sociedad que se niega a verlo. Excelente idea.

-Felicitaciones por decir las cosas como son y sin pelos en la lengua eso es lo que necesita Guatemala para reaccionar.

-Disculpame el autor de los pensamientos sobre hombre y mujer usted esta equivocado sobre la relación de genero no concuerda con la moral y decencia que debe tener todo ser humano maxime que venimos de la mujer. Estos pensamientos no caben en ningún estilo de idas porque destruye la moral entre hombre y mujer que debe existir siempre. Ni siquiera debiera exhibirse o mostrarse estos pensamientos en la vida cotidiana mucho menos en una exposición donde se supone que deben elevarse los valores humanos tanto del hombre como de la mujer.

-Lo único bueno es lo de Francisco Nájera, mis respetos y lo de Palma igual, claros, precisos y conceptuales, los demás hacer reir al público.

-No nos gustaron mucho los poemas de Francisco Nájera, el que escribió los poemas nos parecieron machistas, creo que debieron haber en ambas áreas machismo y feminismo. Quizá un poco de explicación, ayudaría.

-Gracias por aclarar el verdadero patrón de los hombres machistas de nuestra Guate.



-Pues lo que más más me gustó!! Son los mensajes totalmente perturbadores pero ciertos! Un 10! Al artista

-Las novias, las amantes, las putas y las esposas NO existen, pero YO sí

-Felicitaciones, interesante la muestra, me impacto un tanto el video de Andrea Marmol, la Reunion donde por una parte puede observarse el liderazgo del que lleva la reunión sobre el arte que no debería darse pues es de suponer que todos son artistas y por otra parte que el licor este presente, como si fuese indispensable para que luego de su libación afloraran las ideas.

-La obra de Renato Maselli me pareció una burda imitación del pseudoindígena, no debería haberse filmado un indígena puro, para que el mensaje fuese más genuino

-Eso de la cena de artistas no deja nada solo marca y confirma el elitismo entre artistas y el edonismo que se maneja entre ellos.

-Para Isabel de su alumno (...) muy buena y creativa su obra y gracias por todo lo que me enseñó que gracias a ello me gusta y lo desempeño y éxitos nunca es tarde.

-Pues yaya no me salen palabras pero lo que puedo decir esq' la obra de izabel ruiz esta la mera toz con flema (chilera)

-Pintamos el cubito xp.. Mi Amiga estaba muy aburrida y yo quería pintar otro lugar que no fuera mi cuarto y es muy divertido!

-La historia es mi fuerte: me encantó la idea de la mezcla del maíz y el frijol, me encantó también el tema del banano y el café.

-Vinieron la Danucita y el Guishe, y a la Danucita le entraron muchas ganas de que todas sus neuronas bailaran con la música de Rene Dionisio J

-Me gustó la música maya hip hop, es muy interesante la forma en que se mezclan los sonidos de una forma armónica, creando nueva música (el firmante es coreano, lo hizo en su idioma)

-Los felicito las acuarelas estan excelentes son una obra de arte esta muy bien que le hayan dado importancia al Arte pintar y escribir es un ejemplo para toda la Humanidad Que Dios les Bendiga sigan Adelante.

-Todos los cuadros que están en la pared están exaltando la prostitución, a uds. Les parece q' eso es bueno si de arte se trata podrían poner el dulce rostro de un niño, una flor, etc, etc, a Guatemala hay q' ayudarla a salir. No undirla, urgen valores.

-Visitamos con mi familia y nos pareció muy interesante poco común: la oportunidad de ver la expresión de arte por la TV. Pudimos ver visiones diferentes, espero que no olviden quien y de donde viene y vio el arte, el talento, el don; deseo sigan en la búsqueda de llevar el arte a las personas que no conocen y a quienes solo se les expone el arte como comedia vulgar...

Para ir concluyendo este acopio de citas, hace falta señalar que muchos quisieron entrar en contacto con los artistas y dejaron sus correos electrónicos en los libros.

Daniel Chauche e Isabel Ruiz vivieron más de cerca las reacciones del público, pues Daniel Chauche, por ejemplo, que estuvo particularmente atento al público y a los paseantes de la Sexta Avenida a quienes les tomó fotos en su estudio portátil, encontró muy interesante la reacción de las personas a esta nueva manera de coleccionar imágenes. Secundaron su idea de salir como personajes y colaboraron de todo corazón. Muchos de los que retrató tenían un sentido activamente visual de quiénes eran y lo manifestaban con orgullo.

Isabel condujo visitas guiadas a niños y su obra fue la que mayor intervención y modificación experimentó por parte de los peatones.

En este recorrido por las opiniones del público, he citado las que mejor reflejan a esos centenares de personas que visitaron las muestras. Al reescribirlas, he pensado en sus gestos y en sus facciones. Me he imaginado su indumentaria y también he querido adivinar los grupos de amigos, familiares o compañeros de trabajo que fueron juntos y conversaron. Y entrevisto ese paréntesis de cuestionamiento, “relax”, distracción, reflexión, evocación que esta experiencia dejó en sus vidas.

Considerar los comentarios anteriores, tomarlos en cuenta como reacciones espontáneas es una forma de percatarse de que esta bienal logró uno de los objetivos que se planteó el equipo curatorial y que Santiago Olmo delineó en su texto: “estimular el debate y la discusión desde la interdisciplinariedad, porque la educación ya no es, tanto un espacio de transmisión de conocimientos, cuanto un espacio de confrontación de experiencias que se ponen en común de manera discursiva”.

Al mismo tiempo se ha visto que la Bienal captó públicos y formó nuevas audiencias para el arte y la cultura en nuestro contexto y reforzó, a su manera, los valores de la convivencia y la solidaridad.

Todo lo anterior, podría sonar a un “final feliz” donde no hago sino exaltar con complacencia lo que esta Bienal ha significado. Nada más lejos de mi intención..., creo que esto no es sino el inicio de una etapa más donde los ciudadanos se sientan y se vean involucrados en el hacer cultural. Es quizás sólo el final de un esfuerzo que el tiempo se encargará de juzgar como meritorio y que otros se encargarán de prolongar con distintas iniciativas.

*El número de páginas llenos con respuestas del público fueron las siguientes: el cine Lux: 136 páginas (dos libros), Correos: 33, Casa Ibárguen: 50, Museo de Historia: 42, ArteCentro: 49.*

He guardado para el final estas opiniones, ya que tienen un carácter de cierre, pues apuntan a esa prolongación de esfuerzos a la que he aludido antes:



- *-Quiero felicitar a todas aquellas personas que trabajaron en todo lo que hoy pude apreciar asimismo le pido al público que lo cuidemos para podernos culturizar mas pues nos encontramos pobres de cultura lo poco que tenemos por favor cuidemoslo, no piense solo en usted piense en los demás gracias*
- *-Fúmense la vida Buena vibra Paz*
- *-Estavonito*
- *-El principio del camino ya esta echo lo siguiente es caminarlo vamos guate*
- *-Gracias x la invitación tan motivadora a pasar! Fascinada con el talento guatemalteco!! Arrancó la Guatemorfosis!*
- *-En Guatemala no se vive con la cultura de ir a una Galería de Arte para distraerse o observar obras de algún artista. Por lo que me parece muy bueno que podamos empezar a crear este habito de encontrar este rinconcito en donde nos podemos distraer.*
- *-Bueno compañeras-os chapinas-es se la echaron buena, me encantó esta muestra de arte, es muy nacional, se los dice una sancarlista de corazón. Animo a todos los que han sido partícipes de esas muestras. Me encantaría que lo hicieran de nuevo ah pero en las escuelas para ser nuestro diario vivir ya que varios no llevan ni refa.*
- *-¡Felicitaciones, el pueblo necesita cosas así para estimular el respeto al arte! Adelante!*

Hasta aquí en un intento de revelar la voz de quienes estuvieron allí y que casi nunca es oída. Lo que suele correr como lo que “dicen los públicos” suele enarbolarse en la pancarta de la prensa que realmente no obedece a la opinión de la mayoría, sino que se erige en función de voces autorizadas, legitimadas y amplificadas (las voces de la crítica) que son, en definitiva, voces singulares.

Esa pluralidad de públicos con formaciones muy diferentes, con intereses y actitudes muy distintas, enriquece la percepción del arte y, a su manera, exige al trabajo curatorial una mayor complejidad en el sentido de tomar tomarse el trabajo de conocer mejor a los públicos a la vez de poner en marcha una pormenorizada atención hacia aspectos de formación y acompañamiento. En ejercicios venideros, las voces de los públicos pueden y deben enriquecer las decisiones que, la mayoría de las veces, se toman desde perspectivas no del todo completas por no haber atendido a este importante sector del circuito artístico.

# DESPUÉS DE TÚN

Por Javier Payeras

## Punto y línea sobre el altiplano

Al concluir el Foro “Punto y línea sobre el Altiplano”, realizado en Costa Rica durante la semana de “Temas Centrales 2”<sup>1</sup>, me quedé con la sensación de que tal conversatorio era sólo un preámbulo impreciso para la reafirmación de ese arte delimitado como “indígena” y que actualmente es una contundente propuesta del arte contemporáneo guatemalteco.

En el foro participaron tres artistas fundamentales: Sandra Monterroso, Ángel Poyón y Benvenuto Chavajay. Las intervenciones estuvieron cargadas de datos sugerentes y dieron vía a múltiples posibilidades de lectura. Sin embargo, desde mi perspectiva de moderador pude ver cómo la discusión rebasaba al tema que se había propuesto desde el inicio. Se trataba de creadores que compartían un tronco común de origen, pero que su obra apenas coincidía en rasgos y particularidades. Lo “indígena” que llevaba como marbete su trabajo –por la simple razón que da la procedencia étnica de los panelistas- no era algo completamente advertido en sus obras. Monterroso proyectó vídeos que mostraban mujeres indígenas en su relación cotidiana y en su dinámica social reflejada por el tejido (creación/destrucción y decoloración del mismo). Poyón inició su disertación hablando de San Juan Comalapa y acerca de cómo esa comunidad de Chimaltenango percibe la gestión cultural como un acercamiento con el presente, pero asimilando, aún, la tragedia de la guerra y sus consecuencias. Chavajay trató de ir más lejos, defendiendo su poética a través de su visión de lo sagrado por encima del arte, creo incluso haber escuchado decirle al público “ustedes tienen arte, nosotros en San Pedro la Laguna tenemos *cultura*”.

Datos más, datos menos, en este momento me resulta imposible descifrar las notas que hice durante *Punto y línea sobre el Altiplano*. Así que por sugerencia de Santiago Olmo, curador que dirige al equipo que trabajamos en la XVIII Bienal de Arte Paiz, vino la pregunta ¿Cuál es la ruta del arte indígena después de Francisco Tún?

Por supuesto que lo primero que hace ruido es el membrete “Arte indígena”, clasificación desfasada y reduccionista de lo que es la cultura en la Guatemala profunda, en aquellos espacios rurales más cercanos a su origen prehispánico, aunque ya invadidos por la modernidad, y donde lo híbrido no es más que una forma de sobrevivencia.

## Después de Tún

Buscando imágenes para una presentación *Power Point*, encontré la foto de Francisco Tún, en medio de dos damas de sociedad. La violencia simbólica del retrato me dejó sin palabras: el pintor está inmóvil viendo hacia el suelo, con las manos unidas en un gesto de inocencia, vestido de traje y corbata. Por alguna razón esta imagen me trajo a la memoria la basta documentación que existe al respecto de los campesinos que, por un fugaz momento, son retratados junto a sus patrones. Puede que mi apreciación sea extremista, pero es necesario que el lector de estas líneas juzgue por sí mismo.



Las preguntas obligatorias son:

¿Qué ha significado el artista indígena dentro del Arte Moderno guatemalteco?

¿Qué significa el artista indígena dentro de la escena contemporánea de creación?

La primera no la puedo responder, será una incitación que puede llegar a un experto acucioso que ofrezca datos y aplique un estudio más serio que mis impresiones. La segunda es algo que trataré de plantear desde la intuición y la experiencia que me ha dado el ser testigo privilegiado e interlocutor de los más singulares creadores de origen kakchiquel y tz’utujil de los últimos años.

<sup>1</sup> Temas Centrales 2, San José Costa Rica, evento para la discusión y el análisis del arte contemporáneo en Centroamérica, realizado del 25 al 27 de abril 2012 y organizado por Teo /rética.

## San Juan Comalapa

Partir del origen de un movimiento cultural (ante todo visual) en el interior del país, es abrir las puertas de la especulación. En varias de las entrevistas que he realizado a Fernando y Ángel Poyón, encuentro respuestas dispersas. Ellos admiten que con el reconocimiento que sus obras tuvieron a principios del dos mil en espacios importantes para el arte contemporáneo guatemalteco como *Jóvenes Creadores Bancafé*, *Octubreazul* o *Colloquia*, se dio inicio al intercambio artístico en San Juan Comalapa y con ello a las primeras muestras de arte contemporáneo tanto en espacios municipales como en las casas de los mismo artistas. El intercambio con curadores, escritores y artistas visuales, tanto guatemaltecos como extranjeros, dio paso a un flujo de información que de inmediato fue recibido por los creadores más jóvenes.

Aunque los hermanos Poyón toman distancia al asumir su papel como influencia inmediata de las nuevas generaciones, mi opinión es que fue precisamente con su intención de generar acciones culturales que se abrieron las puertas para que la escena se enriqueciera con sus propuestas.

De San Juan Comalapa viene una corriente de artistas jóvenes tan talentosos como Edgar Calel, que logra desplazarse de la representación-objeto al performance, añadiéndole a todo cuanto hace determinados elementos que dan la clave para entender las relaciones entre una sociedad indígena y su presente abierto a todo tipo de intercambios culturales. También es importante mencionar a músicos como Luis Eligio Calí, que al igual que Calel, explora los puntos de convergencia entre la textura sonora de los instrumentos prehispánicos y la *World Music* producida en lugares distantes, y difundida tanto por el Internet como por sellos disqueros especializados.

Así este grupo de artistas busca redescubrir su propia tradición, pero con una clara noción de que la misma ha sido colocada debajo de un tapete paisajístico y pintoresco en la historia del arte guatemalteco; algo inadmisibles para este tiempo de veloces desplazamientos culturales, donde la avanzada tecnológica y los distintos esfuerzos por la dignificación de los pueblos mayas han dado pie para que exista un diálogo más horizontal acerca de la cultura.

Recuerdo que entre las cosas que comentó Ángel Poyón en el foro de Costa Rica, hubo algo que me llamó especialmente la atención, dijo que asistía mucho más público a los ciclos de cine organizados en el Centro Cultural Kamín (centro cultural que él dirige) si proyectaban películas iraníes; cuando yo le pregunté la razón, él me respondió: *Es que como la gente de Irán se parece tanto a la de Comalapa, nos sentimos reflejados.*

## San Pedro la Laguna

Es muy difícil condensar en párrafos los aportes que viene dando el arte tz'utujil a la escena contemporánea centroamericana. Lo digo por varias razones. La primera es que sólo en ella encuentro tanto artistas, como ideólogos, como guías espirituales. La segunda: su propuesta no surge de lo contemporáneo, sino de lo permanente; se nos muestra como algo condensado que resurge y se integra al presente. La tercera: constantemente se aparta y se integra a la actividad cultural guatemalteca, como si en momentos existiera la necesidad de hacer invisibles sus avances para insertarse de nuevo en su comunidad.

Considero que Benvenuto Chavajay es el artista más influyente del grupo de artistas de San Pedro la Laguna. No sólo eso, creo que Chavajay es uno de los artistas más influyentes del arte contemporáneo guatemalteco. Su obra enlaza de manera sorprendente muchos temas y muchos puntos de relación; puede ir de las referencias populares más inmediatas: el calzado de hule, los recipientes plásticos o el barro cocido. Hasta el registro de esa recolonización de símbolos que nos impone la avanzada de las corporaciones multinacionales en las regiones más olvidadas de Guatemala. Conversando con él y con su obra he logrado comprender mucho de su búsqueda; su intención no es la de crear objetos asequibles para los coleccionistas ni para la exhibición en los *espacios controlados* de las galerías y de los centros culturales. Su búsqueda es una suerte de arqueología del lenguaje. Alguna vez me comentó que su interés no viene del arte, sino de lo sagrado, tomando como punto de partida que en el idioma tz'utujil no existe la palabra “arte” y que el término más cercano que hay para la experiencia estética es “sagrado”, él define todo esto de la siguiente forma: *Lo sagrado es eso que hacés en nombre de todos, es el objeto donde toda la comunidad pone su mirada.*

Una de las anécdotas más curiosas que menciono a Chavajay es la que refiere al primer avión que en la década del Treinta cruzó San Pedro la Laguna. Cuenta que la gente al ver algo extraño en el cielo, comenzó a temer que se tratara del fin del mundo. Tal referencia fue el punto de partida para la avanzada industrial que en poco tiempo transformó toda esa región, desde los materiales de construcción, hasta esos implementos cotidianos que utiliza para crear sus obras surgen de esta imagen, un pueblo que es invadido por algo más fuerte que su propio aislamiento: la industrialización forzada en un país que aún en el presente posee condiciones feudales de trabajo. En este mismo punto coinciden con Manuel Chavajay. Manuel retoma el paisaje de este pueblo a orillas del Lago de Atitlán, para hacer una apostilla acerca de cómo el indígena de estas regiones ha sido incluido dentro del mismo como si se tratara de una presencia que le da mayor colorido y exotismo a la experiencia turística. La imagen de las casas, del cielo y del lago, pintadas en óleo sobre el vidrio de unos lentes de sol o sobre las paletas de un remo o en la secuencia de telas que narran una ceremonia donde toda la comunidad se sienta a comer, es una reflexión de lo invisible que es la vida de los pueblos indígenas para el espectador externo. Recuerdo que hasta hace poco las postales que vendían afuera del Edificio de Correos eran fotografías del Altiplano guatemalteco con niños indígenas posando con la carga de leña que llevaban en sus espaldas.

Antonio Pichillá forma parte del conjunto de los artistas “Del Lago”, como han sido nombrados. La obra de Pichillá es acaso el más interesante acercamiento a lo sagrado que menciona Benvenuto Chavajay. Siendo *huesero*<sup>2</sup> su aporte tiene doble correspondencia: artista y guía espiritual. Ambas cosas se ven reflejadas en esculturas con una fuerte presencia simbólica: nudos, el rastro de cera de una vela sobre una piedra, telas cubriendo altares de madera... su trabajo contiene algo permanente y estable, algo que flota sobre las arenas movedizas de un arte contemporáneo siempre difuso y cambiante.

René Dionisio es acaso la inclusión más reciente dentro de este grupo de artistas tz’utujil, Dionisio no es de San Pedro la Laguna, sin embargo puedo decir que ha recibido toda la influencia cultural de la región. Su trabajo está dentro de la afluente del hip-hop y de la música electrónica en idioma tzutujil, contrastando con diversas texturas sonoras propias de las comunidades del Lago de Atitlán. En su trabajo se concreta esa universalidad que va separando a esta generación del sueño cosmopolita de imitar la conducta de los grandes centros en las pequeñas provincias. Ese sueño de la modernidad que en países como Guatemala significaba llegar a las grandes capitales del mundo para robar el fuego de Prometeo y venir de vuelta a encender los espacios locales. Un artista como René Dionisio ya se ha desplazado, es alguien que puede tener un diálogo sin complejos con el resto del mundo y forma parte de la avanzada de artistas posteriores al inicio del Internet, tras esa búsqueda de lo contemporáneo en su propia cultura, reafirmando la multiculturalidad como un valor universal del presente.

## Entre lo externo y lo interno

Sandra Monterroso logra acercar la investigación del diseño contemporáneo —su profesión y su pertinencia académica— con la participación de la representación femenina dentro de los juegos de poder vigentes en la sociedad guatemalteca. Me explico: el diseño juega un rol dentro de la iconografía nacional, el tejido de los trajes indígenas o la elaboración de objetos artesanales, temas siempre relacionados con la mano de obra de mujeres casi siempre indígenas.

Documentar y visibilizar un trabajo que de inmediato nos remite a una existencia, es uno de los temas más recurrentes de Monterroso. El modo de vida que rodea a las tejedoras q’eqchies, por ejemplo, está documentado en el producto mismo que elaboran. Llevar dicho producto a las últimas consecuencias ha sido uno de sus aportes más interesantes. La prueba de decoloración de un tejido a fuerza de ser lavado una y otra vez con el agua de un río, puede ser la sutil poética de una resistencia.

Si bien en las raíces familiares de Monterroso existe una línea indígena, su trabajo no busca reafirmar el esquema de “arte indígena” como primera lectura. De la misma forma se aparta del discurso victimista y de la pancarta de género, como premisa. Creo que su apuesta integra mucho de lo visual, con lo sonoro y con lo táctil. Su correspondencia viene de un interés teórico muy sugerente. Cómo profundizar en la poética misma de las situaciones y de los objetos. Una reflexión que da con mucha propiedad la observación de esa mecánica estética que es el diseño como arte llevado a la funcionalidad.

## La salida de lo invisible

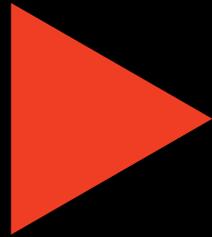
De lo anteriormente expuesto, no me queda más que afirmar que nada vincula a los artistas contemporáneos de origen indígena, con ese marbete de “arte indígena” que se impuso durante décadas a la creación realizada en la región del Altiplano guatemalteco. Se trata de una obra y una reorganización cultural que va de la invisibilidad hacia afuera. Algo que nos impone el reto de analizar la posición que ocupamos para entender el arte. No es un cambio de formas ni de representaciones, es un cambio de públicos, de observadores. Para entender a un Poyón a un Chavajay a un Calel, es necesario un nuevo punto de apreciación, orillar ese prejuicio museográfico, esteticista y de pose teórica que contamina el arte contemporáneo de la región para comprender que la batalla entre lo “internacional” versus lo “local” ya es cosa del pasado. Basta con entender lo humano para comprender cualquier experiencia en cualquier parte del mundo. Este es un presente donde ya no se busca un refugio en las diferencias, tan redundantes durante el activismo posmoderno, sino en los puntos de coincidencia. Buscar cómo coinciden realidades tan lejanas de los centros internacionales con la vida dentro de las grandes ciudades. Hallar en la complejidad de nuestras vidas avasalladas por la información continua, un punto de convergencia para el asombro y el descubrimiento de nuevas intuiciones.

Así es como al terminar este texto me reconforta no encontrarme de nuevo con esa mirada tímida de Francisco Tún frente a la lente. Tún es un eslabón de la cadena invisible de artistas indígenas fuera de su tiempo y que, por una mal digerida noción de vanguardia periférica, fueron relegados a lo “primitivo”.

Me alegra saber que el caso del triste artista de los setentas sea un tema superado para este grupo creadores de Sololá o de Chimaltenango, que han dejado de lado el papel de invitados, para convertirse en anfitriones; de espectadores lejanos a protagonistas del presente.

Guatemala, Octubre 2012

<sup>2</sup> Curador de Huesos predestinado para desarrollar esta labor por un don especial reconocido por los guías espirituales de la comunidad.



# LA PALABRA DE LOS ARTISTAS

Por Santiago Olmo

Para comprender de manera cabal el arte, es imprescindible escuchar a los artistas. La palabra del artista hablando de su obra, de sí mismo, de la sociedad en la que vive y del tiempo que le ha tocado vivir, es mucho más que un testimonio directo: no es tanto una explicación de la obra como el reflejo de la reflexión que la ha producido.

La investigación en la historia del arte recaba sus fuentes primarias en el testimonio del artista: escritos teóricos, impresiones, cartas, diarios... Y actualmente la entrevista es el medio más fiable. Uno de los primeros artistas que puso en un primer plano su palabra fue Benvenuto Cellini, que a finales del siglo XVI escribió su Vida como un descargo, como una justificación y como una sutil venganza hacia sus mecenas y clientes en la posteridad. Sin embargo, más allá de los condicionantes subjetivos,

viscerales y en definitiva también mezquinos, que contiene todo testimonio, permite comprender con precisión el marco en el que desarrolló su obra y la energía renovadora de su impulso creador.

Atender a la palabra de los artistas como testimonio, pero también como construcción de pensamiento sobre el arte, ha sido uno de los objetivos de esta Bienal a través de debates y de talleres. Desde su catálogo (que pretende ser más una publicación que un catálogo de trámite), la Bienal desea presentar a los artistas a través de sus propias palabras, como un planteamiento de principios. En esta coincidente perspectiva incide precisamente Andrea Mármol, desde una obra videográfica que resume el diálogo distendido de una cena de artistas, que nunca puede ser la última sino un imprescindible punto de partida.

Sin la participación y la palabra de los artistas no es posible ni hacer ni comprender una Bienal.

## ► María Regina Alfaro

**Guatemala, 1979.**

**Vive y trabaja en Ciudad de Guatemala, Guatemala.**

Estudió diseño industrial en la Universidad Landívar y durante su época de estudio desarrolló una gran atracción por el objeto en su definición tanto física como filosófica. Tras explorarlo a través del diseño por varios años descubrió su interés por el material con que se producían, fue así como obtuvo una beca para estudiar una maestría en cerámica en Nueva York.



### **Delantales (2011-2012)**

Objetos

Medidas variables

Revisando la noción de carácter y representación, la propuesta de Alfaro es una continua pregunta acerca de cuánto nos dice la saturación en los objetos, espacios o personas. A través de la cerámica, el bordado o la recolección misma de imágenes populares, su obra es un hilo de tensión entre el *horror*

*vacui* y la espontaneidad en sociedades como la guatemalteca. La participación de Alfaro en la Bienal Paiz consiste en una serie de delantales, obsesivamente recargados de imágenes, encajes y bordados exhibidos en vitrinas y espacios abiertos a las personas que transitan en el centro histórico de la ciudad de Guatemala.



Vitrina del local sobre la 9a. avenida



Detalle de la obra



Detalle de la obra

**Bienal Paiz: La obra titulada 'Delantales' es la que presentaste en la Bienal de Arte Paiz. ¿Qué significado tiene para ti el delantal?**

María Regina Alfaro: de alguna manera el delantal de cada mujer refleja cómo es su personalidad o su situación, cuál es su rol y su mundo, cómo se ve a sí misma o cómo quiere que la vean. Sólo mostrándolo puede expresar quién es, sin decirlo.

Es una máscara, es una cosa que tapa. También es un símbolo de poder porque allí se guarda el dinero y porque es diferente un delantal que no tiene encaje al que sí lo tiene.

Es una prenda muy interesante porque cubre el área genital, esa imagen de lo puro y bueno se resguarda, en ocasiones, con telas rojas y encajes negros. Es un tanto fetichista, por eso me fascinan los delantales.

**B.P.: En tu obra intervienen los objetos. ¿Qué representa esto?**

M.R.A.: Por un lado, un objeto es lo que es pero también es, lo que veo que dice. No sé si la gente está consciente de lo expresa con las cosas que usa, pero yo lo veo. Lo difícil es que, en este caso, estamos acostumbrados a que un delantal es un delantal, el reto es mostrarlo como un objeto de información personal que la gente está exponiendo. Ese es el reto. Casi todos los objetos dicen algo, de amor o de descuido, de presencia o de ausencia.

Se ha puesto más esfuerzo a tener, que al ser.

**B.P.: El cuestionamiento a la interacción entre las personas es una constante en tus obras. ¿A raíz de qué surgen tus reflexiones?**

M.R.A.: A partir de ver cómo funcionan las familias, empezando por la mía. Todavía no he logrado entender por qué hay ciertas limitaciones y reglas. Entiendo la naturaleza de la tradición pero no es suficientemente válida como para no hacer cambios que superen esos frenos. No estoy de acuerdo con la idea de depender o agarrarse de otro para poder hacer.

**B.P.: Partiendo de tu obra, para ti ¿qué es el ser?**

M.R.A.: Es estar integrado como persona en todas las partes (tu sexualidad, tu intelecto, tu motivación...) y en la sedación de la propia realidad. Es la aceptación, por cierto bastante difícil de lograr porque está lo que quisiéramos ser, que tiende a ser mucho más fuerte que lo que somos. Y esto es causa de frustración constante para la mayoría porque además, una cosa es lo que se espera de uno mismo y otra, lo que esperan los otros.

## ► Andrea Aragón

**Guatemala, 1970.**

**Vive y trabaja en Ciudad de Guatemala, Guatemala.**

Estudió comunicación en Guatemala y después de muchos años en la publicidad, se dedicó a la fotografía. Para ello cursó estudios en Estados Unidos y Francia. Su inspiración en Guatemala ha sido entre lo que ella considera extraño.



### **Soy (2012)**

Fotografía digital a color  
Medidas variables

*Toda novela es un testimonio cifrado; constituye una representación del mundo, pero de un mundo al que el novelista ha añadido alguna cosa: su resentimiento, su nostalgia, su crítica. Mario Vargas Llosa.*

*Al igual que una novela, estas fotografías, aunque documentales, están cargadas de mi propia historia. Historias de rebeldía y del terror que siempre me dio ser del montón.*

*Más de 20 años después, reconozco en estas nuevas generaciones las mismas angustias, deseos y ansias que yo tenía. Todo ha cambiado, claro. Ahora hay*

*hipsters, metálicos, pintas y miles de estilos más. Conocí a los Grows y a los Bull'z a, Paola Lovecraft, a la Samana y Ronal, cuya mascota es una tarántula. En estos días, todos luchan con más fuerza evidenciar sus diferencias.*

*Con cierta envidia, creo que estos ímpetus están desapareciendo en mí. La locura de saberse joven, de creerse único, se me ha ido. Ahora soy como sus madres. Viéndolos, indescifrables, sin poder comunicarme. Con la admiración con que se ve a alguien que tiene lo que uno ha perdido.*

Andrea Aragón.



**Bienal Paiz: En la fotografía documental, hay otro tipo de estética, tiene curiosidad ¿Cómo fue para ti ese cambio, no se te hizo conflicto el tener que lidiar con estéticas completamente diferentes?**

Andrea Aragón: No, lo que sí me hizo conflicto fue lidiar con mundos completamente diferentes, porque en la publicidad estás en un mundo absolutamente creado, es decir situaciones irreales para ser reales, y en la fotografía documental me metí en mundos en los que yo nunca había estado. El conflicto era y sigue siendo ¿Cómo vivir en medio de esos dos mundos?

**B.P.: Tú crees que ahora las personas también tienen poca percepción de lo que es bello, porque la belleza ha tenido su evolución. ¿Tú crees que la gente realmente va validando los cambios en el concepto de lo que es belleza?**

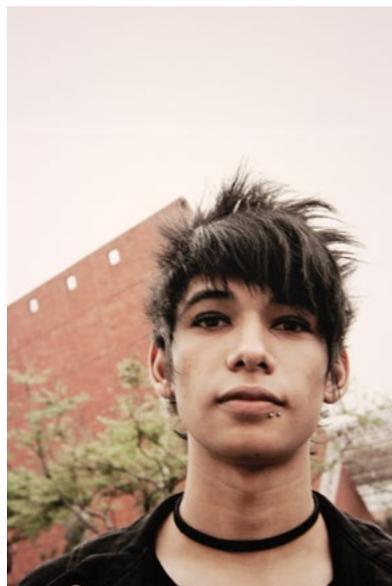
A.A.: Cuando yo empecé a tomar fotos, me decían que tomaba fotos de lo “feo” de Guatemala, alguien alguna vez hizo una comparación diciendo que yo tomaba lo que en su época Bassaï tomó en París, él tomaba prostitutas, borrachos, bares, la vida de los pobres siendo un lugar en que se puede tomar todo lo contrario casi a manera de insulto pero a mí me parece que definitivamente hay belleza y poesía en todo eso.

**B.P: Mucho de tu trabajo se enfoca en captar a éstos diferentes grupos, ¿crees que la fotografía también tiene una labor sociológica – antropológica para poder mostrar estas imágenes?**

A.A.: Precisamente ése es el valor que tiene, se va a sentir en el tiempo. El retratar este tipo de grupos o la sociedad como la vemos hoy día no tiene ningún valor pero si lo va a tener en unos 20 ó 25 años. Actualmente vivimos en una sociedad que genera imágenes, estamos generando imágenes todo el tiempo, ya sea a través del celular, la cámara etc. Para mí lo importante es generar imágenes que además contengan información, cuenten una historia, relaten o detallan.

**B.P.: ¿Qué es más importante, captar la imagen, es decir la técnica o ésta labor socio-antropológica?**

A.A.: Para mí la técnica siempre ha sido irrelevante. El único curso que tomé y hasta donde llegué fue el básico de la técnica, el resto fueron de interpretación de la realidad y cursos con



fotógrafos que se dedican a eso. Pienso que la técnica te sirve, porque si quieres contar algo y si está mal tomada no va a transmitir bien el mensaje pero jamás llevo luces ¡tengo un mal flash que casi no sé usar! Es más importante para mí lo que encuentro. Siempre trato de no sobre producir una imagen, no busco alterar la realidad.

**B.P.: Cuando haces los retratos ¿has encontrado resistencia en las personas?**

A.A.: ¡Casi nunca! ¡Parece mentira!, a los que estamos detrás de la cámara somos a los que nos cuesta comprender cómo alguien quiere aparecer en una fotografía, la mayoría de las personas se siente muy halagada, incluso siente que se le está reconociendo, les haces un regalo; a mí no me pasa lo mismo (risas).

**B.P.: Tenés una imagen muy clara de la foto que tomas y ésta tiene un mensaje muy directo ¿Qué sucede cuando el público no capta el mensaje?**

A.A.: Claro, pasa y pasa todo el tiempo, es decir, es un riesgo que tomas. Muchas personas entran, miran y dicen ¿Qué es esto? ¿Tendrá algún valor o no?, es parte del proceso, uno nunca sabe qué va a pasar.

**B.P.: En cuanto a la tecnología, ahora es tan fácil porque muchas personas dicen que cualquiera puede tomar fotos ¿Crees que es un estigma que se está dando con el acceso a los nuevos medios para hacer fotografía?**

A.A.: Es un hecho, todo el mundo puede tomar fotos, creo que todos estamos creando un archivo valiosísimo. Todo el mundo puede tomar fotos, pero construir una idea o una historia no es tan fácil. Lo que pienso es que en Guatemala cada vez hay más y mejores fotógrafos, lo que se debe buscar es saber: ¿Qué quieres contar? ¿Qué quieres decir? ¿A qué tomarle fotos?

**B.P.: ¿Qué motivó tu inclinación para tomar fotografías tan peculiares como las de la Bienal?**

A.A.: Empecé con una motivación distinta, que era retratar a los jóvenes con sus mamás, ya que por el tema compartir y convivir quería captar lo diferentes que somos de nuestros padres y cómo interactuamos con ellos, pero luego trabajando me di cuenta que era una de esas mamás, así que realicé un ejercicio de introspección, me di cuenta que pertenezco a una generación distinta, que yo me había convertido en lo que quería retratar.

**B.P.: Sabemos qué te gusta retratar ¿Podes decirnos qué no te gusta capturar?**

A.A.: No me interesa la fotografía publicitaria, productos, modelos, nada de eso. A nivel documental me encantan los extremos, me gusta ver como se mueven las clases poderosas tanto como las que carecen de poder, me interesa casi cualquier cosa; es decir, no necesito estar haciendo un proyecto para hacer fotografías.

## ► Moisés Barrios

**Guatemala, 1946.**  
**Vive y trabaja Ciudad de Guatemala, Guatemala.**

Con estudios de grabado en la Academia de San Fernando en Madrid y una larga experiencia en el diseño gráfico, su obra tiene una constante visualidad que remite al lenguaje del cartel publicitario americano. En su trabajo intervienen referentes de su propio contexto histórico con un amplio bagaje de la cultura y la historia del arte occidental.



### Banana Collages (1999-2010)

Un ensayo sobre colonialismos en una época post-colonial

*Esta serie de trabajos sobre papel son una suerte de imágenes curiosas, son series de acuarelas ya expuestas anteriormente que mutaron a otros discursos y se fundieron con un material gráfico que se acumuló por muchos años en mi estudio, en carpetas, cuadernos, archivos, gavetas...ya fueran simples dibujos como apuntes de una idea, pequeñas acuarelas de estudio de color, grabados etnológicos de mi colección personal, recortes de viñetas de libros viejos, documentos manuscritos antiguos rescatados del olvido etc. y encontraron en el collage un sentido creativo. Pues esto de cortar y pegar me llevo a un estado de abandono, de no darle intención especial al*

*producto final sino más bien entrar a un mantra visual y meditar sobre la razón de ser del colonialismo europeo del siglo XIX y el post-colonialismo de mediados del siglo XX en esta época postmoderna y de redes en internet. El trabajo paciente e íntimo de horas y horas sobre la mesa de dibujo y encerrado tranquilamente en el taller se hizo obra.*

*Una especie de parodia de gabinete de curiosidades que se supone que los grandes museos del mundo civilizado deben tener para exhibir los documentos históricos y científicos más raros y valiosos para legitimar su identidad como pueblo, raza y nación.*



Exposición en Museo Nacional de Historia

*Ese amor por los libros viejos con ilustraciones, de las anticuadas enciclopedias voluminosas, por los documentos manuscritos de caligrafía irreplicable de hace cien años, por las ilustraciones de libros de viajes a lugares que antes eran exóticos de finales de 1800, de estudios de biología darwiniana, de anatomía, de*

*arte, etcétera se integraron a mis propios trabajos por medio del collage, este medio genial inventado por los cubistas y explotado por los surrealistas tiene una gran vigencia por sus múltiples perspectivas en el tiempo, lugar y sobre todo del mundo de la cultura.*

Moisés Barrios.

