



19 BIENAL DE ARTE PAIZ



TRANSvisible

Cuidado de edición/Edition
Anabella Acevedo

Traducción/Translation
Idurre Alonso, Michelle Cipriano, Richard Clinton, Alejandro Quiñónez y Selene Preciado

Textos/Texts
Anabella Acevedo, Rosina Cazali, Cecilia Fajardo-Hill, Pablo José Ramírez, Guy Brett, Walter Mignolo, Amílcar Dávila Estrada, Marco Chivalán-Carrillo, Regina José Galindo, Manuela Camus, Aura Cumes, Jimmie Durham, Tzutu Baktun Kan (René Dionisio), Francisco Nájera, Julio Prado, Julio Serrano Echeverría, Silvia Menchú, Andrea Mármol

Corrección/Correction
Byron Quiñónez

Diseño y diagramación/Design and layout
Karen Bethancourt

Fotografía documental/Documentary photography
Byron Mármol

Otras/All others
Los artistas

Portada | Fotografía: Byron Mármol. Edgar Calel y Rosario Sotelo,
Abuelos, 2013-2014

Documentación | Margarita Azurdia: Milagro de Amor;
Ana Mendieta: Galería Lelong, Nueva York;
Francesca Woodman: Galería Marian Goodman, Nueva York

©Fundación Paiz para la Educación y la Cultura. Prohibida su reproducción parcial o total. Guatemala, Guatemala, C.A. 2014

11 Av. 33-32, zona 5, Ciudad de Guatemala, Guatemala, C.A.
PBX +(502) 2464 4545
info@fundacionpaiz.org.gt | www.fundacionpaiz.org.gt

©Imágenes y textos de sus autores.

ISBN 978-9929-8132-3-6
Impresión: Print Studio. Guatemala, Guatemala.

Pablo Swezey participó en la 18 Bienal de Arte Paiz (2012) con una obra realizada con *Láminas Pop*, su mayor aporte a la sociedad guatemalteca. Artista y ante todo agente de cambio, fue integrante del Grupo Imaginaria. En su obra, la escultura dejó de ser sinónimo de talla y dominio técnico para convertirse en certeza de que ésta puede generar la experimentación, prescindir de los excesos, explorar métodos y materiales poco nobles como el concreto, el barro, el ladrillo y el yeso coloreados. Pablo Swezey nació en la ciudad de México en 1959 y escogió Guatemala como lugar propio. Vivió en la ciudad de Antigua hasta marzo de 2014. Dedicamos este esfuerzo en su memoria.

PRÓLOGO

Tradicionalmente, las Bienales han sido exposiciones de arte de alcance internacional y de gran prestigio que se celebran cada dos años. En Italia, allá por el año 1895, la de Venecia fue la primera en realizarse con el título “Exposición Internacional de Arte de la ciudad de Venecia”, y con el sueño de representar “las actividades más nobles del espíritu moderno sin distinción de país alguno”. A la fecha, continúa siendo la más famosa. Posteriormente se han ido sumando ciudades que celebran el arte contemporáneo, como ha sido el caso de las Bienales de Sao Paulo, París y Berlín, entre otras.

Recuerdo que por el año 1976, el maestro Zipacná de León daba clases de pintura a los hijos de mi hermano Rodolfo. Fue así como Zipacná encontró la ocasión para comentarle a Fito sobre la poca motivación al artista nacional y transmitirle la necesidad de apoyar el arte y los movimientos artísticos que ya se daban aquí. Y fue gracias a estas conversaciones que germinó la semilla que daría lugar a la creación de la Fundación Paiz y, más adelante, a la Bienal de Arte Paiz, la Bienal de Guatemala.

Han pasado treinta y ocho años desde que se realizó aquella primera Bienal y, con el paso del tiempo, la misma ha tenido que ir madurando y apegándose a modelos más contemporáneos para mantenerse como el evento más importante de las artes visuales en el país. Si bien en el pasado la Bienal otorgaba premios a las más destacadas participaciones en las distintas disciplinas del arte, en la actualidad un comité curatorial, conformado por reconocidas personalidades del arte, decide un eje temático. A partir de ese concepto otorga reconocimiento a los artistas que por su obra y trayectoria se apeguen más al mismo, extendiendo una invitación a participar en la Bienal.

Estamos convencidos de que el acceso a la cultura debe ser para todos los guatemaltecos, sin distinciones, y consideramos que todos los que trabajamos para hacer de Guatemala un mejor país debemos asumir la responsabilidad de plantear las condiciones para que, día a día, dicho acceso tenga la posibilidad de incidir directamente en una mejor forma de vida para todos.

En aras de ello, desde hace tres ediciones nuestra Bienal se lleva a cabo en espacios ubicados en el Centro Histórico, a fin de hacerla accesible a mayores y más diversos públicos. En nuestro afán por facilitar herramientas para que todos puedan sentirse más cercanos a los diferentes lenguajes que hoy en día manejan los artistas contemporáneos para crear sus obras, hemos trabajado en reforzar el importante elemento pedagógico en las diferentes sedes de exhibiciones, acercando a miles de estudiantes del sistema educativo, a quienes les inculcamos la apreciación y compresión del arte. En la Bienal anterior se registraron más de cuarenta y cinco mil visitantes; este año esperamos superar esa cifra.

Queremos agradecer a todos los artistas locales y visitantes, al comité curatorial, Anabella Acevedo, Rosina Cazali, Pablo José Ramírez y muy especialmente a Cecilia Fajardo-Hill por aceptar el reto de trabajar en nuestro país y hacerse cargo de esta décimo novena edición de la Bienal, logrando presentar una exposición que además de reflejar el espíritu contemporáneo también celebra el espíritu pluricultural de nuestra Guatemala.

Esperamos lograr nuestro objetivo, que esta Bienal aporte al enriquecimiento de la creación artística guatemalteca y que todos seamos parte de esta gran celebración de arte.

Isabel Paiz de Serra

Presidente | Fundación Paiz para la Educación y la Cultura

LA 19 BIENAL DE ARTE PAIZ

Más que un conjunto de obras, esta Bienal se antoja como resguardo de creación y memoria colectiva. Un cúmulo de ideas, preceptos, historias e histerias. De sentimientos contrapuestos que, al revelarse ante los sentidos, permiten explorar y analizar una sociedad hambrienta de respuestas y atestada de preguntas.

Durante más de treinta años, la Fundación Paiz ha trabajado para que varias generaciones de guatemaltecos y guatemaltecas cuenten con opciones de desarrollo, oportunidades que no se limiten a programas de educación formal o al simple contacto con el arte como espectadores. Los distintos programas desarrollados por la Fundación se concatenan encontrando su céñit en acciones/eventos como la Bienal de Arte o el Festival Internacional de Cultura.

Desde hace algunos años, tanto la Bienal como el Festival han transitado por un proceso de readecuación, en busca de dar respuesta a diversas necesidades tanto del gremio artístico como de la sociedad guatemalteca en pleno. Ello ha derivado en que el resto de proyectos y acciones respondan coherentemente a esta visión. Hoy, la Fundación Paiz integra dentro de los programas educativos –becas técnicas y académicas de primera enseñanza– el arte como una herramienta transformadora. Hemos apoyado e instalado, en distintos municipios del país espacios de encuentro/aprendizaje que por medio del arte animan a soñar una sociedad más justa, más consciente y consecuente consigo misma.

Esta Bienal es una cara de ese proceso de transformación, un proceso que no se detiene sino que sigue en marcha, pero que se plantea hoy como un escenario válido al que hemos aterrizado para cuestionarnos y seguir intuyendo el rumbo. Este transitar no sería posible sin la apuesta de un colectivo de pensadores, curadores, artistas y público que van a la vanguardia, que tienen nuevos y más elaborados cuestionamientos y demandas.

La lectura que ha dado el grupo de curadores que conforman esta Bienal a la problemática de la Guatemala contemporánea me parece, por sobre todo, una lectura honesta y arrecha. Hablar del arte como una posibilidad de sanación invita a pensar que hay algo que debe ser sanado en nuestra sociedad. La

forma de vernos y entender al otro; el análisis que se propone respecto a las posiciones de poder; el encontrarnos en un mundo en el que las nuevas tecnologías son el pan de cada día, pero a las que no logramos alcanzar; vislumbrar una historia que nos marca pero de la que difícilmente hablamos con transparencia son las ideas, las imágenes y finalmente las incógnitas que se ponen sobre la mesa y que invitan a los distintos imaginarios/estratos/condiciones a aportar.

Octavio Paz decía, en su *Laberinto de la soledad*, que *lo abierto es el mundo en donde los contrarios se reconcilian y la luz y la sombra se funden*, y tengo la sensación de que son precisamente estos espacios de encuentro los que pueden aportar a ese reconocimiento, a la fusión y finalmente a la reconciliación que en el grueso de las obras se adivina tan pendiente.

Uno de los grandes aportes que ha tenido esta Bienal es, sin lugar a dudas, la creación del componente de mediación. El símbolo, que hace parte de la cotidianidad de cada individuo, ha sido decodificado pieza por pieza por las artistas Andrea Mármol y Hellen Ascoli, quienes iniciaron un proceso de diálogo con los artistas y un análisis posterior con el objeto de “facilitar” y acortar distancias entre la creación contemporánea y el espectador. El resultado de su trabajo se plasma en las guías impresas, los dispositivos que se encuentran en cada sala y una serie de textos que acompañan al visitante y procuran generar una experiencia en el espectador.