**Bienal Paiz: La cuestión de la escritura legal y el tema de las fincas son muy notorios en esas escrituras que interviniste con las manchas, y que está al pie de los próceres en el Museo de Historia. ¿Cómo ves ese diálogo?**

Moisés Barrios: En primer lugar, se trata de una invitación de parte de Santiago para una serie de obras que ya se habían presentado en España, en la Bienal de Pontevedra. Yo ya había vuelto a trabajar esas obras, las había convertido en otra cosa, en esos *collages*. La decisión de ponerlas en el Museo de Historia para dialogar con los cuadros antiguos es decisión de Santiago. Realmente, dejo que el curador haga su trabajo, yo solo colaboro. El uso de este tipo de material manuscrito no tiene ninguna intención especial, es algo que he venido manejando desde hace muchos años. He tenido suerte de conseguir estos documentos, ya sin valor legal, en Quetzaltenango y San Marcos, y los he trabajado porque me gusta esa caligrafía. He hecho muchísimas cosas durante los 20 años que he estado trabajando en esos documento viejos, y ni siquiera me detengo a leer de qué tratan, son de compra y venta de terrenos, de préstamos, y, la verdad, lo que más me gusta es la caligrafía en sí, no el contenido, pues no soy investigador, no soy sociólogo ni historiador.

**B.P.: ¿Cuál es la relación entre tus obras y la gráfica de los libros de las frustraciones sobre lo exótico de Levi Strauss?**

M.B.: Siempre he tenido una fascinación por los grabados y los he coleccionado. En los mercados de cosas viejas en Europa era muy fácil conseguirlos. En este caso, los intervine. Lo que hice aquí fue una serie de *collages* sin ninguna intención. Ya tengo tan metido el tema del colonialismo, post colonialismo y las plantaciones, y se me sale. Lo meto todo en esta serie dibujos que son como investigaciones o estudios. Hace poco estaba pensando en la idea era trabajar “Tristes trópicos” en neón. Hacer un rótulo como una obra muy a la americana, usando elementos muy técnicos, muy de la época, jugando un poco con lo contrario, que pudiera parecer el rótulo de una cantina. La lectura de este libro me conmovió. Lo leí no hace muchos años y sentí que me había llegado esa auto confesión de un erudito europeo que anda perdido por el sureste brasileño y se pregunta qué hace buscando tribus nómadas en una miseria espantosa cuando podría estar en París. Es una autocrítica a su condición de investigador científico, un etnólogo, un antropólogo. Todo eso lo meto dentro de la parte de conflictividad nuestra. Es mentira que seamos buenos salvajes, somos como todos. (Risas) Hay de todo. Entonces, eso es un poco de la consecuencia de la serie. A veces he sentido que dentro de mí mismo está la parte del buen nativo y la del colonizador, y que es una cosa que a veces es negociable.

**B.P.: Me llaman mucho la atención estas intervenciones en estas piezas más conceptuales, pero también me inquieta mucho tu noción de paisaje...**

M.B: En primer lugar, vivimos en una zona ecuatorial, o sea que somos trópico. Como a los 17 años leí un libro que se llamaba *La incógnita del hombre*, el autor incluso ganó el Premio Nobel, y dice que el hombre blanco degenera en los trópicos, y eso me marcó

mucho. No es que me sintiera blanco, sino que antes el trópico tenía mala prensa, o sea el trópico era un lugar de enfermedades, un lugar inhóspito un lugar que uno tenía que sanear, un lugar para salvajes o plantaciones, y cuando los bananeros descubren el valle del Motagua que es una zona de pantanos, resulta que los bananos necesitan esa humedad. Cuando hablás de mi interés por el trópico no solo es la costa del pacífico, sino es todo lo que somos, se supone que los tropicales no tenemos la capacidad de razonar como los habitantes de las zonas que tienen las cuatro estaciones, que son más centrados. El trópico es un poco más arrebatado, entonces el trópico es una fascinación, genera tantas cosas, el oxígeno, el 60 % de los medicamentos se sacan de sustancias tropicales, tiene potencial el concepto del trópico.

**B.P.: En cuanto a la sociabilidad. Yo veo en vos uno de los lectores más disciplinados que he conocido, me imagino que apartarte del mundillo del arte y encerrarte a leer es algo que complementa mucho tu obra. Para vos, ¿leer es trabajar?**

M.B: No me gustan las palabras “disciplina” ni “trabajar”. La palabra disciplina implica una cosa como militar, y para mí leer no es trabajo ni disciplina, es sencillamente placer. Mi familia siempre contaba que yo tenía dificultades para leer cuando era niño, era un caso preocupante, porque pasaban los años y no sabía leer. Un día sorprendí a todos porque estaba leyendo chistes o comics. Para saber lo que decían las figuritas tenía que aprender a leer, y me las ingenié.

**B.P.: ¿Aún te gusta la vanguardia que hacés?**

M.B.: Soy muy aficionado a la vanguardia. No soy vanguardista, pero sí la disfruto mucho.

**B.P.: A veces cuando se da una madurez creativa, ¿volvés a la vanguardia, o volvés al pensamiento clásico?**

M.B: Eso no lo sabía, pues yo no me considero vanguardista, pero sí disfruto mucho de las cosas de vanguardia. Y, de hecho, compro revistas y libros para estar enterado de las cosas que hacen los artistas jóvenes. Hay un sitio en internet que se llama “Design boom”, es un blog que te presenta lo último en diseño gráfico, en diseño industrial, de *art spot*...

**B.P.: ¿Qué le añadirías al proyecto que expusiste?**

M.B.: Ese proyecto es un *working progress*, siempre que esté en el estudio va a estar transformándose en otra cosa, no sé en qué, pero yo lo guardo y lo retomo y lo veo, y si el día de mañana se transforma en otra cosa, pues ya será. Tiene mucha vigencia. Realmente, la preocupación bananera no es exactamente acerca de los bananos, es una metáfora de cómo los recursos son apetecidos por la voracidad de las potencias. Puede ser por los bananos, por las plantaciones de caña de azúcar, por la minería, por las hidroeléctricas. Recursos sobre los que hasta ahora se está formando una consciencia ciudadana, cuando te das cuenta cómo beneficia solo a unos cuantos. Es una metáfora de todos los recursos que, en este caso, quedó centralizada en el banano porque fue un caso muy descarado.

## ► Stefan Benchoam

**Guatemala, 1983.**

**Vive y trabaja en Ciudad de Guatemala, Guatemala.**

Benchoam es un artista multifacético con al menos dos líneas de trabajo bien delimitadas: la que desarrolla entre la acción y la intervención; y otra más pictórica, relacionada con el efecto de sombras arbitrarias y trampas al ojo. En esta última también entran sus experimentaciones en video y el juego con la idea del found motion, un tipo de animación que le da vida a los objetos, que a su vez forma parte de un ejercicio colectivo. Benchoam se ha destacado además por desarrollar un trabajo de investigación y búsqueda constante. Ha contribuido a enriquecer la versatilidad de sus propias propuestas y a promover espacios de arte independientes en el contexto cultural guatemalteco. Su obra se mueve entre múltiples lenguajes y consigue provocar y alterar la percepción del entorno cotidiano.

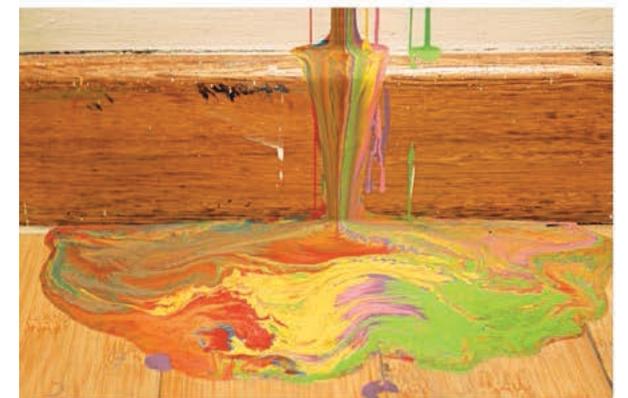


### **Sin título (2012)**

Pintura, Video  
Medidas Variables



Instalación



**Bienal Paiz: ¿Cómo converge la curaduría con las artes visuales? Ambas cuestiones las tenés en tu obra que es de una dinámica muy lúdica, crítica e irónica, pero a la vez también tu ejercicio como curador tienen también esos elementos de invitar, convocar y dialogar.**

Stefan Benchoam: Uno de los puntos de partida es no tomarse ni las cosas ni a uno mismo demasiado en serio, es algo que hemos logrado comunicar en Ultravioleta, nos interesa ir rompiendo paradigmas que están muy incrustados en Guatemala, entonces es una cosa de mucho juego y humor porque lo vemos como un vehículo que nos permite llegar a un punto de intimidad con el trabajo, hay muchas ideas detrás de la obra. En lo personal lo que busco en mi trabajo es que sea un proyecto colectivo, y que se diera de la colaboración y generosidad de mucha gente, nos gustó partir de la idea del sentido del humor como el vehículo en el que uno llega y lo confronta de manera casi inmediata y formas un vínculo porque te estas riendo es algo muy directo. Ultravioleta funciona por medio de la generosidad de mucha gente que nos dona su tiempo y su mente para que juguemos un poco.

**B.P.: En vos existe una cita directa a determinadas obras que son parte del canon occidental del arte del siglo XX, sin embargo le añadís una dosis de ironía local; piezas como ésta es como visitar el abstracto de una forma bien irónica desde el recorrido del video. Hablás sobre imitar modelos del arte contemporáneo pero desde distintas ópticas ¿Cómo funciona el proceso de apropiación e ironía?**

S.B.: Partiendo de que somos caníbales, pura antropofagia, ¡es lo que nos toca! Ahora yo veo para atrás incluso con el trabajo que comencé haciendo. Hice investigación pretendiendo conectar con puntos más amplios viendo hacia afuera para luego ver hacia adentro. Obviamente está lo abstracto pero también está el situacionismo, era hacer todo desde éste momento bastante específico, como un personaje tan o más importante que la obra en sí, tenía que hacer una conexión con el espectador.

**B.P.: Recorrer todas las calles para llegar a este espacio blanco**

S.B.: ¡Claro!, ésa fue una de las cosas que más me gustó, recientemente venimos a hacer una visita con personas de un colegio experimental, y estaban los niños viendo la obra, y en el momento en que yo entré con el video a ArteCentro Paiz todos se volvieron a ver si ya venía, como que hicieron esa conexión que me parece muy bonita, siempre está ése elemento lúdico para no tomarse nada en serio, asumiendo corrientes o ideas de afuera pensando para adentro, como para poderlas exportar.

**B.P.: En la condición del arte centroamericano guatemalteco, en tu trabajo ¿Qué tratas de evitar que ya se haya hecho?**

S.B.: Los clichés, los demasiado rebuscados, cada vez más son las conexiones con otros lugares gracias a la belleza de internet, ahora si querés conectarte con alguien en Hong Kong solo te

metés a Facebook y preguntás quién tiene ése correo y te lo dan, no hay que esperar semanas o meses para que llegue la carta y que se decidan a responder, es mucho más inmediato. Pienso que hay que ir dejando un poco atrás cosas que son demasiado particulares de Guatemala, historias que hemos escuchado en repetidas ocasiones, hay que tratar de encontrar puntos de encuentro en las cosas que pasan en Guatemala.

**B.P.: ¿Cómo se involucra la ciudad a la hora de planear una obra? ¿Cómo se vincula lo global con lo local y con tu memoria y tu personaje?**

S.B.: Hay varios motivos por los que me interesa el espacio público y el tema de la ciudad, uno de ellos es que si vemos la historia de Guatemala hay mucha torpeza a la hora de manejar el espacio, en cambio sí se maneja una cosa acomodada en el espacio se puede aprovechar de manera que la aprovechen los ciudadanos, lo importante es ofrecer la posibilidad, además es un área muy democrática y a mí me interesa eso y también se manejan muchos lenguajes, desde un lenguaje de alguien que no sabe ni le interesa para nada el arte y si la obra lo permite se puede sacar algún significado. En éste juego de ciudad hay mucho roce con otros lugares con otra gente que tal vez hace lo mismo pero con un contexto específico a ellos.

**B.P.: ¿Existe belleza en tu recorrido diario al centro?**

S.B.: Por más que suene a cliché, pienso que uno siempre aún de manera inconsciente está buscando la belleza porque al final nos ayuda a darle al día a día. Siempre estas como por instinto buscado la belleza, claro, no hay que confundir la belleza con salvar al arte, al arte no hay que salvarlo de nada, son temas que interesan pero no es el punto de partida ni el final de la obra de arte, cuando tiene que ser “bonito” va a ser “bonito” es un comodín que nos deja hacer cualquier tipo de juego que queramos, ya depende de uno cómo lo quiere usar y aprovecharse de él.

**B.P.: ¿En qué punto coincide por ejemplo Juan Brenner, Andrea Mármol, vos y Ultravioleta? ¿Qué es lo que hace que se reúnan a partir de una necesidad de exponer, de buscar, de mostrar qué?**

S.B.: Empezamos porque nosotros no estábamos satisfechos con las cosas que estábamos viendo en Guatemala, claro que a veces íbamos a una exposición y encontrábamos cosas increíbles pero por lo general eran cosas que terminábamos viendo por internet, y para ver proyectos que realmente nos emocionaban decidimos tomar cartas en el asunto, desde hace un año y medio se nos sumó Emiliano Valdés. Hubo una generación que se llevó todo el legado de la post guerra y alejó todo ese peso y a nosotros nos hicieron un favor porque lo hicieron tan bien que ya no pensamos en la necesidad de expresarnos en ése sentido porque ellos ya lo hicieron; entonces es un punto de encuentro para explorar otras corrientes, otros temas, no pensando en el arte como algo sagrado, rompiendo ésa categorización sistemática que se le impone, el arte siempre va dos pasos delante de nosotros.



**Bienal Paiz: Háblanos un poco de ese razonamiento de convivir e interactuar con el público, no con el ciudadano. ¿Cómo se plantea eso la obra de Caja Lúdica?**

Caja Lúdica (Dorián Bedoya): Normalmente en las bienales se habla de piezas, de galerías y de cosas un poco intangibles. Ahora nos fuimos al espacio público, y ésta es una propuesta de intervención de ese espacio vital a través de un taller de juego público que se realiza en la calle, con la gente. Se trata de cinco o seis talleres simultáneos, tanto de expresión artística, como de percusión, de maquillaje, de pintura caritas, vestuarios con



Taller y comparsa

materiales de desecho, zancos. Cerrando la Bienal de Arte Paiz lo traeremos al Centro Histórico. Se ha convocado abiertamente a grupos de la Red Guatemalteca del Arte Comunitario para que participen.

**B.P.:** Esta pieza u obra por ponerle un nombre no surgió momentáneamente, sino que es fruto de un trabajo que ha desarrollado Caja Lúdica desde hace muchos años. ¿En una sociedad como la guatemalteca que se involucra poco, cómo ha podido el colectivo codificar esta idea?

C.L.: (Catalina García): Desde que iniciamos, hace quizá 13 años, en la posguerra, vimos una sociedad encerrada, con miedo, con desconfianza, con intolerancia. Y vimos que el arte en Caja Lúdica podía hacer un aporte en abrir los espacios, en derrumbar los muros de la desconfianza, de la timidez, de aquello que nos aísla y nos fragmenta.



Nosotros abrimos espacios para que la gente de un pueblo o de un barrio o del centro que es todavía mucho más diverso, participe, se integre, se manifieste con libertad y pueda crear.

**B.P.:** ¿Cómo puede una persona cambiar y transformar a su vez a su comunidad? ¿Cuéntanos de tu caso, por ejemplo, porque llegaste, como llegaste al arte?

C.L.: (Dorián Bedoya): Yo era tímido. Realmente no hablaba, era el olvidado, el apartado. Y por la necesidad propia de crear de quitarme eso. Ni siquiera tenía palabras propias. Me fui acercando un poco al teatro y conocí a un amigo, Juan Carlos, que formaba parte de Caja Lúdica. Y fue la persona que me invitó a pasar la puerta para darme cuenta de la confianza que podía tener en mí.

**B.P.:** ¿Qué significa para ustedes participar en la Bienal Paiz?

C.L.: (Catalina García): Para nosotros es un honor y un orgullo. Tratamos de hacer un esfuerzo para traer una pieza, una instalación que hemos colocado aquí en ArteCentro Paiz. Hemos tenido la oportunidad de acercarnos a todos los artistas invitados tanto a los nacionales como a los extranjeros. Es una nueva apertura con un toque diferente, que ni siquiera sabíamos que iba a suceder porque eso es hasta espontáneo y eso me parece maravilloso, porque esto es una gran necesidad de Guatemala, la de espacios para el compartir y para convivir.





**Bienal Paiz: ¿Cómo crees que se puede apreciar el arte contemporáneo? Puesto que a veces para muchas personas es un poco complicado captar el mensaje de las piezas.**

Edgar Calel: Creo que el artista presenta la consecuencia de algo que sucede en la sociedad y dentro de eso que sucede hay muchas facetas a veces poética,

política, antropológica por lo que es complejo y no solo en el arte contemporáneo, para que la gente comprenda se necesita que las cosas sean sencillas.

**B.P.: ¿Nunca te ha pasado que por ejemplo tú quieres decir algo determinado en la obra y las personas interpretan otra distinta?**

E.C.: Es que lo que sucede es que todas las personas tenemos un entorno diferente, un proceso distinto, por lo que pienso que lo más importante es tener seguridad en lo que se quiere, y luego las interpretaciones son aportes que se le van haciendo a la pieza.

**B.P.: Todo ha ido evolucionando y cambiando, antes uno pensaba que arte era únicamente ir a ver cuadros de paisajes o figuras religiosas, pero ahora, en el arte se utilizan elementos de la cotidianidad, cualquier cosa puede ser parte de una obra. ¿Cómo crees que éste proceso pudiera darse para que las personas comprendan que éstos objetos cotidianos pueden ser utilizados como parte de una pieza artística?**

E.C.: Yo pienso que el trabajo del artista es indicar en donde está sucediendo el arte, ya sea en objetos cotidianos como en lo urbano, o diferentes situaciones, la función del arte es hacernos pensar, reflexionar, tenés que enfocarte en la idea, en el pensamiento, en el criterio de uno y de la misma sociedad.

**B.P.: ¿Qué sentido asignas a la movilidad de las plantas?**

E.C.: Siempre he pensado que una pieza siempre está en construcción, porque antes de que se exhiba hay un proceso, y al realizarla y exhibirla a veces las cosas cambian. El proyecto hablaba sobre el surgimiento de la creación en el contexto maya, visto desde el Popol Vuh, además del movimiento constante al que nos vemos sometidos en América Latina, es decir la migración. Las plantas son como una autobiografía, mi origen es de una comunidad maya kaqchikel, la base de nuestra historia, de nuestra alimentación viene del maíz; el año pasado tuve una beca en Brasil, cuando te enfrentas a una ciudad tan grande ves la vida desde otro punto de vista, el ritmo de vida, las necesidades son

distintas ya que no estás adaptado a ése contexto por lo que siento que mi pieza se relaciona directamente conmigo.

**B.P.: ¿Podes encontrar belleza en lo que ves, en lo que vivís, en lo que encontras?**

E.C.: Sí, yo encuentro poesía todos los días, es que la belleza es bien compleja porque cada lugar tiene una estética propia, cada región; una forma de encontrar la belleza es no tener un patrón que establezca qué es bello y qué no, a veces suceden cosas efímeras, ésa confusión es bella y no lo podés explicar.

**B.P.: ¿Cómo se infiltró el arte en tu vida?**

E.C.: Comencé manchando los lienzos de mi papá, él era pintor. Mis comienzos los hice en Comalapa, pasé como unos cinco años pintando en casa, luego conocí a Ángel Poyón y Fernando Poyón con quienes tenemos una gran amistad los conocí cuando vine a estudiar en la Escuela Nacional de Artes Plásticas “Rafael Rodríguez Padilla”, ellos me prestaban libros, estuve 3 años en la capital, conocí mucha gente.

**B.P.: ¿Qué has aprendido de tus obras?**

E.C.: Cuando uno está creando hay muchas cosas que te enseñan a darte cuenta de cómo sos, porque le das vuelta. Por ejemplo, tu posición ante éste país o a qué cosas te afectan, positivo o negativamente, entonces yo siento que las piezas son detalles de lo que uno está pensando y viviendo, es la forma de dejar un registro, una huella de tu existencia y además lo compartís con los demás.







**Bienal Paiz: Una cuestión central en tu trabajo, es tu interés primero por la reflexión y como ésta se transforma en un intercambio de forma a todos lo que participan.**

Carlos Capelán: Creo que eso viene de la preocupación fundamental que es el lenguaje, y entender que el arte es una herramienta para ciertos fines. Conclusión simbólica pero con como un ejercicio de propuesta del lenguaje, y el lenguaje solamente existe si existe el otro. En realidad yo no soy pedagogo, yo me veo a mí mismo como veo a la obra de arte, yo me veo a mí mismo como agente que activa relaciones en su entorno.

**B.P.: A partir de ahí, ¿tú crees que el arte puede ser una herramienta de la educación?**

C.C.: Pienso que la educación puede cambiar al mundo totalmente. Pero el arte no tiene fin ni intención. No va para ningún lugar ni para el otro. El arte es una canasta vacía, hay un montón de empresarios disfrazados de artistas. Hay un montón de otro tipo de éticas que trabajan con arte, y siendo una canasta vacía depende de lo que tú le pongas adentro la función que cumplirá. Desde ese punto de vista pienso que el arte puede ser efectivo si se quiere y requiere, pero no es su finalidad principal. El arte no es ni una persona ni una cosa, es una entidad muy curiosa que no tiene fin ni intención.

**B.P.: En tu trabajo uno de los aspectos más singulares es la manera en que el espacio es realmente la obra y todo lo demás acaba siendo las herramientas que hacer aflorar al espacio.**

C.C.: Si entendemos que el arte no es una esencia, el arte es básicamente una praxis, hay quien dice que el arte no existe, que existe un montón de obras de arte. Pero si el arte no es una esencia el arte funciona ahí como agente, agente para ciertos fines. Si yo me veo a mí mismo “artista” como agente que activa relaciones, la obra de arte para mí tiene el mismo fin; entonces trabajar con el espacio es sembrarlo de información o instancias en la cual el público va recogiendo información. Cuando digo información me refiero a impresiones, intuiciones, movimientos.

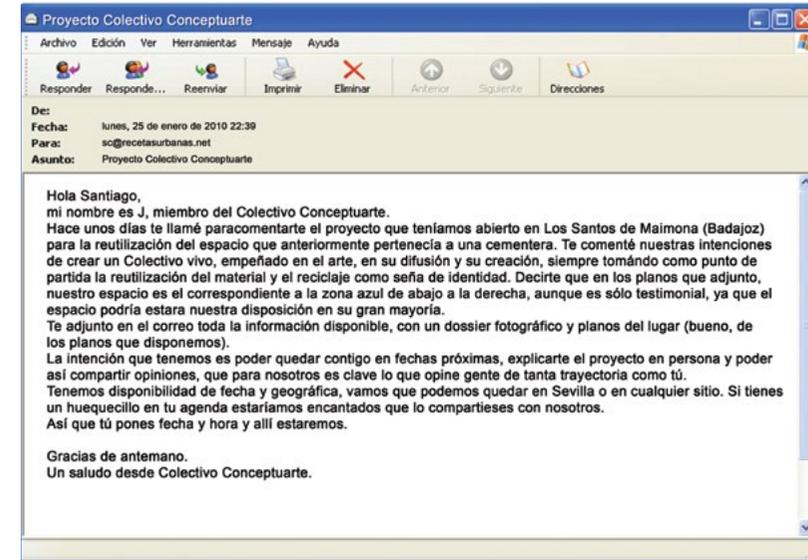
**B.P.: Háblanos un poco del taller con que participaste en esta Bienal de Arte Paiz**

C.C.: Estamos haciendo un taller, en el marco de la bienal de Guatemala y es un taller muy breve. Son cuatro días y se ha sugerido que la experiencia del taller generara una obra. Cuando tú haces un taller de cuatro días tienes que hablar generalidades muy grandes, no puedes profundizar, entonces hicimos este taller como un *brainstorming*, como un torrente de información para activar un poco el dialogo dentro del taller y de sus participantes que fueron un grupo bastante heterogéneo.





La participación de Santiago Cirugeda en la Bienal tiene como objetivo incluir en el campo artístico a la arquitectura en sus vertientes más sociales y renovadoras, y se concretó en una breve retrospectiva de las líneas de trabajo de Recetas Urbanas - Santiago Cirugeda en el ámbito de la vivienda. La muestra reúne cuatro tipos de proyectos: azoteas, ampliación y cooperación, prototipos y reciclaje. La exposición mantiene una línea de lectura que conduce desde las solicitudes o peticiones para resolver problemas a los resultados vistos ya como proyectos: a través de una serie de correos electrónicos dirigidos a la oficina de Santiago Cirugeda por personas y colectivos con problemas de carácter habitacional se plantean demandas concretas, la oficina diseña soluciones específicas susceptibles de ser adaptadas a diversas situaciones y se traducen en proyectos. En el



espacio expositivo se distribuyen en círculos trazando las “líneas de desarrollo”; tipo de denuncia, ficha de montaje, recortes de prensa y proyecto finalizado. Su trabajo en arquitectura conecta con prácticas artísticas interesadas en una intervención crítica en ámbitos sociales.

Entre los proyectos seleccionados figuran la construcción de viviendas en azoteas para ampliar o crear un nuevo espacio habitacional con materiales desmontables, módulos de vivienda de 30m<sup>2</sup>, reciclaje de edificios aislados y reciclaje de edificios en bloque.

Uno de sus primeros proyectos consistió en 1998 en la creación temporal de un espacio adosado a una vivienda sobre un andamio, acogiéndose a las condiciones que ofrecía la normativa municipal vigente.

## ► Colectivo La Torana

**Guatemala, 2000.**

**Viven y trabajan en Ciudad de Guatemala, Guatemala.**

El colectivo La Torana está conformado por un grupo de cinco artistas visuales: Marlov Barrios, Erick Menchú, Norman Morales, Josué Romero, y Plinio Villagrán.

Fue fundado en la Facultad de Arquitectura, de la Universidad de San Carlos de Guatemala en el año 2001, con el objetivo común de sus miembros por compartir la pasión por las artes visuales.

Su propuesta ha consistido en dar un giro contemporáneo a las técnicas más convencionales de las artes visuales (pintura, dibujo y escultura) y revalorizar el grabado a fin de hacer una obra consecuente y fundamentada. Indiscutiblemente la obra de La Torana se ha convertido en papel primordial de la escena artística de Guatemala. Tanto de manera individual como colectiva sus miembros se han destacado en eventos nacionales e internacionales. Han realizado intervenciones a nivel muralismo urbano y actualmente propician la colaboración con otros artistas nacionales e internacionales. Han realizado intervenciones a nivel muralismo urbano y actualmente propician la colaboración con otros artistas nacionales e internacionales en el proyecto del Taller Experimental de Gráfica. Éste ha tenido gran aceptación dentro del medio artístico y cultural del país. El TEG es una importante herramienta para artistas de todas las generaciones ya que apoyan no únicamente la creación y producción, sino también la recuperación de obra.

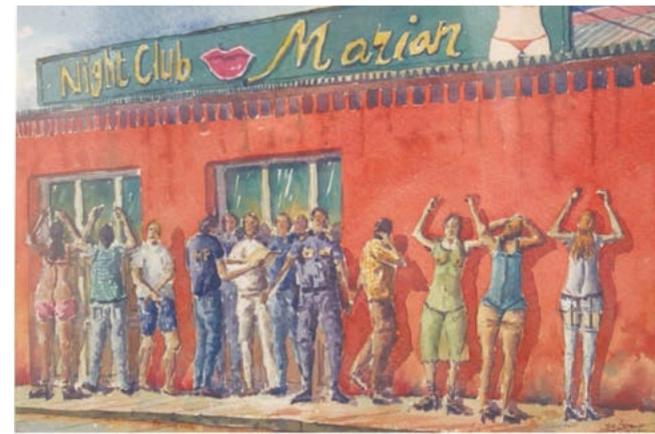


### **Paisaje**

Serie de acuarelas  
0.25 x 0.18 c/u

En esta oportunidad el colectivo La Torana ha comisionado una serie de pinturas a acuarelistas de Antigua Guatemala, quienes a partir de fotos realizadas por ellos, ponen de

manifiesto varios locales en lo que compartir y convivir es cosa de todos los días. De esos locales que funcionan en diversos puntos de nuestra capital y que resultan tan populares en las



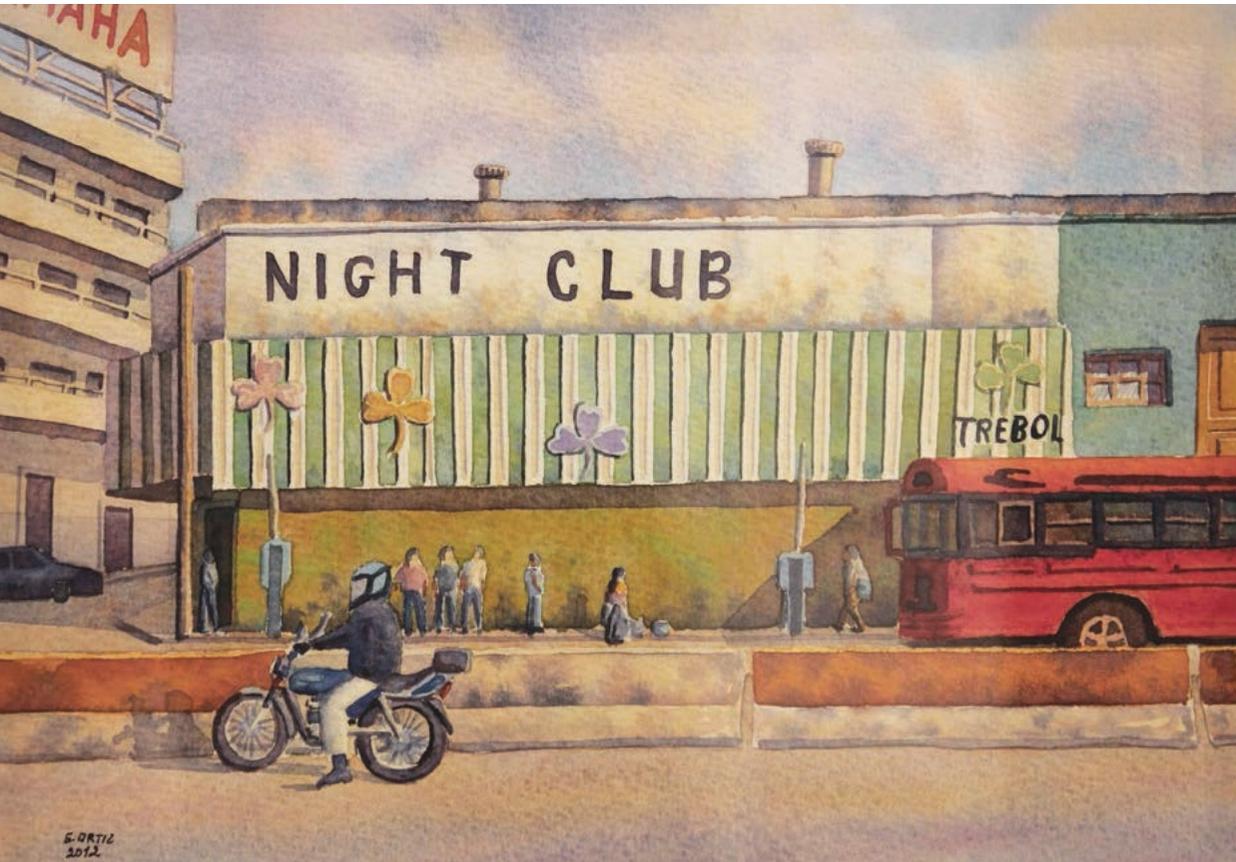
ciudades latinoamericanas dándoles la oportunidad de convertirse en paisajes urbanos.

El paisaje más que una extensión de terrenos asimilado como un objetivo observado, es una relación que se nutre a partir de la relación cuerpo-espacio. En el arte siempre fue un modelo a seguir a partir de la construcción mimética y sustancial de la pintura y después de la fotografía. Acarreando con ello, todo un sistema de valores y signos en el terreno de las categorías estéticas y los planteamientos filosóficos. Al menos el arte contemporáneo lo ha asimilado de distintas maneras en los terrenos del campo expandido y sin desdeñar su importancia lo ha llevado a otros terrenos de entendimiento y de sensaciones.

El Colectivo La Torana plantea a propósito, dentro

de la costumbre amañada de la pintura, otra serie de "Paisajes" retomados del gusto general de los "bello que quiero para mi sala". Guatemala como otros países que viven del turismo antropológico, se permite explotar esa diversidad y rebajarla al nivel de una artesanía, con el disfraz de identidad y por lo tanto, el paisaje es un tema común y explotado hasta el cansancio.

En este caso, se ha tomado otro tipo de paisajes, revirtiendo la construcción cultural que conllevan y anteponiendo una realidad que lejos de reiterarse y detonarse como pensarán muchos, connota que lo agradable tiene muchas veces tintes de hipocresía. La ciudad al fin, con esos contrastes como los de la ciudad de Guatemala, con sus espacios amurallados y fronterizos, tiene ese vaho de tensión, desaliento y hastío que puede ser un bello modelo para pintar.



### Bienal Paiz: ¿Cómo surge el colectivo?

La Torana: Todo surgió en la Facultad de Arquitectura en la Universidad San Carlos. Fue en el año 2000, cuando Plinio, Norman, Josué, Marlov y yo (Erick), es decir, quienes actualmente conformamos el grupo nos juntamos por primera vez en una exposición. Aunque en un principio no pensábamos en conformar un grupo, de alguna manera quisimos tener incidencia dentro del circuito de arte en Guatemala.

### B.P.: ¿Cuál ha sido su evolución en cuanto a la creación?

L.T.: Nuestro primer acercamiento fue con la pintura. Ninguno de nosotros había estudiado arte de manera formal o sistemática. A partir de la pintura fuimos evolucionando a otras técnicas, en primer lugar hacia el grabado. A raíz de ello fuimos a estudiar a México. Posteriormente cada uno tuvo su encuentro personal con otras técnicas. Marlov hizo lo suyo con la escultura en madera; Norman se encontró con el collage y con el objeto, etc.

### B.P.: ¿Y cómo concilian lo colectivo con lo individual? Ustedes han tenido muchas exposiciones, tanto colectivas como individuales.

L.T.: Sí. Aunque existe libertad cuando se trabaja solo, nosotros queremos eliminar las individualidades. De alguna manera nos gusta el ejercicio teórico, de teorizar la obra. Una de las principales características de la Torana es que desde el principio somos claros en que todos los elementos de la pieza, los produciremos en conjunto. Ello con el objetivo de anular completamente la autoría. El hecho de cinco personas distintas traten un mismo tema hasta llegar al consenso, hace que la obra sea muy distinta.

### B.P.: ¿Qué intenta decirnos el colectivo en esta obra que en particular se presenta en la bienal?

L.T.: En el colectivo siempre hemos tenido un poco de humor negro. Ésta es una pieza que hace muchas reflexiones. Una de ellas, es sobre la forma en el arte guatemalteco se ha abusado del tema del paisaje. Hasta tal punto que se ha vuelto natural. De la misma forma en la realidad que vivimos se nos han metido en la psiquis el tema de la violencia, que para muchos es algo natural. Entonces es como un juego, una complicidad con el observador, quien al mirar la pieza ve desde lejos paisajes puramente tradicionales y cuando ya está absorto en la experiencia de la pieza se da cuenta que el paisaje tienen connotaciones sociales y políticas muy fuertes.





**Bienal Paiz: Tanto el novelista, como el fotógrafo documental de personaje tienen muchas cosas en común. Ambos están atentos para leer la realidad de las personas. ¿Qué es eso que te mueve a observar?, y ¿dónde ponés tu atención a la hora de hacer un retrato?**

Daniel Chauche: Para mí, se trata de una combinación de varios elementos que pasan por mi cabeza. El primero es la convivencia cotidiana. Si uno quiere datos acerca del país, puede encontrarlos al observar la forma de ser de ciertas personas, la forma de vestir, de comportarse, elementos que, de alguna manera, transmiten particularidades de esta cultura. Mi trabajo es reconocer que hay algo en esa persona que es transmisible de una manera visual, que hay cierta fuerza o transparencia en su carácter que nos permite hacer una imagen. El segundo elemento es la situación que uno crea para hacer que esto sea posible. Uno tiene que poder enfocar toda su atención en el sujeto, captar su individualidad. Regularmente solo tengo un par de minutos para el intercambio con las personas que posan, para grabarme sus expresiones y gestos. Entonces, cuando ya en el proceso reconozco esa expresión que para mí es característica de la persona, hago la foto, es como un segundo momento de reconocimiento.

**B.P.: Algunas de las personas que has retratado están viendo a la cámara o al lente. Otras personas están viendo a un lado. ¿A qué creés que se deba?, ¿es algo del carácter, es la circunstancia?**

D.Ch.: Es la persona. La manera como se siente en el momento. Algunas no pueden ser ellas si están mirando a la cámara; otras sí. Si yo pudiera desaparecer y hacer que ellos voltearan a la cámara, para mí sería el mejor enganche, porque luego en la foto habrá un encuentro cara a cara, de ojo a ojo, que es el encuentro ideal. Ahora, cuando miran de lado también se toma la foto porque ellas así son, porque si hay personas que pueden estar en el momento y confrontar la realidad, hay otras que no. Ese también es otro retrato fiel.