No me resta más que agradecer a las instituciones y personas que se han unido a este esfuerzo aportando espacios, tiempo, conocimientos y recursos. A todos ellos, GRACIAS. Esperamos sinceramente que esta sea una Bienal que contribuya a la evolución del arte en Guatemala y nos permita seguir construyendo, de la mano, el país que tanto deseamos.

Itziar Sagone

Directora | Fundación Paiz para la Educación y la Cultura

19 BAP

Bienal de
Arte Paiz

LAS MÚLTIPLES VOCES DE LA 19 BIENAL DE ARTE PAIZ

“No entiendo, apenas siento. Tengo miedo de un día entender y dejar de sentir”, escribió Clarece Lispector.¹ La impersonalidad con la que se expresaba la escritora brasileña, con la que hablaba sobre eso que no era ya lo personal y que ella llamaba “neutro” es, tal vez, la mejor manera de explicar el significado del término “transvisible”, un concepto abstracto que nos ha permitido pensar el arte desde una mirada menos rígida y elaborar interpretaciones menos neuróticas de la existencia.

El término “transvisual” fue acuñado por el poeta francés Serge Venturini en 1955, quien lo concibió como un “pasaje intersticial, entre lo invisible y lo visible”. Es decir, un espacio-tiempo que puede compararse con el instante donde comenzamos a abandonar el sueño y entramos a un estado de conciencia y de mayor lucidez.

La 19 Bienal de Arte Paiz, bajo el título *Transvisible (entre lo ya no y el aún no)*, es el resultado de un ejercicio curatorial contextualizado, de una mirada crítica y autocrítica, de un proceso de investigación, reflexión y diálogo de cuatro curadores junto a los artistas que conforman la presente edición de la Bienal.

En posición dialógica con el contexto cultural, artístico y social de Guatemala, cada etapa ha sido el resultado de una conversación entre los curadores -Anabella Acevedo, Rosina Cazali, Cecilia Fajardo-Hill y Pablo Ramírez- respondiendo a la urgencia de pensar el arte contemporáneo en Guatemala y específicamente con los artistas que participan en esta Bienal. El título se propone conceptual y lúdicamente contenedor, capaz de incluir lo político y lo poético, lo subjetivo y lo crítico, sin establecer una discursividad cerrada, ni una forma canónica de pensar el arte.

Los cuatro temas curatoriales de la Bienal, *Especificidades que se nombran a sí mismas; Sanación y autoconocimiento; Masculinidad y violencia; y Cuerpo / territorio / sexualidad*, se plantean como marcos críticos de referencia que abrigan a ciertas insistencias de los artistas y del contexto cultural, pero siempre enmarcadas dentro de la idea de lo transvisible.

Lo “transvisible” representa el pasaje entre lo visible y lo invisible, entre lo que conocemos y lo que no, entre los conceptos coloniales, los estereotipos, los clichés, etc. y algo distinto que se intenta construir. Desde ahí, la *19 Bienal de Arte Paiz* aborda temas vitales y minados como un campo de investigación en proceso, abierto y sin dogmas. Del mismo modo que no creemos en estructuras jerárquicas, en esta nueva edición de la Bienal se intenta desestabilizar la misma idea de *Bienal* como estructura rígida y enciclopédica. Se intenta provocar un proceso abierto en construcción, con formatos de miradas cruzadas y complementarias. En ese sentido, se invitó a algunos artistas a desarrollar proyectos curatoriales autónomos, tales como el de Benvenuto Chavajay, quien a su vez invitó al escultor de San Pedro La Laguna, Atitlán, Feliciano Pop, para dialogar con su obra. Los hermanos Ángel y Fernando Poyón asumen el papel de coleccionistas y curan una colección de objetos, imágenes, íconos, productos, monedas, trajes, fotografías o textos que denotan el uso de “lo maya” en distintos niveles de exotización o desde miradas muy serias y críticas. La Colección Poyón no solo cuestiona preceptos del arte y del poder (quién elige, quién determina valores, etc.) sino revisa esas miradas arqueológicas y coloniales anquilosadas sobre el pasado y la contemporaneidad indígenas.

Uno de los grandes avances de esta nueva edición de la Bienal es el desarrollo de un proyecto de mediación artística con el público. En vez de la idea tradicional de programas educativos, las artistas Hellen Ascoli y Andrea Mármol se hicieron cargo de conceptualizar una serie de dispositivos que acercarán a los espectadores a los contenidos de la Bienal de manera lúdica, al mismo tiempo que animan a una participación más activa y crítica del público. También se ha hecho el esfuerzo de producir un catálogo que reúne múltiples voces, que aborda tanto los temas de la *Bienal* como otros temas trascendentales para pensar la contemporaneidad “en” y “desde” Guatemala. Desde el inicio sabíamos que el tipo de publicación que queríamos iba más allá de un catálogo tradicional que proveyera de un mero registro del evento. Nos interesaba ofrecer elementos para la reflexión sobre las particularidades del arte actual en Guatemala como espejo e interlocución de un contexto histórico específico.

Finalmente, los artistas internacionales que participan en la *19 Bienal de Arte Paiz* fueron invitados con la finalidad de propiciar un diálogo significativo con otros artistas de Guatemala y con el contexto cultural. De esta manera, este evento se constituye como una plataforma de intercambios y aprendizajes mutuos. Podría afirmarse que la *19 Bienal de Arte Paiz* representa un espacio de transformaciones, un espacio múltiple de creación de sentido, donde fluyen imágenes y textos que inspiran e invitan a la autocritica y la inspiración. El deseo de los curadores es que, en este proyecto, lo *trans-visual* no se enuncie como algo indiferente o resignado sino como una alternativa crítica sobre nuestro presente, en función de un pasado que nos resulta traumático.

Equipo Curatorial

19 Bienal de Arte Paiz / Transvisible

El estado de la situación	_ 19
Los límites de la indiferencia	_ 31
Una conversación con Walter Mignolo	_ 45
Cuerpo/Espacio/Sexualidad (Producción y ficción del cuerpo colonial desde la experiencia de la 19 Bienal de Arte Paiz)	_ 49
De tópicos tropicales: <<India bonita>>	_ 61
El arte como un acto de habla performativo	_ 71
Poemas de Regina Galindo	_ 79
Marcos de referencia para pensar en las especificidades que se nombran a sí mismas en el arte contemporáneo de Guatemala	_ 85
Melcocha metropolitana: contaminación y mestizaje. Los shumos y la criminalidad.	_ 99
Conversación con Aura Cumes. 31 marzo 2014	_ 107
Poemas de Jimmie Durham	_ 115
Balam ajpu / guerreros luz	_ 123

Lecturas de masculinidad y violencia	_ 127
Diccionario basico de terminos esenciales	_ 137
Metamorfosis	_ 141
Poema de Julio Serrano	_ 145
Autoconocimiento y sanación	_ 147
Cada una toma una aguja y elige un hilo, un color.	_ 159
Entre el yo y las ficciones del mundo exterior	_ 163
Transvisible: artistas y obras	_ 169
Listado de obras	_ 265
Biografías	_ 273
Mapa de sedes	_ 308
Traducciones	_ 311
Agradecimientos	_ 416
Patrocinios	_ 419

19BAP BIENAL DE ARTE PAIZ

TRANS visible

El estado de la situación

ROSINA CAZALI —

En 1978 dio inicio lo que sería el evento cultural más ambicioso de aquellos años en Guatemala. Bajo el nombre Bienal de Arte Paiz, es hoy una de las Bienales más viejas del continente. Sin precedentes locales, fue la primera iniciativa bianual sustentada por la empresa privada y que centraría toda su atención en las artes plásticas. Con el afán de reunir a artistas de trayectorias reconocidas con las nuevas generaciones de creadores, los patrocinadores y su primer coordinador, Zipacná de León, elaboraron un planteamiento inicial: convocar a un evento abierto para todos los artistas del país. Básicamente se trataba de una invitación a participar en un concurso con premios de adquisición en una serie de categorías y subcategorías que fueron sumándose a través de los años. En el marco de una época muy compleja, la Bienal trazó como objetivo fundamental el convertirse en el gran referente del arte moderno. Convocar a una celebración bianual dedicada al talento, la maestría y la tradición, que tendría que ser esperada con gran expectativa.

Viéndolo bien, en sus orígenes eso es lo que hicieron todas las Bienales formadas a través del siglo XX: transmitir y dar continuidad a la tradición artística, particularmente la tradición definida a través de los medios plásticos y las habilidades adquiridas en las academias. Las Bienales, como gran homenaje al arte, inspiradas todas en la centenaria Bienal de Venecia, también fueron una manera de aportar una serie de valores que apoyaban la idea de nación moderna y desarrollada en lo intelectual y lo cultural. En ese sentido, me atrevo a asegurar que con lo que no contaba la Bienal fue el pasar del tiempo y el papel que necesariamente tendría que adoptar: el de catalizador de los cambios en las ideas y las prácticas del arte. En 1983, la obra *El señor de las aguas*, de Carlo Marco Castillo, recibió el primer premio en la categoría de pintura. De una solemnidad incuestionable, *El señor de las aguas* se componía de trazos y poéticas nunca vistos. Viéndola a distancia, esta obra fue una de las primeras en comenzar a delimitar ese momento cuando los artistas estaban incursionando en lo formal y estético para dejar a un lado las narrativas sociales y políticas que habían signado buena parte de la producción de los años sesenta. Si esta obra conmovió a los espectadores y se convirtió en un hito en la historia, en 1996 tuvo lugar un evento que escandalizó al público habitual. Era la décima edición de la Bienal: la obra de Aníbal López, titulada *Recién casados*, consistía

en la imagen de una pareja, hombre-mujer, conectada desde la vagina de ella hacia el abdomen de él, con una rama de espinas a manera de cordón umbilical. Con trece años de diferencia, el contraste entre ambas obras es brutal. Mientras la primera denotaba una gran preocupación estética y el papel subordinado de los contenidos, la obra de López estaba destinada a provocar un cisma en el paradigma de la buena pintura. En muchos sentidos era una obra incómoda. El jurado consideró que, con todo y su técnica poco acabada, era una obra muy honesta. En la línea de la historia, ambas obras, cada una en su momento generacional, mostraban que lo que estaba en juego era la urgencia de experimentar en otras direcciones, evolucionar y cuestionar fronteras.

Nadie puede dudar que la colección de obras que la Bienal de Arte Paiz ha reunido a través del tiempo es un compendio referencial de esos cambios. Haciendo un breve repaso, ahí se encuentran obras emblemáticas, imprescindibles a la hora de confrontar las ideas y prácticas del arte en aquellos años. Una de estas es la mesa de dimensiones gigantescas que Francisco Auyón expuso durante varios días en el Parque Central. También la instalación de Isabel Ruiz, *Crescendo*, ganadora del tercer premio en 2008 y provocadora de un debate sobre la ética en el arte. También reúne piezas que fueron seminales en la trayectoria de artistas como Darío Escobar y Diana de Solares. Bajo esta perspectiva, cabe preguntar si el intercambio y el diálogo entre la organización y los artistas, particularmente las nuevas generaciones, fue siempre equitativo y en igualdad de cuotas de representación.

De manera retroactiva, ¿cómo ha incidido la Bienal en el ámbito artístico? ¿Cuál ha sido su interlocución con o a favor de las nuevas corrientes artísticas enmarcadas en los preceptos de la posmodernidad? ¿Cómo reaccionó ante proyectos independientes como el del Grupo Imaginaria a mediados de los ochenta, hacia los artistas que surgieron de los Proyectos de Arte Urbano y casos excepcionales como el Festival Octubre Azul? ¿Cuál fue su respuesta ante el impacto que causaron los premios obtenidos por Aníbal López y Regina Galindo en la Bienal de Venecia en 2001 y 2005 respectivamente? ¿Cuál era su percepción de lenguajes nada ortodoxos como la performance y las instalaciones?

Para una Bienal de tantos años es imposible esquivar los comentarios críticos, especialmente los de los artistas. Pero, considerando que esta es una Bienal que nació en medio del conflicto armado, que se comprometió con el arte, es imprescindible aceptar que fue consecuente con sus premisas iniciales de apertura y apoyo. En períodos de intensos debates, contradicciones y tensiones, le tocó atravesar aguas turbulentas que le obligaron a considerar cambios internos. Pero no fue en balde.

Actualmente, la Bienal de Arte Paiz se destaca entre todo el panorama de Bienales realizadas en los países centroamericanos por ser la más compleja e interesante. Es un punto de encuentro en el campo de las artes visuales, entre los artistas –especialmente los más jóvenes- y la audiencia local. En cada una de sus ediciones se va perfilando de manera más precisa la importancia de poner en práctica modelos de exposición y proyectos que permitan un diálogo, antes que la representación de la maestría técnica. Pero esto no es algo que surja de la nada. Como he dicho, la voz de los artistas ha sido crucial y, en el plano profesional, la presencia de la figura del curador independiente.

Curadores, conviviendo con la presencia incómoda

En 2004, en toda Latinoamérica, la figura del curador independiente ya era la de un profesional consolidado. En Centroamérica, a través de proyectos como Colloquia en Guatemala, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo y Teorética en Costa Rica, el acompañamiento de los curadores a proyectos, artistas y prácticas que de otra manera habrían pasado desapercibidos, era definitiva. Hasta ese momento los organizadores de la Bienal de Arte Paiz no se habían planteado la inclusión de este perfil de trabajo pero su ausencia era cada vez más notoria. Además, las objeciones de los artistas y su interés por exhibir en espacios ajenos a organismos oficiales y eventualmente alejados de la Bienal, eran reflejo de inquietudes no solo locales sino algo que se desbordaba en otras fronteras. Lo proyectos autogestionados se habían convertido en la alternativa y respuesta de toda una generación que se había hecho consciente del derecho a cuestionar el vacío institucional y la caducidad de modelos institucionales como las Bienales. La respuesta era simple: abrir sus propios espacios. Gestionarlos y sostenerlos, no tanto.

Antes de seguir adelante en esta narración de hechos es importante analizar el panorama del arte contemporáneo en Guatemala. Principalmente, hacer un recorrido por las ideas más importantes, movimientos, agrupaciones y posturas que los artistas adoptaron. En referencia a la Bienal se notaba que, al pasar de los años y en la repetición nada novedosa del mismo formato de convocatoria, los artistas comenzaban a cansarse y a optar por escenarios más pequeños pero más cautivantes. También se resistían a los premios por considerarlos aptos solo para competencias deportivas y que el tipo de gestión y la participación en este tipo de exposiciones ya no era apto para los proyectos que se estaban gestando.

Como perfectos abogados del diablo, muchos de los jurados invitados –como Oswaldo Sánchez, Rina Carvajal y Shifra Goldman, entre otros–

aportaban fuertes críticas hacia el concepto general. De estas han quedado constancias escritas en entrevistas publicadas en medios de prensa y las propias actas de premiación. Durante las mesas de debate no era extraño encontrar cierta inquietud en las declaraciones de los jurados. Hablaban de lo notorio de la evolución del arte contemporáneo en Guatemala, pero la Bienal no parecía coincidir con esos cambios. Era evidente que para un proyecto de esas dimensiones, siendo una iniciativa privada de tanta proyección, que atendía con especial énfasis a una ideología sustentada en “el buen arte”, era imposible centrarse en las voces disidentes. Para asegurar la continuidad de la Bienal, urgían cambios.

Ese contradisco^rso al que debían enfrentarse fue aportado por los proyectos independientes surgidos a mediados de los ochenta y principios de 2000. El nuevo panorama del arte contemporáneo en Guatemala, como lo conocemos hoy, es producto de esa corriente de artistas, curadores y gestores que se vieron alentados por la realización de proyectos alternativos. Y, en el caso de los proyectos formados en el marco de la firma de los Acuerdos de Paz, después de 1996, motivados por la disponibilidad de fondos de la cooperación internacional. Contra lo que ingenuamente esperábamos, esto resultó tan contradictorio como lleno de posibilidades. Una economía distinta, inesperadamente dirigida al sector cultural, impulsó proyectos independientes, a experimentar y fortalecer posturas críticas ante lo institucional. Durante más de tres décadas, el paulatino abandono de las instituciones culturales había dibujado un panorama de gran aridez. Lo único que mantenía vivas las discusiones que alimentan la evolución del arte eran las que se daban en la intimidad de los talleres de algunos artistas, en torno a actividades eventuales en ciertas galerías de arte y a partir de la celebración de esta Bienal. Las publicaciones relacionadas con el arte eran inexistentes. No existían iniciativas académicas de investigación. La Escuela Nacional de Artes Plásticas se encontraba en una crisis lamentable y el único crítico de arte comprometido con la práctica era Juan B. Juárez.

Frente a ese paisaje, ¿no era lógico que surgiera la voz de la incomodidad, de la discrepancia?

En 1986 surgió el grupo que reactivó los propósitos de crear plataformas independientes para el arte. Me refiero al Grupo Imaginaria, un grupo que reconocía el valor de la postura crítica de grupos de los años sesenta como Vértebra, que orientó su interés en la investigación y la apertura de un espacio para el diálogo. El nombre Imaginaria provenía de imágenes. Se formó a partir de la iniciativa de los artistas Moisés Barrios y Luis González Palma, para abrir un espacio en La Antigua Guatemala donde poder exhibir y vender sus obras. En aquellos años, la oferta de galerías

en la ciudad estaba centrada en formatos comerciales. Los coleccionistas privados se inclinaban a adquirir obras que no reflejaran ideología alguna, dando la espalda a lo que alguna vez fue un coleccionismo serio y arriesgado. Algunos bancos privados comenzaron a formar colecciones a partir de nuevas estrategias de imagen corporativa, fundamentadas en la adquisición de obras de arte que representaran de manera positiva los valores considerados “nacionales”, un arte de “lo nuestro”.

De esa primera intención de venta de obra, Imaginaria pasó inmediatamente a considerar el espacio para exponer obras que no eran necesariamente del gusto del grueso del público. Muy pronto se integró Isabel Ruiz y más adelante Erwin Guillermo. Después de las primeras exposiciones, Pablo Swezey se adhirió al grupo. De origen norteamericano y con un fuerte vínculo con México, Swezey acababa de trasladarse a Guatemala y comenzaba a abrir su taller de escultura en Antigua. Con una mayor experiencia y formación académica en el arte, se perfiló como el “agente provocador” de discusiones que abarcaban las prácticas artísticas hasta la necesidad de reflexionar sobre la realidad social del país.

Imaginaria comenzó a gravitar en el medio como esa “otra” galería descentrada de la ciudad capital. El núcleo duro compuesto por Barrios, González Palma, Ruiz y Swezey congregó a artistas bien formados como Daniel Chauche, Sofía González y César Barrios. También aportó un espacio para exploraciones en la danza contemporánea como las que realizaban Carlos Andrade y Delia Vigil, y para desarrollar tareas que más adelante fueron perfilándose como propias del trabajo curatorial. Con altos y bajos, entre diferentes momentos de activación y desactivación del espacio, la galería Imaginaria cerró definitivamente sus puertas en 1990. Sin embargo, el espíritu disidente de las discusiones, de los eventos que ahí se realizaron y la exposición internacional de sus obras, impregnó la producción artística de sus integrantes en distintas medidas e intenciones.