**B.P.: ¿Encontrás algo de vos en las personas que retratás?**

D.Ch.: Claro. Estoy en cada foto. No sé si viste la de GuateAmala, una foto gigantesca, hasta en los lentes me podés reconocer, mis características, mi barba, todo. Pero, también, todas esas personas son escogidas por mí en el momento que yo decido, y son de alguna forma la exteriorización de lo que yo observo, de lo que siento al vivir en esta sociedad. Creo que eso sí es similar a lo que hace un escritor. Una cosa es vivir y compartir con las personas, y otra es tratar de transmitir nuestras sensaciones a un público más grande.

**B.P.: Cuando uno vive en este país tiene la percepción de que los guatemaltecos vivimos en distintas Guatemalas. ¿Cuáles son nuestros rasgos distintivos?**

D.Ch.: ¿Estamos hablando de comparar a Guatemala con otras sociedades o estamos pensando en sus sub sociedades dentro del país?

**B.P.: Hay muchos matices físicos, sin embargo, al ver las fotos pareciera que tuviéramos algo en común, pero no sé que es.**

D.Ch.: Para mí, es la visión de reconocimiento. Yo trato de no manipular más de la cuenta la realidad, aunque es obvio, tenemos un estudio portátil, entonces llevar a la gente para que se tome la fotografía es obviamente una manipulación, bastante fuerte hasta cierto punto, pero trato de ver el ambiente que creamos, su forma de ser, la sonrisa que tiene, todo esto que hace a las personas como ellos son. Realmente la esencia de lo mío, el 90 % del trabajo es reconocer en esta persona sus diferencias. Para mí es más un trabajo de reconocimiento.

**B.P.: También es muy importante el trabajo en equipo, ¿verdad?**

D.Ch.: Súper importante. Antes, muchas veces, era solo María Elena y yo, y a veces yo o Roberto. Creo que lo que permitió la riqueza de este archivo que se creó durante este mes de Bienal fue poder ocuparme solo de la gente y de tomarle las fotos. Retratamos a casi 150 personas para el proyecto. Yo digo que por lo menos 40 ó 50 de ellas entran con orgullo en el archivo que yo tengo del país.

**B.P.: ¿Y cómo encontraste la Sexta avenida con todos estos personajes?**

D.Ch.: Rica, rica...

**B.P.: Cuando entrás en ella, ¿qué encontrás?**



Exterior e Interior Cine Lux

D.Ch.: De todo. Eso es lo magnífico de la Sexta. Yo creo que este proyecto quedó como anillo al dedo en la propuesta de compartir y convivir. Es un lugar en donde hay gente de muchas partes de Guatemala que viene a disfrutar el momento, mucha gente que vive y trabaja aquí, y toda esa gente que pasa, y la policía que los cuida, todo eso. Es realmente un lugar fantástico de encuentros y creo que abarca mucho el espíritu de la Bienal.

**B.P.: De la litografía que has visto sobre Guatemala, hay temas y cosas que son constantes. ¿Cuál de esos temas no te interesa, y por qué?**

D.Ch.: (Risas) Mejor preguntá por qué te interesan los temas, qué te interesa y por qué. (Risas) Lo que más me gusta es estar en el momento de hacer las fotos, de encontrar a las personas.

## ► Benvenuto Chavajay

**Guatemala, 1978.**

**Vive y trabaja en Ciudad de Guatemala, Guatemala.**

Egresado de la Escuela de Artes Plásticas. Cofundador del Colectivo Tzunun-Ya y coordinador del Festival Chi-Yá, Arte+Cultura. (Ambos en San Pedro la Laguna, Atitlán, Sololá). Ha participado en exposiciones personales y colectivas y en ferias de arte a nivel nacional e internacional desde 2004. Su obra se ha caracterizado por un permanente cuestionamiento de la identidad y por una constante exploración porque los medios que utiliza respondan a estos cuestionamientos.



### **Sin título, de la serie Algo Extraño en el Cielo (2012)**

Instalación

Columna de 1.20 x 1.20 mts. Vasijas de 0.30 x 0.30. Tres alas de avión de barro quemado de 0.40 mts.

A lo largo de la vida, como artista de la neo-post-guerra, el artista ha sido testigos de los cambios y fenómenos que adolece estos que llamamos *cultura*. Al principio en los pueblos de Guatemala, especialmente los más remotos, el barro era el material que por excelencia lograba expresar la estrecha unión entre la comunidad y su entorno. Con el devenir de los cambios éste fue reemplazado por el plástico, un material que se incorpora a todos los aspectos de la vida cotidiana.

La macrocefalia de Guatemala nos empuja a recorrer a diario largos

trayectos, durante los cuales brotan experiencias que en el caso particular del artista se traducen en obras de arte, a partir de lo que para otros son objetos olvidados. En el caso de Benvenuto Chavajay, en el ir y venir de su pueblo, San Pedro La Laguna, a la Ciudad de Guatemala, el autobús se convierte en un refugio, en una especie de templo, que a su vez le permite apreciar el paisaje guatemalteco, pero al mismo tiempo lo convierte en testigo de un *no lugar*, en un agente extraño en su propio pueblo, un *indio exquisito* en la ciudad de Guatemala, dentro de una inevitable



polaridad contemporánea de identidades. De alguna manera, esta instalación – una columna de blocks-, la manera en que aparecería pedestal de esculturas tradicionales, cuyo elemento central son tres vasijas de barro con alas de avión, habla de esta paradójica dualidad.

Benvenuto Chavajay.

**Bienal Paiz: Hay piezas donde multiplicas el elemento, como las sandalias. ¿A qué se debo esto?**

Benvenuto Chavajay: El plástico es ese elemento que se popularizó en los 70's y todo cambió. Antes de su llegada, todo era natural. En las comunidades llegaba el plástico mientras que en la ciudad, llegó el cable. La gente de aquí no miraba canales como CNN. Mi obra es una reflexión sobre el material, sobre qué es lo que ha cambiado para bien o para mal, no lo discuto.

**B.P.: Esas piezas, hablan de muchas cosas, sobre todo de elementos simbólicos. ¿A qué se debe esto?**

B.Ch.: Creo que en parte se debe a que ahora me siento un poco extraño cuando llego a mi propio pueblo. Hay cosas que no reconozco hasta con mi propia familia, me siento un extranjero. Esa es la contraparte de ir y de venir y por eso pienso mucho en los pasos en el camino. La mayor parte de mi producción tiene que ver mucho de lo que viví en mi infancia.

**B.P.: Siempre hay una experiencia básica ligada a San Pedro, La Laguna, al lago y sin embargo; tú vives en la ciudad. ¿Estás conectado con la comunidad?**

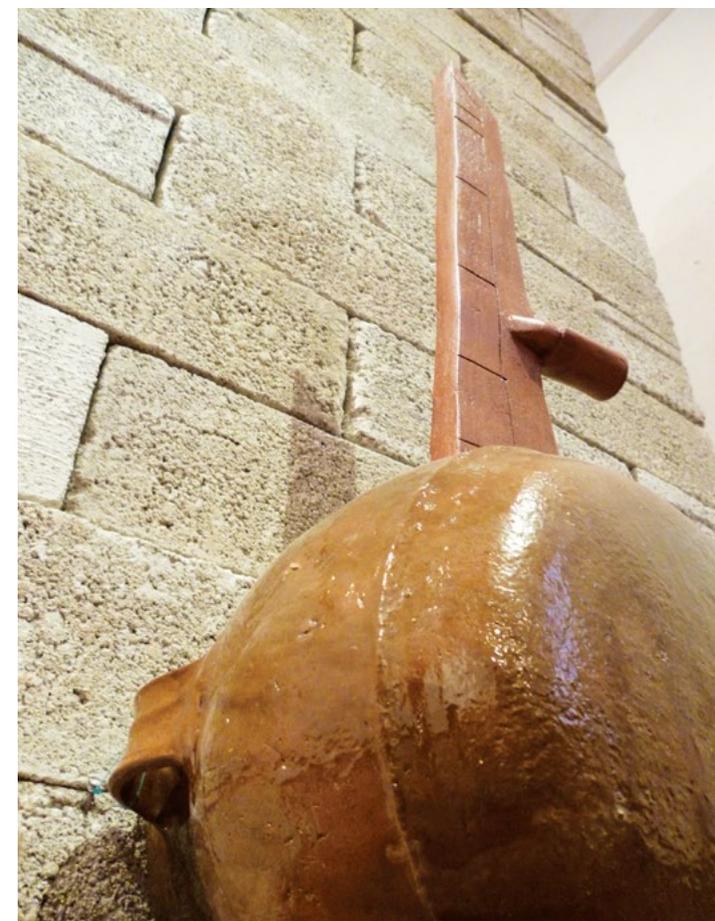
B.Ch.: Casi todo lo que hago tiene que ver un poco con mi niñez, todo es un recordatorio y tiene que ver un poco con mi infancia que va desde el peine, los zapatos, las chancletas, así como todas las anécdotas de mi padre y mi abuelo que siempre me han parecido muy poéticas.

**B.P.: ¿Cómo proyectas tu trabajo en la actualidad?**

B.Ch.: Estoy trabajando con el barro, el cual es un elemento muy importante en casi en toda la escultura: el barro es como la congelación de la historia. Cuando uno quema el barro se convierte en terracota. Hay mucha gente y pintores que cuando pintan un cuadro de naturaleza muerta siempre pintan bodegones pero yo tengo mi propio bodegón, por esa razón quemo el barro para que se convierta en esa naturaleza muerta.

**B.P.: Por último, me gustaría que volviéramos a tocar el tema de lo sagrado y es inevitable hablar de la figura de Maximón como una deidad clara de referencia en toda la cuestión, no tanto artística como conceptual, ¿cómo se inserta esos aspectos propios de la comunidad en tu trabajo?**

B.Ch.: Afortunadamente nací en una familia que cuenta con un padre que ha sido para mí una guía espiritual al igual que mis abuelos. Yo tengo familiares que son curas, un familiar que es pastor evangélico, tengo un tío que es un radical sacerdote maya,



Detalle de obra

entonces todo esto tiene mucho que ver con la proyección que realizo, la cual tiene origen en mi niñez.

De alguna manera, en esta instalación la columna de blocks, adopta la forma de un pedestal tradicional para esculturas, pero su elemento central son tres vasijas de barro con alas de avión que están en el suelo. El block, el plástico y la visión del avión atravesando el cielo son los elementos que caracterizan la llegada de la modernidad a las comunidades. La obra habla de estas paradojas.



### Bienal Paiz: ¿Cómo fue tu involucramiento al mundo del arte?

Manuel Chavajay: Cuando terminé de estudiar en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, me planteé varios cuestionamientos, entre ellos si regresaba a San Pedro la Laguna o si me quedaba en la capital, y decidí regresar por mi familia. Empecé a estudiar diferentes posibilidades en el arte, la fotografía, luego el arte naïf, luego caminando por la cuenca o por el lago empecé a reflexionar en el reflejo, no tenía la técnica y pensé en unir éstos dos elementos, y entonces comencé a intervenir objetos, paisajes pero sobre un objeto, me interesó la idea de congelar la realidad, ésa conexión entre , por ejemplo, los lentes que me gustaba tanto usar y el turismo, retrovisores de carros, intervine puertas de autos; no tenía conexión con la ciudad, con ésa violencia o los medios de comunicación y el carro para mí representa eso la violencia pero lo bonito. Luego descubrí los remos. Mi Papá era pescador y pinté el agua y el paisaje en el remo.

Actualmente estoy creando bocetos, intervenciones en objetos que son lo más significativo de mi trabajo.

### B.P.: ¿Tu comunidad está involucrada con tu arte?

M.Ch.: Es bastante extraño, lastimosa y tristemente en mi comunidad no conocen mi trabajo, es decir no hay ése intercambio de diálogos. En la comunidad si haces algo bueno siempre vienen las críticas, no sé si pasará en la ciudad y si haces algo malo también. Con el canal cultural estamos buscando que la comunidad se interese por el arte, aprovechando los medios como la radio, la televisión, que se conozca el arte en general porque lo consideramos importante en las escuelas, en los colegios, eso te abre el horizonte, te da otra perspectiva, ésa es mi experiencia y me gustaría que sucediera lo mismo con la comunidad.

### B.P.: ¿Consideras que la pieza que mostraste refleja el lado espiritual de la muerte?

M.Ch.: Esta pieza la he estado trabajando desde hace dos años, la trabajé como imagen. Es un proceso que me impactó mucho porque es la celebración de la muerte de alguien, de ahí salió el ritual, para mí es celebrar la muerte. Se refiere a los 9 días después de la muerte, ése es el tema central.

En el noveno día se hace una celebración para pedir por el difunto, se hace un almuerzo, es una celebración de tristeza, está llena de sentimientos, de emociones, la obra en sí se manifiesta en los rostros, en ellos se fue congelando, se representa la comida también, se celebra matando a más de un animal para darle de comer a casi 600 personas con dinero que se recauda durante los 9 días.

### B.P.: ¿Cuáles son las características de esa celebración?

M.Ch.: En una de las imágenes se ven personas que llegan a visitar a las familias y que son madres y abuelos principales, desde antes de la llegada de la iglesia de los españoles o de la invasión española ellos tenían una función, ser los principales del pueblo, los que manejaban las cofradías y las mujeres eran las texeles, ellos siguieron con los mismos cargos pero con una función diferente, cuando alguien muere ellos ya están con la familia para consolarlos y las madres de familia llegan a las 6 de la mañana a hacer la primera oración, son personas muy importantes.

Yo no peleo con mi pieza, la miro, hablo con ella, tengo un diálogo, sé lo que me está pidiendo, cómo la tengo que poner, lo que me pide es lo más importante para mí. Soy yo con mi pieza y en segundo plano el espectador.



Manuel Chavajay en montaje

## ▶ René Dionisio "Tz'utu" Chavajay

Guatemala, 1978.

Vive y trabaja en Santa María Visitación, Sololá, Guatemala.

Interesado por las artes y la arquitectura ingresa a los estudios técnicos a la universidad pública y privada. Viajó a Barcelona, Múnich, Hamburgo, New York, Boston, Vermont y México para estudiar arquitectura y artes e los museos y bibliotecas. Con esta base técnica y tradicional. Su nuevo enfoque de volver a las raíces lo lleva a investigar y reinterpretar la cultura local a través de las artes. Hace tres años regresó a Sololá para asentarse acerca del Lago de Atitlán y trabajar en proyectos de desarrollo artísticos para las comunidades.



### Tz'utu baktun kan (2012)

Audio

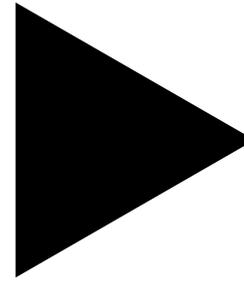
*Esta obra es un tributo al nahual B'atz, el nahual de los artistas que representa el hijo, el tejido, la línea, da un ejemplo de la música maya contemporánea (dentro de la cosmovisión del hip hop), pues es una combinación de sonidos prehispánicos grabados y adaptados con letras compuesta por Tz'utu en lengua Tz'utujil y arreglos de orquesta y marimba.*

*Busca la integración de las lenguas mayas, sobre bases modernas de Hip Hop e investiga sobre los conocimientos codificados*

*en el idioma del Mayab.*

*Inspirada en la visión de las abuelas tejedoras, la traducción oral y los personajes del Popol Wuj, Juan Chowen, y los hermanos gemelos Jun Ajpu e Ixbalenque, esta pieza musical propone retomar la enseñanza de los ancestros como un llamado a la unión de las comunidades, expresa la cosmovisión Tz'utujil, el agradecimiento a la vida y cuestiona los problemas sociales y políticos de la sociedad actual.*

René Dionisio (Tz'utu).



## Xojob'al B'atz'al G'ij / El baile del inicio del Tiempo.

Ja wa cholcan, chique / Esto fue lo que nos contaron.

Ja wa xbixcan chique / Esto fue lo que nos dejaron.

Ja nabey tak qa Te qa Tata / Nuestras primeras madres y padres

Xqui q'utuj cha li Kajaw / pidieron a nuestros creadores

qi naoj chu tikik li qa winakil / la sabiduría para sembrar nuestra esencia,

ja nabeytak winaki rugin ulef xe an wi / los primeros seres fueron formados con tierra...

ja ru kab'al rugin che' xe an wi /...la siguiente generación con Madera fueron tallados

ma ja eje' xa jun bi xque en / pero ellos perdieron la razón

xa xque en pocon chal li ka te ulef / crearon dolor a nuestra madre tierra,

xe ajnumaj xe jote chuitak che / corrieron y se escaparon subiendo a los árboles...

xe maloichik jutik pa li ulef / ...regresaron para buscar la esencia dentro de la tierra.

### Pali Wajxaqib B'atz' / En el día ocho B'atz'

Xe Tik, Xe k'asbax li Achii / sembraron y crearon a los hombres de maíz.

### Pa li belejeb B'atz' / En el día nueve B'atz'

Xe Tik, Xe g'asbax li lxoki / sembraron y crearon a las mujeres de maíz.

Ja li B'atz' ja la li ojertak Tzij / El hilo del tiempo, nuestras lenguas antiguas

Cha xe q'uje pali qa xukulibal / estuvieron siempre en nuestros lugares sagrados,

B'atz' li ojer tak tzij, ojer taq chawem / el hilo del tiempo, idiomas antiguos, palabras antiguas

Ja wa li qa Te xque kemkan chi ka wech / es lo que tejieron nuestras abuelas para nosotros.

### B'atz'...Ru gamal li qa kaslemal / Hilo del tiempo... cordón umbilical de nuestra existencia.

B'atz'...Ru g'amal li qa kaslemal / Hilo del tiempo... cordón umbilical de nuestra existencia.

B'atz'...Ru kamal li qa k'aslemal / Hilo del tiempo... cordón umbilical de nuestra existencia.

Xojobal , Xojob'al B'atz'al G'ij. / El baile, la danza del inicio del tiempo

**B'atz'...Ru kamal li qa k'aslemal / Hilo del tiempo... cordón umbilical de nuestra existencia.**

B'atz'...Ru kamal li qa k'aslemal / Hilo del tiempo... cordón umbilical de nuestra existencia.

B'atz'...Ru kamal li qa k'aslemal / Hilo del tiempo... cordón umbilical de nuestra existencia.

Xojobal, Xojob'al B'atz'al G'ij. / El baile, la danza del inicio del tiempo

**Ja wa li qa kastajinem Rixin li qa winaki / Esto es el despertar de nuestra naturaleza,**

Ru kamal li qa muxux b'ar tiktovi... / cordón umbilical donde inicio nuestra existencia.

B'atz'...Ru kamal li qa k'aslemal / Hilo del tiempo... cordón umbilical de nuestra existencia,

Ja li qachalal Rixin li ojer qa K'aslemal / nuestra conexión con nuestros antepasados

Tok xka jach kan ki' / cuando nos separamos

Rugin Jun batz Jun chowen / con nuestros hermanos Jun Batz' Jun Chowen.

Li ojertak tzijb, li ojertak qa wix / Palabras antiguas, cantos antiguos

Li ixgub b'ar Tzijbi li nabey tak q'aq' / Tenamaste donde encendieron el primer fuego.

Ojertak katit Ojertak qa mama' / Abuelos de la noche, abuelas de día,

Koj que tzuk, Koj ki q'asba / nos alimentan, nos mantienen vivos.

Aj q'ijab' kin qutuj che we / guías espirituales, les pido hoy

Ti ka tzija li kotz'ijanem / encendamos el fuego sagrado,

Koj xojof qa rugin la qa q'aq'. / bailemos alrededor del fuego,

koj xojofga rugin li qa q'ojom / bailemos con nuestra marimba.

**Xojob'al, Xojob'al B'atz'al G'ij / El baile del inicio del tiempo.**

Xojob'al, Xojob'al B'atz'al G'ij / El baile del inicio del tiempo.

Xojob'al, 'al B'atz'al G'ij / El baile del inicio del tiempo.

Xojob'al, Xojob'al B'atz'al G'ij / El baile del inicio del tiempo.

**B'atz'...Ru kamal li qa k'aslemal / Hilo del tiempo... cordón umbilical de nuestra existencia**

B'atz'...Ru kamal li qa k'aslemal / Hilo del tiempo... cordón umbilical de nuestra existencia

B'atz'...Ru kamal li qa k'aslemal / Hilo del tiempo... cordón umbilical de nuestra existencia

Xojobal Xojob'al B'atz'al G'ij. / El baile, el baile del inicio del tiempo.

**B'atz'...Ru kamal li qa k'aslemal / Hilo del tiempo... cordón umbilical de nuestra existencia**

B'atz'...Ru kamal li qa k'aslemal / Hilo del tiempo... cordón umbilical de nuestra existencia

B'atz'...Ru kamal li qa k'aslemal / Hilo del tiempo... cordón umbilical de nuestra existencia

Xojobal Xojob'al B'atz'al G'ij. / El baile, el baile del inicio del tiempo.

**B'atz' / Madre**

Ta sacha nu majk, quin gutj cha we camik... / perdona mis errores te pido hoy...

Ixok rixjail li Balam, qas atet ixok / Mujer esposa del Jaguar, tu gran Mujer

At nimalaj B'atz' / eres grande como nuestra existencia

Quin bij cha we, atet at nimalaj ixok / te digo eres gran Mujer

Rixjail B'alam, atet qo li a chojq'a' / esposa del Jaguar, tú tienes la fuerza

Ri xin li e kojoltak q'aq' / de los que mantienen el fuego sagrado

Atet cat lloaf qui q'aq'al chali li winaki / tu das tu fuerza a los niños y a las personas,

Cha que q'ulei / que se casan

Ta lla li a g'agal cha li jatak aq'ala / le das tu fuego a sus hijos

Cha ti kaj ya pa qe wi / cuando los bautizas.  
 B'atz'il g'ij, B'atz'il aga / Hilo del día, hilo de la noche.  
 B'atz'il juna, B'atz'il ka kaslemal / Hilo de los años, hilo de nuestra existencia.  
 In atet nimalj batz / Hermosa Madre.  
 K'o li a q'a chiquij li aq'ala / das tu protección a las niñas y niños,  
 Cha ma junta qe q'a Ma Junta kiqan / que nacen sin brazos, que nacen sin pies.  
 K'o li a q'a chiquij li aq'ala / das tu protección sobre las niñas y niños  
 Cha ma junta qe xikin Ma Junta qe wech. / que nacen con sordera, que nacen ciegos.  
 K'o li a q'a chiquij li aq'ala / das tu protección sobre las niñas y niños,  
 Cha gochik quixmachi tok qe alaxi / que ya tienen bigotes cuando nacen  
 Go li a g'a chiquij li aq'ala / das tu protección sobre las niñas y niños,  
 Cha gochik keey to ne alaxi / que ya tienen dientes cuando nacen.  
 Ja la ri a wal' ixok B'atz. / Ellos son tus hijas Mujer Jaguar  
 Ja la aq'ala k'o que q'aq' / las niñas y niños que recibieron tu bendición  
 Que cowin kat que tzet / tienen tu magia y pueden verte  
 Patak takaj q'ij / en los lugares sagrados.  
 Nimalaj B'atz, logolaj nimalaj B'atz / Mujer Jaguar, hermosa Mujer Jaguar  
 Ni ke pu qi ri aq'ala / Tus hijos hacen magia  
 Ni que pu qi che Xij'g / se convierten en águilas  
 Ni que pu qi che Tz'i / se convierten en los portadores de la justicia.  
 Tz'iquikil B'atz' / Elementos del Tiempo  
 G'ij, Ik, Chumil, Ulef, Ya, Jab, Sutz' / Sol, Luna, Estrellas, Tierra, Agua, Lluvia y Nubes.  
 Ja la li aq'ala / Ellos son tus hijos  
 Ja la li a Wal' simalaj B'atz' / ellos son los hijos del hilo del Tiempo.

[Tz'utu Baktun Kan, Tz'utujil Cosmovisión Hip Hop.]

### Bienal Paiz: René ¿cómo fue tu inicio y tu posterior acercamiento a lo sonoro?

René Dionisio: Me inicié en la pintura. Sin embargo, yo interpretaba mis pinturas como sonido. Luego hice mis viajes y me fui a cercando al grupo de DJ's en la universidad de Vermont. Entonces me acerqué un poco más a la música. Empecé luego a tocar música en la radio, en los horarios de relleno después de las 12 de la noche. Me llamó mucho la atención el hip hop, el reggae y bueno, desde allí que la música me tomo a mí como instrumento, para hacer cosas nuevas como hip hop en idiomas mayas.

#### B.P.: Y en Vermont, ¿Tuviste contactos con grupos de hip hop?

R.D: Sí, tuve varios amigos que tenían larga trayectoria en la música, e iba a muchos conciertos. Aprendí más o menos un poquito y conociendo el lado del hip hop; y luego a mi regreso a Guatemala, fue cuando opté por estudiar más el idioma y fui buscando la forma de iniciar una propuesta musical que casi no se había tocado en idiomas mayas. Ya conocía a algunos amigos que lo trabajaban, pero yo sentía que había que darle un impulso más fuerte (risas). Entonces eso fue el inicio de todo esto.

#### B.P.: ¿En la comunidad que tú vives hay grupos con esta actividad?

R.D: *Ithatsu Urbana* es un grupo de Chimaltenango que ha trabajado en una propuesta desde hace unos seis o siete años. Yo los conocí hasta hace un par de años. Pero además de ellos, en mi comunidad no hay una escena musical. Es muy fuerte la influencia de la música regional mexicana como la banda o la norteña.

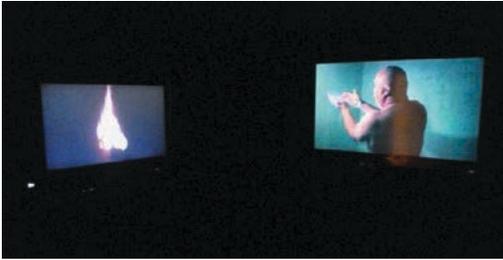
#### B.P.: ¿Cómo surge y se materializa la idea del proyecto?

R.D: En algún momento lo hablamos con mi productor, el Dj, Básico 3. De eso hace como tres años, pero fue como algo pasajero. No fue sino hasta el año pasado que nos juntamos y nos propusimos hacer una propuesta, en la que queríamos encontrar una identidad a través de la música. Optamos por tomar una línea y de usar instrumentos prehispánicos como la marimba o los tambores. Además, yo sentía esa necesidad de comunicar y hablar al público general a través de nuestro idioma. Durante estos últimos dos años, he investigado y estudiando más a quiénes están haciendo hip hop en el área. Conocí a gente en Chiapas que tienen una propuesta similar. Hicimos una colaboración con ellos, grabamos en Chiapas, ellos hablan tzotxil y lo combinamos con tzutujil, nos pareció interesante y a la gente le gustó mucho la idea.

#### B.P.: ¿Es la obra una visión moderna de lo que es la identidad?

R.D: De eso habla en la canción *Bat'z, bat'z*. Son los conocimientos locales y ancestrales a los que les estamos llevando a luz de una manera más musical. Es una reinterpretación de la cosmovisión local de tal forma que todo el público pueda percibir estos mensajes.





Proyección de video

**Bienal Paiz: Cuando me enseñaste por primera vez las imágenes del video, tuvimos una plática sobre compartir y convivir ¿Cómo han estado marcados éstos des términos en tu vida?**

Jorge de León: Me suena más a una utopía que a una realidad, es decir, es fácil plantearlo pero es realmente difícil llevarlo a cabo. No me parece

que exista aún en Guatemala la convivencia, tal vez un poco en el centro de la ciudad porque ni en el arte o en la sociedad se comparte ni se convive. De cierta manera somos ajenos. En mi caso puedo ir desde lo más bajo hasta las más altas esferas pero no pertenezco a ninguna de ellas. No convivo ni comparto mucho o lo que comparto no es lo que esperan las personas, compartimos prejuicios, desencantos, cóleras y frustraciones pero alegrías muy pocas, convivimos y compartimos para escapar, para emborracharnos.

**B.P.: En tu pieza, hay fuego en las manos, alcohol y ésa combustión genera que se haga visible tu cuerpo, lleno de cicatrices y tatuajes ¿Qué relación existe entre la memoria del cuerpo, ése registro de lo que queda, y la relación entre convivir y compartir?**

J.d.L.: Para mí como te explicaba anteriormente la convivencia no se da, voy a cualquier pueblo en Guatemala y no me siento cómodo, exceptuando a los de la cuenca del Lago de Atitlán que está acostumbrada a personas con mi apariencia pero soy un turista, no pertenezco allí como tampoco pertenezco a las otras comunidades ¡En Salamá me amenazaron con lincharme por marero! Sólo por los tatuajes, en Izabal la misma situación, en Quiché no puedo ni caminar tranquilo, es decir convivencia no hay, siempre aparece el prejuicio por todos lados, por parte del mestizo o del indígena, mi pieza se refiere a eso a una persona quemándose, linchada.

**B.P.: Hay una parte en el video que suprimiste, en ese momento estás con el alcohol en las manos y se prende la llama por la cabeza y alguien grita. ¿Cómo es ése fuego en tu obra, cómo te sentís dentro de éste performance, es un factor necesario en tu obra el juego extremo?**

J.d.L.: No lo veo como un factor necesario, solamente es lo que me pide la obra, creo que es lo que este país necesita, una comunicación más directa sin intelectualizar tanto las cosas; a mí parecer ésta obra quedó bastante linda y pictórica desde la parte estética y eso era lo que me interesaba. La mayoría del público no lee la metáfora, no lee la poesía,

lo que busco es que se lea; las obras necesitan texto explicativo para que puedan ser comprendidas. Todo arte es hijo de su tiempo y de su contexto, las imágenes son hijos de Guatemala.

**B.P.: ¿Existe una conexión entre el Jorge de León del 2012 con el del 1996? ¿Hay algo en cuanto a lo creativo que mantengas desde que iniciaste en el arte?**

J.d.L.: Mantengo la idea de que todos los seres humanos somos iguales, no importando condición económica, política o preferencia sexual, no hay gente ni buena ni mala, simplemente con sus propios intereses y los ponen encima de los de los demás, eso lo vi en la calle y lo veo ahora.

**B.P.: ¿Qué temas preferís evitar que hayan sido tocados por artistas anteriores?**

J.d.L.: La folclorización de la identidad, ése es un punto que no me interesa tocar, aunque mi obra esté ubicada en la ciudad o del contexto nacional no me interesa folclorizarlo, también siento irrelevante la identidad, la guerra me interesaría seguirla tocando pero se simplifica demasiado y las personas no quieren ver más allá, muchos temas no están resueltos pero hay mucha gente trabajándolos, y también está el camino del mercado fácil.

**B.P.: ¿Encontras belleza en tu recorrido diario?**

J.d.L.: Tal vez la belleza que se espera no la encuentro, pero al salir de mi casa a las 6 de la tarde veo un chuchito corriendo a una camioneta para morder a un ayudante, el ayudante le huye y la camioneta corre más rápido (risas) eso lo considero parte de la belleza nacional; el chapús, las improvisaciones del país, hasta la mugre, la mancha de orines que dejan en la Biblioteca Nacional, tan metafórico, el Museo de Historia que es horrible, que da pena pero que lo merecemos, de cierta manera es bello.

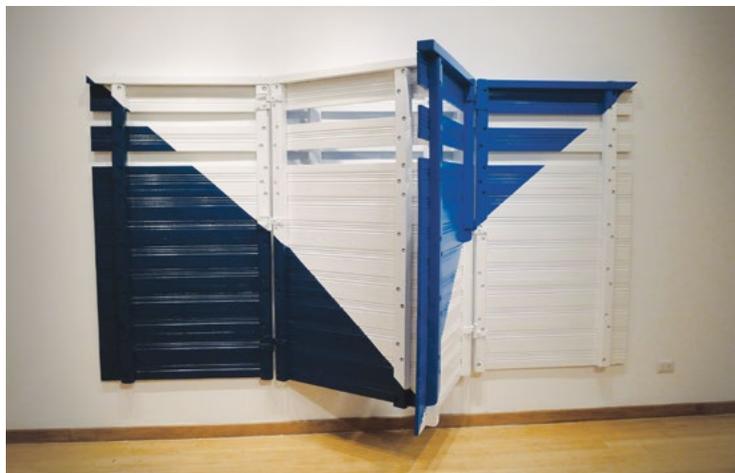
**B.P.: En cuanto a la pieza que presentaste en la Bienal ¿Le cambiarías algo?**

J.d.L.: Debió haber sido una instalación, no solo con dos pantallas, era una proyección con una cañonera en una pantalla pequeña en la que el espacio se viera quemándose; sé que fue una cuestión de logística y producción, cuando hay poder o burocracia es difícil hacer las cosas. Creo que quedó muy lindo pero siento que habría preferido un poco más de crudeza, me gusta la belleza del fuego, me hipnotiza.

**B.P.: Vos pusiste un video en la Bienal el 2 de julio ¿A quién pertenece ése video?**

J.d.L.: A las personas que lo vieron, a la historia, se vuelve parte de los mitos urbanos, de la tradición del país que no queda en video. Si alguien lo compra o lo paga tendrá un disco. Pero la obra pertenece a quien la vio, no a quien la compra. En éste país la única propiedad que existe es la de los ricos, los demás no tenemos nada, no se tiene acceso al arte pero se puede subir al internet tranquilamente y lo ves.





Construcción geométrica No. 1 A (2012)

**Bienal Paiz: Quisiera saber un itinerario desde la primera vez que mostraste tu trabajo hasta el último que has colocado ¿Me puedes contar un poco ésa historia a través de algunos sitios que le han llamado la atención?**

Dario Escobar: A diferencia de en otras ramas del arte, el ser artista visual lleva una responsabilidad implícita y ésa responsabilidad está tamizada por estar dispuesto a recibir cualquier tipo de comentarios, llevo casi 17 años en las artes visuales y pienso que lo más interesante ha sido para mí escuchar, porque ahí es donde realmente uno encuentra las verdaderas consecuencias de lo que está haciendo y los verdaderos aportes en lo que implica el arte actual, eso me parece más interesante que mostrar en lugares.

**B.P.: ¿Qué autores le interesan?**

D.E.: La formación que tengo es en arquitectura, es a través de ella que aprendí a conocer y reconocer el espacio, así que mis grandes influencias van por los artistas que han trabajado el espacio desde distintas ópticas, es decir artistas que no necesariamente han sido artistas visuales, podría mencionarle a Oscar Niemeyer, si usted observa mucho de mi trabajo tiene relación estrecha con el minimalismo.

**B.P.: ¿Cómo visualiza al artista? Le pregunto, porque estamos familiarizados con un artista que se desgarró las vestiduras con el drama de su vida.**

D.E.: Desde la visión occidental ésa es la idea del artista, ésa visión pintoresca. Pienso que el artista hoy en día es también un empresario, que sabe manejar su carrera, que

logra una estructura como tal dentro del mundo, porque ¡no sé! Usted puede ser el mejor artista del mundo pero si no tiene la capacidad de para hacerse cargo de sus compromisos no funciona la cosa.

**B.P.: Entonces, esto nos lleva a pensar que hay un método detrás de su creación ¿Háblenos un poco sobre su proceso?**

D.E.: Yo sigo siendo un artista de vieja línea, que tiene taller. Tengo taller y tengo un equipo de trabajo que me apoya en distintos temas, sobre todo en exposiciones que son fuera del país, así que tengo quien se encarga de las aduanas y que se encarga de las relaciones con las galerías y de los museos, para poder tener tiempo para trabajar, diseñar y supervisar las piezas.

**B.P.: Dario, háblenos un poco sobre el proceso de la pieza exhibida en la Bienal.**

D.E.: Es un proyecto que tengo desde hace 2 años, es un proyecto que encuentro muy interesante porque a nivel de América Latina existe un fuerte interés por estudiar la geometría abstracta que se origina a finales de los años 40, empiezan a tener en las grandes ciudades brotes y movimientos en los que destaca por ejemplo Cruz Diez, y se establece un diálogo y comunicación con Europa.

En nuestro país hay una clara herencia de arte abstracto, desde la época pre-hispánica, ¡y no se necesita ser docto en el tema! Carlos Mérida lo descubrió antes. Mis obras parten de la búsqueda de la abstracción geométrica, la búsqueda del abstracto no como el punto máximo en donde la cultura occidental se desplaza en términos de intelectualidad estética sino en términos absolutamente intuitivos. Si usted ve las carrocerías se puede percatar que existe una forma intuitiva en el guatemalteco, en el artesano, de explorar esos espacios, éstos equilibrios y éstas formas, la obra parte de eso y quizás lo interesante es que se puede ver una expresión popular en términos de alta cultura, es un choque entre dos espacios que aparentemente son opuestos pero que pueden conjugar en uno mismo.

**B.P.: ¿Qué madera es?**

D.E.: Son varias maderas, las vigas están fabricadas de una madera que ellos le llaman “palo duro”, que es una especie de matilisguate y los entrepaños están realizados en palo blanco, es madera que tenía entre 5 y 10 años de estar secándose y no va a alterarse.

**B.P.: ¿Qué más puede agregar al contexto de la producción de la pieza de la Bienal?**

D.E.: Es algo muy importante estar dentro del espacio de la Bienal, ya que aun cuando ha habido problemas cada dos años hay una nueva, en un país en donde la discontinuidad pareciera el punto de partida de todo es un logro bastante grande y bueno, además es un lugar perfecto para presentar lo que se está haciendo, no queremos ser artistas que no exhiben en sus países.