Imaginaria surgió en ese momento de transición cuando, después de tres décadas de fraude y dirigentes militares, se elegía un presidente civil. En ese marco, la sociedad guatemalteca iniciaba el proceso de pacificación, el cual culminaría con la firma de los Acuerdos de Paz en 1996. En ese escenario, Imaginaria aportó una serie de experiencias que provocaron la revisión de temas tan fundamentales como la identidad, pero en el plano de esos procesos globales que comenzaban a variar el panorama artístico de Latinoamérica. Luis González Palma subvirtió las reglas de la fotografía como categoría cerrada y aportó reflexiones críticas, relatos y referencias que no solo recordaban la cultura religiosa católica proveniente de la época colonial, sino su matriz de poder, que aún persiste en nuestra sociedad.

Ciertamente, la historia de Imaginaria no solo es la de un colectivo.

También es el movimiento que, durante la primera parte de los años noventa, emerge con una serie de prácticas artísticas que comienzan a cuestionar cánones y paradigmas, sobre las tradiciones artísticas y la narrativa de la identidad como única salida. Con una fuerte convicción de ver más allá de los límites impuestos localmente, Imaginaria inicia la transición entre los preceptos del arte moderno y una consideración de la duda como método. Es decir, lo más parecido al espíritu de lo que hoy reconocemos como premisa de la mirada contemporánea.

Los 90s

A mediados de los noventa es posible identificar las dinámicas que dieron pie a nuevos lenguajes y poéticas. Las novedades más interesantes fueron aportadas a través de obras como los montajes fotográficos de Irene Torrebiarte y Diana Solares, y las obras más tempranas, de corte más experimental, de María Dolores Castellanos. Era notorio que, por un lado, estaban los artistas más comprometidos en su trabajo con el tema de la política como otros que, como Torrebiarte, Solares y Castellanos, comenzaban a poner en primer plano las poéticas y reflexiones provenientes de los espacios íntimos. Pero si algo iba a cambiar la década fueron los movimientos urbanos que se generaron a finales de esa década. Sus protagonistas, provenientes de las capas medias trabajadoras de la ciudad de Guatemala, en su mayoría eran jóvenes asociados a los grupos de música rock, a la nueva generación de poetas, escritores y artistas que asistían a fiestas clandestinas o se reunían en bares como el mítico Café Oro.

Jóvenes, identificados con el caos de la ciudad y la información que bajaba de Internet, no pasaban por alto las inmensas posibilidades de interpretación y crítica sobre la simbología que emergía y a la vez convergía en las plazas públicas, a través de la arquitectura, la gente, la historia y las dinámicas de un Centro Histórico que durante muchos años permaneció depreciado. En esa época, el trabajo que desarrolló el colectivo de Arte Urbano durante los festivales del Centro Histórico, grupos como PAI (Proyecto de Arte Independiente) y exposiciones como la titulada *Vivir aquí* (1999), revelaron una conciencia del necesario contacto con el público de la calle y desprevenido (al margen de los circuitos artísticos formales), mediante lenguajes que no eran reconocidos al apoyarse en los conceptos de lo efímero y a través de proyectos curatoriales independientes como el mítico Festival Octubre Azul. En octubre del año 2000, este irrumpió de manera definitiva en la plaza pública, revelando el lugar que ocupaba el cuerpo en estos lenguajes artísticos -principalmente

el de las mujeres y su desnudez- y cómo se asumía como espacio político. Durante 30 días, el Centro Histórico fue el escenario para llevar a cabo acciones que han quedado inscritas en el imaginario artístico y social de la época, como la *performance* *El círculo*, de Jorge de León, donde se cosía los labios como signo de las formas de violencia que aún persistían en la sociedad guatemalteca. *El casamiento del doctor Virus y La Fabulosa*, de Alejandro Marré, se constituyó como una acción emblemática, con un gran sentido de humor y absurdo. Veronique Simar convocó a un grupo de artistas -también participantes en dicho Festival- para reinterpretar el cuadro clásico del artista francés Edouard Manet, *El almuerzo sobre la hierba* (1863). En un juego de ironías, Simar cuestionaba los límites de la identidad y provocaba libremente las reglas de la originalidad y las apropiaciones. A través de estas, y más de 100 acciones, Octubre Azul marcó el inicio del siglo con un arte que en un principio se asumió como arte de la calle para mezclarse con el día a día de la gente común pero que, más adelante, se fueron convirtiendo en espacios que resignificaron la idea de la plaza pública como lugar de opinión, de resistencia ciudadana y de poder político desde el arte.

Para toda esta generación, una referencia imprescindible fue la obra que venía desarrollando Aníbal López desde mediados de los 90s. Primero con un profundo interés por dilemas como el de la identidad (en medio de las discusiones y polémicas) que despertaron las reivindicaciones indígenas y estudios de la cultura después de la firma de Los Acuerdos de Paz de 1996. Todo ello desarrollado por su interés hacia la teoría del arte y la obra de artistas como Maurizio Cattelán. Sin embargo, la influencia del artista Santiago Sierra en López fue decisiva. Durante una visita a Guatemala, en 1999, Sierra desarrolló la primera versión de su obra titulada *Trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón*. Las estrategias artísticas de Sierra llenaban el vacío teórico y respondían eficientemente con formas críticas jamás vistas. Estas no solo alteraban la cotidianidad, sino que producían una gran incomodidad con acciones que cuestionaban el *status quo* de lo político y lo económico, recreando muchas veces la violencia que se fue incrementando a finales de los 90s. Inmediatamente, López desplazó su interés por estos mecanismos y realizó obras notorias como *El préstamo* (2000), apenas un texto en el que relata su participación en un asalto y pone en duda si la acción se llevó a cabo o no. En los años consecutivos, durante la exposición colectiva titulada *Suyo-Ajeno*, en Ex Teresa Arte Actual, México (2001), José Osorio realizó la obra titulada *Puntos rojos o de cómo se hacen los sueños*, donde se valía de una pelota roja y, en su primera versión de la obra, aprovechaba las características del espacio expositivo del Museo Ex Teresa para realizar un trazo a partir del dramático declive del piso, provocado por la inestabilidad del suelo

del Distrito Federal mexicano. La pelota ejecuta un trazo arbitrario, cuyas posibilidades serían mejor explicadas por las ciencias exactas. En el trazo de este mapa de imposibilidades, el artista representa la forma en que se accionan las democracias fallidas. Durante la misma exposición, Alejandro Paz presentó su video titulado *Faja*, el cual explora las preconcepciones sobre la cultura tradicional indígena. En las clases dominantes, el prejuicio se establece al hacer una separación entre esta y todos aquellos productos -objetos de nuevos cultos y culturas- que “solo deben ser utilizados” por la porción de la sociedad que tiene acceso a los mismos. Originalmente, el video fue realizado con el apoyo de la Fundación Contexto y su directora, Belia de Vico.

Como lo fue la exposición de *Imaginaria* en el MAM, Museo de Arte Moderno de México, *Suyo-Ajeno* revelaba la existencia de todo un grupo emergente de artistas y prácticas que fueron signados en un momento histórico fundamentado en las nuevas tecnologías de comunicación y sus contradicciones. Por un lado, representaban el período de posguerra pero también eran capaces de desarrollar una crítica feroz sobre los acuerdos no cumplidos, los proyectos ideológicos, la política partidista y la terrible escalada de violencia durante los años posteriores a la Firma de la Paz.

Entre otras cosas, lo valioso de aquel viaje a la ciudad de México fue conocer espacios como La Panadería y darse cuenta de que tenían mucho en común, principalmente, en el desarrollo de los procesos de aprendizaje compartidos y las formas de lenguaje fundamentalmente experimentales, en las cuales la práctica estética dejó de ser un espacio especializado y separado del resto de la vida colectiva. A través de la gestión de proyectos como *Colloquia* y *Contexto*, se realizaron conferencias impartidas por personalidades como Ticio Escobar, Gerardo Mosquera y Catherine David, entre otros. También talleres dirigidos por artistas de la talla de Tania Bruguera, Silvia Gruner, Teresa Margolles, Liliana Porter, Ana Tiscornia y curadores como Menene Grass y Guillermo Santamarina. Se recuerdan como opciones excepcionales que daban una serie de respuestas frente a las pocas instancias formativas que existían en el país en relación directa con lo que les interesaba a los artistas; con contenidos y visiones que les daban nociones de actualidad y les permitían adquirir la habilidad de la discusión y les situaban como provocadores intelectuales.

Como producciones constitutivas del posmodernismo, el arte del *performance* fue ganando cada vez más adeptos. Las obras de artistas como Regina Galindo, Jessica Lagunas, María Adela Díaz y Sandra Monterroso recurrieron a sus propios cuerpos como medios de expresión y experimentación. Antes que un lugar común para construir un lenguaje metafórico, el cuerpo ha sido un lugar de indagación de las subjetividades y las culturas, las redes de poder y sus efectos sobre los espacios privados.

En un país donde las culturas del machismo, el femicidio y la violencia contra las mujeres está presente en el día a día, la *performance* es un acto micropolítico en sí mismo. Obras de Regina Galindo como *Himenoplastia* y *279 Golpes* alcanzaron gran atención a nivel mundial¹ no solo por su propuesta sino por la “crítica incómoda” que provocaba la poca atención de la sociedad y la pasividad de las autoridades locales frente a la ola de violencia contra las mujeres.