**Bienal Paiz: ¿Cómo fue tu trayectoria, cómo llegaste al arte contemporáneo, y dónde te sitúas?**

Naufus Figueroa: Pues yo creo que el arte siempre ha estado alrededor mío. Mis tíos estudiaron aquí, en Guatemala, en los años 70, y a principios de los 80. Recuerdo que a veces llegaban con un poquito de pintura rosada, y creo que hacían algún tipo de *happenings* en la escuela. Después, cuando estaba en la secundaria, en Canadá, vi un *performance* que una mujer hizo en un campamento de jóvenes y creo que ese fue el primero que vi. Me gustó el lenguaje, y lo inmediato que era. Antes de eso quise ser cantante, pero no tengo voz, no tenía el talento, (risas).

**B.P.: ¿Hiciste algún tipo de estudios formales?**

N.F.: Me tardé mucho tiempo en estudiar, quise desarrollar un cuerpo de arte, y después de 5 años lo conseguí, me gané algunas becas y fui a la universidad. Tengo una licenciatura en videoarte y una maestría en artes plásticas, enfocándome en escultura.

**B.P.: ¿En qué has trabajado más, en videoarte o en performance?**

N.F.: Casi nunca he hecho videoarte, solo por hacer videoarte. Ha sido más el *performance*. Todo lo demás veo que está relacionado con hacer *performance*. He pensado que las esculturas son elementos que podría usar en un *performance*, aunque no las use. Y el video para la Bienal es la documentación de un *performance* aunque esté planeado bastante formal.

**B.P.: ¿Empezaste el performance en Canadá?**

N.F.: En Estados Unidos, cuando era adolescente.

**B.P.: ¿En qué momento regresaste a Guatemala?**

N.F.: La primera vez, regresé cuando tenía 6 años; después regresé a los 8, y me fui a los 9. Volví a los 12; me fui a los 13... así...

**B.P.: ¿Cuáles son los temas que te interesan más?**

N.F.: Mi trayectoria se ha basado en temas de género. La guerra aquí y las experiencias de refugiados, bueno, en mi experiencia. Pero creo que me gustaría hacer arte que parta de esos temas, pero que se vuelva algo diferente. Esta pieza empezó siendo sobre el asesinato de familiares, pero al final se convirtió en algo más. Me gustó el poder dejar ir el tema, el poder dejar que la pieza reclame un poco de su propio ser.

**B.P.: ¿Cómo llegaste al tema de género?**

N.F.: Yo no quise hacer trabajos sobre el género, simplemente salían así. Crecí con mi abuela, con una tradición oral bastante fuerte, entonces me identifiqué con las mujeres de mi familia y sus historias, y yo creo que también tuve un poco de empatía en la ambigüedad y las experiencias que diferentes personas pueden tener.

**B.P.: ¿Cómo juega tu obra dentro del tema convivir y compartir?**

N.F.: Pues para mí fue como un ejercicio ver cómo compartía otra vez una historia de tantas del conflicto armado, pero sin ser otra historia. Y, también, hacer algo que tuviera integridad formal y una vida plástica independiente del tema. El reto fue cómo compartir esa historia después de 16 años de paz, desde la perspectiva de alguien que creció en una comunidad guatemalteca en Canadá.

## ► Galería Urbana

**Guatemala, 2007.**  
**Viven y trabaja en Ciudad de Guatemala, Guatemala.**

Aunque actualmente es un convenio conformado por Neko Saldaña y Eny Roland cuando inició contaba con otros miembros. Su objetivo era salir al paso de la gente que no va a galerías ni museos y presentar fotografías. Se ha caracterizado por hacer instalaciones fotográficas formadas por piezas puestas en estilo mosaico o rompecabezas que forman un todo, una fotografía que causa diferentes reacciones en los transeúntes.

Con la serie Indigentes (2012), Galería Urbana se ha preocupado en subrayar la presencia/ausencia de los indigentes que abundan en las calles de la ciudad. Muchos de ellos vivieron en la Sexta Avenida y hace poco fueron desplazados. Han empezado a poblar las calles aledañas a esta arteria y, aunque las autoridades han conseguido desalojarlos, su vida errante y desprotegida es patente. Quitarlos de en medio, hacerlos invisibles no es una manera de solucionar su indigencia. Con esta propuesta estos artistas buscan señalar, mostrar y denunciar esta forma de vida. Galería Urbana a parte de los indigentes presentó otros dos proyectos: Adán y Esteban, sobre la mirada homoerótica, y otro sobre el hombre y la naturaleza, además de un proyecto con Luis González Palma.



**Eny Roland**  
**Guatemala, 1981.**

Es un fotógrafo cultural especializado en retratos y fotografía urbana. Trabaja como *freelance* en periodismo cultural, proyectos artísticos y venta de fotografía. En esta Bienal presenta su serie Adán y Esteban (2012), en la que aborda la homosexualidad, una realidad con manifestaciones a lo largo de la historia en diferentes

épocas y en diferentes lugares que divide, polariza y enfrenta a grupos promotores y opositores. La propuesta persigue presentar este aspecto de la vida humana para fomentar el espíritu de convivencia, de intercambio de experiencias y de reflexiones a fin de evitar cualquier tipo de discriminación.

**Neko Saldaña**  
**Guatemala, 1981.**

Tuvo una infancia tradicional en un ambiente sobreprotegido, cosa que le llevo a crear mundos propios. Durante sus estudios de Ciencias de la Comunicación se encontró con la fotografía y se enamoró de ella. En Casa Comal se ha especializado en cine y edición.

La idea de *Ciervo de Oficina* (2012) remite al oficinista, que pierde contacto con su ser interior para vivir limitado a una existencia efímera, que fue previamente concebida por la sociedad en la que vive.

En *El evangelio según VISA* (2012), Saldaña presenta al hombre común y su inevitable

deseo alimentado por la publicidad que lo convierte en su cordero a sacrificar. Su lucha por alcanzar el cielo lleno de dinero y de los muchos que antes lo intentaron y fracasaron y que, finalmente, se auto-consumen ante el ojo de un dios que prefiere ver hacia otro lado.

Finalmente *Esto No Es Machismo* (2012), está inspirado por la obra de Rene Magritte *C'est Ne Pas Une Pipe* y recoge una visión irónica del machismo, la subyugación de la mujer a algo menos que un animal de compañía y la transmisión de estos valores a través de la familia.



Sexta avenida, zona 1



Interior Cine Lux

**Bienal Paiz: Me gustaría saber ¿Cómo empezaron a hacer el arte que actualmente están haciendo?**

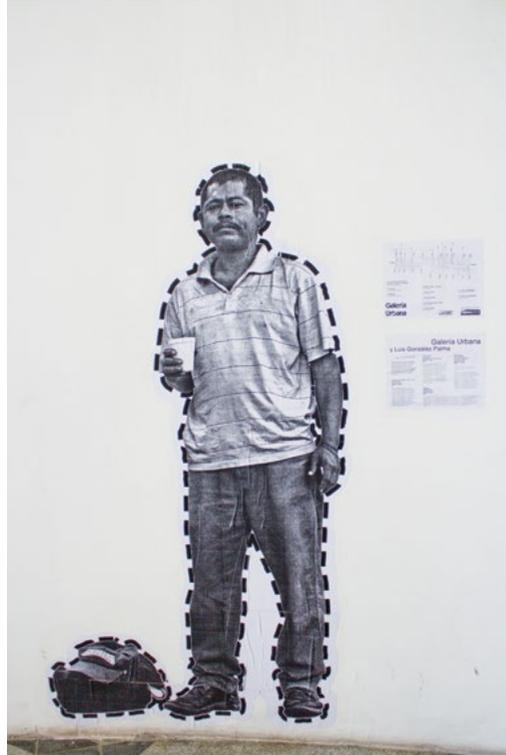
Galería Urbana: La idea nació espontáneamente cuando decidimos colocar varios *flyers* juntos, en ése momento nos dedicábamos a hacer *flyers* para fiestas y cosas así. Eny se quedó con la idea en la cabeza y la siguiente semana me dijo “vamos a pegar esto” y junto con otras personas que nos ayudaron fuimos a pegar varios en la zona 4, nos dimos cuenta que teníamos algo entre manos; empezamos a darle un sentido a lo que estábamos haciendo, ya no solo pegar por pegar.

**B.P.: ¿Cuáles son las preguntas que ustedes se hacen para crear una foto? Y no digamos para reproducirlas en formatos como los que están utilizando.**

G.U.: En el tiempo en que nosotros empezamos a colocar estábamos estudiando fotografía o empezando a manejar cámaras fotográficas, el proceso fue de la mano, hubo un momento en que dijimos por qué no ponemos nuestras fotos, ya teníamos un pequeño portafolio con fotografías del Centro Histórico que nos gustaría que el público viera. Son imágenes tan cotidianas que cuando las ves, les encontrás sabor, desde una persona colgada de la camioneta a la cara de un perro. Posteriormente, decidimos no hacer más fotografía complaciente, ahora tenía que llevar un mensaje, sencillo, que lograra llegar a las personas.

**B.P.: ¿Qué ha significado la Bienal para ustedes?**

G.U.: Ha sido muy enriquecedora, tuvimos la oportunidad de “convivir y compartir” con otros artistas, de impartir talleres sobre nuestra técnica en la ENAP, trabajar con los voluntarios que se involucran mucho en el proceso; además por ejemplo muchas personas piensan que porque nuestras fotografías han sido arrancadas ya han sido destruidas y nosotros pensamos que también es beneficioso porque podemos darle diferentes lecturas a nuestra obra, éstas fotografías forman parte de todos, nosotros damos, ponemos la imagen y si a alguien no le gusta pues simplemente no la ve o la quita y ya , ésa es la idea.



**B.P.: ¿Cómo perciben ustedes el tener acceso a éstas imágenes colocándolas en otros escenarios?**

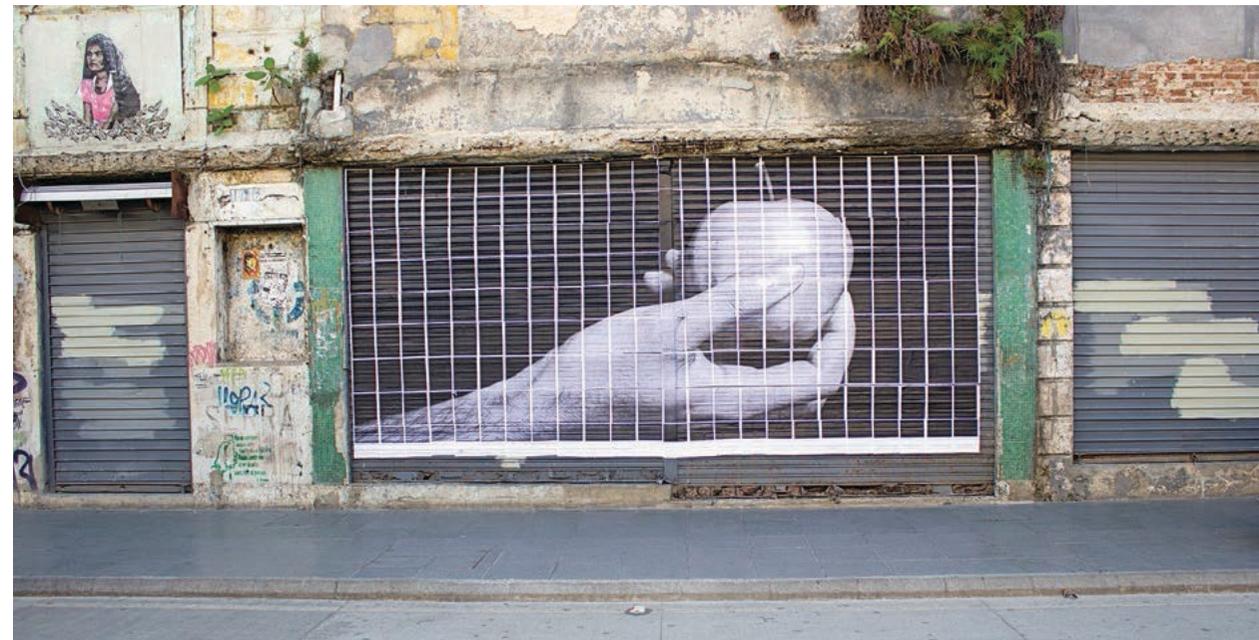
G.U.: Para mí la desambiguación de las obras de Luis González Palma por parte de Galería Urbana, ha sido un honor, nunca pensé colaborar con él siendo uno de mis fotógrafos favoritos. Me gustó mucho llevar sus piezas a nuevas audiencias, nuevos públicos que tal vez no tienen un ojo tan especializado para comprenderlo y apreciarlo un 100% pero de igual manera pueden ahora tenerlo a su alcance.

**B.P.: ¿Qué los motiva a elegir los temas que eligen y a abordarlos de la manera en que los abordan?**

G.U.: En mi caso (Eny), estoy cansado de la cultura del no, no hablar, no decir, no rayar, no preguntar, por lo que en lo personal me motiva el cuestionamiento de los dogmas. Para mí lo principal es cuestionar más que tener una estética. En el mío (Neko), si fuera bueno con las palabras, sería escritor (risas) entonces mi vínculo es con las imágenes, proviene de la necesidad de hablar.

**B.P.: Es muy raro ver colectivos en el arte, ¿Por qué creen que ustedes funcionan bien?**

G.U.: En parte porque crecimos juntos como fotógrafos y estudiantes, nos conocemos desde hace mucho tiempo, por ésa amistad es que creo que ha sido bastante sencillo. Siempre tenemos un ejercicio en el que nos compartimos las ideas y si consideramos apropiado aportamos, tenemos mucha confianza y respeto en nuestro trabajo.





**Bienal Paiz: Regina ¿Cuándo empezó tu interés por el arte? ¿A qué edad?**

Regina Galindo: Tempranamente me interesaba la literatura y empiezo hasta los 21 años, empecé a tener información del arte visual a través de mujeres como Frida Kahlo y artistas setenteras como Gina Pane, Ana Mendieta, algunas como María Teresa que en un principio fueron un referente importante para mí, a finales de los 90 empiezan a venir artistas muy interesantes a Guatemala que estaban rompiendo paradigmas como María Teresa Margolles, Santiago Sierra y conozco a Aníbal López. Sin embargo, mi primer acercamiento fue a través de la literatura.

**B.P.: ¿En algún momento trabajaste un libro o dos?**

R.G.: Tengo publicado un libro, escribo poesía y cuento corto aunque con menos oficio que la poesía, lo disfruto pero no es algo que hago todos los días, es algo que quisiera hacer pero no me he tomado el tiempo ni la atención como para decir que soy escritora.

**B.P.: ¿En qué momento empezás a descubrir a tu cuerpo como una herramienta comunicadora?**

R.G.: Automáticamente cuando conozco el arte contemporáneo a finales de los años noventa, los trabajos que más impresión me causan son los de artistas que hacen arte acción como Joseph Beuys y la lista de artistas que te mencioné antes, Chris Burden que tenían relación con el cuerpo, ésa es la primera entrada que tengo al arte, a través de la utilización del cuerpo como canal y allí caigo rendida. Habían otros factores que me animaron, trabajé con fotógrafos paralelamente muy pocas veces como el típico objeto del lente, pero a través de esas fotos me di cuenta de la facilidad con la que mi cuerpo se expresa y mi respuesta fue: “¡no quiero ser un objeto pasivo!”. Trabajaba en una empresa de publicidad y conocía a Jessica Lagunas a Rosina Cazali quiénes a su vez me presentan con Aníbal López. En Guatemala había mucho movimiento, empezó *Colloquia*, vinieron artistas como Belia de Vico, quién empezó con una galería no comercial, empezó el internet, teníamos amigos que viajaban a las Bienales y nos traían slides para ver, así fuimos abriendo la mente.

**B.P.: ¿Cuál es el primer performance en el que sientes que comunicaste tu mensaje?**

R.G.: En el dolor de un pañuelo, desde allí supe que iba a ser artista, ése trabajo lo tomé en serio y lo incluyo en mi carpeta, fue en el año 99.

**B.P.: En Guatemala hay una tradición de quedarse dentro lo que pensás, sobre todo evitar los temas que puedan agredir, que puedan molestar, tu trabajo es completamente lo contrario. ¿La respuesta del público te ayuda de alguna manera? ¿Te motiva? ¿Cómo ves la respuesta a tus trabajos en Guatemala?**

R.G.: En realidad no creo que el guatemalteco sea callado y que se guarde las cosas, lo que pasa es que tenemos una doble moral, presentamos ambos perfiles, en el centro por ejemplo las personas tienen una actitud performática para manifestarse, quizá es la clase media en algunos estratos, de ciertas familias los que intentas ser más conservadores pero hay personas muy creativas que hablan sin parar, me importa mucho la reacción del público porque si no hay público ante quién te presentas, además hay obras en las que el público es imprescindible, si el público no reacciona, no participa, el *performance* no existe.

**B.P.: ¿Cuáles son tus principales motivaciones y a partir de ellas cómo dirías que es tu proceso creativo para una obra nueva?**

R.G.: Soy muy emocional, aunque en mi trabajo tengo flujo continuo de proyectos en los que tengo que trabajar con calendario, muy rara vez es una solución fría o irracional, siempre me involucro emocionalmente con el tema o con algún detonador que provoque esa idea, me involucro en los procesos investigativos; hablo de lo que me interese hablar, si no me genera nada no lo elijo o no lo llevo a hacer.

**B.P.: ¿Qué tema te llena?**

R.G.: Me gusta hablar de lo que no entiendo, de lo que critico, sobre mis dudas, de las cosas que quisiera ver y plantear desde diferentes perspectivas, me interesan las relaciones de poder que es uno de los temas que más me apasionan, la víctima / el victimario, el autor intelectual de todas estas cuestiones. En Guatemala nos quedamos en los discursos del bueno y el malo, nunca lo discutimos por temor.

**B.P.: ¿Nos puedes hablar un poco de la obra que presentaste en la Bienal de Arte Paiz?**

R.G.: La pieza se llama *Paisaje*, en éste *performance* me interesaba la forma, no quería hacer una obra literal acerca de la violencia, aunque en mi trabajo siempre está implícito, siempre conlleva una dosis alta de violencia. Pienso que es más interesante verla, porque lo que quería hacer es un repaso sobre la responsabilidad de los individuos, como el actuar de uno cae sobre otro, esa imposibilidad de desligarnos de las cosas.

▶ **Luis González Palma**

**Guatemala, 1957.  
Vive y trabaja en Córdoba,  
Argentina.**

Estudió Arquitectura en la Universidad de San Carlos de Guatemala, integró el Grupo Imaginaria con el que participó en exhibiciones dentro y fuera de Guatemala. A partir de 1989, fecha en que se inaugura una exhibición personal suya en el Museum of Contemporary Hispanic Art, Nueva York. Su trabajo comienza a ganar notoriedad hasta llegar a considerarse actualmente como uno de los más importantes fotógrafos a nivel internacional. Su obra se ha exhibido individual y colectivamente alrededor del mundo.



En *Un diálogo con los Transeúntes, las Paredes y las Calles* (2012).

González Palma realiza una colaboración presentado algunos retratos clásicos y emblemáticos de distintos momentos de su trayectoria que han sido reinterpretados por Galería Urbana, desde su particular estilo de fragmentar las imágenes. Dichas obras serán colocando en las paredes

de mayores dimensiones para que asalten a los transeúntes, entre en contacto con las paredes y los edificios y se revelen en un contexto y dimensiones distintas. Con estas piezas también se pretende que todo aquel que las mire reciba el impacto de este elemento distintivo de la obra González Palma: la mirada.



**Bienal Paiz: Tu trabajo se asocia a una determinada manera de mirar y ver Guatemala, ¿cómo articulaste esa mirada?**

Luis González Palma: Yo pienso que la mirada se articula en la infancia, es en ese momento en donde germina la forma en la que verás el mundo, tu mundo, lo que te rodea, lo que te afecta y seduce. No me gusta que mi trabajo se asocie a una forma de ver Guatemala, ya que mi forma de ver no se relaciona únicamente con mi país, pero sí puedo decirte que nació allí. La obsesión por la mirada, por la dirección de la misma, por comprender su intensidad y expresividad nació viendo imágenes religiosas en las iglesias que visitaba de niño. Ahí se generó un tipo de empatía, de sintonía con miradas dolorosas pero luminosas.



Pienso también que mi proyecto creativo al principio de mi carrera era el descubrir otra forma de representar lo que yo sentía del “ser guatemalteco” de darle imagen a una forma de sentir el mundo desde Guatemala, desde su complejidad cultural e histórica pero alejándome de las representaciones documentales del conflicto armado y de las representaciones coloridas del mundo indígena que solamente eran una estrategia de promoción turística del país.

**B.P.: El barroco aparece como una referencia constante en tu trabajo y se asocia frecuentemente a Guatemala.**

L.G.P.: Creo que tengo que volver de nuevo a la pregunta anterior, las imágenes que tuvieron un gran impacto en mi infancia eran las que yo miraba en las iglesias barrocas de Guatemala, había una teatralidad y un exceso que me desbordaba, sin duda esta experiencia a sido fundamental en mi forma de percibir y “traducir” el mundo, ya que en general me interesa trabajar la idea de ilusión, de seducción engañosa tomando la idea de belleza como trampa.

**B.P.: Tu trabajo es una referencia en Guatemala. Sin embargo, el hecho de plantear tus imágenes en el espacio público a través de una colaboración con Galería Urbana ha trasladado las fotografías a nivel de calle. ¿Cómo han sido las reacciones del público y cuales tus sensaciones?**

L.G.P.: Antes que nada pienso que mi trabajo es una referencia para cierto grupo social en Guatemala, un público urbano de clase media alta o alta con acceso a galerías de arte y a todo un sistema de producción cultural relacionado con el arte contemporáneo. Fuera de este

espacio mi trabajo no ocupa ningún lugar específico, es anónimo y desconocido. Colocarlo en el espacio urbano es colocarlo en el espacio de vulnerabilidad total y esto me gusta. Mis imágenes se suman al mundo visual caótico y disperso que se encuentra en la ciudad, las mismas están sujetas a ser contempladas como a ser agredidas o manipuladas, sirven de soporte para otras intervenciones anónimas y funcionan como un espacio visual ofrecido a interactuar con las personas que transitan la ciudad.

Por lo que entiendo, ya que no estuve suficiente tiempo en Guatemala para ver el resultado de todo esto, las fotos fueron alteradas con dibujos y manchas, tuvieron otra vida extendida, cumplieron otro cometido, tuvieron otro sentido, un sentido mucho más rico y complejo que el estar colgadas en una pared. Desaparecieron dejando algún rastro o ninguno, fueron otra huella invisible en la cotidianidad urbana.

**B.P.: Una actividad muy importante en la Bienal fue el taller que desarrollaste con Francisco Nájera sobre la ciudad. ¿Por qué la ciudad? ¿Cómo ha ido cambiando la ciudad de Guatemala?**

L.G.P.: En parte la idea de dar un taller sobre la ciudad fue algo que discutimos contigo ya que mis fotos estarían colocadas en la calle por la colaboración con Galería Urbana, esto daba pie a explorar la idea de ciudad y arte en el espacio público, temas que me interesan desde mi formación como arquitecto y como artista.

Con Francisco tenemos una amistad muy profunda, hemos compartido muchas cosas juntos y una de ellas es el recorrer ciudades, caminarlas y sentirlas, la ciudad de Nueva York y la ciudad de Guatemala por ejemplo, siempre haciendo comentarios y pensándola como un espacio en donde ocurren infinidad de encuentros, desencuentros, accidentes, sorpresas. La ciudad ha sido también el soporte para el trabajo de muchos artistas. Graciela de Oliveira, mi pareja, por ejemplo, ha generado proyectos en la ciudad de Córdoba a través de Demolición /Construcción; y muchos otros creadores han intervenido el espacio público generando reflexiones que serían imposibles dentro de un Museo o un espacio cerrado. Tanto a Francisco como a mi nos interesa mucho la ciudad como un espacio de reflexión, como una piel a ser intervenida, invadida. La idea del taller fue compartir y discutir con los participantes obras que para nosotros eran significativas en el campo del cine, en el caso de Francisco, y en las artes visuales, en mi caso. Pienso que el eje teórico que yo tomé como referencia viene de las ideas del filósofo Armando Silva en relación a los imaginarios urbanos en América Latina.

En relación a la última pregunta, pienso que la ciudad de Guatemala ha cambiado de forma tal que para mi es desconocida. Ha crecido desmesuradamente y desordenadamente, es una ciudad caótica, injusta, peligrosa, impersonal, pero también es, como todas las ciudades, escenario para encuentros amorosos y emotivos. En este sentido quiero decirte que hay otra Guatemala que vive en mí, distinta a la que podemos transitar, tiene más que ver con mi imaginación y mi memoria, con la idea de ternura y dulzura dolorosa que percibo en mucha de la gente que la vive, la sufre, y creo, que la ama.

## ▶ Jessica Kairé

**Guatemala, 1980.**

**Vive y trabaja en New York, Estados Unidos.**

Inició sus estudios de arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas donde permaneció durante un año y medio. Continuó su formación con maestros como Dani Schafer, Ana María Martínez-Sobral, María Victoria Véliz y Dennis Leder. Posteriormente realizó estudios de artes visuales en el Hunter College de Nueva York y de diseño en la Universidad Rafael Landívar de Guatemala. Su obra forma parte de colecciones guatemaltecas privadas y de las del museo de Arte y Diseño de Costa Rica y del Artist Pension Trust de Ciudad de México.



### **Sin título (2012)**

Instalación con esculturas de papel maché y vídeo  
Medidas variables

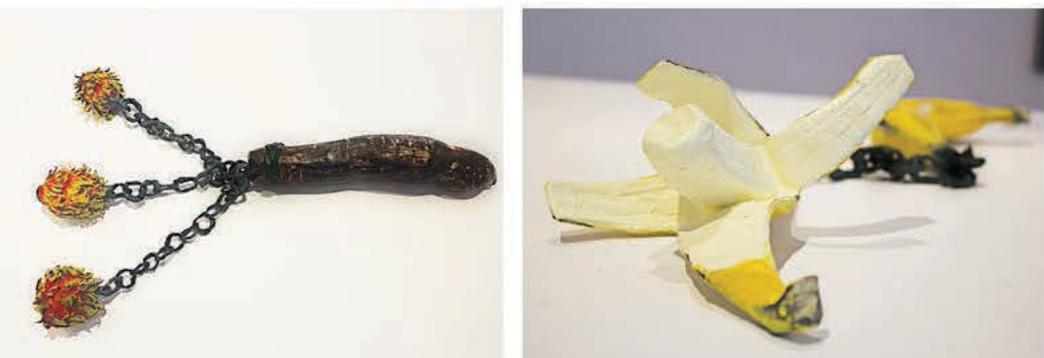
En esta pieza, Kairé, aborda con humor los modos de violencia, valiéndose de la relación entre frutas tropicales y armas defensivas y ofensivas.



**Bienal Paiz: Más allá de las habituales preguntas sobre cuestiones de nacionalidad, ¿Cómo se sitúa un artista en un contexto de acogida o en principio ajeno?**

Jessica Kairé: En lo personal, el costo de vida y la falta de espacio en Nueva York han limitado mi trabajo, pero a la vez me han llevado a desarrollar ideas nuevas. Esta ciudad está saturadísima de artistas y espacios, lo cual puede parecer contraproducente, pero si uno se mueve y trabaja bien, se abren puertas donde sea.

**B.P.: ¿Cómo consideras que se te recibe en Guatemala con tu condición de artista en cierta manera “expatriada”?**



J.K.: A pesar de que resido la mayoría del año fuera, creo que no ha sido necesario elegir entre un lugar y otro. He mantenido e incluso fortalecido relaciones con personas en Guatemala que considero valiosísimas en el desarrollo de mi trabajo. El proyecto del Nuevo Museo de Arte Contemporáneo, NuMu, co-fundado junto a Stefan Benchoam, es un buen ancla que me mantiene conectada a Guatemala.

**B.P.: ¿En qué medida consideras que NY y/o Guatemala han determinado (o determinan) tu proceso de trabajo?**

J.K.: Hasta el momento, Guatemala ha sido un factor cien por ciento determinante en mis proyectos. Mi estadía en Nueva York ha influido en que mi trabajo se vuelva más inmediato e interactivo. El contacto que he tenido con algunos espacios en Brooklyn enfocados en el *performance* y mi involucramiento en educación informal, también han contribuido a estos cambios.

**B.P.: En tu trabajo para la bienal hay algunos elementos de *performance* y de juego. ¿Cómo te surgió la idea de abordar la violencia?**

J.K.: ¿Cómo no? Crecí, como cualquier otro guatemalteco, en un contexto muy peligroso.

Es imposible ignorar el tema, es parte de quien soy y como actúo. Creo que el arte y el humor vienen a ser recursos muy efectivos para documentar y reflexionar sobre estas experiencias.

**B.P.: ¿Cómo se sitúan las cuestiones de género y de crítica social en tu trabajo?**

J.K.: Crecí judía, chapina y agringada. Estas cuestiones surgen naturalmente en mi trabajo. Pero a pesar de que inician como narrativa personal, mi interés está en desarrollar proyectos que aterricen en un campo más colectivo.



**B.P.: Para ti, ¿qué papel juega la parodia y el diálogo en el arte contemporáneo?**

J.K.: Creo que esto viene a estar influenciado en gran parte por el acceso a internet y la cultura del “do-it-yourself”. La parodia evita caer en algo didáctico y aburrido, y es un lenguaje que se extiende fuera del contexto del arte. El diálogo tal vez se da como consecuencia de nuestro interés en encontrar unidad, entre nuestras interacciones cotidianas y el arte. Al menos aquí en Nueva York está muy de moda todo el rollo de las “prácticas sociales”, que se cruzan bastante con el *performance* y la educación. Incluso los museos, en las últimas décadas, han tenido que volverse más accesibles y desarrollar programas comunitarios para mantenerse al día.



## ▶ Jessica Lagunas / Roni Mocán

### Nicaragua, 1971.

#### Vive y trabaja en Nueva York, Estados Unidos.

El trabajo de Jessica Lagunas problematiza la construcción del género femenino, particularmente a partir del cuerpo. Lo que representa cumplir con los ideales de la belleza y sexualidad que impone la figura masculina desde la subordinación cultural. El tópico de la femineidad, que es suyo propio, la ha llevado a investigar la historia de otras mujeres cercanas. Esto le ha desplazado de un contexto familiar a una colectividad más amplia, donde aparecen la memoria y la violencia hecha continente más que circunstancia.

### El Salvador, 1965.

#### Vive y trabaja en Nueva York, Estados Unidos.

Diseñador gráfico de profesión, Roni Mocán he hecho del arte gráfico una herramienta para crear un particular lenguaje del cual muchas veces se vale para representar irónicamente a las sociedades latinoamericanas. En 2007 expuso en Haartfort, Connecticut y fue becado por el Programa para Artistas Individuales de la Northern Manhattan Arts Alliance de Nueva York. Hace un par de años participó en la exposición de becarios de Artes Visuales de dicha entidad, la cual fue realizada en el Malcom X & Dr. Betty Shabazz Memorial and Educational Center, la cual fue curada por Rocío Aranda-Alvarado (entonces curadora del Museo de Jersey City).

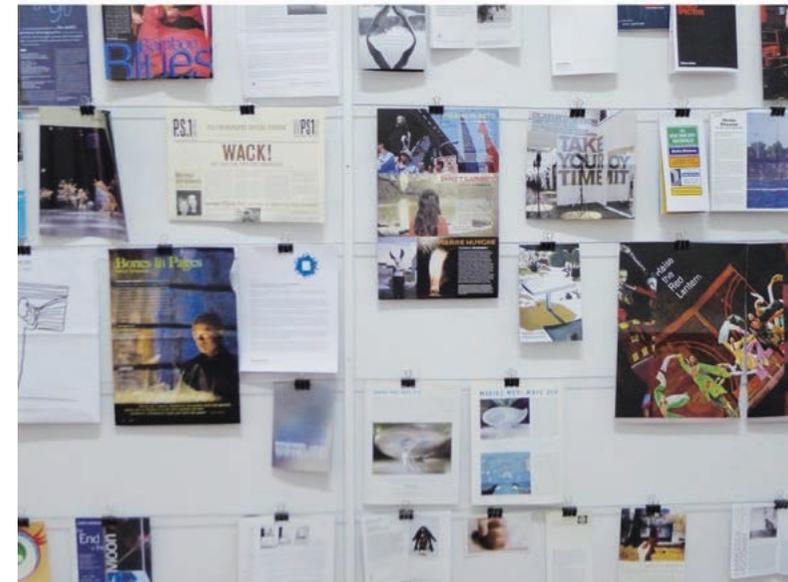


### Art-chivo (2012)

Instalación  
Medias variables

Lagunas y Mocán poseen un archivo efímero de los catálogos de todas las exposiciones que han visitado desde que partieron de Guatemala hacia Nueva York. De ahí les surgió la

idea de realizar una base de datos que pudiera accederse desde una computadora y presentar una selección de los documentos correspondientes a las que más impacto les ha causado.



**Bienal Paiz: ¿Cuánto tiempo han estado fuera de Guatemala? ¿Después del tiempo que ha transcurrido, ¿qué significa para ustedes participar en la Bienal de Guatemala?**

Jessica Lagunas: Tenemos 12 años de estar viviendo en Nueva York. Para mí, participar en la bienal Paiz es en cierta manera una inclusión, un reconocimiento a nuestro trabajo, que nos tomen en cuenta aun cuando ya no vivimos ahí. Sin embargo, no he quedado contenta con la obra en las tres veces que he participado sobretodo porque ha sido muy difícil coordinar a distancia. Siento que las estructuras no son las óptimas para los artistas que vivimos en el extranjero, tengamos una participación adecuada.

**B.P.: Más allá de las habituales preguntas sobre cuestiones de nacionalidad, ¿Cómo se sitúa un artista en un contexto de acogida o en principio ajeno?**

J.L.: En mi caso tuve mucha suerte. A los pocos años de estar aquí, fui aceptada en un programa para artistas del Museo del Bronx, donde se enseña la parte administrativa del arte. Esta formación fue clave en mi carrera, me enseñó a trabajar más profesionalmente, dándome las herramientas y la seguridad para trabajar como artista.

**B.P.: ¿En qué medida consideran ustedes que New York y/o Guatemala han determinado (o determinan) su proceso de trabajo?**

J.L.: No sé si Guatemala determine propiamente mi proceso de trabajo, siento que influye a la hora tratar ciertos problemas o temas que afectan al país, como por ejemplo el tema del feminicidio. A Guatemala lo tenemos como referente, y lugar de origen con el que nos identificamos, sin lugar a dudas. Creo que los dos lugares influyen, quizás Guatemala un poco más al principio pero sobre todo al verme fuera de ese contexto a veces ayuda ver las cosas más claramente.

**B.P.: Tu obra, en esta bienal es un análisis de procesos desde la perspectiva del expatriado. ¿Qué balance consideras que realizaste?**

J.L.: Más bien pienso que es una recapitulación de nuestra experiencia cultural mayormente en la ciudad de Nueva York, y sobretodo es el compartir esta experiencia con el público. ARTchivo se construyó como un website para que viva en el espacio cibernético y pueda ser consultado por cualquier persona en cualquier lugar del mundo.

**B.P.: ¿De qué manera se desarrolla un trabajo artístico original en una ciudad tan llena de estímulos como New York?**

J.L.: Es muy difícil sobresalir hay demasiada competencia, ya que todo está inventado solo resta hacer trabajos personales. Al principio éramos como una esponja absorbiendo todo, después de un tiempo uno va creando criterios después de tanto ver, refinando sus gustos y también toda esta acumulación es vital para hacer el trabajo.

**Bienal Paiz: Más allá de las habituales preguntas sobre cuestiones de nacionalidad, ¿Cómo se sitúa un artista en un contexto de acogida o en principio ajeno?**

Roni Mocán: En Guatemala, el hecho de ser otra raza y nacionalidad me había acostumbrado a sentirme un poco ajeno, mientras que en Nueva York, ser diferente podría decirse que es lo normal. Llegar y adaptarse a un lugar desconocido son experiencias que definitivamente marcan a una persona.

**B.P.: ¿Cómo consideran que se les recibe en Guatemala con su condición de artistas en cierta manera “expatriados”?**

RM: En relación a cómo se nos “recibe” en Guatemala, no puedo opinar mayor cosa acerca del público en general, por no haber estado allí para las bienales, y prácticamente no supimos de comentarios de la gente. En el pequeño mundo del arte, somos amigos con algunos, aunque no tanto con los “nuevos”, así que no ha habido mayor problema, que yo sepa. Y que de vez en cuando todavía se nos invite es bastante satisfactorio.

**B.P.: ¿En qué medida consideran ustedes que NY y/o Guatemala han determinado (o determinan) su proceso de trabajo?**

RM: Mucho de mi trabajo se basa en observación de la vida diaria, y por el hecho de haber vivido en ambos lugares, puede que algunos temas se relacionan con alguno de los dos países en específico, pero también hay áreas en que los dos países, su gente, son iguales, o se parecen bastante. En relación al proceso, Nueva York demanda mucho más profesionalismo, tanto de los artistas como de las organizaciones. Todo se organiza con meses de anticipación. Hay bastante apoyo a artistas, pero también hay mucha competencia. No es nada fácil exhibir. El trabajo administrativo es muchísimo más riguroso y *time consuming*.