Durante todo este período también comenzaron a surgir los primeros atisbos de los movimientos contemporáneos que se generaron desde áreas rurales. Principalmente, en lugares donde la población indígena domina la economía y la producción plástica de temas costumbristas -esencialmente pintura al óleo- se constituyeron como tradiciones. Durante muchas décadas, la práctica de esta tradición se heredaba entre familias y llegó a ser un referente que, a falta de reflexiones más críticas, se clasificó de manera simplista como pintura naïf. Como parte de los procesos de urbanización y el contacto con los sectores intelectuales de la ciudad, artistas como Benvenuto Chavajay, Antonio Pichillá y Manuel Chavajay de San Pedro La Laguna; los hermanos Ángel y Fernando Poyón, Edgar Calel y Petronilo Miza de San Juan Comalapa; y Sandra Monterroso desde una perspectiva profundamente crítica sobre los procesos de ladinización, son la presencia más interesante del panorama artístico actual. Todos ellos han desarrollado proyectos personales y colectivos que responden a las disyuntivas que provienen de los fenómenos transculturales, la reconfiguración cultural y poblacional que han propiciado los fuertes desplazamientos migratorios de las últimas décadas. El inmenso abanico de dilemas que abría la cultura ha sido el motor de un sin fin de reflexiones críticas y autocríticas. Sus posturas han derivado en obras muy sofisticadas, las cuales dialogan con sus entornos y confrontan las culturas hegemónicas. Los videos de Sandra Monterroso titulados *Lix cua rahro, tus tortillas mi amor* (2004) y *Meditando el error* (2008), exploran los rituales de las relaciones interpersonales desde la mirada cultural y valores simbólicos de productos fundamentales como el maíz. Sus obras en video -generalmente- se basan en *performances* y cuidadas puestas en escena que subvierten ciertas bases de estudio etnográfico y cuestionan las categorías de exotismo que, por lo general, se aplican a las culturas indígenas desde la mirada occidental.

¹ En 2005, Regina José Galindo recibe el León de Oro en la 51º Bienal de Venecia por la presentación de estas dos obras y el registro de su obra *Piel*. *Himenoplastia* es el registro de una operación quirúrgica para la reconstitución de su propio himen. (*279 Golpes* es un *performance* sonoro. Encerrada en un cubículo, sin que nadie pudiera verla, la artista se propinó golpes por cada mujer asesinada en Guatemala del 1 de enero al 9 de junio del 2005. El sonido fue amplificado para que fuera escuchado desde afuera del cubículo. Como sucede en ciudad Juárez, México, las estadísticas son alarmantes y, en muchos casos no se ha esclarecido la responsabilidad de dichos delitos.

En una dinámica similar, Benvenuto Chavajay ha elaborado proyectos emblemáticos como *Suave Chapina*. Ángel Poyón y Edgar Calel han explorado conceptos e imágenes que muestran su profundo interés por el tiempo, la desmaterialización del objeto y otros conceptos que tradicionalmente son occidentales, pero a través de su experiencia se entrecruzan con la mirada sobre el universo de la cultura indígena y, también con todos esos dilemas y problemáticas que está atravesando el país. La imagen que los evoca es la obra de Ángel Poyón titulada, *Estudios del fracaso medidos en tiempo y espacio*. Es un grupo de relojes a los que ha cambiado la fachada y sustituido con gráficas inspiradas en dibujos de Piet Mondrian. Los relojes inspiran la narración no secuencial de un viaje en el cual nunca se consigue aterrizar. Los trazos laberínticos sugieren un recorrido inútil, como lo fue el proyecto de la modernidad. Sugieren una brújula descompuesta sin norte ni sur, a través de tiempos y espacios múltiples, contradictorios e imposibles. Fueron elaborados para una exposición sobre los desplazamientos migratorios; el dramático éxodo de personas que dejan a sus familias para viajar de manera clandestina hacia Estados Unidos. La contradicción contenida en los relojes proyecta ese lugar sin reposo que es Guatemala, desde el cual pareciera imposible situar o reconocer la contemporaneidad. No obstante, la contemporaneidad a la que se refieren Ángel y todas las obras y eventos que aquí hemos descrito a zancadas, la confirman una y otra vez. Como algo que nos incumbe y que no cesa de inquietarnos.

Hacia nuevas Bienales

Desde 1996, todos nos hemos preguntado qué significa la posguerra para la sociedad guatemalteca y para cada uno de nosotros. Muchos artistas se han negado sistemáticamente a considerarse como parte de ese proceso. El punto común es rechazar un tema –la guerra- que les parece ajena. La ironía de esta postura es que todos, en distintas medidas, a partir de distintas experiencias generacionales, tenemos que ver con esa designación. La posguerra no es una etiqueta calzada a la fuerza. Es el tiempo que corre, donde confluye un largo duelo por pérdidas humanas y una gran cantidad de contradicciones, reclamos, reconsideraciones, ajustes y reconfiguraciones sociales que están en marcha. La doble ironía es que, en ese contexto, el arte se ha desarrollado como su mejor momento. En la página del proyecto Guggenheim UBS Map, el curador Pablo León de la Barra subraya la escena del arte contemporáneo en Guatemala como “el secreto mejor guardado”.² Yo creo que esta dimensión que nos otorga

2

En <http://blogs.guggenheim.org/map/dispatch-guatemala-city/>

con tanta generosidad es producto del apego y del entusiasmo por esos momentos excepcionales, cuando la efervescencia de la creatividad y la curiosidad se alinean. Pero lo innegable es que, en la corriente de las dificultades, las crisis y la precariedad reinante, las dinámicas actuales del sector cultural –principalmente el independiente- es el que más atinadamente ha sabido sobrevivir y emerger; con mucha creatividad e inteligencia. Pero, para no sucumbir como sucedió en décadas pasadas, ahora toca consolidar las estructuras. Una de las tareas más importantes es la de establecer estrategias de profesionalización, tanto de los proyectos independientes como de las instituciones que, como la Bienal Paiz, han reconocido la importancia de ese sector.

Ser permeable a esa evolución no es algo que se da de manera instantánea. A lo largo de este texto nos hemos detenido en los distintos momentos de crisis que hicieron tambalear y cuestionar internamente los preceptos de la Bienal de Arte Paiz. Si algo ha sido valioso en todo este proceso, es su disposición a responder a los cambios. Una de las respuestas más significativas ha sido la invitación de curadores profesionales. Desde 2006, la Bienal de Arte Paiz cuenta con comisarios invitados y nombrados por el consejo de la Fundación Paiz para la Educación y la Cultura, para desarrollar un marco conceptual. En sus distintos momentos, estos han sido expuestos a través de las obras de artistas y proyectos que serán invitados a la exposición. La inclusión de la figura de curadores profesionales es, en muchos sentidos, uno de los mayores cambios y aportes de este nuevo y reciente camino de la Bienal. Con la participación de Nelson Herrera Yslas, José Roca, Santiago Olmo y actualmente con Cecilia Fajardo Hill, la figura curatorial ha sido crucial y en mayor sintonía con el panorama descrito.

Las nuevas metodologías de trabajo de estos curadores han venido a reconfigurar el modelo de Bienal tradicional. En un trabajo conjunto con curadores locales, los curadores invitados han podido ampliar su percepción sobre el arte y la escena local. Esta nueva etapa ha significado, también, provocar las percepciones del público. A través de talleres, encuentros con los artistas, guías y espacios formativos, poco a poco van introduciéndose nuevas formas para entender el arte actual, en términos éticos y de gusto. En el aparato de gestión aun perduran zonas de tensión -particularmente burocráticas- que la institución ha tenido que revisar y transformar paulatinamente.

Todo esto es parte del riesgo y la apertura que supone un proceso de consolidación y profesionalización. La larga historia de esta Bienal y su constante promesa de futuro son la mejor prueba de ello.

Los límites de la indiferencia

El ensayo *Los Límites de la Indiferencia* (*The Limits of Imperviousness*) fue publicado en 1992, el año de las llamadas celebraciones del descubrimiento de América. Para este momento el multiculturalismo ya había perdido vigencia por su institucionalización como sinónimo de estereotipos de etnicidad y por no propiciar un diálogo real entre culturas. En los círculos críticos del arte y la cultura de Latinoamérica, para esa fecha se habían experimentado décadas de cuestionamiento sobre la herencia colonial, las estructuras hegemónicas del eurocentrismo y la subalternidad. 1992 señala un momento histórico coyuntural, una suerte de estado de la cuestión, donde desde América Latina, se marcaron espacios de discusión diferentes, ya más asertivos y menos justificativos a partir del arte. Estos se manifestaban estratégicamente entre la radicalidad política, una menor obsesión por la identidad, un conceptualismo irónico y crítico y una cultura material única, que determinaron una presencia y participación de América Latina en plataformas internacionales menos prejuiciadas. Este espacio que se conquistó a partir de comienzos de los 90s sigue expandiéndose y madurando a través de la práctica contextualizada y crítica del arte desde la propia cultura, como en el caso de Guatemala hoy día. Esto viene acompañado por cambios importantes en la práctica curatorial, las nuevas narrativas de la historia del arte y de cierta institucionalidad. Sin embargo, a pesar de todo lo que se ha avanzado, tanto dentro como fuera de América Latina, todavía encontramos que hay una insistencia por formas de exclusión tanto social, cultural como institucional de culturas diferentes como las indígenas.

Guy Brett es un crítico, escritor y curador inglés que a partir de los años 60 investigó y apoyó prácticas artísticas radicales de artistas en América Latina en Brasil, Argentina y Chile, entre otros, tales como Helio Oiticica y Lygia Clark. Este ensayo explica con claridad como las culturas dominantes eurocéntricas tienden a homogeneizar, categorizar y exotizar culturas no-europeas y no-norteamericanas en una suerte de dialéctica de borramiento y control a partir de supuestos universales. Brett propone una urgencia existencial a las preguntas y críticas de la contemporaneidad; un sentido de responsabilidad social; una resistencia a formas de opresión cultural y además la necesidad de un sentido autocrítico.

Lo que Brett escribe en 1992, es todavía vigente hoy día a la vez que marca un momento crucial donde artistas, curadores y críticos como él articularon un discurso crítico a favor de una América Latina decolonizada y lucharon por su visibilidad no prejuiciada.

Los límites de la indiferencia¹

Cuando fui invitado a hablar aquí, primero pensé en hablar de este tema, identidad cultural, en relación a la obra de muchos artistas contemporáneos latinoamericanos. Se lo mencioné a Rasheed Araeen, el editor de *Third Text* hace un par de meses en una inauguración y me dijo: pero siempre hablas sobre la identidad cultural de *otras personas*. ¡Deberías de hablar de la tuya! Me sorprendí al encontrarme sin palabras, casi avergonzado. Me di cuenta rápidamente que lo que dijo era un reto.

Recordé tener un casete de un radio-performance del artista originario de México, Guillermo Gómez Peña, en el que hay una entrevista falsa. Una voz femenina distante y mordaz le pregunta sobre su identidad cultural. Cuando él le hace la misma pregunta, ella se escucha desprevenida y contesta: no, yo hago las preguntas². Precisamente ésta es la postura. Es como si la identidad cultural del *otro* fuera problemática pero nunca la nuestra. En el Reino Unido, la identidad cultural es mencionada por lo regular en relación al problema de las presuntas minorías étnicas (acompañadas de expresiones como viviendo en dos mundos, etcétera), pero la cultura dominante se presenta a sí misma como entera y por encima de cualquier cuestionamiento. Ciertamente viviendo en un mundo y no en dos. Hay un rechazo enorme a admitir contradicción y confusión, puesto que hemos estado acostumbrados a dictar, decidir, explicar, definir. Éste es nuestro concepto del conocimiento. Pero ésta confianza en uno mismo es hoy en día superficial, como un traje hueco, una especie de vacío.

Parte del proceso de pensamiento es reflexionar sobre las acciones que hemos realizado casi de manera involuntaria, o las respuestas que hemos tenido en el instante, al segundo. Las acciones permanecen comprometidas, pero el raciocinio para entenderlas cambia. Ciertamente, siento que éste ha sido el caso en mis años de escritor en Londres. Artistas de diferentes países y de muchas generaciones que se han establecido en el Reino Unido como lugar de trabajo, artistas extranjeros que se han

1 Imperviousness es un término que no tiene una traducción precisa, y tiene múltiples acepciones tales como: indiferencia, insensibilidad, desapego, hermetismo, imperturbable, inaccesible, impenetrable e inmunidad. Estos términos son centrales en el argumento de Guy Brett para describir actitudes coloniales de incontestabilidad, superioridad e indiferencia hacia otras culturas, a partir de la cultura británica.

2 Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco, *Norte-Sur*, 1990

quedado por períodos de tiempo más cortos o más largos, artistas cuyos padres o abuelos han venido a Gran Bretaña buscando trabajo, estudiantes extranjeros, refugiados políticos, exiliados: ellos y sus relaciones y reacciones a los artistas británicos y a la cultura con la que crecí, constituyen de muchas formas el mundo del arte en Londres como lo he conocido. De hecho, la experiencia me ha hecho ver paulatinamente la falsedad de la jerarquía de lo establecido y los márgenes, de los propios y extraños de los privilegiados y los marginales, que caracteriza oficialmente al mundo del arte persistentemente sostenido por las instituciones culturales al definir la naturaleza del arte británico.

Sin estar completamente consciente de ello, he tenido desde el principio una relación combativa con mi cultura inglesa. Me ha atraído todo aquello que pudiese alterar su insularidad y homogeneidad. El *boom* de la nostalgia, la necesidad de vivir de las imágenes herméticas y re-escenificadas del pasado inglés, el cual es aún tan extenso, es tan claustrofóbico como que los disfraces y escenarios puedan ser correctos. En relación a las tradiciones específicamente inglesas, no han sido esos artistas reconocidos en el extranjero como emblemas de lo inglés hacia los que he sentido una afinidad duradera: artistas como Gilbert y George, con su fetichización y exotización de la clase trabajadora (postura enfatizada por su apariencia personal exagerada de clase media), o el mundo asocial y descontaminado de Richard Long, para quien, como él mismo ha dicho, las montañas y las galerías de arte pertenecen a una única categoría como buenos lugares de trabajo extremos, neutrales y ordenados. No podría estar de acuerdo con la sugerencia acorazada y tiesa de identidad cultural que estos artistas han proyectado. Me sentí más solidario hacia una noción problematizada de la identidad inglesa, como en la obra de Rose English (éste es curiosamente su nombre real o de pila). En sus performances, una protagonista vulnerable pero indomable parece disolver nuestra rigidez al buscarse a sí misma *en medio* de identidades opuestas: masculino y femenino, niño y adulto, bellas artes y arte popular, entre el artista y el espectador y entre las polaridades del comportamiento inglés alternativamente agresivo y tímido, inhibido y libre, pragmático y fantástico.

La relación que tuve con otras tradiciones culturales en mi trabajo también estuvo, creo, asociada con la contemporaneidad y la necesidad de entender las condiciones actuales. Sabía que la vanguardia de los años sesenta y setenta (como vectores amplios de experimentación abarcados por etiquetas subsecuentemente conocidas como arte cinético, procesual, arte minimalista y *Land art*, *fluxus*, *happenings*, arte conceptual y de participación) fue un movimiento internacional creado por artistas originarios de países como Alemania, Argentina, Brasil, China, Estados

Unidos, Filipinas, Francia, Grecia, Inglaterra, Italia, México, Pakistán, Suiza y Venezuela. Cualquier asociación con este movimiento solamente desde un eje europeo o norteamericano fue una distorsión producto del poder económico y político, especialmente por la implicación de que cualquier artista no-europeo o no-estadounidense era un rezagado e imitador provincial de las nacionalidades más favorecidas. Durante los años setenta trabajé en proyectos de exposición a gran escala de artistas contemporáneos chinos y africanos en Londres (los cuales nunca se llevaron a cabo por distintas razones). Al mismo tiempo trabajé con el grupo de artistas *Artists for Democracy* (Artistas por la Democracia), el cual se formó para dar apoyo tanto material como cultural a las luchas de liberación anti-coloniales mundiales.

Gracias a ese grupo aprendí algo sobre las tradiciones intelectuales modernas en países fuera de Europa y Norteamérica, sobre las ideas de artistas y escritores que fueron formadas en oposición al colonialismo. Ellos buscaron llevar sus propias tradiciones hacia una identidad moderna y buscaron las mejores maneras de hacerlo mirando también hacia otras culturas: Lu Xun en China, Rabindranath Tagore en India, gente como José Carlos Mariátegui en Perú, Oswald de Andrade en Brasil, José Martí en Cuba, Frantz Fanon y C.L.R. James en el Caribe, Octavio Paz en México, Amílcar Cabral en Guinea-Bisáu, entre otros. Mantuve mis contactos con Latinoamérica. Cuando el llamado *boom latinoamericano* llegó al mercado del arte internacional a mediados de los ochenta (un cambio repentino de la no-existencia al exotismo, un nuevo contacto aún en términos del primer mundo) sentí que lo que tenía que ser enfatizado eran las largas y específicas historias de modernidad cultural de aquellos países.

Creo que la postura que tomé en mis escritos, consciente o inconscientemente, fue un intento de auto-anulación. Fue una estrategia opuesta a aquella expresada por Rasheed Araeen, si me permite la comparación, en el título de su libro *Making Myself Visible (Haciéndome visible*, 1984). Mi problema era hacerme invisible, como una forma de lidiar con mi legado eurocentrónico de inspector, definidor, portavoz de... Estaba conectado con la necesidad de empatizar, de identificar. En 1986 escribí el libro *Through Our Own Eyes: Popular Art and Modern History (Desde nuestros propios ojos: arte popular e historia moderna)*, el cual abordó formas de arte creadas por grupos de gente alrededor del mundo, que no eran artistas pero estaban viviendo traumas colectivos o cambios históricos vertiginosos.³ Éstos son testimonios populares sobre lo que el escritor de la India Ashis Nandy definió como nuevas formas de angustia. En ese libro definí mi intención de borrarme a mí mismo

³ Guy Brett, *Through Our Own Eyes: Popular Art and Modern History*. Philadelphia: New Society Publishers, 1986.

para poder mirar desde los ojos de otros, pero tuve que admitir que estaba construyendo un argumento por medio del texto y una meticulosa selección de ilustraciones para intervenir en los debates sobre prácticas artísticas y políticas actuales. De hecho comencé a ser escéptico de la naturaleza y autenticidad de este proceso de borramiento. Más allá de las implicaciones obvias de la negación de una parte de mi personalidad, hay ciertas posturas o privilegios que no pueden ser anulados (y que estaban implícitos por ejemplo en la mezcla de anulación y control en la voz de la entrevistadora de Gómez Peña). Dentro de estos privilegios podemos enumerar:

El legado automático del lugar desde el que se habla.