**B.P.: Su obra para la bienal es un análisis de procesos desde la perspectiva del expatriado: ¿qué balance consideran ustedes que realiza?**

RM: La obra nace por nuestra búsqueda de información. En Guatemala es difícil el acceso a libros y revistas, y mucho más de arte, y en exhibiciones hay poca información en general. Y tal vez eso nos llevó a acaparar todo lo que pudiéramos encontrar de los eventos a los que íbamos. También el hecho que estábamos en lo que consideramos un viaje, es una versión de álbum, de souvenirs... Aunque tenemos más de diez años acá, no fue hasta hace poco que obtuvimos la residencia, así que nos sentíamos con un pie acá y el otro allá. Éramos medio expatriados, o expatriados en proceso.





**Bienal Paiz: Las obras que se expusieron en la Bienal Paiz 2012, Lacandón y 30 de junio, tienen un fuerte contenido político y social. ¿Qué piensas que aportó tu instalación en el Museo de Historia?**

Aníbal López: Yo no creo en la política. La política es un tratado supuestamente de paz pero realmente no lo es, y lo venimos comprendiendo desde Ríos Montt, Kjell Laugerud, Portillo, todos ellos.

Nosotros los artistas no somos políticos, tenemos un diálogo y encontramos personas que se comunican a través de él, y ese diálogo nos lleva a decir cosas que tal vez ellos no conocen pero eso no es precisamente política.

Mi instalación en el Museo de

Historia espero que haya hecho algo, yo no puedo decir qué fue lo que aportó, pero me gustaría escuchar al público que lo vió.

Tal vez sean cuatro o cinco personas quienes realmente lo vieron, porque es muy común que pasen todos enfrente, que pasen miles de gentes sin mirar.

Yo quiero generar un pensamiento, quiero generar conocimiento, quiero generar un tránsito en este mundo, quiero que las personas los pocos que lo vean, los pocos que lo alcancen a ver, pudieran decir entendimos algo, tal vez no todo porque no todos podemos estar conectados a la misma historia.

**B.P.: ¿Piensas que el arte puede aportar, si no soluciones, otras valoraciones a los problemas sociales y políticos? En definitiva ¿tiene capacidad de cambio?**

A.L.: Sí yo creo que si tiene, tiene capacidad de cambio, pero también depende de las personas que lo ven, no todo mundo lo va a hacer de la misma manera. Yo creo que el cambio depende de qué personas son las que observan y la capacidad de comprensión que tienen.

La valoración del arte no existe, el arte no vale nada, vale lo que uno necesita para comer, para alimentar a su familia, porque es su trabajo pero nada vale nada realmente. Tiene valor cuando alguien lo entiende, lo escucha y alcanzan sus oídos a escuchar esa vocecita que le dice camina.

A los problemas sociales no sé qué aporta, pero en lo político pues es un intento de transformar el pensamiento, que la política deje de ser solo una cuestión publicitaria, que se aparte del objetivo único de hacer dinero y que regrese a ser lo que debe ser: política.

**B.P.: La mayoría de tu obra está relacionada con la situación de Guatemala y muchos de tus trabajos establecen una interpelación o una respuesta del público. ¿Cómo es la respuesta del público en Guatemala? ¿Cómo es la respuesta de los públicos extranjeros que desconocen la realidad del país?**

A.L.: Tengo buenas respuestas del público, pero de dos o tres personas, no muchas, la mayoría ni siquiera se dan cuenta de lo que están viendo. El público extranjero por otro lado, solo quiere lucrarse. En el extranjero creen que nosotros debemos ser sacrificados para que se lucren, para que ellos tengan dinero, para que acumulen cosas, pero no pretenden ayudarnos en absolutamente nada. Habrá algunos por allí de vez en cuando, como Raúl Martínez que me ha ayudado a mí bastante y algún otro, Santiago Olmo, que no pretenden lucrar pero luego, la mayoría, todos quieren que nosotros sigamos siendo muertos, gente muerta, sacrificios y que el artista solo pinte, dibuje, haga fotografía o cualquier cosa, video y se los venda y luego ni siquiera te pagan. Entonces están utilizándonos, seguimos siendo una colonia, seguimos siendo colonizados.

**B.P.: ¿Cómo escoges los temas y la técnica que utilizarás para desarrollar tu obra?**

A.L.: No elijo técnicas determinadas, uso lo que tengo a la mano. Y luego, ¿cómo lo pienso?, muchas veces estoy soñando, me duermo, me quedo así y me despierto sabiendo qué es lo que tengo que hacer, de allí viene mi temática. Mi primer cuadro que ahora es propiedad de Chema Palacios, nació a partir de un sueño en el que alguien me decía: “este es un gran artista, mirá lo que pintó” y cuando desperté lo pinté.

El caso es que lo pinté a partir del sueño y en menos de una hora terminé el cuadro, ya lo tenía en la cabeza, ya lo había soñado.

Veo las obras antes de despertar.



# ▶ Rogelio López-Cuenca / Elo Vega

**Rogelio López-Cuenca, Nerja, Málaga, España, 1959.  
Elo Vega, Huelva, España, 1967.  
Viven y residen en España.**



## Gitanos de Papel

Exposición

Gitanos de papel, o vinilo o celuloide, o de barro o bronce, en 3D, al óleo, en cuatricromía, virtuales en las pantallas. A través de imágenes impactantes, procedentes de películas, de pinturas de grabados, serie de televisión, fotografías... Las producciones culturales generan y alimentan las ideas que tenemos acerca del mundo, juicios que acabamos asumiendo como si estuviesen basados en nuestras propias observaciones y razonamientos.

¿Cómo es posible que lo gitano forme parte esencial de Europa, viven entre 8 y 10 millones, es la principal minoría étnica continental, y su música ha impregnado a países enteros y todavía inspire repulsa y temor?

En torno al lugar común y los estereotipos gira casi todo cuanto se dice y se muestra y se cree acerca de los gitanos vagabundos sucios,

holgazanes, pendencieros, libertinos, vengativos, crueles y mentirosos, cínicos, abusadores, ladrones... O bien, geniales artistas “naturales”, deprendidos, respetuosos, hermosos, pasionales, orgullosos, valientes e inteligentes, la encarnación de la libertad.

Entre el amarillismo de los media y la interesada explotación comercial del tópico la excepcionalidad y extravagancia se convierten en la norma y el modelo, en el marco conceptual a través del cual imaginamos todo lo gitano- de cuyos clichés no escapan ni el más bienintencionado documentalismo ni, por supuesto, el propio sujeto gitano a sobre-representarse a sí mismo a de explotar la demanda de experiencias exóticas y “auténticas” provocada por la estandarización de los modos de vida impuesta por el sistema capitalista.



Gitanos de papel se propone como un ensayo visual acerca de la producción y reproducción de la ideología y los discursos racistas a través de las imágenes.

### Bienal Paiz: ¿Cómo surge la idea de abordar el mundo de los gitanos?

Elo Vega: En medio del interés que con frecuencia muestran las prácticas artísticas contemporáneas por temas vinculados a las diferencias –de género, sociales, culturales, etc. Nos llamó la atención la ausencia prácticamente absoluta de alguna reflexión sobre esta minoría étnica, la más numerosa de España y durante siglos la única, donde se constituye como el *otro* por naturaleza, hasta tal punto que se diría que su proverbial situación de marginación social ha llegado a hacerse invisible, por más que su cultura impregne de un modo indeleble la identidad colectiva en España, o precisamente por eso mismo. Esa invisibilización del *otro* como sujeto, se acompaña, como coartada para su exclusión, de una elaborada construcción de su imagen como objeto estético. Este mecanismo es el que tradicionalmente opera en el doble juego que simultáneamente idealiza a las mujeres a la vez que las oprime, explota y discrimina. Esto se hace todavía más evidente en el caso de las mujeres gitanas. Por ejemplo, en España, su presencia en las cárceles puede llegar a ser 20 veces mayor a la del resto de mujeres españolas. Son cifras tan escandalosamente desproporcionadas que, por lo menos, exigen una reflexión. La doble condición de mujer y gitana concentra una duplicación de los prejuicios, un recurrente cruce y reforzamiento de las jerarquías del pensamiento patriarcal y sus estrategias de exclusión.

**B.P.: Tu trabajo conecta la visualidad, la antropología, el análisis del discurso, la historia... ¿Cómo debería considerarse un proyecto como Gitanos de papel y qué aporta al ámbito artístico? ¿Qué efecto o reflejos crees que puede tener en el contexto de Guatemala?**

E.V.: La intención que motiva el hecho de mostrar este trabajo en un contexto, en apariencia extraño, es el de hacerlo funcionar como una reflexión, también en el sentido óptico de la palabra: como un espejo que permite a los y las lectoras y espectadoras verse reflejados en una situación que, en principio, no está hablando de ellas, lo que les va a permitir aproximarse a su realidad desde una perspectiva, a primera vista, inesperada. El trabajo quiere ofrecer una oportunidad de reflexión sobre una situación y una problemática que en la propia obra no se cita explícitamente. No aparecen citadas ni aludidas las mujeres indígenas ni los colectivos subalternizados en Guatemala, pero lo que buscamos es que esa ausencia, esos vacíos puedan leerse como una invitación a la reflexión crítica sobre una realidad inmediata que, insisto nosotros no nombramos, evitando la tentación de hablar en nombre del *otro*.

**B.P.: ¿Cómo se desarrolla el proceso de trabajo?**

E.V.: Consideramos el ámbito de la representación, de las producciones culturales, como un territorio en el que la ideología se reproduce de un modo más efectivo, y preferentemente aquellos más “populares”, las versiones más comerciales de la televisión, el cine y la música, sin olvidar la publicidad, así que es principalmente ahí donde encontramos esos textos e imágenes que, una vez extraídos de su decurso acostumbrado y que, recontextualizados, ponen claramente en evidencia su verdadero carácter y función.

**B.P.: ¿Consideras que el arte y proyectos como *Gitanos de papel* tiene una capacidad de transformación o de efecto en las conciencias?**

E.V.: Más que una respuesta o un resultado inmediato o automático, como un resorte mecánico de causa-efecto, el alcance del arte crítico hay que entenderlo como insertado en un proceso más complejo de transformación social, en el que conviven distintos agentes, que actúan también en diferentes planos: desde los estudios académicos o el periodismo de denuncia, que dan a conocer o amplían la información sobre asuntos concretos, a los movimientos sociales y políticos que persiguen reformas legislativas y la ampliación de los derechos civiles.

Nuestro trabajo tiene que empezar por incomodar y cuestionar la mirada habitual, poner en crisis el modo en que la ideología dominante coloniza la conciencia colectiva, de modo que la injusticia y los abusos de poder, por repetidos, por cotidianos, por obvios, ni se consideran, ni se perciben como tales, a la vez que cualquier resistencia a su dominio es sistemáticamente criminalizada. Pensemos, por ejemplo, en la línea imperceptible que une la condena por brujería que comparten tanto las mujeres gitanas con las indígenas americanas durante la conquista y la colonización, o cómo ese cliché, ese papel lo cumple en la actualidad la acusación de terrorismo. Esas ideas-patrón actúan como soporte indispensable como coartada ideológica a la hora de enmascarar estrategias de control y sometimiento, de expropiación y de explotación y, llegado el caso, de exterminio. Me parece que en esta capacidad de poner en evidencia, de señalar, radican las más ricas potencialidades del trabajo artístico con voluntad crítica.

### Bienal Paiz: ¿Cómo ha sido la reacción del público ante tus talleres?

Rogelio López-Cuenca: Estamos justo en la mitad del taller. Hemos estado viendo y analizando ejemplos de intervenciones en otras ciudades, que se desarrollan en otro contexto, pero con el cuidado de seleccionarlos de modo que sean muy genéricos, a fin de propiciar el siguiente paso: la oportunidad que los participantes perciban en el ámbito local, inmediato, de qué modo esos procesos son globales, que están afectando a otras ciudades en otros lugares del mundo. Lo que se están dando son modelos que funcionen como referencia, para propiciar que surjan propuestas por parte de los participantes del taller.

**B.P.: ¿Las propuestas de instalaciones se realizarán en el futuro?**

R.L.C.: Mi principal interés está en el proceso, en el intercambio de información y de conocimiento entre los participantes en el proyecto. Lo último que me importa en este momento es el resultado, el taller se plantea como un encuentro para establecer una red de relaciones entre individuos, para intentar que surjan nuevas posibilidades de colaboración. En este sentido, lo que se llegue a producir dependerá de las cualidades del material que encontremos del proceso de investigación. Soy bastante reactivo a la idea de la obra terminada; incluso en el caso de que la obra pudiera considerarse como concluida, procuro que cada vez que se muestre, se adapte al espacio, al contexto, a la situación específica en que tiene lugar su exposición.

### B.P.: ¿Cómo ha evolucionado el interés por el espacio público?

R.L.C.: El interés por el espacio público de las ciudades, surge precisamente cuando estamos asistiendo a su supresión, exactamente igual que cuando se despierta en una sociedad la preocupación por sus tradiciones: cuando están desapareciendo. Cuando empezamos a percibir una preocupación en torno al espacio público es justo en el momento en que el desarrollo de las ciudades en el último período del capitalismo post-industrial ha generado unas ciudades en que el antiguo espacio público cada vez va siendo menor: las ciudades van siendo divididas en zonas de usos específicos -residenciales, de trabajo, de ocio ... - y los espacios comunes, públicos se ven reducidos a áreas donde las únicas actividades posibles son el tránsito y /o el consumo, especialmente en lo que antiguamente era el centro de la ciudad, que ahora se llama en todas partes el “centro histórico”, el cual sufre un proceso de progresiva privatización para adaptarlo a las exigencias del mercado.

Si una sociedad empieza a preocuparse por el espacio público es precisamente en ese momento en que vemos que pelagra, que se está privatizando. Y con respecto al interés del ámbito del arte por esos territorios, tiene que ver con la crisis del modelo de arte tradicionalmente presente en los espacios públicos: el monumento histórico. En una sociedad democrática el monumento es incongruente, el monumento tiene una lógica por la que cae siempre de arriba abajo, de un modo autoritario; se trata de una imposición inaceptable.

### B.P.: ¿Consideras que las personas que habitan en cualquier lugar disfrutan esa intervención en cuanto a las artes plásticas?

R.L.C.: Lo que tenemos que entender es que ni las artes plásticas, ni las intervenciones en los espacios públicos, ni el arte contemporáneo son homogéneos. Hay una inmensa diversidad que va desde el puro auto-exhibicionismo del artista o la experimentación meramente formal, hasta otro tipo de prácticas que tienen que ver con la investigación conceptual o con la intención de tejer vínculos sociales o replantear relaciones con la historia reciente de los sitios, o con la recuperación del carácter colectivo de ese espacio público.

Lo importante es distinguir qué tipo de prácticas artísticas pueden estar más próximos a un determinado tipo de público, ir más allá del habitual exhibicionismo monumental de una obra maestra, ya que ese ostentación suele más bien provocar rechazo. El tipo de práctica artística con más posibilidades de conexión es curiosamente aquel que no es percibido de antemano como arte, a las que más próximas siente la mayoría de gente, porque carecen de esa aura de distancia y superioridad.

### B.P.: ¿Qué diferencia hay entre intervenir el espacio público y adueñarse de él?

R.L.C.: La intervención en los espacios públicos, con frecuencia lo que hace es privatizar el nombre del evento cultural y convierte la calle en un espacio de espectáculo. Como hemos

dicho antes, el uso múltiple y diverso del espacio público, cuando se está celebrando un evento artístico se ve reducido a un solo uso, se convierte en una especie de sala de exposiciones al aire libre. Es una colonización muy criticable. Frente a esto hay otro tipo de prácticas que lo que pretenden es revitalizar las características políticas del espacio público, esas son las que me interesan. Me parece que lo fundamental no está tanto en las características técnicas de la obra sino en qué hacen, a qué dan lugar, si revitalizan el uso del espacio o lo cierran, lo clausuran de modo que acaba reduciendo el papel de los ciudadanos a meros espectadores.



### B.P.: Vamos a cambiar un poco el tema y vamos hablar de su participación en la Bienal de Arte Paiz. ¿De qué trata la obra que presentará?

R.L.C.: Será una versión de un trabajo realizado en colaboración con otra artista, Elo Vega, y que se dedica al análisis de la construcción y la presencia de la comunidad gitana en el imaginario colectivo europeo pero especialmente el español y andaluz.

España es un Estado que nace de una operación de limpieza étnica, cultural y lingüística tremenda, producida durante el Renacimiento, a finales de la Edad Media, con la obligación de la conversión al cristianismo de musulmanes y judíos, y con la prohibición y la persecución de las lenguas y culturas distintas de la castellana. En ese contexto la única minoría que sobrevive hasta la actualidad es la comunidad gitana, y es significativo que dicha comunidad esté ya presente en España antes incluso de la propia existencia de España como Estado, incluso antes del matrimonio de los Reyes Católicos, antes de que exista la unidad de los reinos medievales... ¡y sin embargo se les sigue considerando como extranjeros! Algo verdaderamente sorprendente cuando se constata el modo en que se explotan las producciones culturales de la comunidad gitana y cómo la identidad nacional española se apropia de ellas, como una ostentación de diferencia, de genialidad, de creatividad.

La oportunidad y el interés de mostrar este trabajo en Guatemala radicaría en la posibilidad de ofrecer un trabajo que está hablando de otro sitio, de otra historia, de un caso concreto de exclusión social que se apoya en una explotación del imaginario cultural de ese otro excluido, pero que puede leerse e interpretarse a la luz de las circunstancias propias de Guatemala y el modo en que la cultura dominante actúa sobre las comunidades étnicas o lingüísticas y los sectores sociales sometidos.

## ▶ Manuel Mansylla

**Guatemala, 1978.**

**Vive y trabaja en Nueva York, Estados Unidos.**

Arquitecto de profesión, es un artista que siempre se ha preocupado por promover el reciclaje.



### La Pesca del Día

Instalación/Documentación fotográfica  
1.60x 0.89 x 0.90 mts.

El proyecto de Mansylla presenta desechos plásticos recuperados del mar, los cuales han sido cuidadosamente empacados como comestibles en el supermercado, etiquetados con el contenido y cuando cuesta retirarlos del medio ambiente.

*Siempre he sentido una gran pasión por la naturaleza y una conexión profunda con los océanos. Como artista independiente y diseñador, mi trabajo ha estado definido por un firme compromiso de los anti-establecido, promoviendo el uso de materiales, reclamados, reciclados y re-propuestos como una respuesta de prácticas insostenibles. Como un dicto a los temas ambientalistas mi trabajo se desarrolla*

*alrededor de cuestionar estilos de vida que amenaza a nuestro medio ambiente ahora. También soy co-fundador de una organización ambientalista dedicada a aumentar la consciencia sobre estos temas y promover prácticas sostenibles como una manera de frenar mayor dispersión de este tipo de contaminación.*

*Yo tenía sólo cuatro meses cuando fui por primera vez a los arrecifes de Belice. Mi papá me metía bajo el agua para que diera mis primeros vistazos al maravilloso mundo submarino, mientras mi mamá le decía: “El mar abierto es un lugar extraño para algo tan frágil como un recién nacido y dejarlo a la deriva”. Mientras yo pateaba por la capa superior del océano*

*encontrándome cara a cara con la increíble vida marina, muy pocos de nosotros sabemos que al mismo tiempo el volumen global de producción de plásticos estaba sobrepasando el del acero, el mismo plástico que cambiaría nuestras vidas mejorándolas o empeorándolas.*

*China produce cuatro veces más plástico del que consume, y Estados Unidos consume cuatro veces lo que produce; a pesar de que una cantidad significativa de plástico reciclado es recuperado en los Estados Unidos y embarcado a China a fin de producir más artículos plásticos que son entonces enviados de vuelta a Estados Unidos en forma de nuevos productos.*

Manuel Mansylla.





**Bienal Paiz: Más allá de las habituales preguntas sobre cuestiones de nacionalidad, ¿cómo se sitúa un artista en un contexto de acogida o en principio ajeno?**

Manuel Mansylla: Ésta es la primera vez que mi obra es expuesta en Guatemala posterior a mi mudanza a Nueva York. Sin embargo, considero que dada la naturaleza de mi obra esperarí que la respuesta sea positiva. Al final de cuentas cuando de temas ambientales se trata, a nadie le agrada ser parte del problema, todos queremos ser parte de la solución.

**B.P.:** ¿En qué medida Nueva York y/o Guatemala han determinado/determinan tu proceso de trabajo?

M.M.: El hecho de ser guatemalteco ha tenido bastante más peso en mi trabajo. Contar con la oportunidad de vivir y trabajar en esta gran ciudad ha tenido su influencia, claro, pero solo como algo que le ha agregado definición y profundidad a todos aquellos temas.

**B.P.:** La basura es uno de los elementos materiales imprescindibles para entender la sociedad actual. ¿Consideras que el artista podría tener actualmente una faceta de antropólogo o de investigador?

M.M.: ¿Qué no siempre ha sido así? Pienso en Picasso, Duchamp, Man Ray y Picabia y recientemente en la obra de artistas como Jeff Koons, Haim Steinbach y por supuesto Damien Hirst. Esa constante búsqueda la cual define la obra de todo artista va de la mano de todo aquello que la sociedad no quiere ver ni reconocer como parte de la misma. En mi opinión es precisamente esta faceta de investigador la cual nos lleva a descubrir y poner en evidencia todo aquello que la sociedad no quiere admitir.



**B.P.:** Tu propuesta de trabajo para la bienal incluyó una discusión valorativa sobre el cierre de las fronteras y de las aduanas ante determinados materiales. Cuéntanos un poco sobre eso.

M.M.: (Risas) Yo sé, me parece súper irónico que mientras millones de toneladas de basura son “exportadas” de países desarrollados, me ha sido casi imposible enviar mi obra a países como Canadá y Guatemala. La escala en la que generamos basura la cual viaja en redes y flujos invisibles hacia repositorios lejanos y remotos es realmente alarmante, razón la cual le agrega un propósito ambiental a mi obra.

**B.P.:** ¿En tu trabajo, qué distancia o qué diferencias se establecen entre objeto y documentación?

M.M.: Ninguna, la documentación y el objeto van de la mano. Dada la naturaleza tan abstracta de un problema como la contaminación ambiental por sustancias y materiales como el plástico, es imprescindible mostrar o hablar del proceso de documentación como parte integral de la obra. A mi parecer, la documentación ayuda al espectador a generar una postura o criterio respecto a la obra, pero no sin dejar de ponernos en evidencia ante la realidad de nuestra participación en el acto de generar basura la cual inevitablemente contamina.

## ► Teresa Margolles

**México, 1963.**

**Vive y trabaja en México.**

Tras estudiar comunicación y medicina forense, en 1990 es co-fundadora del colectivo SEMEFO, abreviatura de Servicio Médico Forense, y cuyas actividades estaban vinculadas con el rock y con el performance.

Posteriormente como artista individual ha trabajado una línea escultórica con una especial atención al objeto y ha utilizado la morgue como taller, trabajando con cadáveres, restos y fluidos humanos, con el objeto de abordar tanto el significado de la muerte como la irregularidad de su tratamiento político y social. En su obra aflora un constante compromiso con los problemas de una realidad difícil marcada por una violencia institucionalizada, donde la represión se mezcla con el crimen, y las dinámicas del narcotráfico contaminan y pervierten la vida política y social. Son sin duda, problemas que afecta a México pero que pueden ser igualmente aplicados y leídos en el panorama de una sociedad global.

.....

### **Obra: Sin título**

En Guatemala, Teresa Margolles ha desarrollado un proyecto centrado en la violencia contra la mujer y el femicidio. Sobre una manta manchada de sangre de una víctima anónima, bordadoras y bordadores del Lago de Atitlán han trazado un homenaje espontáneo y directo, mediante dibujos y figuras tradicionales. Para ello ha contado con la invaluable colaboración de Asociación de Desarrollo de la Mujer K'ak'a Na'oj "ADEMKAN" con sede en Santa Catarina.

Han participado con la coordinación de Silvia Menchú:

Mario Ajzalan

Alicia Álvarez

Tiburcio Cotzal

Bonifacia Cocom

Marcelina Cumé

José de la Cruz

Lucy López

Rosa Amelia López

Yuri López

Josefina Tuy



**Bienal Paiz: En tu trabajo siempre ha estado presente la representación de la muerte como un indicador de otras cosas que pueden estar asociadas a ella como la violencia, la opresión, el abuso... ¿Cómo empezaste a trabajar en esa dirección?**

Teresa Margolles: Desde mis inicios, mi trabajo estuvo relacionado más con la pérdida que con la muerte como suceso físico. Tiene que ver con el vacío que deja en las familias y amigos una persona asesinada. En la locura que genera en una sociedad.

El haber nacido en una ciudad, donde se convive con hechos violentos desde la niñez, impuso la necesidad de autoexiliarme. Esta distancia te lleva a reflexionar de manera más fría y objetiva. Puedes investigar sin convertir tu trabajo en una biografía. Te vuelve más incluyente de las pérdidas y vacíos de los demás. Eso fue lo que dirigió, entre otras cosas, la mirada hacia lo que llevo varios años trabajando: el investigar primero, dentro de la morgue, los procesos de descomposición del cadáver, y después en la calle, los procesos socioeconómicos del destino del cuerpo muerto y sus fluidos. De cómo se transforma una comunidad cuando por calles ensangrentadas crecen sus niños, los adolescentes... cómo surgen nuevas conductas cuando el cuerpo asesinado deja de ser privado y se vuelve público, colgando, en algunos casos, de los puentes de avenidas principales, decapitados o arrojados en los lotes baldíos, a la vista y terror de los ciudadanos.

**B.P.: La obra que realizaste en Guatemala aborda el tema del femicidio que es una lacra de las sociedades contemporáneas. ¿Cómo ha sido el proceso de trabajo y qué relación se estableció con las bordadoras? ¿Qué tipo de especificidad has encontrado en Guatemala al abordar este tema?**

T.M.: Al aceptar la invitación de la bienal me interesaban dos cosas: que los organizadores se involucraran en obtener el material para elaborar la pieza, telas ensangrentadas con fluidos de mujeres asesinadas en el país (en el 2012 hubo más de 600) y que mujeres bordadoras de Guatemala lo realizaran. La bienal tuvo acceso a las mantas y fueron entregadas a mujeres de un pueblo junto al lago Atitlán, Santa Catarina Palopó. Pertenecían a un asociación llamada ADEMKAN.

A ellas las conocí inicialmente por medio de skype y fuimos hablando sobre la idea del trabajo. Debido a esas charlas para mí fue definitivo que el bordado sobre las mantas, sería la mejor manera para que ellas pudieran hablar de sus problemáticas con la menor interpretación ajena posible. La tela ensangrentada sería solo el soporte por lo que había necesidad de realizar un *performance*. Para ello las mujeres se tuvieron que trasladar a la ciudad para terminar el bordado frente a los asistentes, en la sala de exposición, los días de la inauguración.

Ellas, que su trabajo principal es el activismo apoyando a mujeres y niñas de su comunidad, pudieron hablar en primera persona de sus objetivos. La acción visualizó y puntualizó sobre problemas concretos. Aunque la mayoría de los visitantes eran guatemaltecos, los testimonios aportados por ellas calaban profundamente.

Mi trabajo se ha desarrollado en el norte de México por lo que mirar hacia el sur fue cautivante. La iconografía con la que trataron las mujeres las telas, utilizando la cosmología maya para explicarnos la desaparición, asesinato y violación de indígenas fue poéticamente contundente.

Después de terminada la bienal, volví a Guatemala, fui a Santa Catarina Palopó a conocer el pueblo y ver su lugar de trabajo, la comunidad donde desarrollan su activismo e intentar comprender el pensamiento y el trabajo plasmado en la pieza. Ahí invité a que fueran a México, por lo menos una de ellas. Meses después llegó al DF. Silvia Menchú, con destino final Ciudad Juárez. Para mí era muy importante, que ellas conocieran una ciudad donde el feminicidio también ha marcado las relaciones de sus habitantes.

**B.P.: En esta obra el proceso es una parte esencial, y el resultado está sobre la marcha de muchas cosas, de la *performance*, de una cierta idea de dirección de escena, de improvisación y finalmente como objeto. ¿Qué te ha aportado esta experiencia?**

T.M.: Continuar trabajando en esa línea en Centroamérica. Fui, recientemente en meses pasados, a Panamá, a la bienal, donde trabajé en condiciones casi similares. Los resultados sin embargo, fueron muy distintos con las indígenas de Kuna Nega, que realizaron una serie de bordados llamados “molas”.



## ▶ David Marín

**Guatemala, 1974.**

**Vive y trabaja en Ciudad de Guatemala.**

Doctorado en Física especialidad en sistemas biológicos por la Universidad de Rutgers y licenciatura en Física por la Universidad de San Carlos de Guatemala. Ha trabajado desde el 2005 en Producciones Pájaro Jaguar, impulsando diversos proyectos de colaboración interdisciplinaria que giran en torno a la reprogramación de imaginario colectivo, y produciendo modelos alternativos de colaboración y desarrollo en arte y cultura, tomando el acervo cultural de Guatemala como punto de partida para la creación de nuevas obras.



### **Virus Bacteriófono (2011)**

Estructura de metal  
1.5 x 1.5 x 2.4 mts.

Esta cultural sonora eólica usa un extractor de aire para accionar 36 tubos de aluminio, produciendo una textura sonora como producto de la interferencia de las frecuencias entre cada par de tubos. La forma de la pieza es como un virus bacteriófago T4, con su cabeza, 6 patas y tubo de inyección de ADN. El mecanismo sonoro

se deriva del útil sonoro *Cirlum* de Joaquín Orellana, con la diferencia de que el *Cirlum* produce secuencias melódicas en una escala cromática mientras que *Virus Bacteriófono* explora las variaciones microtonales en torno a una frecuencia básica determinada por el largo promedio de los tubos de aluminio.



**Bienal Paiz: ¿Cuál ha sido el aporte de la tecnología musical a tu obra y el tránsito que has tenido en la música en los últimos años?**

David Marín: Las revoluciones en la música se hacen cuando se inventa una nueva tecnología, con la aparición del *browser* comienza una nueva etapa. Éste permite una interacción entre el usuario y la cadena de información, tiene la capacidad de responder a lo que uno está haciendo. El *browser* es la primera máquina que permite hacer música aleatoria de verdad, aunque ya Mozart lo había hecho.

Entonces yo pensé “si voy a modificar algo en la música, tiene que ser con un avance tecnológico porque ya todo existe y lo han hecho otros desde antes”. Por eso la idea de hacer música aleatoria con el *browser*.

Busqué en Google texturas musicales aleatorias y apareció el nombre de Joaquín Orellana, y él dice que la música “es una colección de sonidos orgánicos que obedecen a una estructura”.

Entonces decidí hablar con él. Yo quería lograr algo importante en la música y si querés lograr algo importante en la música, tenés que buscar las mentes que están creando esos conceptos musicales modernos. A mí me parece que lo que hace Joaquín es muy interesante porque sus útiles sonoros equivalen, en lo electrónico, al *sampler*. Un útil sonoro no es un instrumento pero él puede hacer una o cuatro variantes de un sonido, Joaquín inventó un lenguaje musical.

En ese sentido, la influencia más fuerte de la tecnología en mis obras es el hecho de que ésta se basa en lo que ya existe para crear el próximo avance. El arte puede ser una conversación en círculos, con la tecnología se ve el estado actual de las cosas y eso sirve para crear la siguiente etapa. Entonces lo tecnológico de mi arte no es que use motores, hierro ni nada de eso, sino que yo busco el estado actual de la tecnología musical y las ideas, para hacer la siguiente construcción.

En otros países donde hay desarrollo, existen generaciones jóvenes que reconocen el talento de los viejos y lo utilizan como base para las nuevas creaciones, mientras que donde no hay desarrollo se inventa el agua azucarada.

**B.P.: De las piezas que has presentado, ¿tenés alguna intención de que suenen en conjunto o son esculturas separadas?**

D.M.: Eso es realmente muy importante porque el concepto, que básicamente encontré con Joaquín Orellana, es lo que se llama salón de la multifonía, que es crear una textura o composición musical distribuida en el espacio y no, en el tiempo.

En una composición aleatoria, como las de salón de la multifonía, los distintos sonidos no están ordenados en una línea temporal sino están distribuíos en el espacio. Es música espacial, el término más bonito sería música concreta pero ya fue utilizado para nombrar aquellos sonidos que se graban en las calles.

La cosa más importante de esta idea, de esta escultura sonora, es que la composición musical está distribuida en el espacio y no en el tiempo.



**Miles Away. 343 M/S (2011)**

Escultura Interactiva de tubos de PVC  
1.5 x 3 x 2 mts.

Lo electrónico es parte de lo acústico dijo Miles Davis refiriéndose a que los efectos electrónicos emulan procesos que ocurren naturalmente con el sonido como la reverberación de un cuarto vacío, el eco en un lugar con montañas, etc. *Miles Away* es una pieza que distorsiona la voz al viajar por los tubos a 343 metros por segundo.

Esta estructura de aproximadamente 40 metros de PVC se extiende entre uno y otro de los extremos, produciendo un eco en la voz cuando dos personas habían a través del tubo.

**B.P.: ¿Alguna vez has puesto a funcionar todas las esculturas al mismo tiempo?**

D.M.: Sí. Lo que hicimos con todas las esculturas, como composición musical distribuida en el espacio, fue lo que llamamos Kinética, una exposición en la que las esculturas estaban en un lugar e invité a músicos diversos para que cada uno se sentara a escuchar las esculturas y tocara lo que le naciera a partir del fondo aleatorio.

Para mí lo aleatorio tiene la característica de ser como un espejo, no está diciendo “eso es así” sino que es al azar, es el espectador quien congela una imagen propia; y eso fue el objetivo de Kinética.

**B.P.: ¿Añadirías algún elemento a las piezas que estás exponiendo ahora?**

D.M.: En el caso particular de la pieza de PVC, el objetivo es ilustrar que el sonido viaja a 343 metros por segundo, cuando hablás por un extremo hay un efecto que se produce por la reflexión del sonido, lo que yo le añadiría serían otros 300 metros de tubo para alcanzar el potencial del diseño.

Tengo que cambiar la escala de estas piezas y hacerlas más grandes, fueron hechas como una muestra para que otras personas vieran el potencial que tienen útiles sonoros. Pero que sí se desarrollan a otra escala y en otro tamaño, son increíbles. Pero realmente está muy limitada, sólo por la falta de fondos (risas).

## ▶ Andrea Mármol

**Guatemala, 1998,  
Vive y trabaja en Ciudad de Guatemala.**

Se ha desarrollado en el campo de la pintura, dibujo, intervenciones en espacios públicos y vídeo.

Ha trabajado en conjunto con Lestermead y ha sido partícipe de talleres realizados por Espira/La Espora en Managua, Nicaragua sobre la reflexión artística contemporánea.

Es fundadora junto con Anita García Ortiz del Proyecto Educativo MarEs (Mediación Artística Educación y Desarrollo) en el cual se pretende a través de la mediación artística generar y promover diálogos incluyentes y participativos por medio de diversos talleres impartidos en el interior del país, en la capital, con la finalidad de fortalecer el desarrollo integral de la educación a través del arte. Los ejes centrales se enfocan en la investigación, reflexión y práctica de metodologías educativas que proporcionen herramientas de desarrollo y gestión de espacios culturales que practiquen el más allá de su disfrute, como un canal de participación y crítica constructiva.



### La Reunión

Video Documentación  
Duración: 1:31:13

Partiendo de la idea de Nicolas Buorriaud de que *El arte es un estado de encuentro, un elemento de lo social y fundador del diálogo*, esta propuesta de video documentación reúne a siete artistas participantes de la Bienal de Arte Paiz 2012.

Desde la investigación de la mediación artista generalmente quedan sueltas muchas preguntas, como ¿se puede entender el arte,

o comprender a los artistas? Es en esta línea, donde la imagen del artista llega a ser una difusa idea de lo que se considera que es, dice o hace.

Las conversaciones. En donde abundan las redundancias y sugieren una comunicación sin orden ni límites, hacen generar perspectivas distintas de las visiones que los artistas tienen de su entorno y de lo que se enriquecen, piensan,



anhelan o discute mientras nos vamos dando cuenta que hablar de arte es hablar de la vida misma.

Siendo testigos de una conversación, las precepciones que se generan son diversas, surge

complicidad, identificación o discernimiento en las opciones de los demás, eso crea una fricción promotora de diálogo, en donde por consecuencia estaremos involucrados.

Andrea Mármol.

**Bienal Paiz: Con respecto a tu trabajo presentado en la Bienal ¿Qué fue lo que te llevó a trabajar la obra de esa manera?**

Andrea Mármol: Me planteé la necesidad de un acercamiento más natural con los artistas, es decir una especie de desmitificación de la idea de lo que se cree que se puede hacer. Siento que hay en nuestra sociedad una idea muy abstracta de lo que hace un artista visual y sobre todo uno contemporáneo, por lo que decidí incluirlos en una conversación casual, como una cuestión cotidiana, por lo general en una entrevista sabes qué es lo que vas a decir o lo supones, tu línea de conversación se dirige a tu trabajo, en cambio en una conversación casual como la de mi trabajo no escuchas lo que queremos escuchar. La idea era grabar la conversación hasta que terminara, hubo algunas cuestiones de edición que creía necesarias pero son más que todo técnicas.

**B.P.: ¿Esta pieza hace referencia a otros artistas en el pasado, haces una cita con lo pasado? ¿Es tu intención hacerlo o es una cuestión meramente documental, en la que pusiste la cámara donde quisiste y los grabaste?**

A.M.: Pienso que es un documental, mis referencias fueron pedagógicas en el sentido de una metodología del arte en cuanto a la investigación, no necesariamente una referencia visual específica; tal vez alude a una pintura quizá por el encuadre. Es decir, cuando vos tenés un recurso acudís a él inconscientemente, para mí ocurre con la pintura, posiblemente es allí de donde surgen los encuadres y algunos otros elementos pero no lo hago de manera consciente.