El “lujo del curioso desapego”, como lo llama el artista nativo americano Jimmie Durham, cualquiera sea la realidad que esté puesta en discusión.⁴

El ámbito de nuestro apetito ultra-consumista, el cual el escritor australiano Eric Michaels dice que está siempre en peligro de utilizar al objeto hasta el punto de su agotamiento, de sofisticación y arriesgar que desaparezca por completo”.⁵

La red controladora de categorías teóricas (que siempre son responsables de hacer que nuevas experiencias sean sometidas a ellas en lugar de lo contrario).

Puede parecer obvio que nuestra curiosa indiferencia, es un lujo que no está al alcance de los intelectuales del tercer mundo, incluyendo aquellos quienes ahora viven en primeros y segundos mundos. Estoy totalmente de acuerdo con la crítica originaria de la India, Geeta Kapur, cuando menciona que la tarea que los intelectuales del tercer mundo, incluyendo a los artistas, llevan a cabo es concederle urgencia existencial a cuestiones de lo contemporáneo⁶. Sebastián López dio un ejemplo de tal urgencia existencial el día de ayer cuando dijo que, por ejemplo recientemente en Latinoamérica, discutir la identidad cultural como lo hacemos aquí podría poner en riesgo nuestras vidas. Pero creo que nuestra situación es igualmente urgente y que nuestra indiferencia, basada en la suposición de la universalidad, es una ilusión.

Para intentar entender esto me gustaría analizar o especular un poco más sobre las complejas fuerzas que han removido el sentido de urgencia del británico. Me disculpo si hablo aquí en Holanda sólo de la cultura inglesa pero creo que de muchas maneras la cultura inglesa puede representar a la cultura europea en general. Especialmente debido a que el 1992

4 Durham, Jimmie. *A Certain Lack of Coherence*, ed. J. Fisher. Londres: Kala Press, 1993, p. 144.

5 Michaels, Eric. *For a Cultural Future—Francis Jupurrula Makes TV at Yuendumu*. Melbourne: Art-space, 1987.

6 Geeta Kapur. ‘Contemporary Cultural Practice: Same Polemical Categories’, *Third Text*, no. 11, verano 1990, p. 117.

amenaza con una mayor homogenización de la cultura europea en relación a otras partes del mundo, mediante crecientes y coordinados programas para excluir al no-occidental de residencia, e incluso como visitante europeo. Se ha dicho que la disminución de fronteras internas ha sido acompañada por el levantamiento de fronteras externas. La posibilidad de que las fronteras externas puedan revivir la relación occidental dueño-esclavo dispensador de la relación caridad-victima con el tercer mundo, es aterradora. Al discutir esta indiferencia no hablo sólo de actividad intelectual sino de relaciones humanas cotidianas y formas de sociabilidad, de todo aquello que lleva a los que vinieron del tercer mundo a Bretaña después de la Segunda Guerra Mundial a referirse a esta como un lugar frío. Esta indiferencia tiene sus raíces en el colonialismo.

En 1955, Geoffrey Gorer, un notable y multifacético intelectual inglés, publicó un libro titulado *Exploring English Character*⁷ (*Explorando el carácter inglés*) ha estado agotado desde hace años y no creo que la gente lo consulte hoy en día. Gorer realizó una extensa investigación sobre las actitudes inglesas por medio de un cuestionario. Su cuestionario era serio y detallado y tomaba más de tres horas completarlo. Sin embargo, obtuvo once mil respuestas completas, del setenta y cinco por ciento de los que habían solicitado copias cuando la investigación se anunció en el popular periódico nacional *The People* (*El pueblo*). (Es impensable que el periódico, como funciona en la actualidad, pudo haber emprendido algo tan creativo.) Dejo abierto a debate si este enfoque científico es más real que una obra perceptiva de ficción, pero al analizar los resultados, Gorer se encontró preocupado por ciertos problemas. Uno era el asunto de la agresión. ¿Cómo fue que los ingleses, conocidos por su anarquía y diversiones violentas durante los siglos XVII y XVIII, se convirtieron en ciudadanos tan apacibles, auto-controlados y respetuosos de la ley? Aunado a esto estaban otros tres problemas: la timidez (Gorer descubrió que más de la mitad de la gente que respondió se describían a sí mismos como excepcionalmente tímidos, a pesar de que sólo una cuarta parte de ellos consideraba la timidez como algo positivo), el miedo a los extraños y la soledad.

Una forma de control que toma la agresión es la timidez, el miedo a nuestros propios impulsos, el miedo a lo que uno puede hacerle a un extraño o lo que un extraño puede hacerle a uno, en palabras de Gorer. El otro es el deseo a dominar. Sobre esto, Gorer escribió (a principios de los años cincuenta): puede ser posible que la migración voluntaria [para controlar, organizar y gobernar a poblaciones coloniales] pudo atraer a aquellos con mayor cantidad de agresión social, mayor deseo a dominar, dejando a la población que permanece en casa con menos energía libre y

mayor conflicto interno en éste nuestro país donde nadie está bien.

Ésto es de sumo interés debido a que en su libro *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism* (*El enemigo íntimo: pérdida y recuperación del ser bajo el colonialismo*, 1983) el crítico cultural de la India, Ashis Nandy ha analizado un proceso similar desde el otro lado, por decirlo de alguna manera. Los británicos en la India consideraban su cultura como auto-controlada, masculina y adulta, en contra de una cultura india que caracterizaban como infantil, a menudo afeminada e inmoral. Nandy cita a varios escritores ingleses como testigos de la presión de vivir esta cultura de auto-negación: por ejemplo, Rudyard Kipling, de quien Nandy dice que su ideología imperialista esconde una figura trágica buscando repudiar en el auto-desprecio un aspecto de sí mismo ligado a la indianidad⁸. U Oscar Wilde, quien supuestamente desconocía acontecimientos de la India, vivía en Londres en protesta personal contra lo convencional, el sentido común, lo sobre-masculino, súper-socializado e in culto de la cultura victoriana. (El cuestionario de Gorer en 1950, casualmente reveló una apreciación entusiasta hacia la policía. Pensaba que otra razón del orden inglés era que la gente había internalizado al policía como un modelo ideal de fuerza masculina y responsabilidad.)

En las respuestas al cuestionario de Gorer, la opinión predominante sobre los niños era que necesitaban más disciplina. Casi siguiendo la línea de la vieja homilía: Ve lo que hace Johnny y dile que deje de hacerlo. Quizá las cosas han cambiado desde la época en la que quebrar el espíritu de un niño era una meta educativa declarada, analizó Gorer, pero la suposición de la necesidad de disciplina y castigo al criar a los niños nunca fue cuestionada. En su libro, *The Inner World: A Psycho-Analytic Study of Childhood and Society in India* (*El mundo interno: un estudio psicoanalítico de la infancia y la sociedad en la India*, 1978), el psicólogo Sudhir Kakar contrasta esta actitud occidental con el concepto hindú de la niñez.⁹ En India, escribe Kakar, la niñez es considerada la edad de oro en la historia del individuo en lugar de la madurez. Ha señalado una diferencia de uso lingüístico: lo que los adultos hacen con los niños no es criálos ni educarlos sino protegerlos y darles sustento. El niño es considerado más autónomo y autosuficiente. Existe una corriente específica en la tradición india de la niñez que valora precisamente los atributos del niño que no han sido socializados. En esta tradición, es el niño quien es considerado casi en un estado perfecto o divino y el adulto quien tiene que aprender de la forma en la que el niño ve el mundo”.

8 Nandy, Ashis. *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*. Delhi: Oxford University Press, 1978.

9 Kakar, Sudhir. *The Inner World: A Psycho-Analytic Study of Childhood and Society in India*. Delhi: Oxford University Press, 1978.

La mayoría de los ingleses son capaces de reconocer en la descripción de Kakar sobre el legado de la niñez en la sociabilidad adulta, una cierta liberación de la prisión de sus relaciones sociales. El niño crece, Kakar apunta, viviendo el núcleo de su ser como entrañable: no encuentro otra explicación que el capital emocional construido durante la infancia por el abundante cariño dado y recibido en los encuentros más casuales, por las explosiones espontáneas de risa (y llanto) y por la calidez de intimidad o vitalidad que caracteriza las relaciones sociales”.

Hago esta comparación sólo para mostrar lo que está implicado en la descripción colonial de la cultura británica como adulta y la india como infantil. No es una comparación de absolutos. De hecho, estos ejemplos también muestran lo inadecuadas que son las comparaciones entre culturas, las cuales enfatizan cualidades unificadas, esencialistas y atemporales. Cuando aprendemos que la niñez paradisiaca hindú es otorgada sólo a los varones (y a aquellos de las castas más altas) y en cambio cuando reconocemos las críticas recientes de represión en las actitudes históricas de occidente hacia la niñez (que muestran que los valores occidentales pueden cambiar), entonces nos vemos obligados a buscar modelos más complejos y dinámicos de diferencias y similitudes culturales; dinámicos en tiempo y espacio. ¿Cómo correlacionar las amplias diferenciaciones de identidad cultural que la gente realiza todo el tiempo (como occidental/no-occidental), con actitudes culturales asociadas a clase, género, profesión, religión, política, moda y pasatiempos? Sólo con una conciencia sobre este tipo de realidad multi-dimensional es que esta idea puede ir más allá de nuestras propias circunstancias culturales y podamos ver lo mejor de otras culturas.