**F.P. Me llama mucho la atención porque hay, por ejemplo, con Mario Santizo una referencia directa con el “Entierro del Conde de Orgaz” del Greco, y lo tuyo podría pasar hasta por la “Última Cena” de Leonardo da Vinci, quizá no es una alusión a propósito pero sí existe un referente inconsciente. El dos de junio montaste tu pieza que consiste en un video en Casa Ibargüen. ¿A quién pertenece ese Andrea Mármol?**

A.M.: Pertenece a éste momento, al aquí y al ahora, a lo que se pueda sacar de ésta documentación. Le pertenece a quien quiera escucharla, a quien no también; como objeto físico no te pertenece a vos, es lo que logras expresar como artista, no es mía.

**B.P.: Andrea ¿En tu recorrido diario, encontrás belleza?**

A.M.: Creo que es una palabra que puede guardar mucho. Encuentro imágenes, encuentro cosas que me llaman mucho la atención, encuentro historias y preguntas en cada una. No sé si encuentre belleza estética en cada una de ellas, pienso más en un resultado que pueda complacerme, pero también encuentro bello lo que para muchos está mal y es feo, no puedo encasillar una belleza en algo específico.



## ► Byron Mármol

**Guatemala, 1984.**

**Vive y trabaja en Ciudad de Guatemala.**

Artista audiovisual autodidacta que en 2006 inicia su incursión en la fotografía al asistir al fotógrafo Juan Brenner. Su trabajo fotográfico es una mezcla heterogénea entre su realidad inmediata en Guatemala y la visión particular que tiene de la fotografía contemporánea. Es miembro fundador de Proyectos Ultravioleta. Desde que empieza su carrera en 2009, se ha presentado en varios espacios en la Ciudad de Guatemala, Panamá, Costa Rica, Colombia, Brasil, Londres, Miami y Puerto Rico. En sintonía con ese conocido concepto de que la fotografía ha sido un registro de la realidad o un documento fiel de la misma, Byron Mármol documenta un crimen real, artificialmente provocado. Resume en una sola escena un crimen por él mismo maquinado, finalmente premeditado y cuidadosamente filmado. Mármol creó el escenario como un señuelo en que los ladrones, finalmente, después de una larga espera, cayeron.

•••••

### **Sin título (2012)**

Instalación  
Fotografía digital a color  
Medidas variables

Esta pieza es una imagen producida cinematográficamente, con la escenificación del caso: luz, espectador y fruición del mismo artista al ver que su *trampa* funcionaba. Se trata, pues, de una ficción

a partir de la realidad del crimen y de la violencia que a diario aparece en los medios de comunicación, creando un agigantado miedo colectivo. El juego está en la ficción/realidad/comunicación.





**Bienal Paiz: La pieza que presentaste para la bienal consiste en una fotografía de un robo. Como concebiste la obra y como fue la realización. ¿Es un hecho real? ¿Cuánto hay de performance y cuánto de evento casual?**

Byron Mármol: Gran parte de mi trabajo proviene de mis derivas por la ciudad; un día manejando sentí la paranoia de que iba a ser asaltado porque un motorista se acercó de manera sospechosa a mi ventana, nada ocurrió y medité sobre ese miedo que está tan presente en las mentes en todos los capitalinos. Como una forma poco racional a esto, quise tener una aproximación a la «violencia real» y qué mejor manera que a través de uno de mis medios favoritos, la fotografía cinematográfica. Me decidí entonces por crear esta situación que tiene como actores a asaltantes reales, un acto performático real provocado por mi necesidad personal de tener el control sobre las situaciones que retrato.

Ésta es mi experiencia más cercana al crimen, de convivir con él y no sólo como una representación o alegoría de la violencia como estado mental colectivo. Aunque fue de manera premeditada, la experiencia de generar este asalto fue gratificante y creo que en parte proviene del morbo de poder ver algo que usualmente no ves.

Que la imagen esté producida de manera cinematográfica crea para mí una relación entre lo que se supone como una escenificación (algo teatral, escenario iluminado por spots de luz, el espectador) y lo del registro documental. Ésta es la ficción a partir de la realidad y a la vez la realidad que los medios de comunicación vuelven ficción; esa violencia sobredimensionada que crea el estado mental colectivo de pánico y paranoia. Esa violencia como estrategia política quizá.

**B.P.: ¿Qué papel juegan la violencia y el crimen, o el robo, en la vida cotidiana de Guatemala?**

B.M.: Pareciera que no se puede hablar de Guatemala sin hablar de violencia y derivados, pero no me atrevería a hablar del papel de la violencia, crimen, etc., en la vida cotidiana de Guatemala. Creo que es un tema sociológicamente muy amplio y que puede ser visto desde varios puntos de vista, aunque es innegable que inherente a la situación actual esté el tema del crimen y la violencia. Pero más que eso creo que es el miedo, porque lo discutimos y racionalizamos desde el allí.

**B.P.: En tu trabajo interviene de manera muy decisiva la ironía y el humor, podías precisar estos aspectos.**

B.M.: No necesariamente en todo mi trabajo; últimamente he pensado que tengo más de una forma de pensar y producir arte. Pero es cierto que sí hay una línea de trabajo donde le saco partida al humor, porque soy una persona que aprecia mucho el sarcasmo y la ironía como formas de comedia. Creo que ya existe mucho arte «serio» o que parece que se toma muy a pecho las problemáticas humanas, me parece aburrido. Como diría Baldessari: «no haré más arte aburrido». Creo que esa cita ha influido cierta parte de mi cuerpo de trabajo.

**B.P.: En tus imágenes la performance parece jugar un papel decisivo, ¿cómo se desarrolla el proceso de trabajo?**

B.M.: En ciertas ocasiones sí, pero depende mucho de lo que esté desarrollando; nunca he abordado el performance como tal, es algo que no me ha llamado la atención demasiado.

Pero como parte de mis imágenes sí, definitivamente, pero creo que viene de esa fascinación que tengo por la fotografía cinematográfica. Del performance como actuación, como interacción entre el retratado y yo. Siempre lo he visto como la sinergia que potencia mis imágenes, como esa colaboración.



**Bienal Paiz: ¿Por qué introducirse en el barrio, como que hay algo que no funciona, siendo tan potente lo bizarro?**

Renato Maselli: He logrado recopilar mucha información que puede servir para otras cosas, la verdad, y el personaje fue cambiando tanto, bueno, no cambiando sino adentrándose en la vida de la ciudad y en la realidad de este momento en Guatemala que, por ejemplo, en la última toma terminó siendo una especie de reportero, pues ingresamos al Colegio Belén, uno de los colegios tomado por estudiantes que no están de acuerdo con las reformas educativas. Grabamos todo en audio, y dijeron cosas muy interesantes, entorno a cosas que en los medios no se dicen. Una acción interesante, pero que tal vez se salía un poco de la obra.

**B.P.: ¿Cómo surge este proyecto para la Bienal?**

R.M.: Es la segunda vez que hago algo de la calle, a pesar de que he estado involucrado en el proyecto de Caja lúdica desde los inicios, donde la mayor parte de trabajo es en ese espacio. La primera obra fue hace unos 5 años, y fue una comparsa de mucha alegría, mucha música, muchos personajes, pero ahí me hice la propuesta de hacer una comparsa silenciosa, es decir, en la que todos los personajes salieran a la calle, pero que no se oyera ningún tambor, ningún grito solo los gestos de los personajes que van caminando por las calles. Era una reflexión en torno al silencio en un espacio público que usualmente es muy ruidoso. En ese entonces la Sexta Avenida estaba llena de vendedores de música y de películas, y cada uno tenía su propio equipo, era insoportable aguantar más de 15 minutos sin querer irse a una avenida paralela. Entonces fue interesante, porque la gente fue viendo algo raro, y fue apagando los equipos mientras iba pasando la comparsa. Igualmente, algo que me ha interesado mucho es la contradicción de la soledad en espacios muy poblados. De niño me llamó mucho la atención el cuadro de un artista norteamericano, Edward Hopper, que se llama “Los halcones de la noche”, donde unos personajes están sentados en una cafetería, una noche en la ciudad de Nueva York. La primera vez que lo vi, me dio escalofrío. Todos hemos pasado por ese momento de estar rodeados de gente sin sentirnos acompañados. El significado de ese cuadro estuvo muy presente en esta obra, porque el personaje en sí es un solitario. Y es cierto que ahí viene esa contradicción: cómo desde un personaje solitario se toca un tema inspirado para la colectividad, un tema muy conocido que le ha dado vuelta al mundo: un pueblo unido, jamás será vencido, un tema que llama a la unión de los pueblos para un fin común.

**B.P.: Me da la impresión de este personaje que siempre está solo, que de alguna forma le da compañía y calor a la soledad con su presencia, como que le da un toque de humanidad.**

R.M.: Sí, eso es cierto. Y máxime porque fue parte del proceso. Inicialmente fue un personaje muy serio, y, como viste en otras tomas, hubo un momento en que empezó a hablar con la gente, y la gente se le acercaba. Atrajo mucho el objeto en sí, tal vez al final

no tanto la música, porque se perdía entre tanto ruido, había que estar muy cerca de él para escucharla. De alguna manera, fueron inesperados los resultados de este personaje ambulante.

**B.P.: Imagino que esta fusión la has trabajado muchas veces.**

R.M.: Sí, la verdad me ha interesado mucho. Hay un compositor ruso, Alexander Skavin, dicen que se volvió loco porque tenía una obsesión por lo místico, incluso compuso lo que llamaba “el acorde místico”. Decía que con él, el ser humano podía trascender a una etapa superior, y acercarse más a su divinidad. Tenía una obsesión también con el color. Inventó el órgano de colores, que al seleccionar algunas teclas emitía colores. Eso fue haciendo que me interesara más en esa relación de sonido y magia. Como seres humanos, nuestros sentidos se complementan: vemos algo e inmediatamente lo asociamos con algún sonido; o escuchamos algo y mentalmente vemos imágenes. A partir de eso he logrado hacer algunas obras y he tenido algunas colaboraciones con la danza, la pintura, y también haciendo sonido en tiempo real mientras interactúan el sonido y la imagen.

**B.P.: Tradicionalmente, la obra de arte se inventa en la medida en que se hace. Para otros artistas es justamente al revés, porque ya todo está calculado. Me llama mucho la atención cómo en tu obra no sabías a dónde iba a llegar...**

R.M.: En ese sentido, otra situación que tuvo que ver con esta obra fue una instalación en la Universidad Rafael Landívar, porque este personaje, a pesar de sus realidades, es muy político. En esta obra utilicé una grabadora de 1,966 modificada, se le quitó todo el mecanismo eléctrico y solo se le dejó un amplificador, de manera que solo estaba la cinta, y la persona que entraba a la galería tenía que mover la cinta manualmente. El material que sonaba durante estos dos meses fueron los discursos de toma de posesión de los Presidentes de Guatemala, desde 1898, hasta el 2012. El punto era que, tal vez, por primera vez en su historia, el guatemalteco tenía la oportunidad de participar en los discursos de sus Presidentes.

**B.P.: ¿Y podían pararlos?**

R.M.: Podía pararlos, retrocederlos y ejecutarlos más rápido si no le interesaba lo que estaban diciendo. También, en ese sentido se aprovechó a grabar muchas voces de mujeres, especialmente en los discursos anteriores al del Presidente Arévalo, porque fue en su gobierno en el que la mujer por primera vez pudo votar. Entonces, anteriormente, en el gobierno de Ubico, Lázaro Chacón, Estrada Cabrera, sólo los hombres votaban y, por supuesto, cuando dirigían sus discursos se los dirigían a la mujer extranjera. Entonces, la mayor parte de esos discursos los grabé con voces de mujeres, para que de alguna manera, con ese toque irónico, también la mujer tuviera esa participación. Es cierto que eso fue en el pasado, pero cuando escuchamos esos discursos vemos que tienen tanta actualidad.





### Bienal Paiz: ¿Cómo surge la idea de esta pieza que presentas en la Bienal?

Sandra Monterroso: En uno de mis viajes a Alta Verapaz descubrí la particular forma de una falda que al salir del telar mide alrededor de dos metros de largo y es lisa. Pero para crear y mantener los dobleces o “paletones” se enrollan en un tubo con el que se guardan en el armario. Esa manera que ellas llaman “planchar”, me llamó mucho la atención, ya que una vez colocada en cierto orden daban la imagen de una columna vertebral. De esa manera fui hilando y relacionando las ideas ya que las faldas construyen una columna vertebral, porque son mujeres las que mantienen y sostienen la cultura.

### B.P.: ¿En todos tus trabajos siempre hay referencias a las mujeres de tu familia?

S.M.: A partir de la muerte mi abuela materna, me ha interesado mucho reconstruir la historia de mi familia materna. Para mí, el arte es un juego serio, por lo que ha sido una especie de reconstrucción de un árbol genealógico materno. Mi abuela muere en el '98 y es impactante, pero no he podido dejar de trabajar en eso. A pesar de que pensé que mi último trabajo sobre ese tema sería en 2008, sigo en él. A lo mejor es algo que yo tengo con mi madre que no he logrado solucionar. Qué se yo.

### B.P.: ¿Has vislumbrado el tema de género como como una investigación para saber más sobre ese mundo femenino tradicional, por decirlo de algún modo, pero vistos en ojos de la modernidad?

S.M.: Sí, a mí no me interesa hacer un trabajo que documente la vida de las mujeres en el área rural. Me interesa contraponer y cuestionar ese esencialismo que es muy delicado y sobre todo ese tipo de observación externa que de alguna manera me permite hacerlo. No estar adentro pero sí de alguna manera entrar. Eso me permite cuestionar algunas cosas de esta cultura, esas tradiciones, que a veces para las mujeres no son las más amigables.

### B.P.: ¿Cómo crees que confluyen lo tradicional y la modernidad?

S.M.: Eso me interesa, desde un punto filosófico o subjetivo, es decir, cómo hacer un tipo de análisis sobre cómo a pesar de que existen formas de pensar muy distintas entre lo tradicional y la modernidad, ambas posiciones pueden dialogar. Me interesa esa parte intersubjetiva, filosófica que hay entre el pensamiento de una cultura de la modernidad occidental o de otra cultura que puede entrar en diálogo.

La pieza “Columna Vertebral”, está relacionada con el proceso. Nos pareció que era bien importante mostrar el proceso de alguna plataforma y una que encajaba muy bien era una plataforma de Internet, que también podía generar este diálogo entre lo local y lo global.

## ▶ Oscar Muñoz

**Colombia, 1951.**

**Vive y trabaja en Cali, Colombia.**

Su obra se activa mediante elementos vitales con el agua, la luz y el vaho, como metáfora o como soporte de la imagen. Utiliza técnicas no tradicionales a través de los cuales cuestiona nociones de temporalidad y el estatus de la imagen. Pasa del dibujo y formatos bidimensionales a una experimentación muy dinámica con diferentes recursos que incluye las técnicas tradicionales de impresión y grabado, la fotografía y el video, abordando cuestiones relacionadas con la memoria, la tensión entre ausencia y presencia y sus conexiones con la violencia. Los desaparecidos y sus retratos con recurrentes en su obra.



### **Editor Solitario (2011)**

Video proyección sobre mesa  
Medidas variables

Su obra propone un deslizamiento entre el juego de cartas del solitario, que se basa en la memorización de imágenes, y los actos inseparables de recordar y olvidar que se imponen como cura necesaria en procesos de pérdida y de dolor.

En Cali, Muñoz ha impulsado Lugar a Dudas, un espacio independiente que promueve y difunde

la creación artística contemporánea a través de un proceso articulado de investigación, producción y confrontación abierta, como un laboratorio para fomentar el conocimiento del arte contemporáneo, facilitar el desarrollo de procesos creativos y provocar la interacción de la comunicad a través de las prácticas artísticas.



**Ximena Gama:** Para empezar con esta conversación ¿puede explicarnos brevemente de que se trata *Editor Solitario*?

Oscar Muñoz: *Editor Solitario* es una videoinstalación donde una persona, situada en el mismo punto de vista del espectador y a la que solo se le ve su brazo, está al frente de una mesa jugando y relocalizando ciertas imágenes, construyendo y deconstruyendo relaciones entre ellas. En la obra se dan ciertos tiempos, imágenes que permanecen más que otras. La estructura de la obra está armada en una especie de juego con unas “reglas” muy particulares, arbitrarias y subjetivas. La idea siempre giró en torno al hecho de armar y de desarmar un sistema o una constelación de imágenes relacionadas con mi mundo personal -por esto mismo hay imágenes de distintos núcleos, locales y no locales- e imágenes que compartimos y también hacen parte de la historia.

**X.G.:** Esta obra comparte con muchas otras el hacer énfasis en la desaparición y aparición de la imagen, sin embargo en ella aparece un gesto nuevo y es el de ir cambiando las fotografías de posición. ¿Está pensando en este caso en particular no solo en la naturaleza de la imagen sino también en el modo cómo son usadas para narrar la historia? ¿Se refiere a ello el título de la obra?

O.M.: El nombre alude al juego de naipes que acá llamamos “solitario”. Alguien que está solo y al frente de una cantidad de cartas armando y desarmando, en últimas, construyendo relaciones a partir de las imágenes. Esta obra alude también a los modos de pensar y reconfigurar el pasado como en los estudios de Aby Warburg o en las estructuras de los álbumes familiares. En ambos el ordenamiento no tiene que ver con un sistema cronológico sino que están estructurados de una manera muy particular y subjetiva.

**X.G.:** Veo también que en ella se establece una relación importante entre la imagen análoga, en este caso las imágenes que hacen parte de un archivo particular de fotografías reveladas, y la imagen digital cuyo soporte final es una pantalla. Pareciera haber una tensión constante entre esas imágenes que se debaten en su presencia física y en su presencia digital. ¿Cómo está pensando usted la relación entre lo análogo y lo digital?

O.M.: Pienso que parte de lo ya habíamos descrito -de ese deseo por armar una constelación de imágenes- pero también tiene que ver con lo que tú preguntas y con lo que decía José Luis Brea en su libro: *Las Tres Eras de la Imagen*. La imagen fotográfica nace sobre un soporte de papel y se estaciona en él. Con el paso de lo análogo a lo digital las características iniciales de la imagen cambian, el soporte y su ubicuidad por ejemplo. Hoy las imágenes flotan en las superficies de las pantallas. En este caso en específico la instalación hace énfasis en la proyección que queda suspendida en el papel y no se fija, es simplemente una ilusión que se contrapone a la presencia física del papel, del soporte inicial de la fotografía.

**X.G.:** Es imposible no pensar en *Editor Solitario* como una obra con una carga política muy fuerte, y más en un país como Colombia. A pesar de que algunas de las fotografías utilizadas son imágenes que hacen parte de una memoria colectiva, en algunos casos se han convertido en íconos históricos, es muy evidente en la obra el gesto de esa mano que decide borrar una imagen. ¿Es posible que esta obra se pueda comprender o que sea un referente a ese acto de violencia como es el de la desaparición? ¿Quizá en esa decisión de un individuo por “borrar” a otro? ¿Puede contarnos, si usted pensó en algún momento en una mirada de este tipo sobre la obra?



O.M.: Pensar en el hecho de que haya una mano que tiene el poder de definir qué cosas existen y qué cosas no.... Digamos que en ese sentido es similar a la figura del archivador que discutíamos anteriormente. Sin embargo, también puede ser vista desde otro ángulo y que da lugar para pensar cómo están diseñadas las estructuras y el manejo de poder. En últimas es un personaje que no tiene identidad definida y que toma la decisión de desaparecer y hacer aparecer ciertas imágenes.

Por otro lado dentro de la obra hay varias imágenes de desaparecidos en Colombia, incluyendo la imagen de uno de los desaparecidos de la toma de Palacio de Justicia. Ésta me llamó muchísimo la atención porque es finalmente la imagen de un documento que se convierte en el testimonio de que la persona salió viva del palacio, y sin embargo, como documento es también un elemento tan frágil, una pequeña sombra borrosa y sin detalle, un vestigio, una improbable constatación de que esto ha sido. Una imagen que se debate todavía entre esas dos fuerzas de las que hablábamos anteriormente.

## ► Francisco Nájera

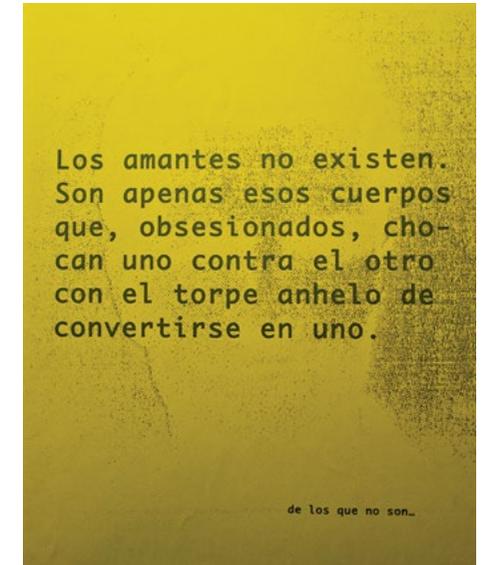
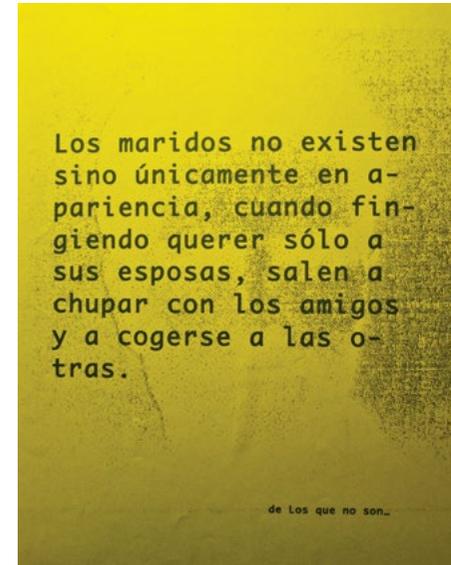
**Guatemala, 1945.  
Vive y trabaja en Nueva York,  
Estados Unidos.**

Vive en el extranjero desde 1965. Es uno de los poetas y ensayistas más importantes de Guatemala. Durante muchos años ha sido maestro bilingüe en escuelas primarias.

Ahora es director en una universidad pequeña, de un programa para estudiantes de maestría en pedagogía. Además de su trabajo, dice leo mucho, veo mucho cine y teatro. Me interesan los conciertos. Camino...



La participación en la Bienal de Arte Paiz de Nájera, consiste en una selección de objetos, poemas visuales, libros y ediciones realizadas en colaboración con amigos artistas y curadores de Guatemala. Estos materiales provienen de las colecciones de estos mismos amigos: Moisés Barrios y Rosina Cazali, Darío Escobar, Jorge de León, Anabella Acevedo. Además una colección de poemas en formato cartel titulada «Los que no son».



**Bienal Paiz: Eres fundamentalmente un escritor, un poeta, pero junto a tu obra literaria has desarrollado un trabajo de carácter artístico. ¿Cómo se vinculan o como contrastan esas dos vertientes?**

Francisco Nájera: Más que como poeta me veo como alguien que escribe, y hay formas de escritura que, por necesidad, rebasan el libro y, aún, la configuración que las páginas te ofrecen. Relacionado con esto, podemos hablar de los libros-objeto que produjeron los constructivistas rusos. Del mismo modo, Duchamp elaboró cajas que guardan copias de sus trabajos plásticos y que incluyen textos que son parte esencial de la obra. Me parece que aprendo de ellos e intento seguir los caminos que fueron estableciendo.

**B.P.: ¿Qué aporta la poesía al arte, y viceversa?**

F.N.: A partir del romanticismo, una forma de definir las experiencias estéticas ha sido designarlas como poéticas. En un mundo en el que la experiencia de lo sagrado ha desaparecido, creo que lo que llamamos el “arte” nos permite acceder a vivencias profundas del mundo que nos facultan para experimentar eso que en otras sociedades se describe aún como “sagrado”. Esa sería la relación entre la poesía y otras formas de expresión artística.

**B.P.: A pesar de vivir fuera de Guatemala desde hace tantos años la vinculación con los artistas, críticos y curadores guatemaltecos ha sido constante y además ha dado lugar a numerosas colaboraciones: ediciones, objetos, etc. algunas de las cuales se han expuesto en la Bienal ¿Cómo se fue dando esa comunicación? ¿Respondió a cuestiones e intereses generacionales o de grupo?**

F.N.: En realidad no tengo claro cómo se fueron entretejiendo esas relaciones a través de los años. Creo que por mi parte he tratado de mantener una apertura hacia quienes buscan expresarse y entenderse a partir de las experiencias que el arte nos puede ofrecer. Para mí son compañeros en esa aventura que implica el vivir intensamente no solo el mundo sino también nuestra realidad “guatemalteca”.

**B.P.: ¿Prosiguen esas colaboraciones en la actualidad?**

F.N.: Creo que lo que llamas colaboraciones yo lo llamaría amistades.

**B.P.: ¿Cómo surge la colección de poemas Los que no existen, expuesta en la Bienal en formato de cartel?**

F.N.: Su lectura parece remitir a una radiografía social de lo que se piensa pero no se dice, a los prejuicios en definitiva...

La idea inicial surgió tras leer un poema en el que se usaba la palabra “puta” en una forma que me pareció, no sólo machista, sino mecánica, es decir, sin pensar en la realidad que existe tras ese trabajo tan duro, trabajo que exige tipos de fortaleza y de resistencia que generalmente excluimos de nuestra conciencia. A partir de esa percepción, me di cuenta que habían otras palabras que se usaban en la misma forma. Así fueron surgiendo las palabras “hueco”, “indio”, “amantes”... Intenté desnudar esas palabras y mostrar lo que esconden, y la forma en la que nos implican al usarlas.

**B.P.: ¿Cómo ha sido la experiencia de un taller sobre la ciudad con Luis González Palma? ¿Por qué la ciudad?**

F.N.: La idea del taller en conjunto salió de Luis. Para mí, Luis ha sido un maestro en muchos aspectos, empezando con sus experiencias de Nueva York desde sus primeras visitas. Recuerdo siempre caminar con él por las calles de esa ciudad y oírle decir –Mirá ese edificio, que bella arquitectura industrial. O, –Mirá esas rejas, su estética es puro siglo XIX. Y luego las visitas con él a exposiciones y museos. El siempre compartiendo su conocimiento de las artes plásticas y del mundo de las galerías y museos. Así fui aprendiendo a ver, y a pensar, no sólo Nueva York, sino también Guatemala y las otras ciudades que he tenido la suerte de visitar.

**B.P.: ¿Cómo ha ido cambiando Ciudad de Guatemala?**

F.N.: Guatemala, como toda ciudad, es una entidad múltiple y viva, que cambia mes con mes y año con año. Yo salí hacia Nueva York por primera vez en 1964. Volví en 1968. Luego, a partir de 1986, hemos venido cada año. Eso me ha permitido experimentar los cambios que han ido ocurriendo. La diferencia entre barrios, o zonas urbanas, se ha ido haciendo más y más drástica. El intento de imitación de ciudades como Miami es clara en los sectores de construcción más reciente. El desarrollo de barrancos y áreas aledañas como espacios para viviendas y barrios, también se hace menos y menos extraño. Como en Nueva York y otras ciudades estadounidenses, la diferencia entre los que tienen en exceso y los que viven en la miseria dentro de la ciudad es dolorosamente visible e innegable. Algo que, en los años cincuenta, no era tan obvio.

**B.P.: ¿Qué significa para ti, como poeta, participar en la Bienal?**

F.N.: Una total sorpresa. Una aventura. Una invitación a ser parte de un mundo que para mí había sido algo totalmente ajeno a mis experiencias.

► **David Pérez Karmadavis**

**República Dominicana, 1976.  
Vive y trabaja en Antigua  
Guatemala, Guatemala.**

Egresado de la Escuela de Diseño de Altos de Chavón, República Dominicana. Ha desarrollado su trabajo artístico en el área del performance, la acción, la pintura, la cerámica, el vídeo y el dibujo y otros medios, presentando siempre profundas reflexiones sobre la naturaleza humana dentro de realidades sociedades conflictivas. Ha presentado su trabajo en diferentes instituciones alrededor del mundo.



**El cangrejo (2012)**

Documentación de performance en vídeo

Guatemala es un cuerpo que repite su dirección de un punto a otro, haciendo un recorrido similar al que realizan los cangrejos, cuando se mueven en dirección lateral a su frente, dando así una sensación de retroceso o de incapacidad para conseguir sus objetivos. La estructura

representa a Guatemala y el recorrido es la trayectoria a la que es sometida su población a través de su historia.

El proyecto describe el trayecto de dos individuos de origen guatemalteco ambos carentes de brazos y unidos en sus extremidades ausentes.



**Bienal Paiz: ¿Cómo empieza tu vida en el arte?**

David Pérez Karmadavis: Mi caso es similar al de otros artistas que empiezan desde pequeños. Después tuve que debatirme entre la psicología o las artes plásticas. Estudié en una escuela de arte. Al principio pertenecía a colectivos de arte, como teatros callejeros. Ese fue mi primer acercamiento al trabajo que estoy haciendo.

**B.P.: ¿Antes de estar trabajando en lo que estás haciendo ahora, trabajaste en algún otro tipo de disciplina?**

D.P.K: Sí, empecé más interesado en la pintura. Pero, por alguna razón tuve más contacto prematuro con teatro callejero, con personas que hacían *performance*, cosas así, que tenían esa temática política. Los escenarios eran la calle, las plazas. Entonces, allí me fui iniciando en el *performance*. Cuando salí de la escuela de arte, lo primero que hice fue *performance*, entonces ha sido el medio en el que más me he ido desarrollando y él que me ha permitido hablar de ciertas cosas. Todo depende también del proyecto que esté trabajando. Hay cosas que hago en pintura y que no me imagino en *performance*; y hay cosas que hago en vídeo que no las imagino en otra técnica. A partir del tema, de la forma en que quiero trabajar, utilizo una técnica, un medio.

**B.P.: ¿En qué momento se vuelve importante lo social y lo político?**

D.P.K: Más que lo social y lo político, me interesaba la estructura que generaba ese tipo de pensamiento. Cómo todo se vinculaba: una especie de geometría, de matemática que siempre era como ordenación de elementos, y pongo esto encima de cualquier contenido de mis piezas. Me interesa mucho la parte formal, y que esa parte sea la que me conduzca al contenido de lo que ya hablábamos, que envuelve más a la gente, al colectivo, más al pensamiento común.

**B.P.: Esta es la primera vez que participas en la Bienal de Arte Paiz, ¿qué importancia tiene para ti?**

D.P.K: Yo me puse contento. Tengo 6 años de estar en Guatemala, he hecho pintura, *performance*, pero entrar en la parte institucional del arte guatemalteco claro que me favorece, porque ya no soy el artista que está allí escondido, sino alguien que está haciendo algo más representativo, que puede aportar más.

**B.P.: ¿Qué te interesa transmitir a través de tu obra?**

D.P.K: La parte nativa, vamos a decir. Cómo un contexto se desenvuelve a partir de una historia. Trato de contar esa historia y resumir un cierto final para esa historia. Por eso te digo que siempre pienso más en la forma, y cómo con esa forma hago siempre un contenido. De Guatemala me interesa cómo el proceso de la historia se rige tanto en el ahora. Cómo mostrar esa misma historia desde un punto de vista de una imagen, una estética, lo que sea. Cosas formales de la pieza, pero siempre narrar esa historia y ubicarla en una dirección para que tenga un cierto final.

**B.P.: Háblame de tu pieza de la Bienal.**

D.P.K: Trabajé con ciertos elementos y con la simbología de los mismos. Como punto de partida me interesa mucho trabajar estructuras que tengan una cierta dirección en la estructura. Aquí voy a hacer un *performance*, entonces quiero que los elementos que lo compongan tengan una simbología específica. Todo tiene un peso que, al final, es lo que te va a llevar a la idea o al contenido que uno tiene por debajo, al fondo de la pieza.

## ▶ Jaime Permuth

**Guatemala, 1968.**

**Vive y trabaja en Nueva York, Estados Unidos.**

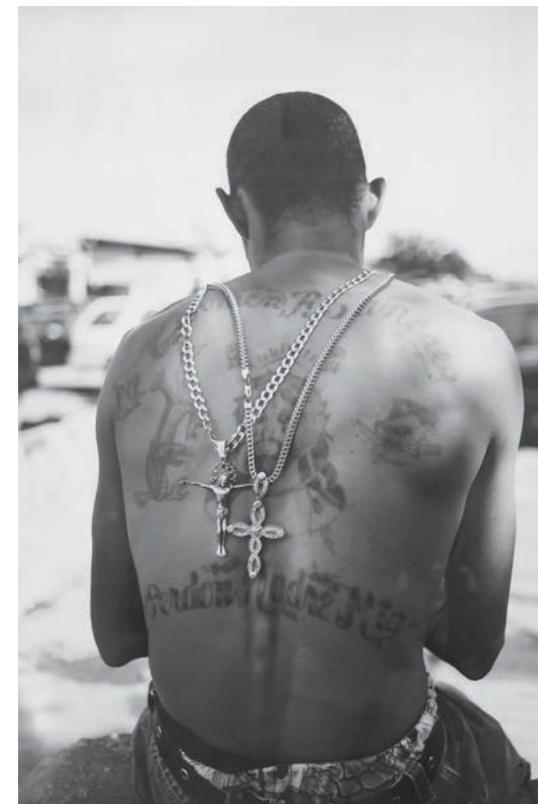
Proveniente de una familia de fotógrafos, Permuth radica en la ciudad de Nueva York desde los inicios de la década de los años noventa. Además de exponer su obra en muchos de los más importantes museos de esa ciudad, también ha expuesto internacionalmente en el Museo Nacional de Arte Moderno de Guatemala, en la Casa del Lago de la Ciudad de México y en el Parlamento israelí. Su trabajo está incluido en las colecciones de la Polaroid Corporation, The Brooklyn Museum of Art, el Museo de la Ciudad de Nueva York, Museo de la Universidad Yeshiva, de la Universidad Estatal de Nueva York en New Paltz, y del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA) en Antigua Guatemala. Ha recibido encargos de obras del Museo del Barrio de la ciudad de Nueva York, el Museo de Arte de Queens, el Museo Judío y Teatro de Queens en el Parque. Ha ofrecido cursos en prestigiosas universidades e instituciones especializadas de Estados Unidos y actualmente es catedrático regular de la School of Visual Arts de Nueva York en el programa de Fotografía Digital en el Master de Estudios Profesionales.



### **Triángulo de hierro:**

Willets Point, un pequeño enclave situado en el barrio de Queens, desde hace cuarenta años migrantes latinos que han llegado a Nueva York en busca del sueño americano han mantenido en funcionamiento lo que en Guatemala se conoce como *hueseras* (en otros países, *deshuesadoras*), donde se venden neumáticos, repuestos

usados y chatarra. Seis de las imágenes en blanco y negro de la serie completa que retrata a los trabajadores del lugar, sus herramientas y materiales y a su vez rinde homenaje al trabajo y a las miles de familias cuyo futuro peligra por la inminente construcción de zonas residenciales y de ocio en el área.



### Bienal Paiz: ¿Cómo te iniciaste en el mundo del arte?

Jaime Permut: A los 10 años una de mis primas tenía una cámara Kodak Instamatic, se abría a los lados y tenía un cubo que tiraba cuatro flashazos y era perfecta. Por varias semanas aprendía a controlarla y me permitieron tomar unas fotografías, el acto de encuadrar me pareció mágico y me enamoré de la fotografía.

### B.P.: ¿Cómo fue para ti descubrir e iniciarte en la fotografía?

J.P.: En aquella época era muy difícil conseguir material fotográfico, encontrar película, papel y otras cosas era cuestión de encargárselas a personas que viajaban a Estados Unidos. Cuando mi papá se iba era casi una imposición pedirle 20 rollos de película, papel fotográfico, lo metíamos todo al freezer y cuando íbamos a tomar fotografías lo sacábamos la noche anterior para que se descongelara, además no habían escuelas de fotografía, aprendíamos básicamente de los libros.

En mi familia existe una tradición fotográfica y siempre pensé que venía de mi papá pero viene de mi abuela materna, detalle que ella nunca expresó, lo descubrí después de su muerte cuando regresé a los álbumes familiares y al estudiarlos encontré una serie de fotografías maravillosas. A los 17 años me fui de Guatemala a estudiar a Israel psicología y literatura, empecé a exponer allá y a trabajar como freelance con revistas y publicaciones. Posteriormente fui a Nueva York a sacar mi maestría y me enamoré de la ciudad, radico allá y regreso a Guatemala cuando puedo.



### B.P.: ¿Cómo explicas los sentimientos que se plasman en tu obra como la nostalgia o la soledad?

J.P.: Yo te diría que lo de la nostalgia en la fotografía está lleno de fantasmas, la relación del tiempo y el espacio, incluso con la película es una relación misteriosa. Enfocar una imagen en la perspectiva del marco cambia el significado de las cosas, porque no vivimos en espacios con marcos, pero al poner uno creamos relaciones visuales, toda la fotografía es subjetiva. En mi caso considero la fotografía documental como lírica y poética.

El tema de la nostalgia tiene que ver mucho con el tema del exilio, cuando digo exilio no me refiero al político, creo que hay muchas maneras de exiliarse, muchas de dejar un país; en mi caso la nostalgia tiene que ver con la cultura judeo-rusa que es también mi cultura y que tiene que ver mucho con éste tema y que de seguro se traduce en mi obra.

### B.P.: En las fotografías de la Bienal ¿Cómo lograste transmitir esas dos acciones en ése gueto puntual de Nueva York?

J.P.: Uno nunca sabe cuál será su próximo proyecto, hay cosas que escuchas en la periferia, en tu entorno; en los periódicos se hablaba de una especie de confrontación entre los mecánicos y la ciudad de New York, que durante 40 años han querido renovar el sector y quitar las deshuesadoras para desarrollarlo como un vecindario residencial y comercial y el tema me quedó dando vueltas. Fui a conocer bien la situación y me encantó el lugar, es impresionante y surrealista. Estuve un año entero en ese proyecto, captando imágenes en las cuatro estaciones para reconocer cómo afectó el clima a la geografía y al paisaje, la química fue inmediata: pude hablar con los mecánicos y conocer sus historias, fue un privilegio.

### B.P.: Como maestro ¿Qué piensas de lo que está sucediendo con los jóvenes fotógrafos?

J.P.: Los jóvenes estudiantes tienen la tendencia de rendirse demasiado pronto, lo dejan demasiado pronto. Yo pasé un año tomando fotografías a 8 cuadras de chatarrerías en Nueva York. Espero que mis estudiantes sepan escribir una propuesta, que sean dueños de sus ideas, que tengan una visión clara y que la presenten ante la audiencia con la certeza que tienen como artistas, que demuestren lo que saben y lo que hacen, que dominen tema y técnica.



**Bienal Paiz: ¿Cuál es el trasfondo de la obra que presentaste en la Bienal, cómo como concebiste la obra, cuál fue el proceso?**

Ángel Poyón: La obra parte de una frase que crearon los sancarlistas (estudiantes de la Universidad de San Carlos) en Comalapa para el desfile bufo en la que hacían alusión a mi persona y a un grupo de músicos, afirmando que nosotros nos aprovechábamos de la cultura de Guatemala para ganar dinero fuera del país: “Decretamos felicitar a los artistas Grupo AJ y Grupo la Troja por su éxito en el extranjero.

Haciendo pisto a costa de nuestra cultura, pero adelante muchá. (muchachos) ”.

A partir de allí surgió la pieza: era una frase bastante irónica y en ese momento me interesaba ironizar sobre su visión porque por un lado me felicitaban y por el otro hacían una especie de burla hacia nuestro trabajo.

**B.P.: ¿Porque usar un pick-up, qué simbolismo le das?**

A.P.: La idea fue poner un pick-up en mal estado, un vehículo que no solo transporta las obras, las acarrea, pero además simboliza el estado del arte en nuestro país.

Es súper difícil poder presentarse en otros sitios, se tienen que pasar varios filtros para ello. Me interesaba plantearlo desde el punto de vista de que no es tan fácil la situación en el arte en Guatemala.

**B.P.: ¿En qué sentido no es fácil?**

A.P.: En el sentido de acceder a espacios, a que te den espacio, que te den entrada a una Bienal. Tienes que pasar procesos y selección, ósea no es tan así como dicen ellos (los sancarlistas), no es sencillo ganarse la vida como artista o hacer dinero del arte. Me interesaba presentar un pick-up lleno de cuadros, desde donde vender cuadros no es nada fácil y menos si se trata de obras de arte contemporáneo.

**B.P.: ¿Qué valor tiene la pintura en tu formación y desarrollo como artista?**

A.P.: La pintura para mí es resultado de circunstancias dentro de mi propio proceso como artista. Las piezas que he trabajado durante los últimos años, son objetos que, aunque no son lienzo si hay objetos que están intervenidos con algún acrílico. Pero en cualquier caso no he trabajado pintura sobre lienzos en estos años. Empecé a pintar

pintura popular y luego he tenido mi propio proceso en el que hay una absoluta libertad para trabajar en cualquier soporte.

**B.P.: Tu trabajo es muy distinto el que se desarrolla en Comalapa (centrado en lo que se ha denominado pintura popular o naïf) ¿Cómo se acepta tu trabajo en tu comunidad?**

A.P.: Les resulta indiferente. Apuesto a que los que escribieron el boletín no han visto mi trabajo, y escriben solo de oídas, porque fue publicado en algún medio de prensa que estaba exponiendo fuera del país.

**B.P.: Los artista guatemaltecos, conocen tu trabajo, ¿hay un dialogo entre ustedes?**

A.P.: Bueno, creo que lo ven como algo normal. No es que lo critiquen, aunque al principio lo vieron y pensaron: «esos a saber que están haciendo». Pero luego conforme algunas piezas han sobresalido fuera, han mostrado respeto hacia mi trabajo: ya la gente y los artistas te saludan por la calle, hay una comunicación estrecha con ellos, hay charlas de los temas del arte en Comalapa.

**B.P.: ¿Cómo es tu relación con la ciudad y el resto del país?**

A.P.: Hay situaciones que pasan en Comalapa que son a una escala pequeña lo que luego te das cuenta que pasa también en las grandes ciudades. Mi trabajo ha tenido mucho que ver con situaciones de Comalapa o de comunidades y de pueblos, de alguna manera pueden remitir a ese ámbito local y luego te das cuenta que pueden ser entendidas en otros contextos.

**B.P.: ¿Y mantén relación y un diálogo con artistas de distintas partes del país?**

A.P.: Sí, tengo bastante comunicación por supuesto.

**B.P.: ¿Cuándo trabajás una pieza la compartís con ellos o es un proceso aislado?**

A.P.: Tengo piezas que a veces subo a Facebook, pero tengo algunas otras que hay que verlas bien: hay que verlas físicamente y no las subo. Desde Facebook las obras las ven personas que están en la ciudad, que están en Centroamérica, en Latinoamérica, en cualquier parte del mundo.





**Bienal Paiz: Quisiera que empezáramos hablando respecto a la organización y la docencia del arte como una parte del trabajo del artista. ¿Cuál es tu visión al respecto?**

Isabel Ruiz: Lo que sucede es que fui llegando a eso gradualmente. Siempre hubo en mí un interés por manifestar, a través de lo que hacía, todo aquello que, muchas veces

para la sociedad o el círculo del arte se considera secundario. Yo tomé abiertamente ese contacto social que tenemos al vivir en Guatemala como un tema, una preocupación permanente. Me pasé años asistiendo a los simposios de Arqueología, preguntándome por qué iba a escuchar conferencias entorno al monumento que se había erigido cada gobernante, cuando a mí lo que me interesaba saber era qué pasaba con el pueblo. Con el paso de los años vi una investigación que había hecho un arqueólogo para la Universidad de Pensilvania acerca del grafismo maya, que llamaríamos grafiti en los términos contemporáneos. Cómo me agradó ver, al fin, una expresión popular del pueblo maya y no siempre aquella que fue la edificación de los gobernantes. Con respecto a la guerra que hubo en Guatemala, me llamaban mucho la atención los eslogan, sobre todo un que decía “Si vivos se los llevaron, vivos los queremos”. Todo eso lo he ido recogiendo, con los diferentes recursos técnicos que se usaban antes, para expresarme dentro del campo del arte moderno, no me he apartado de eso, y eso mismo me ha dado la necesidad constante de práctica, pero más que nada de búsqueda. El arte no ese espacio de ocio para apartarse de la realidad, es un espacio para incrementar tu curiosidad por el saber, por entender el entorno y para manifestarse a través de eso. El arte es un ejercicio constante del cerebro para estimular la memoria y para sustraer de ahí todos los eventos que han acontecido a nivel individual y colectivo, y transmitirlos en términos “estéticos” a nivel del arte.

**B.P.: ¿Cómo ves tu trabajo en relación con el espacio público? Por ejemplo esa obra en la que circunvalaste una pared de la antigua galería Sol del río con palitos, que representaban víctimas; y esta intervención de un cubo blanco que, a la fecha, no tiene un solo espacio que no haya recibido un rayón o que no haya sido intervenido por alguna persona en la Sexta Avenida. ¿Por qué esa intención de acercar la obra hacia el público y dejar el confort de la galería?**

I.R.: Tú lo has dicho. Yo me harté del confort de los espacios blancos, me cansé de estar adentro. Cuando ya has estado adentro, se siente tan delicioso salir a respirar, estar con todos y emprender ese diálogo, porque corres el riesgo de que si te quedas demasiado dentro por muchos años te mueres. Hay que salir y hablar desde donde surgen los eventos. Indudablemente necesitamos la cultura permanente, la información permanente, pero a mí me interesa mucho estar en contacto con la gente, hay una gran subjetividad plural que hay que capturar. Reforzar y alimentar nuevos espacios imaginarios, un nuevo país imaginado que vaya en pos de esa realidad que, de alguna manera, sea en beneficio de todos. Esta sociedad no la va transformar uno solo, la trasformamos todos juntos, y en la medida en que nos comprometamos con eso, creo que lo vamos a ir logrando. Yo considero que si alguien tiene la fuerza de cambiar esa situación son los jóvenes, yo creo mucho en ellos y salgo a buscarlos, es uno de los propósitos de sacar la obra a la calle, es decir sacar el espacio en blanco pero para que sea ocupado por ellos.

**B.P.: El cubo es intervenido desde el primer momento en que estuvo frente al Cine Lux. Esa pieza era una pieza tuya. ¿A quién le pertenece la pieza que se retiró al finalizar la bienal?**

I.R.: Yo diría que esa pieza, realmente, es un proyecto ejecutado por la colectividad, esa pieza pertenece a la colectividad. Espero poder ponerla en exhibición ya fragmentada, ya separadas las tablas que la conformaron y poder resaltar toda esa historia, todo ese gesto que quedó. Es increíble lo que puedo contar y puedo decir de eso, lo que puedo sustraer de eso. Hubo una participación espontánea porque a nadie se le pidió que fuera a intervenirla. Me fascinó cómo la gente se apropió de ella. Lo menos que puedo hacer es exhibirla ya adentro, con el respeto y la consideración, para que también la gente de adentro conozca la importancia de tomar en cuenta la colectividad. Realmente, para mí, no hay proyecto a futuro en Guatemala que tenga éxito si no tomamos en cuenta la participación popular. De no ser así, no tiene ningún sentido.

**B.P.: ¿Qué le añadirías, qué no le añadiste al proyecto que presentaste?**

I.R.: Lo que le puedo añadir es más entusiasmo y más confianza en que tengo que seguir haciendo este tipo de actividades. De hecho ya tengo planes a futuro, porque, no te imaginas la fiesta que vi el domingo pasado cuando no había suficientes manos para mover ese cubo, porque está fabricado en plywood fenólico, pesa mucho, y no había posibilidad de moverlo. Entonces llegó un grupo de la organización gay que no dudó en participar, incluso en el performance. Le dieron vuelta al cubo, porque la parte baja estaba sin utilizar, fue una fuerza joven increíble, fue una fiesta.



**Bienal Paiz: Hablemos de tu trayectoria. ¿Venís directamente de la fotografía, otro campo disciplinario?**

Mario Santizo: Estudié el bachillerato en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, me gradué en 2003; y creo que fue en 2005 cuando empecé con la fotografía. Yo venía de la pintura.

**B.P.: ¿Considerás que dejaste la pintura?**

M.S.: Sí, dejé la pintura. Empecé a trabajar con grabado, aunque muy poco, realmente, me enfoqué más en la fotografía.

**B.P.: Uno de los elementos recurrentes en tu obra es, sin embargo, la presencia de la pintura, como un modelo.**

M.S.: Sí, es un referente. Ya había salido de la pintura, y cuando empecé con la fotografía creo que fue porque quería hacer que la fotografía pareciera una pintura barroca. Más o menos así empecé a hacer las imágenes. Siempre existe ese referente.

**B.P.: Ahora bien, ¿trabajás una fotografía tradicional, es una fotografía performativa, donde la manipulación del espacio es importante?**

M.S.: Sí, lo difícil es que a veces se requiere de mucho presupuesto. No tengo el presupuesto para pagar actores, para pagar equipo, entonces recorro a mí mismo para personificar a los personajes. En las primeras fotos casi en todas aparezco yo.

**B.P.: Hablemos de cómo llegaste a la obra que está en el Museo de Historia.**

M.S.: Se trata del proceso de la obra en sí. La idea principal era hacer una reinterpretación de la pintura de “El entierro del Conde de Orgaz”, de El Greco, pero dadas las circunstancias ya no pude llevarla a cabo, lleva mucho trabajo y mucho tiempo hacer una fotografía de ese tamaño. La idea era más que todo presentar el vestuario de lo que he estado trabajando, y un poco las imágenes como “detrás de cámara”, para que todos pudieran ver cómo se va armando la fotografía. Porque cuando ves una fotografía terminada te imaginás un gran equipo, y no es así: es un fotógrafo, otra persona que cuida que la posición esté más o menos correcta, y yo. Se trataba de eso, de mostrar el proceso. Y la pintura de El Greco me interesó porque parecía una gran reunión de gente, como la que se junta alrededor de los accidentes, o de algún crimen, para ver la escena. Esa es la idea de convivir y compartir que quería mostrar. Cómo nos reunimos para ese tipo de sucesos que son los que nos unen como guatemaltecos muchas veces.

**B.P.: Tu obra siempre tiene, al parecer, esos dos niveles: el de la exploración personal y el de la exploración histórica, social, con elementos de ironía muy fuertes, y de parodia.**

M.S.: Sí, creo que si le agregás un poco de humor a una obra que presenta un tema bastante fuerte, baja de tono. Siempre me interesa que se vuelva un poco lúdica la fotografía. También, que vayás encontrando elementos en todo, diferentes símbolos en la fotografía.

**B.P.: ¿Cuál ha sido la reacción de la gente que ve tu obra?**

M.S.: La mayoría de veces no escucho los comentarios.

**B.P.: ¿Cómo llegaste al taller de gráfica?**

M.S.: Creo que fue en el 2008 cuando empecé a tener un acercamiento con el taller, porque estaba buscando dónde hacer grabado. Creo que conocí a Marlon, primero, y después a Erick, y les enseñé lo que estaba haciendo. Después de un tiempo de estar llegando, me invitaron a que formara parte de él.

**B.P.: Háblanos de los temas que tocás en tus obras.**

M.S.: Han sido temas personales. “La rendición” era un poco de frustración, de enojo, luego de que me robaran 6 celulares en un año. “La sustracción de la piedra” se dio porque tenía un amigo que se volvió adicto al crack. Cada tema que encontrás en una fotografía juega mucho con lo que estoy pasando en ese momento. La última serie, donde empecé a utilizar las máscaras de mi cara, surgió a partir de que Luis Gonzáles Palma dice mucho que a él le interesa la mirada y la expresión del personaje. Al usar una máscara, eliminás eso, se bloquea. Me interesaba eso, tratar de separarme de esa tradición que Luis González Palma había llevado, entonces surge la máscara de mí mismo, pero sin ninguna expresión. Y al cubrirla de tela se vuelve eso, un muñeco, como un maniquí con vida.





**Bienal Paiz:** En los últimos años has estado desarrollando un proyecto arquitectónico y habitacional. ¿Podrías describirlo brevemente? ¿Cuáles son sus ventajas y objetivos? ¿Cómo han sido las reacciones de la gente que se ha beneficiado de estos prototipos?

Pablo Swezey: La Lámina POP (lámina corrugada), se originó en una tarde con mi esposa Irene, cuando me retó a un juego de lógica que consistía en lograr que un billete de quetzal soportara algo pesado como una botella. Lo cual usando la lógica no era tan difícil de lograr. Doblando el billete en zig-zag como si fuera un acordeón se crea una estructura que es capaz de sostener una botella. Con esta solución, logré ver esas formas en un material tan cotidiano que tiene más de ciento cincuenta años: la lámina galvanizada o de acero inoxidable. Jugando con esta forma descubrí que utilizando dos láminas, la lámina POP se convierte en una membrana vertical que tiene la capacidad de sostener estructuras pesadas y que puede sustituir a la madera. En realidad más que arte, es una estructura porque al utilizarla, permite hacer construcciones muy sencillas o muy complicadas. Es un gran contraste porque parte del concepto viejo de lámina pero se vuelve contemporáneo cuando se hace una estructura bastante más distinta a lo que se podría esperar. Es raro porque se hace una estructura nueva con materiales viejos.

**B.P.:** ¿Cómo has llegado a la arquitectura desde otro tipo de prácticas artísticas? ¿Consideras que este trabajo mantiene una vertiente artística o únicamente arquitectónica?

P.S.: Cuando empezaba con el grupo Galería Imaginaria y llegué, existía un visible contraste con el arte que predominaba entonces en Guatemala. El grupo realizaba una confrontación con las imágenes y lo que sucedía. Yo pensaba que lucrar con el conflicto que existía era en cierta manera sacar ventaja de un gran problema. Está bien criticar, pero yo con la lámina encontré la posibilidad de hacer algo y aportar una solución a partir del conflicto.

Las galerías son negocios y tienen que lucrar pero mi actitud es diferente porque se ha vuelto una inversión para ver la vida de otra forma. A mí me interesa a partir de un concepto, ir a otro y después a otro más. La realidad es que me atraen más los conceptos que los negocios.

Decir que este trabajo mantiene una vertiente artística es un tanto impredecible. Resulta complicado decir si a través de mi trabajo cambié algo o nada. En cierta forma esto es algo que está en los ojos de quien lo ve.

**B.P.:** El prototipo para la XVIII Bienal Paiz se diferencia de las construcciones que has realizado en el área de Antigua por la utilización láminas oxidadas. ¿Con qué intención lo hiciste?



P.S.: Como objeto me gustan tanto las nuevas como las viejas construcciones. Quería demostrar el contraste entre una estructura hecha con un material que tiene mucho tiempo y descubrir cómo el mismo concepto le da un nuevo potencial a la estructura. Hace notar que las láminas podrían ser las mismas de hace cien años; que es la estructura la que cambia el concepto. Uno se fija en las imágenes. El ambiente es muy diferente, creo que tienes que ver el contraste del arte y de la ingeniería y eso te da la posibilidad de escoger.

**B.P.:** ¿Qué significó para ti participar en la XVIII Bienal de Arte Paiz?

P.S.: Fue algo muy importante. La primera vez que participe gané un premio y así se me abrió la oportunidad de ir a México a exponer y aparecer con algo serio en mi trabajo, también el grupo Galería Imaginaria me incluyó por eso. Las estructuras cambian, y ahora la Bienal ha evolucionado también. Fue muy agradable encontrar personas que son de mi época. El curador Santiago Olmo y artistas como Moisés Barrios, Luis González Palma, Isabel Ruiz y Carlos Capelán. Ha sido una evolución desde “Los Imaginarios” allá por el año 1986. Hasta ahora todavía los identifico y conozco a los amigos.





2031/2111 (2011)

**A lo mejor (2007)**

Cortometraje documental, 13min, color, 16:9,  
BetacamDigital, rodado en Dimbovita (Rumanía)

Algunos habitantes de la región de Dimbovita, en Rumania, hablan de cómo imaginan Castellón, la ciudad española adonde han emigrado sus parientes

y amigos, y donde ellos nunca han estado. Deseos, problemas, nostalgias y temores de un grupo de personas en un mundo globalizado.

**2031/2111 (2011)**

Cortometraje documental, 15min, color, 16:9,  
BetacamDigital, rodado en Ayerbe (Aragón, España)

Documental sobre el pueblo de Ayerbe (Huesca, Aragón) dónde a partir de las conversaciones con algunos de sus habitantes, se hace una pequeña exploración de la vida y del destino que imaginan sus habitantes. La extensión casi universal de la cultura urbana, a través de los medios de

comunicación, ha alterado profundamente la socialidad de las ciudades pequeñas y de los pueblos. En particular, sus habitantes tienen ahora unas expectativas que poco o nada tienen que ver con las que fueron propias de las generaciones anteriores, ligadas en buena medida a la agricultura y al medio natural.

**Bienal Paiz: En tu trabajo hay una atención especial a entornos y contextos, unidades que no tienen una voz en el plano general. ¿Cuál ha sido el motivo, la preocupación por poner en relieve esas miradas, más bien esas voces?**

Carlos Zulián: Todos los trabajos intentan establecer lo que pudiéramos llamar la justicia del ámbito de la imaginación, del ámbito de la ciudad, de las imágenes de la ciudad, porque en la sociedad donde vivimos, la cuestión es la imagen. En ese sentido, de manera diferente los tres trabajos que se pueden ver aquí, abordan esta cuestión, el intento de una restitución de una cierta plenitud de imagen de lugares que por diferentes razones han sido.

**B.P.: En el tema de migración, ¿Podrías hacer un resumen de cómo es el acceso y cómo se fue generando esa perspectiva?**

C.Z.: Una de las características de todas mis películas, es que abordan los aspectos de la ciudadanía, del lugar de arraigo, a partir de lo que se podría llamar “el deseo”. Utilizándolo de manera genérica este término y que me parece que se aborda poco esta cuestión. Cuando se me propuso hacer un trabajo con la comunidad rumana de castillo, que es la segunda más grande de España después de la de Madrid, pensé que era una ocasión estupenda para abordar esto de una manera muy evidente.

**B.P.: En el caso de la pieza de Ayerbe, ¿Es una producción de futuro?, ¿De alguna manera vuelve a lanzar la idea con la Bienal, ¿podrías sintetizar el proyecto y la introspección al futuro?**

C.Z.: En *L'avenir* la idea hacia el futuro, nació de la fuerte presencia del pasado en el lugar donde grabamos. Fue una manera de intentar de romper con ese peso del pasado. En cambio en Ayerbe era una cosa más relacionada con el presente. La idea de hablar del futuro, porque percibí muy pronto con mis interlocutores una sensación de desorientación y pensé poner la mirada adelante.

**B.P.: Podrías decir brevemente ¿qué es Ayerbe, dónde está, cuál es el trasfondo rural?**

C.Z.: Ayerbe es un pequeño pueblo a unos treinta kilómetros de Huesca en Aragón, entre las montañas de los pirineos en la zona de colinas y es un pueblo que refleja la situación de muchos pueblos de España que están un poco alejados del progreso, pero también la gente que vive allí está suspendida de un mundo rural que no empieza a ser reconocible ni siquiera cuando continúa existiendo puesto que se ha industrializado. Continúa existiendo y aunque existe unos deseos de industrialización son un tanto fantasmas, porque no se concreta en nada. Y esa especie de suspensión, de un deseo indefinido a la vez de mejora de ir a más allá pero de no perder las raíces. Eso es lo que caracteriza Ayerbe y que creo que caracteriza muchos lugares que comparten estas características.

► **CIUDAD DE GUATEMALA**

**ArteCentro Graciela Andrade de Paiz**  
9ª Calle 8-54, zona 1

- ▷ Stefan Benchoam
- Edgar Calel
- Carlos Capelán
- Jorge de León
- Dario Escobar
- Oscar Muñoz
- Francisco Nájera
- Claudio Zulian

**Anexos ArteCentro**  
9ª Avenida, zona 1

- ▷ María Regina Alfaro
- Caja Lúdica
- Santiago Cirugeda
- Pablo Swezey

**Casa Iburgüen**  
7ª Avenida 11-76, zona 1

- ▷ Edgar Calel
- Manuel Chavajay
- René Dionisio "Tz'utu" Chavajay
- Andrea Mármol
- Renato Maselli

**Centro Municipal de Arte y Cultura**  
7ª Avenida 11-67, zona 1

- ▷ Benvenuto Chavajay
- Naufus Figueroa
- Jessica Kairé
- Jessica Lagunas / Roni Mocán
- Manuel Mansylla (manman)
- David Marín
- Sandra Monterroso
- David Pérez Karmadavis
- Jaime Permuth

**Cine Lux**  
6ª Avenida 11-02, zona 1

- ▷ Colectivo La Torana
- Daniel Chauche
- Galería Urbana
- Luis González Palma
- Francisco Nájera
- Ángel Poyón

**El Incubador**  
5ª Avenida y 11 Calle Esquina, zona 1

- ▷ Andrea Aragón
- Regina Galindo
- Teresa Margolles
- Byron Mármol

**Museo Nacional de Historia**  
9ª Calle 9-70, zona 1

- ▷ Moisés Barrios
- Edgar Calel
- Aníbal López (A1-153167)
- Mario Santizo

**Espacios Públicos**

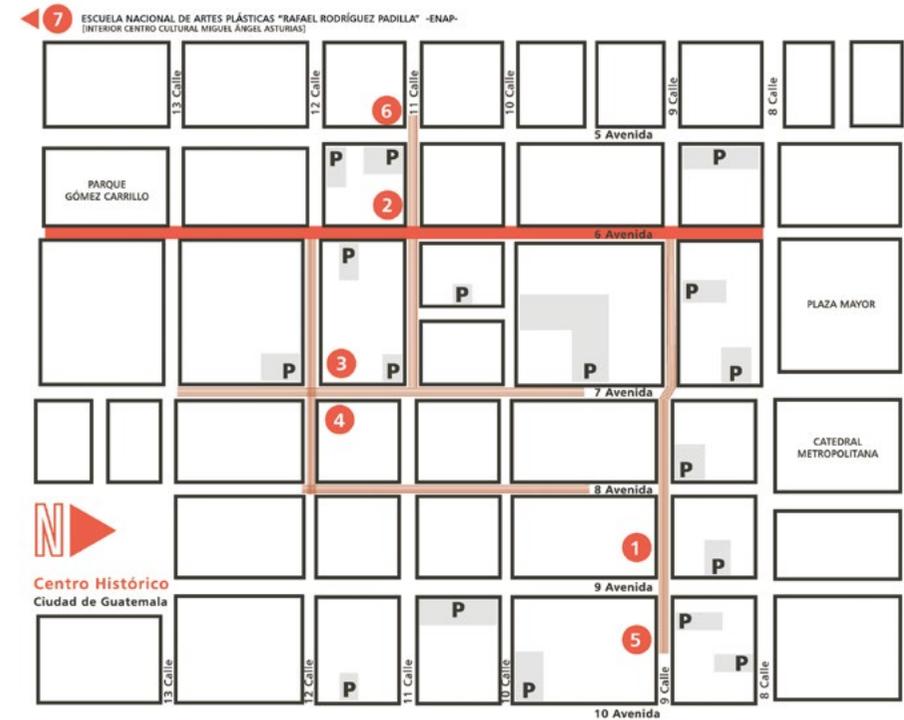
- ▷ Caja Lúdica
- Daniel Chauche
- Colectivo La Torana
- Galería Urbana
- Luis González Palma

► **ANTIGUA GUATEMALA** [sede de actividades]

**Centro de Formación de La Cooperación Española**  
6ª Avenida entre 3ª y 4ª Calle Poniente

- ▷ Rogelio López-Cuenca / Elo Vega

**SEDES** ► Centro Histórico, Ciudad de Guatemala



- 1 ArteCentro Graciela Andrade de Paiz [9a. calle 8-54 zona 1]
- 2 Cine Lux [11a. Av. 11-02 zona 1]
- 3 Casa Iburgüen [7a. Av. 11-76 zona 1]
- 4 Centro Municipal de Arte y Cultura [7a. Av. 11-67 zona 1]
- 5 Museo Nacional de Historia [9a. calle 9-70 zona 1]
- 6 El Incubador [5a. Av. y 11 calle esquina, zona 1]
- 7 Escuela Nacional de Artes Plásticas -ENAP- [24 calle zona 1, Centro Cultural Miguel Ángel Asturias]

► **QUETZALTENANGO** [sede de actividades]

**Ciudad de la Imaginación**  
5ª calle 10-41, zona 3

- ▷ Lab latino
- Santiago Olmo / Begoña Mateos-Badía
- Claudio Zulian

**Universidad Mesoamericana Quetzaltenango**  
3ª calle 14-36, zona 3

- ▷ Lab latino
- Claudio Zulian

## ACTIVIDADES

### Actividades especializadas

Como parte del fortalecimiento a la comprensión de las propuestas artísticas y con el fin de generar intercambio entre los propios artistas y el público receptor, durante la Bienal se llevaron a cabo talleres, mesas redondas.

#### No/w/here: ciudad de Guatemala

Taller que se inscribe en una serie de proyectos de Rogelio López-Cuenca que bajo el juego de palabras de su título - “now, here”, aquí y ahora, a la vez que “nowhere”, en ninguna parte - aluden precisamente a su objetivo: las ausencias, la arquitectura de los vacíos, los olvidos, las negaciones y los sometimientos, las ocultaciones de que han podido ser objeto aquellos elementos susceptibles de aportar disidencia a la lectura de nuestra identidad colectiva.

El taller tiene como objetivo el análisis de distintos tipos de intervenciones de arte público crítico relacionados con los procesos de (re)construcción de la Historia, la memoria y las identidades colectivas, que han tenido como escenario diferentes ciudades a lo largo de las últimas décadas, así como el planteamiento de proyectos específicos aquí y ahora.

El taller tuvo lugar durante una semana en el mes de abril y dos días de cierre en el mes de mayo de 2013, en el Centro de Formación de la Cooperación Española en La Antigua.

Imparte: Rogelio López-Cuenca

Lugar: Antigua Guatemala (Centro de Formación de la Cooperación española, Aceid)

#### Galaxia Gutenberg

Taller de pintura

La pintura asume una nueva dimensión en un mundo dominado por las imágenes y el poder difusor de los medios. El taller impartido por Moisés Barrios plantea una aproximación a las imágenes, a la fotografía y a la realidad de los medios impresos desde la pintura.

Imparte: Moisés Barrios

Lugar: ENAP.

#### Frente al Espejo de la Realidad

El taller planteó la importancia y la necesidad de recurrir a las herramientas de análisis que aportan las ciencias sociales al abordar proyectos artísticos que se enfrentan con problemáticas de tipo sociológico. Estas herramientas son especialmente útiles para situar el trabajo en perspectivas rigurosas, sustentadas en una documentación

fiable y contrastada, que evite lecturas o planteamientos superficiales o literales, y que permita al artista una profundización en los problemas que den pauta para enriquecer el debate, más allá de los lugares comunes y las aproximaciones periodísticas. Un análisis textual y crítico de obras artísticas legitimadas permite comprender el sentido y la función conceptual de cada uno de los aspectos formales. Se llevaron a cabo puestas en común y técnicas tutoriales de procesos y proyectos realizados por los participantes.

El taller se desarrolló durante tres días en la ENAP (Centro Cultural Miguel Ángel Asturias) de Ciudad de Guatemala y durante dos días en Ciudad de la Imaginación en Quetzaltenango.

Imparten: Santiago Olmo/Begoña Mateos Badía.

Lugar: Guatemala (ENAP), Quetzaltenango (Ciudad de la Imaginación).

#### La experiencia de la ciudad Taller experimental

El taller propone un acercamiento a la ciudad como una experiencia de vida, pero también como un aprendizaje a través de las artes visuales, del cine y la literatura. Para tener una base conceptual con respecto a cómo se podría leer la ciudad, el taller se articula en dos sesiones, una de las cuales consiste en una caminata por la ciudad. Se abordará la imagen en el espacio público, y algunas posibles aproximaciones al espacio urbano a

través de ciudades imaginadas y de ciudades ocasionales.

El taller se desarrolló durante dos días en uno de los locales anexos a ArteCentro, en Ciudad de Guatemala.

Imparten: Luis González Palma y Francisco Nájera.

#### Compartir el trabajo como una experiencia

El taller fue concebido como un grupo de trabajo en el que el objetivo era compartir experiencias y generar procesos que eventualmente produzcan una obra que se insertará en el espacio expositivo, lugar donde se desarrollará el propio taller. Para propiciar esa inserción, una de las paredes del espacio fue preparada para que funcionara como una pizarra gigante sobre la que los participantes y el artista escribieron ideas y trazaron líneas de conexión, incluyendo diversas frutas tropicales a la conclusión del taller. Se dio una especial importancia a la discusión de ideas y propuestas que tenían que ver con contenidos simbólicos, ya provinieran del contexto social inmediato, como del arte o de otras disciplinas o lenguajes contemporáneos.

El taller se desarrolló durante una semana en los espacios expositivos de ArteCentro, en el mismo espacio donde el artista fue realizando en paralelo su instalación.

Imparte: Carlos Capelán

Lugar: Guatemala (ArteCentro Paiz)

### Lab latino. Proyectos íntimos. Quetzaltenango. Bienal Arte Paiz 2012

(PENSART, Arte Actual, Ciudad de la  
Imaginación y Gescultura)

[www.lablatino.net](http://www.lablatino.net)

En Latinoamérica muchos países viven situaciones similares en el campo cultural, sobre todo en lo referente a la escasez de espacios de formación profesional en curaduría, gestión cultural, o museografía; la ausencia de circuitos de internacionalización de la producción tanto regionales como globales; la falta de políticas culturales o la existencia de políticas caducas, débiles, desacertadas; en donde los actores culturales trabajan sin normalización laboral.

En los circuitos internacionales del arte, la producción de muchos países latinoamericanos queda invisibilizada, en una situación de “periferia de la periferia”. Es en estos territorios donde Lab latino se propone trabajar e incidir.

En este contexto los conceptos de “periferia” y “centro” se vuelven caducos cuando hablamos de redes, pues el trabajo en red implica un cambio radical de perspectiva donde las redes se construyen a partir de nodos y no de centros. De esta manera Lab latino opta por trazar redes con nodos dentro de los considerados territorios “periféricos” creyendo firmemente en las posibilidades del intercambio sur-sur y en la diversificación de las expresiones artísticas. Esto significa poner en cuestión la misma noción de territorio y establecer la posibilidad de

trazar otras cartografías en la cultura y en el tejido social.

Por otro lado desde Lab latino deseamos fomentar la diversidad de las expresiones artísticas de la región, revalorando el potencial simbólico de la cosmovisión indígena y combatiendo un falso estereotipo homogenizante del llamado “arte latinoamericano”, pero sin caer en prácticas de auto-exotización, en donde lo diferente o “lo exótico” toma valor per se, por el “simple” hecho de ser diferente.

Se ha trabajado principalmente en entender y aplicar el trabajo en red, basado en el intercambio, la horizontalidad y los procesos colaborativos, como una estrategia de beneficio mutuo y de crecimiento conjunto.

Retomamos el concepto de la minga (trabajo comunitario o colectivo con fines de utilidad social) propio de las sociedades indígenas de la región andina. Esta es una práctica precolombina, en la que se trabaja en la transformación de los propios territorios, construyendo procesos propios. Por tanto, la noción de trabajo en red no es novedad en varias sociedades latinoamericanas que han desarrollado esta estrategia en diversos campos como mecanismo de sobrevivencia y de sostenibilidad. Actualmente es una práctica instaurada de cogestión tanto en el sector rural como urbano de varios países andinos. Esta práctica, con sus correspondientes matices, ha sido retomada y reapropiada en las dinámicas culturales de los contextos actuales, siendo fundamental para el desarrollo de varios proyectos y productos culturales. De esta manera,

países que no figuran en los grandes circuitos ni son parte del mainstream del arte, subterráneamente construyen canales de circulación.

Lab latino trata de contribuir a la mejora de la calidad de la producción artística y a la práctica de las artes colaborativas a través de organizaciones de arte visual y gestión cultural independientes como Gescultura, Arte Actual y PENSART.

Con el fin de profesionalizar el sector artístico y cultural de las regiones implicadas, la red comienza en 2009 entre los nodos Quito (Ecuador) y Madrid (España), haciéndose extensible después a través de la metodología propia de Lab latino, *Best-Practices*, a otros nodos como La Paz - Bolivia y Quetzaltenango - Guatemala, en un proceso con vocación de seguir incorporando nuevos contextos.

Lab latino tiene como objetivo contribuir a una mejora de la calidad de la producción artística mediante el formato de un laboratorio de diez días de creación de proyectos artísticos. En el laboratorio se propicia el intercambio horizontal de ideas, implementación de estrategias de producción, afectos y aprendizajes basados en las pautas de buenas prácticas, nuevas fórmulas de gestión y financiación (privadas, públicas y en red), que sirven para consolidar las propuestas, generar criterios autocríticos y contrastar formas de hacer y pensar el arte contemporáneo.

En el laboratorio se seleccionan los mejores proyectos como *best-practice* para su introducción en circuitos artísticos establecidos y se itineran a

las siguientes sedes del laboratorio. Profesionales reconocidos de la producción y curaduría internacional monitorizan los proyectos y se crea un circuito propio de arte contemporáneo basado en la puesta en valor de la diversidad de las expresiones artísticas.

Desde el laboratorio se crean estrategias conjuntas para la producción artística de los proyectos seleccionados, construyendo vías de colaboración entre empresas privadas y proyectos culturales, mientras se implementan estrategias de crowdfunding y bancos de recursos, adecuadas a las lógicas de micropagos iberoamericanas.

Lab latino contribuye a la promoción del desarrollo de la innovación social.

Dentro del laboratorio y procesos de articulación de nodos, la innovación social se da en el trabajo colaborativo y en experiencias de creación que apuntan al procomún y a la circulación libre del conocimiento. El trabajo en red, basado en el principio de la minga, permite innovar los sistemas tradicionales de financiamiento de las artes.

Frente al discurso centro-periferia, desde el trabajo en red, se fomentan formas de producción, gestión y circulación distintas a las hegemónicas, relacionadas con las nuevas tecnologías de la información y comunicación, economías de intercambio no necesariamente monetario. Las prácticas artísticas que se activan desde Lab latino son un espacio para los intercambios y diálogos culturales deslocalizados y descentralizados.

### Proyectos Íntimos, Laboratorio de profesionalización de actores culturales, en el marco de la XVIII Bienal Arte de Guatemala / Los Chocoyos / Quetzaltenango – Guatemala / junio 2012

Descripción: A partir de una realidad caracterizada por una gran desarticulación entre los actores culturales, una segmentación importante de las iniciativas artísticas, Ciudad de la Imaginación (Quetzaltenango), propone la búsqueda de coincidencias y la facilitación de puntos de interacción. Frente a un política cultural y de cooperación internacional homogeneizante e impositiva, Ciudad de la Imaginación sugiere discursos artísticos disonantes. De cara a un público de la ciudad que está relacionado con el arte de manera pasiva, Ciudad de la Imaginación apuesta por la construcción de un sujeto reflexivo, crítico y activo.

Proyectos participantes: Luis Yat (proyecto Canal Cultural y residencia artística Lago de Atitlán), René Dionisio (Grupo de Hip hop Tz'utujil), Miriam Guadalupe (coordinadora Centro Augusto Monterroso de Quetzaltenango), Eddy Camposeco (coordinador del Centro de artes de Huehuetenango), Pepe Miguez (artista visual), Norman Morales (artista del colectivo La Torana, proyecto Taller de grabado y gráfica experimental), Morena Joachin (artista visual, proyecto Artefacto), Bonifaz Díaz (Proyecto obra de teatro "Irse"), Josué Reyes (Proyecto Escuela de artes escénicas Totonicapán), Alberto Arzú (Proyecto Fanzine Calavera), Manuel

Chavajay (Proyecto Canal cultural en el Lago de Atitlán), Marco Roquel (Artista, proyecto Comalapa), Carolina Villatoro (Proyecto de investigación sobre narconovelas), Javier Cruz y Fiacha O'Donell (Invitados de España, colectivo Poliedros Verdes Poliedros), Mafo L. Jaramillo (Invitada *best-practices* de Ecuador, con el proyecto Quito Chiquito).

*Best-practice* Guatemala: Luis Yat: residencia artística del Lago de Atitlán y René Dionisio con Grupo de Hip-hop Tz'utujil, como unión de su práctica contemporánea con la tradición indígena.

Lab latino ha contado también con la participación presencial o en red de los siguientes profesionales de las artes invitados:

-Alexis Callado, curador independiente.

-Luisa Fuentes Guaza, curadora independiente.

-Basurama, foro de discusión y reflexión sobre la basura y el reciclaje en todos sus posibles formatos y significados.

-Kadija de Paula, gestora cultural, dirige el proyecto residencias\_en\_red [Iberoamérica].

-Anabella Acevedo, crítica cultural y curadora independiente, forma parte del equipo curatorial de la XVIII Bienal de Arte Paiz.

Conclusión y resultados: Lab latino Quetzaltenango supone un punto de inflexión en el contexto guatemalteco

siendo una oportunidad de reunión de diferentes iniciativas artísticas nacionales hasta ahora inédita. El laboratorio fue parte integrante de la programación de la Bienal Arte Paiz, bajo la filosofía Convivir, Compartir. Supuso una dinamización de la escena nacional y una reflexión horizontal y crítica de la transformación constante de los planteamientos propios de una identidad y cultura indígena y sus propias formas de expresión. Poniendo de relieve la fractura estructural que hace inviable la visibilización y transferencia de los códigos artísticos de la cosmovisión indígena como parte de un discurso de arte contemporáneo. Actualmente se está trabajando en la regeneración de un circuito honesto con la visión indígena y su forma de expresión.

### Conversatorios

#### Proyectos íntimos, presentación de proyectos participantes en Lab Latino

Se describieron y se presentaron los proyectos y talleres que fueron parte de esta actividad de la sede de la Ciudad de la Imaginación, en los que se buscó generar un espacio de intercambio, de conocimientos y de capacitación. Posteriormente, se realizó un recuento de los resultados y conclusiones a los que se llegó en el desarrollo de los talleres. Los puntos de encuentro y divergencia, los factores a superar, el siguiente punto a trabajar.

Participan: Vanesa Cejudo (España), y Pablo Ramírez (Guatemala).

Modera: Simón Pedroza (Guatemala).

Lugar: Guatemala (ENAP).

#### Colectivos y espacios alternativos

En los últimos años se han producido profundos cambios en la metodología de la producción artística y ante la ausencia de estructuras institucionales capaces de atender a estas transformaciones, han surgido, colectivos y proyectos que plantean una renovación de la escena.

Participan: Oscar Muñoz, (Colombia), Byron Mármol (Guatemala), Pablo Ramírez (Guatemala), Erick Menchú (Guatemala), Norman Morales (Guatemala).

Modera: Simón Pedroza (Guatemala).

Lugar: Guatemala (ENAP).

#### Construir y Habitar

El problema de la vivienda se plantea como una de los principales retos en la actualidad. Desde la arquitectura y el arte se han realizado numerosas propuestas que tienden a establecer nuevos parámetros de actuación, vinculado al pragmatismo de una concepción estética y participativa.

Participan: Santiago Cirugeda (España) y Álvaro Véliz (Guatemala)

Modera: Santiago Olmo (España).

Lugar: Guatemala (ENAP).

### Cine, Ciudad y Emancipación

El artista ofreció su visión sobre la influencia del cine en la vida cotidiana, según su experiencia como cineasta.

Participa: Claudio Zulian (Italia).

Lugar: Guatemala (Instituto Italiano de Cultura), Quetzaltenango (Universidad Mesoamericana).

### La Experiencia del Barrio

Desde el cine de ficción y documental se han realizado numerosas aproximaciones a los problemas sociales, derivados de la emigración, la marginación o la desindustrialización, que contribuye, de manera decisiva a escuchar otras voces y establecer nuevos parámetros de comprensión de lo social.

Participan: Claudio Zulian (Italia) y Julio Hernández (Guatemala).

Modera: Santiago Olmo (España).

Lugar: Guatemala (ENAP).

### Arte y Educación

En los últimos años la educación se ha convertido en una herramienta imprescindible en la producción artística. La vertiente pedagógica inserta al arte en una dimensión de activismo social. En Guatemala funcionan desde hace años diversos programas de educación que tienden a paliar la exclusión social y la marginación a través del arte.

Participan: Isabel Ruiz (Guatemala), Nancy McGirr (Estados Unidos), Carlos Capelán (Uruguay).

Modera: Anabella Acevedo (Guatemala).

Lugar: Guatemala (ENAP).

### Después de Tún

Francisco Tún representa en la historia reciente del arte guatemalteco la actualización e inserción dentro de la contemporaneidad de la pintura de carácter naïf. En los últimos años numerosas figuras individuales han mostrado otros caminos de inserción sin renunciar a la riqueza de sus propias tradiciones culturales.

Participan: Sandra Monterroso (Guatemala), Benvenuto Chavajay (Guatemala) y Ángel Poyón (Guatemala).

Modera: Javier Payeras (Guatemala).

Lugar: Guatemala (ENAP).

### Conversatorio con Claudio Zulian

Los participantes crearon un diálogo sobre la influencia del cine en las diversas sociedades.

Imparten: Claudio Zulian (Italia) y Pablo Ramírez (Guatemala).

Lugar: Quetzaltenango (Universidad Mesoamericana).

### Conversatorio de conclusiones

#### Lab latino

Participan: Vanesa Cejudo (España), Pablo Ramirez (Guatemala), Luis Yat (Guatemala), Rene Dionisio (Guatemala) y María Ozcoidi.

Lugar: Guatemala (ENAP).

### La participación Centroamericana en las Bienales de Arte

El movimiento de arte centroamericano tiene cada vez más espacios de exposición, debido a eso discutieron los puntos más sobresalientes de la participación de los países de la región en las bienales de arte más influyentes alrededor del mundo.

Participan: Bayardo Blandino (Honduras), Rodolfo Molina (El Salvador), Anabella Acevedo (Guatemala) y Santiago Olmo (España).

Modera: Adrián Lorenzana (Guatemala).

Lugar: Guatemala (Cine Lux).

### Exposiciones extras

Se crearon grafitis en las persianas de los locales anexos de ArteCentro. Los transeúntes observaron el proceso de creación de este arte urbano y compartieron con los artistas en el marco de la XVIII Bienal de Arte Paiz.

Imparten: Guategraff.

### Visitas guiadas

Se realizaron siete visitas guiadas al público general, todas ellas realizadas por especialistas entre los que destacan: Silvia Herrera, Isabel Ruiz y Aníbal López. Por su parte, el área pedagógica de la Bienal realizó treinta y tres visitas guiadas con igual número de talleres didácticos en los que se logró que los estudiantes comprendieran de una mejor y más divertida manera las obras a las que se acercaron.

Para que el área pedagógica destinada a niños y jóvenes tuviese un mayor acercamiento a la creación artística contemporánea, fue fortalecida con una guía didáctica donde los estudiantes, realizaron entretenidas actividades relacionadas con el arte para su mejor acercamiento a las piezas que se expusieron.

También se contó con el aporte a profesionales de las artes y personas relacionadas con este campo a través de talleres especializados dictados por los artistas y curadores participantes de la XVIII Bienal.

Los recorridos escolares se realizaron los días martes, miércoles y jueves para estudiantes, y los sábados se impartieron dos talleres para padres de familia. Haciendo un total de 1,813 participantes.

Los centros educativos participantes fueron: Colegio Español Guatemalteco, Colegio Benedictino, Von Humboldt,

Escuela Óscar de León Palacios, Colegio Guatemalteco Español, Escuela Carlos Benjamín Paiz, Escuela Carlos Benjamín Paiz, Instituto Indígena Santiago, EOUM lo de Mejía sector 1, Escuela Municipal Los Cedros, Casa Central, Escuelas Municipales Las Rosas, EORM No. 813, Escuela Margarita Guillen, Fundación William, Intecap zona 18, Centro Educativo Rotario Benito Juárez, EOUM No. 607 Sonia Rincón San Agustín, Lycée Francais Jules Verne, Puntomandarina, Grupos de familia, Fundación Contexto, Grupo de Palencia, EOUM Mario Méndez Montenegro, Colegio Justo Rufino Barrios, EORM No. 607 Sonia Rincón y EOUM No. 146 Lic. Eduardo Cáceres.

## Talleres de proyección social

### Taller de pintura

El tallerista guio a los estudiantes a pintar una imagen en tres pasos, para conocer los elementos más importantes a tomar en cuenta.

Imparten: Ana Yax, Fotokids.

Lugar: Guatemala (ArteCentro Paiz).

### Patrimonio Intangible de Guatemala

Por medio de actividades, se pretendió motivar al estudiante, independientemente del credo religioso que profese, a un acercamiento a estas tradiciones y costumbres de música sacra.

Imparte: Sonia Sicán Chajón. MAESTRO 100 PUNTOS.

Lugar: Guatemala (ArteCentro Paiz).

### Método fonético visual de lectura y escritura

Se proyectaron imágenes creadas en Movie Maker para que los niños visualizaran las letras que aprenderían, y al finalizar se entonaron canciones.

Imparte: Sonia Sicán Chajón. MAESTROS 100 PUNTOS.

Lugar: Guatemala (ArteCentro Paiz).

### Un valioso instrumento de aprendizaje

Basados en un valioso instrumento didáctico, se utilizaron los títeres, los cuales entretienen a los niños mientras aprendieron diversos temas del ser humano.

Imparte: Aída Martínez. MAESTRO 100 PUNTOS.

Lugar: Guatemala (ArteCentro Paiz).

### Una leyenda sonora “El Sombrerón”

Se proyectó a los niños una leyenda tradicional de Guatemala: “El Sombrerón”. Los estudiantes identificaron las melodías y sonidos que ellos interpretaron posteriormente.

Imparte: Guisela Gálvez. MAESTRO 100 PUNTOS.

Lugar: Guatemala (ArteCentro Paiz).

### Cuenta Cuentos

Lectura animada de literatura infantil para desarrollar las habilidades básicas que exige el currículo nacional base como: argumentación, interpretativa y propositiva.

Imparte: Santillana.

Lugar: Guatemala (ArteCentro Paiz).

### Taller de Pintura

Este taller pretendió desarrollar en los estudiantes habilidades motrices, creatividad y sobre todo la imaginación. Brindándoles a ellos 30 minutos de una experiencia innovadora de arte y la diversión.

Imparte: Santillana.

Lugar: Guatemala (ArteCentro Paiz).

### Experimentando con las Ciencias Naturales

Se realizaron experimentos caseros (sin uso de químicos o cualquier otro producto que pueda dañar la salud), que permitió a los niños desarrollar y entender la causa y el efecto de las destrezas de razonamiento lógico, resolución de problemas y el aprendizaje cooperativo.

Imparte: Santillana.

Lugar: Guatemala (ArteCentro Paiz).

### Proyecto de Reciclaje

Utilizando material de desecho no tóxico, en este taller los niños pudieron crear,

con su imaginación, un proyecto para fomentar la reutilización de material y cultura de desecho.

Imparte: Santillana.

Lugar: Guatemala (ArteCentro Paiz).

### Lectura en casa (padres de familia)

Este taller buscó apoyar a los padres de familia con herramientas básicas y sencillas de replicar en casa para fomentar la lectura con sus hijos.

Imparte: Santillana.

Lugar: Guatemala (ArteCentro Paiz).

### Juego público y comparsa

Se realizaron talleres de expresión artística: zancos, creación de instrumentos musicales, antifaces, cometines, pinta caritas y malabares; donde participaron libremente personas de todas las edades y culturas.

Imparten: Colectivo Caja Lúdica.

Lugar: Guatemala (Paseo Sexta Avenida zona 1).

## EQUIPO CURATORIAL



**Santiago Olmo, 1958.**

Ha trabajado como curador de exposiciones independientes y crítico de arte desde 1986. Ha colaborado con publicaciones especializadas como Art-Nexus o Lápiz, donde desempeñó entre 1999 y 2003 la coordinación editorial. Actualmente forma parte del equipo editorial de la revista Artecontexto (Madrid). Curador de la representación española en la XXIV Bienal de São Paulo (1998), Bienal de Gráfica de Ljubljana (1993) y Progetto Bovisa, Palazzo della Triennale, Milán (2002).

Ha curado retrospectivas de artistas como Luis Gordillo, Miguel Ángel Campano y José Guerrero, Jürgen Partenheimer, Leiro, Antoni Socías, Javier Vallhonrat, Adriana Lestido o Darren Almond. Curador junto a Virginia Pérez Rattón de las exposiciones colectivas Entre Líneas (Casa Encendida, Madrid 2001) y Todo Incluido · Imágenes Urbanas de Centroamérica (Madrid y San José de Costa Rica, 2004-2005).

Dirige desde 2003, junto a Valentín Vallhonrat y Rafael Levenfeld, el proyecto *Tender Puentes* desde el *Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra* en Pamplona, que plantea un diálogo entre la mirada fotográfica actual y la del siglo XIX. Dirige también la colección de libros asociada a este proyecto. En 2010 es curador de la XXXI Bienal de Pontevedra, Utrópicos · Centroamérica y el Caribe. Desarrolla una actividad docente en el ámbito del arte contemporáneo y la fotografía en EFTI, Escuela de Fotografía, Universidad Europea de Madrid y Fundación Ortega y Gasset (Madrid).



**Anabella Acevedo. Guatemala, 1962.**

Anabella ha obtenido los títulos académicos de doctora en Literatura Hispanoamericana, con una especialización en Literatura Brasileña por la Universidad de Georgia, Estados Unidos. Cursó su maestría en Literatura Española e Hispanoamericana, en la misma Universidad. Licenciada Cum Laude en Filosofía y Letras por la Universidad Rafael Landívar, Guatemala.

Actualmente es Directora de Becas y Coordinadora en Guatemala del Programa Internacional de Becas de la Fundación Ford. Forma parte del grupo asesor del colectivo «Ciudad de la Imaginación» y es miembro del Consejo Editorial del suplemento feminista mensual La Cuerda.

Fue Directora del Área de Investigación para el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, CIRMA. Sus temas principales de investigación son: literatura, arte y cultura de Guatemala, narrativa centroamericana contemporánea y género.

Anabella ha trabajado como Co-Curadora de exposiciones que abordan temáticas de género. También ha colaborado con conferencias y simposios tanto en Guatemala como en diversos países de Centroamérica.

Dentro de sus últimas publicaciones destacan: *Origins, journeys and returns: social justice in international higher education*, *De exclusiones a conquistas inevitables* y *Mujeres en las artes a través de la historia de Guatemala*.



### Javier Payeras. Guatemala, 1974.

Es narrador, poeta, ensayista, artista visual y gestor cultural.

Creador y director del proyecto CREA, programa de apoyo a la creación artística del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala desde el año 2006.

En paralelo ha trabajado, como coordinador del Proyecto Exlibris del Centro Cultural de España en Guatemala. Fue director de Proyecto Colloquia, Ciudad de Guatemala, co-organizador del Festival Octubre azul, Co-organizador del I y II Festival de Arte Urbano, Festival del Centro Histórico, Co-Fundador de Editorial Mundo Bizarro, y de Editorial X.

Ha publicado artículos y ensayos relacionados con arte contemporáneo en diversas revistas y libros en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. Así como diversas conferencias especializadas acerca de arte y gestión cultural en la Universidad de San Carlos, Universidad Francisco Marroquín y Universidad Rafael Landívar.

Entre los años 2000 y 2003 fue catedrático de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y del Proyecto Rapp de la Escuela Experimental de Arte Espira la Espora, Granada, Nicaragua.

Su trabajo ha sido incluido en diversas revistas y antologías en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. Actualmente escribe para Revista de la Universidad de San Carlos, en el blog [www.javierpayeras.blogspot.com](http://www.javierpayeras.blogspot.com) y en la columna de opinión «El Intruso» en el diario Siglo 21 en Guatemala.



### Silvia Herrera. Guatemala, 1955.

Ha obtenido el título de Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Navarra, Pamplona, España, con una tesis en Filosofía del Arte. Anterior a ello, obtuvo la licenciatura en Letras y Filosofía en Universidad Rafael Landívar, y su tesis versó sobre una parte de la historia del Teatro en Guatemala.

Se ha desarrollado como gestora cultural en distintas entidades Museo Ixchel del Traje Indígena, Instituto Guatemalteco Americano y en la Galería Carlos Woods Arte Antiguo y Contemporáneo.

Fue la coordinadora del área de humanidades en la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Istmo. Entidad en la que tuvo a su cargo las asignaturas de Filosofía y Antropología Filosófica, Estética, Arte del Siglo XX, Historia del Pensamiento, Axiología, entre otras.

Fue profesora de filosofía y de arte del Siglo XX en el Diplomado de Arte y Cultura del IFES durante 12 años. También fue catedrática del departamento de Historia del Arte de la Universidad Francisco Marroquín.

En la actualidad, se dedica a reseñar exposiciones de arte y a escribir semblanzas sobre artistas en catálogos y en la prensa.

## OTROS PARTICIPANTES EN TALLERES Y CONVERSATORIOS

### Rocío Aranda-Alvarado

Chile. Vive y trabaja en Nueva York.

En 2000 concluyó sus estudios de Historia del Arte en la City University of New York - el CUNY Graduate Center, Estados Unidos. Su disertación fue referente al movimiento modernista en el barrio de Harlem y la Habana entre 1925 y 1945. A partir del 2000 fue curadora en el Jersey City Museum durante nueve años. Ahí curó exposiciones como *Hair Tactis* (2010) 2010; *Beth Gilfilen : The Big Hunch* en el Majestic (2008) ; *99 Cents*, de Colwyn Griffith (2007) y *The Feminine Mystique* (2007) entre otras. En 2009 ingresó como curadora asociada al Museo del Barrio de la ciudad de Nueva York y después de la remodelación que duró un año y medio asumió el puesto de curadora. Desde entonces ha sido responsable de curar las bienales del Museo del Barrio que son tituladas *The (S) Files*. Más recientemente, ha sido parte del equipo curatorial de la exposición *Caribbean: Crossroads of the World* del Queens Museum of Art, el Museo del Barrio y el Studio Museum de Harlem, en Nueva York (2012-2013).

### Bayardo Blandino

Nicaragua. Vive y trabaja en Honduras.

Director artístico y curatorial; Co-Fundador en el año 2000, del Centro de Artes Visuales Contemporáneo CAVC/MUA de la Asociación Mujeres en las Artes “Leticia de Oyuela” MUA. Su experiencia profesional se ha concentrado en coordinación de la producción artística y curatorial del CAVC/MUA. Actualmente conduce la dirección artística de la Sala MAC/ Mujeres del Arte Contemporáneo y la segunda plataforma del proyecto artístico regional *Moviendo el Mapa* 2013-2015; es coordinador general de la Bienal de Honduras y miembro de la coordinación regional de la Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano BAVIC. Así mismo ha colaborado como curador consultante para iniciativas promotoras de arte contemporáneo regional e internacionalmente.

### Begoña Mateos Badía

España. Vive y trabaja en España.

Licenciada en Sociología y Ciencias Políticas por la Universidad Complutense de Madrid. Master en Antropología por la Universidad Autónoma de Madrid. Socióloga y antropóloga. Comienza su trayectoria profesional en el ámbito de la investigación social en el año 1996, participando en proyectos que inciden en la problemática de la incorporación de la mujer al mercado de trabajo español y su repercusión en las estructuras laborales y familiares. En 1998 se introduce en el ámbito de la publicidad y la investigación comercial como responsable de investigación de la agencia FCB Tapsa Advertising. Entre 1999 y 2009 trabajó como técnico de investigación y jefe de estudios en los departamentos de investigación y marketing de diversas multinacionales (Alef-MillwardBrown, 1999-2001; Vodafone Spain, 2001-2005; Metrasis-Synovate, 2005 - 2006; GfK, 2006-2009). Desde el año 2009 trabaja como investigadora freelance en proyectos vinculados con el campo del arte contemporáneo, las metodologías en la producción artística y los procesos de construcción de identidades en el arte. En el año 2010 se encarga de la dirección de producción de la XXXI Bienal de Pontevedra, comisariada por Santiago Olmo. En octubre 2012 se incorpora al equipo de Opta consultores, consultora de investigación social y estrategia de negocio, como Directora de Investigación y Análisis.

### Nancy McGirr

Estados Unidos. Vive y trabaja en Guatemala.

En 1991, Nancy McGirr, fotógrafa para la agencia Reuters, fundó *Fotokids* o *Out of the Dump*, como se llamaba en aquel entonces. El proyecto empezó con un grupo de 6 niños entre las edades de 5 a 12, que vivían y trabajaban en el inmenso basurero de la Ciudad de Guatemala. Los niños recibieron cámaras y empezaron de inmediato a documentar sus vidas a través de su mirada. Más de dos décadas después, la organización, ahora llamada *Fundación de Niños Artistas (FNA) / Fotokids*, tiene más de 100 estudiantes, entre las edades de 7 a 22, en 8 comunidades empobrecidas de Guatemala.

### Erick Menchú

Guatemala. Vive y trabaja en Guatemala.

Artista visual, miembro del grupo “La Torana”. Estudió arquitectura Universidad de San Carlos de Guatemala y grabado en la académica “La Esmeralda”, México DF. Miembro fundador del Taller Experimental de Gráfica, 2008. Entre sus exposiciones individuales se encuentran: “De lo terrenal a lo Sublime”, Museo de la Cervecería Centroamericana, 2002. “Los Señores Principales”, Alianza Francesa, 2003. “Diagrama”, galería El Attico, 2007. Exposiciones Colectivas: 16 Bienal de Arte Paiz, Guatemala 2008. “Portátil”, galería Códice, Managua, Nicaragua 2008. 6ta Bienal Centroamericana, Honduras

2008. “Mirando al Sur”, Centro de Cooperación Española, Antigua Guatemala 2008. Primer Aniversario TEG, Centro Cultural Metropolitano, 2009. Los reconocimientos que ha recibido son: Mención Especial del Jurado en el Primer Salón del Grabado 2005. Seleccionado para participar en el IV Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana, 2006. Primer lugar colectivo con “La Torana”, 16 Bienal de Arte Paiz, 2008.

### Rodolfo Molina

El Salvador

Artista, curador y gestor cultural, su trabajo ha contribuido de manera muy significativa al movimiento artístico de su país: ha sido uno de los primeros artistas en dedicarse a la curaduría y participa muy activamente en proyectos de carácter regional centroamericano como artista y como curador. Fue Director Nacional de Artes en El Salvador entre 1993 y 1998. En la actualidad es coordinador del programa Banco Promérica por el Arte Salvadoreño y Coordinador de la Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano (BAVIC) para El Salvador. Entre sus recientes trabajos se encuentra su curaduría en las exhibiciones *Del Expresionismo abstracto al arte Pop* en la colección Ortiz Gurdíán; *Salvador Llorca-Black and White*, o “Al compás del tiempo. Procesos e influencias en el arte salvadoreño. En 2012 impulsó el Grupo Tea de Escultura con el objetivo de profundizar entre artistas prácticas de Land-art.

### Norman Gabriel Morales

#### Bedoya

Guatemala. Vive y trabaja en Guatemala.

Se ha realizado como artista visual, cofundador del colectivo La Torana y del Taller Experimental de Gráfica de Guatemala. Estudió arquitectura en la Universidad de San Carlos de Guatemala y grabado en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, México D.F. Dentro de sus exposiciones individuales se encuentran: 2011. Argumentos contra el axioma, Galería Arte La Fábrica, Guatemala; 2010. Ex-libris, galería El Carmen, Antigua Guatemala; 2009. Obra Reciente, Galería El Attico, Guatemala; 2009. Índole, Centro Cultural Metropolitano, Guatemala; 2008. Acto Primero, Galería El Attico, Guatemala; 2003. Paisaje en el Tiempo, Museo Bodegas del Siglo XIX, Guatemala. En sus exposiciones colectivas se pueden mencionar: 2012. Modelos Para Armar, Sol del Rio arte contemporánea, Guatemala; 2012. XVIII Bienal de arte Paiz, Guatemala; 2012. Gráfica Contemporánea, Museo Diego Rivera Anahuacalli, Coyoacán, México; 2012. Entre otras.

### Simón Pedroza

Guatemala. Vive y trabaja en Guatemala.

Reconocido Escritor, editor de materiales literarios y artesano. Es en Casa Bizarra, donde se mostró el proyecto casa taller-sala de exposiciones, 1996-1998.

Ediciones Mundo Bizarro, proyecto editorial de literatura, editor, 1998-2001, también colaboró en la Comisión de Arte Urbano, para el 1er. y 2do. Festival de Cultura del Centro Histórico, coordinación área de literatura, 1998-1999, Octubre Azul, Festival de Arte, participó en la coordinación área de literatura, octubre 2000. En las muestras nacionales de poesía Kadejo, Barrilete e Industrial muestra nacional de poesía, coordinador general, octubre 2002, octubre 2003 y julio 2004. Simón Pedroza también es conocido por el Taller de Encuadernación Artesanal, como facilitador e instructor de conocimientos de encuadernación y edición alternativa, (de regularidad mensual) desde agosto del 2000 hasta la fecha. También ha participado activamente en S.o.P.a., sociedad optativa de poetas anónimos, proyecto literario experimental; recursos escénicos, audiovisuales y multimedia; espacio independiente de publicación alternativa.

### Pablo José Ramírez

Guatemala. Vive y trabaja en Guatemala.

Politólogo, ensayista y curador. Fundador y director del “Abzurdo” (Encuentro Internacional de Arte y Pensamiento Político Contemporáneo). Becario de la Fundación Colección Patricia Phelps de Cisneros. Miembro de CIMAM (International Committee for Museums and Collections of Modern Art). Colaborador para medios escritos como E-misférica, y Antroposmoderno.

Es co-curador del proyecto “Estados de Excepción” el cual se articula en la intersección del arte contemporáneo, el cine y el pensamiento político. Actualmente ocupa el cargo de Director Ejecutivo y Curador en “Ciudad de la Imaginación” en Quetzaltenango, Guatemala.

### Álvaro Véliz

Guatemala. Vive y trabaja en Guatemala.

Vivió los primeros años de su vida en la Ciudad de Guatemala, sin embargo él es de la generación que creció en el entorno del conflicto armado del país, y por ello se trasladó a vivir en el exilio a la ciudad de México. Ahí estudió arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En sus palabras, dicha oportunidad le abrió las puertas a una formación cosmopolita que moldeó su visión sobre América Latina. Al regresar a Guatemala, se reencontró con la ciudad y particularmente con lo que los profesionales habían dejado olvidado; las aceras, las calles, las plazas y parques, es decir, la esencia del espacio público. Vive para la ciudad y es su pasión. Para Véliz, las ciudades son lo que para otros, el arte, la ciencia o la filosofía. El mayor reto profesional al que se ha enfrentado ha sido dirigir Urbanística, Taller del Espacio Público de la Municipalidad de Guatemala en el que frente a su equipo de trabajo se ha dado a la tarea de transformar colectivamente la ciudad.

## Julio Hernández Cordón

Mexicano-guatemalteco. Vive y trabaja en México y Guatemala.

Realizó estudios de comunicación educativa en Guatemala. En 2000 estudió realización cinematográfica en el Centro de Capacitación Cinematográfica de México. Dirigió los largometrajes: *Gasolina* (2008), *Las Marimbas del Infierno* (2010), *Hasta el sol tiene manchas* (2012) y *Polvo* (2012). Todos con diversos premios internacionales. Con *Polvo*, en 2009, fue seleccionado para la 18th session de la Résidence de la Cinéfondation de Cannes. En este momento, se encuentra en post producción su quinto largometraje *Ojalá el sol me esconda*.

## PARTICIPANTES DE LAB LATINO

### Alexis Callado

Cuba. Vive en Madrid desde 2003.

Curador independiente. Es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de la Habana. Ha sido coordinador de proyectos editoriales de la empresa

Arte y Naturaleza. Ha comisariado y organizado proyectos artísticos en Suecia y España. Es miembro del OrganoProCurador y co-fundador de The Curatorial Bureau.

### Vanesa Cejudo

España. Vive y trabaja en España.

Coordinadora del proyecto Lab latino (sede España). Ha sido mediadora, docente y supervisora de programas de autogestión educativa en países como Senegal, Angola, Venezuela y Guatemala, recibiendo diversas becas de la AECID. Su práctica profesional está basada en una estrategia que articula la educación como eje de desarrollo personal y principal motor de cambio social. Su compromiso con la creación artística es parte de este proceso, en los últimos años concilia su actividad de mediación artística en la organización Pensart.org con su investigación doctoral sobre la creación artística colectiva. Ha diseñado y realizado conjuntamente a Pensart, diversos proyectos de mediación artística: *Is this Spain?*, *Art clinic*, *Intransit*, Lab latino, etc. En donde el ejercicio de reflexión en torno a la creación artística es parte intrínseca

de la implicación en el mundo actual; fundamental, además, para entender la cultura, la esencia del lenguaje y los códigos de la creación contemporánea.

### Javier Cruz y Fiacha O'Donnell

España. Viven y trabajan en España.

Artistas Visuales y miembros del colectivo El Gato con Moscas, es un colectivo de acción que propone situaciones para entrar en cuestión con las lógicas predominantes. La cantidad de integrantes en el grupo es indefinida pero numerosa, haciendo posible la autofinanciación y autogestión de los proyectos que realizan desde 2007.

### Paulina León

Ecuador. Vive y trabaja en Ecuador.

Coordinadora de Project Room Arte Actual- Flacso. Coordinadora del proyecto Lab latino. Trabaja como gestora cultural, dirigiendo varios proyectos que buscan insertar el arte contemporáneo en comunidades desfavorecidas. Es parte del Comité Curatorial de Arte

Actual /FLACSO y coordina el “Project Room” de este mismo espacio.

### María Ozcoidi

España. Vive y trabaja en España.

Es licenciada en humanidades por la Universidad de Navarra, y master en gestión de empresas artísticas por la Universidad Antonio de Nebrija.

### María Teresa Rojas

Bolivia. Vive y trabaja en Bolivia.

Curadora independiente. Coordinadora del proyecto Lab latino (sede Bolivia). Realizó estudios en periodismo en la Universidad Libre de Bruselas y licenciatura en comunicación social en Santa Cruz de la Sierra Bolivia, Universidad Privada Santa Cruz, Postgrado en Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad Santo Tomas de Aquino. Gestora Cultural del Festival de Fotografía “Foto Encuentro 2005 y 2007” La Paz, Bolivia. Gestora Cultural de “El Quinto Pasajero”, Curadora de la muestra “SIART Bolivia” Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile. Gestión, curaduría, crítica y miembro de la Bienal de Arte “SIART”.

## AGRADECIMIENTOS

► Fundación Paiz para la Educación y la Cultura agradece el invaluable apoyo de todas las personas e instituciones que con cuyo apoyo hicieron posible la XVIII Bienal de Arte Paiz.

ADEMKAN. Asociación de Desarrollo de la Mujer K'ak'a Na'oj  
Mario Ajzalan  
Alicia Álvarez  
Miguel Álvarez  
American Airlines  
Ancogua  
Otto René Arana  
Georgina Arizpe  
Inmaculada Ballesteros  
Banco Internacional  
Hans Bendfeldt  
Efraín Bernal  
Erica Berra  
Adriana Bertoglio  
Alejandro Biguria  
Casa Ibarguen  
Pamela Cáceres  
Roger Castro  
Rosina Cazali  
Christian Celdrán  
Centro Cultural de España  
Centro de Formación de la Cooperación Española  
Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala  
Centro Municipal de Arte y Cultura  
Ana Cosenza  
Cine Lux  
Ciudad de la Imaginación  
Bonifacia Cocom  
Comité Único de Barrio/Paseo Sexta Avenida

Copa Airlines  
Tiburcio Cotzal  
Silvia Cruz  
Marcelina Cumé  
José de la Cruz  
Didó  
DMG  
Iván de León  
Edificio Engel  
Editorial Alfaguara  
Editorial Santillana  
Empresarios por la Educación  
Escuela Nacional de Artes Plásticas  
Juan José Estrada  
José Echeverría  
Silvia Fernández  
Cossette Figueroa  
Foto Europa  
Fotokids  
FUNSEPA  
Ximena Gama  
Ileana Gálvez  
Yanira Gálvez  
Claudia García  
Marcela González  
Winston González  
GPO Vallas  
P. Eduardo Gordillo Urioste  
Gerson Gutiérrez  
Gerardo Hernández  
Hertz  
Hotel Panamerican  
Industrias Licoreras de

Guatemala  
Instituto Italiano de Cultura  
Carlos Jiménez  
Stefan Kaltschmitt  
LG  
La Fábrica Galería; Madrid, España  
La Fototeca  
Lablatino  
Lucrecia Lara  
David Luna  
Branly López  
Lucy López  
Rosa Amelia López  
Yuri López  
Los Cebollines  
Maestro 100 Puntos  
Michele Marsicovetere  
Nancy McGirr  
Andrea Monroy Palacios  
Silvia Menchú  
Fernan Méndez  
Montana Exploradora de Guatemala, S.A.  
César Monzón  
Francisco Morales  
Juan Pablo Morales  
Municipalidad de Guatemala  
Museo de Historia  
Milena Olivia Alfaro  
Jesús Oyamburu  
Simón Pedroza  
Pepsi  
Hugo Pérez

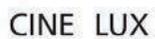
► Un agradecimiento muy especial a todos los artistas participantes sin cuyo entusiasmo y generosidad la XVIII Bienal de Arte Paiz no habría sido posible.

Nora Pérez  
Ida Pisani  
Peter Kilchmann Gallery  
Zurich, Suiza  
Planoplot  
Prometeo Gallery; Milán, Italia  
Proyecto Incubador  
Proyecto Ultravioleta  
Publinews  
Pablo Ramírez  
Herbert Reyes  
Rodrigo Rey Rosa  
María José de Robles  
Ricardo Rodríguez  
James Rogers  
Maria Rondeau  
Juan Skinner  
María Eugenia Torres  
Hugo Quinto  
Radio Infinita  
Patricia Rosenberg  
Claudia Saca  
Laura Sánchez Cortés  
Sicardi Gallery; Houston, Texas  
Pedro Somoza  
Anna Mercedes Urbina Mirón  
Josefina Tuy  
Belia de Vico  
Luis Yat  
Carol Zardetto

**Talleristas**  
Ileana Patricia Castellanos  
Ana Lucía Estrada  
Krista Galdamez  
Guisela Gálvez  
Aída Martínez  
José Miranda  
Linda Morales  
Sonia Sican Chajón  
Ana Yax

**Voluntarios**  
Mario Israel Ajcip  
Anthony Alburez  
José Roberto Álvarez  
Byron Amézquita  
Gloria Belem Anleu  
Luz de María Anleu  
Franco Arocha  
Jamiel Ávila  
Marco Ayala  
Daniel Barrios  
Rodrigo Castañeda  
Alex Castro  
Maya Coj  
Edgar Cordón  
Daniela Coz Azurdia  
Alex Cruz  
María de León  
Miguel Ángel de Paz  
Virginia Díaz  
Markus Dieseldorff  
Claudia Donis  
Roberto Escobar

Inger Tamara Estévez  
Danisa Fernández  
Sarai Figueroa  
Daniel Gamboa  
Edwin García  
Sharon Genner  
Lourdes González  
Isabel Hernández  
Luis Hernández  
Beatriz Elizabeth Icanón  
Lorena Lemus  
Mónica López  
Wilfredo López  
Mónica Macal  
Elsa Mayorga  
María Mayorga  
Hugo Mejía  
Alejandra Méndez  
Elmer Monzón  
Gustavo V. Morales  
Melvin Osorio  
Jeffry Perdomo  
Jonny Pineda  
Trini Pineda  
Ángel Ricardo  
Pedro Rivera  
Leslie Rodríguez  
Andrés Roldán  
Pablo Rosales  
Daphne Sierra  
Mario Tezo  
Rony Tuquer  
Julia Xajap  
Marvín Xoxoxic



---

Una producción de Fundación Paiz  
para la Educación y la Cultura,  
Guatemala, Guatemala. C.A.  
2012-2013

---