El libro de Geoffrey Gorer fue publicado entre el período de independencia de la India del gobierno colonial británico y el comienzo de la migración de millones de personas de la India y otras colonias para responder a la demanda de trabajo en las industrias y servicios ingleses. ¿Qué ha ocurrido con las posturas trazadas por Gorer en los cuarenta años posteriores a la publicación de su libro? Por una parte uno puede decir que muchas de estas características reprimidas han sido prolongadas o hasta intensificadas. En algunos casos, el colapso del autocontrol inglés, el colapso del policía interno (acompañado por el colapso implícito de la fe en el policía externo), no ha disminuido el miedo al extraño, pero ha visto el brote de una nueva forma de violencia inglesa internacionalmente reconocida, ya sea racista, xenofóbica o demás.

En general tenemos una sociedad que se ha retirado privadamente en el síndrome hogar-palacio y que públicamente ha intentado aferrarse desesperadamente a una imagen blanda y mediocre de normalidad

cívica, a pesar de los problemas actuales de las instituciones y la mayoría de los espacios públicos y sociales como lo son las prisiones, escuelas, hospitales, urbanizaciones, trenes subterráneos y estadios de fútbol. Ha habido muchos recordatorios espantosos de las consecuencias de la pérdida de responsabilidad social. En otro plano, está ocurriendo una innegable apertura de la cultura inglesa y de su indiferencia autoimpuesta y de su incontestabilidad, por medio de la interrogación representada por la presencia de personas previamente colonizadas dentro de la nación. La provocadora declaración de A. Sivanandan en televisión de que la gente negra se ha convertido en portadora de los valores tradicionales *ingleses*: la justicia, derechos civiles, fortaleza, solidaridad, podría expandirse. En muchos casos, encuestas e investigaciones recientes sobre los desastres judiciales y sociales (desde Broadwater Farm y Los Cuatro de Guildford hasta la tragedia del estadio de Hillsborough)¹⁰, no han sido las declaraciones de las instituciones de justicia o comercio sino las declaraciones de los acusados, las víctimas, las que han sido las más conducentes para las que han conducido en su mayor parte al bienestar de la sociedad. Los intensos sentimientos que se han logrado meter en estas estructuras jurídicas y de investigación anquilosadas demuestran la necesidad de foros populares más eficaces.

Para resumir lo que he querido decir hasta el momento: como herederos siempre hemos aprendido a hablar desde una postura de autoridad y desapego, no desde la confusión y el daño psíquico que nos hemos hecho a *nosotros mismos* debido al sometimiento que hemos impuesto en *otros*. Es difícil vernos a *nosotros mismos* como producto de este proceso histórico. Necesitamos movernos, como lo ha escrito Jean Fisher, del punto de vista divino propio de la cultura occidental... hacia formas de narración subjetivas y dialógicas que aceptan las ambivalencias de la experiencia vivida".¹¹

10 En el complejo urbano de Broadwater Farm en el norte de Londres ocurrió un altercado violento en la noche del 6 de octubre de 1985, el cual se convirtió en una batalla campal entre los residentes y la policía. Un oficial de la policía fue asesinado. El detonante del altercado ocurrió el día anterior, debido a la muerte de una mujer de color, la Sra. Cynthia Jarrett cuando la policía registraba su departamento. Una investigación independiente llevada a cabo por Lord Gifford QC, concluyó posteriormente que los disturbios ocurrieron debido a un horrible estado de desconfianza y hostilidad que existía entre la policía y la gente que vivía y frecuentaba Broadwater Farm. (*The Broadwater Farm Inquiry*. Londres: Karia Press, 1986, p. 190). Los Cuatro de Guildford: Paul Hill, Gerry Conlan, Paddy Armstrong y Carole Williamson, fueron arrestados y condenados en 1974 por poner bombas en bares de Guildford, las cuales mataron a cinco personas e hirieron a aproximadamente cien. Ellos se declararon inocentes de cualquier implicación terrorista. Después de permanecer quince años en prisión, fueron liberados y los cargos anulados. En julio del 2000 el primer ministro británico Tony Blair pidió disculpas a los cuatro por el error de justicia. En el estadio de Hillsborough en Liverpool, en abril de 1989, 96 personas fueron aplastadas como resultado de un inapropiado control de multitud impartido por la policía. También se culpó a las recientemente instaladas vallas de seguridad mejoradas (barricadas altas de alambre que creaban rediles para separar a los fanáticos rivales). Estas se convirtieron en trampas mortales de las que no había escapatoria. El desastre de Hillsborough fue descrito por una página independiente de noticias en la red como un microcosmos de cómo funciona la sociedad británica contemporánea. (www.constrast.org)

11 Fisher, Jean, Susan Hiller. *The Revenants of Time*. Londres: Matt's Gallery, 1990.

Cuando el artista nativo americano Jimmie Durham expuso su obra en la Matt's Gallery en Londres hace tiempo, me impresionó la forma en la que se refería a sí mismo para la audiencia inglesa. Los objetos aquí, escribió o dijo, no son míos o tuyos, son nuestros. La Inglaterra que conoces está hecha de nuestras muertes. También sufres de la terrible irrealidad de una historia falsa mal contada. En el idioma chéróqui, la palabra mundo y la palabra historia son la misma.¹² Estas son algunas frases de su texto en el catálogo. Intento encontrar una manera equivalente para dirigirme a él.

En una entrevista, Ashis Nandy declaró:

La apropiación es vital para toda cultura. Debe existir un diálogo constante entre culturas, sin que una de ellas abandone su estructura para el beneficio de la estructura de la otra. Como suele suceder en estos tiempos, todas las culturas, excepto una, enfrentan la extinción. Tanto el pluralismo cultural como las culturas plurales se están convirtiendo en especies en peligro de extinción. Hoy en día muchas culturas han sido reducidas a piezas de museo, representaciones teatrales y vida en las reservaciones, exhibidas convenientemente para turistas haraganes".¹³

Mediante esta "sola" cultura que obliga a todas las otras a sacrificar su "estructura", Nandy se refiere obviamente a la cultura occidental. Pero, ¿podríamos asumir que no se refiere a la cultura occidental como una noción esencialista e inmutable, sino a ciertas *condiciones* que pueden reproducirse y cuestionarse en cualquier sociedad? Podemos hablar no sólo de identidad cultural sino de una noción más amplia de la identidad de la cultura. Si buscamos definiciones y modelos para una cultura viva, también deberíamos tratar de identificar aquello que causa la muerte en una cultura. Entre esas condiciones opresoras que hoy en día parecen reflejar una crisis de identidad en la cultura y profundos conflictos sobre posibles futuros, enumeraría lo siguiente:

La comercialización de las tradiciones culturales y su transformación para el entretenimiento turístico (descrito por Nandy).

Un concepto de la cultura que excluye o niega una parte de nuestra experiencia o conocimiento de la realidad. Un ejemplo de esta esquizofrenia puede ser la forma en la que los gobiernos pueden enviar una nave al espacio con fotografías y grabaciones sonoras de culturas humanas, incluyendo un canto nocturno de los indios navajos, música de flauta de los indígenas andinos del Perú y canciones de los aborígenes australianos, mientras que simultáneamente y, bajo otros marcos de referencia, oprimen y matan libremente a los creadores de estas expresiones artísticas.

12 Durham, Jimmie. *A Certain Lack of Coherence*. op. cit.

13 Papastergiadis, Nikos. "Ashis Nandy: Dialogue and the Diaspora—A Conversation". *Third Text*, no. 11, verano 1990, p. 104.

Ligado a esto, el trastorno de personalidades impuesto por la especialización. En los años veinte, Tagore ya había relacionado al profesionalismo y la especialización con el egoísmo. Esto incluye la cuestión de la relación del intelectual o experto con las masas.

El concepto en disminución de las necesidades sensoriales y psíquicas del ser humano, dentro de lo que usualmente se conoce como civilización racional, instrumental y científica. Esto puede ser ilustrado comparando el tipo de transgresión de los tabúes sociales y las restricciones representadas por un disturbio de fútbol europeo, con la siguiente descripción, citada en el libro de Sudhir Kakar del festival anual del Holi en una aldea al norte de la India. (De nuevo me gustaría apuntar que utilizo esta cita del libro de Sudhir Kakar para entender una contradicción subyacente, no del espíritu del primitivismo, exotismo o colorido local). El autor (un norteamericano) se sumerge en el festival y es testigo de una serie de dramáticas inversiones del orden establecido:

Al entrar dentro del carril, la esposa del barbero en la casa opuesta, una mujer que hasta el momento había sido la más callada y atenta, también pasó al frente, sonriendo debajo de su velo y me empapó con una cubeta de orina de su búfalo ¿Quiénes eran esos hombres sonrientes cuyas espinillas eran despiadadamente golpeadas por las mujeres? Eran los granjeros más acaudalados de Brahman y Jat las golpeadoras más audaces de este batallón con velo eran a menudo las esposas de los trabajadores, artesanos, o sirvientes de los granjeros. Seis hombres cincuentones de Brahman, pilares de la sociedad aldeana, cojeaban sin aliento huyendo del personal, liderados por un robusto joven Bhangin que era el que limpiaba sus letrinas. En esta aldea en particular había una muchedumbre que miraba a un animado bailarín con un acolchado en la entrepierna, retorcerse en estados solitarios de pasión febril y luego onanismo, después unirse a un remoto paso doble con un imitador de mujer con velo, en una parodia de pederastia y finalmente en una copulación telepática; todo esto acompañado del furor de los tambores.¹⁴

Esencialmente, esta cita apunta a un aspecto de la cultura que una vez formó parte de todas las tradiciones, incluyendo la europea. Otra categoría más profunda puede ser ejemplificada por la reciente ola de fotografías de gente en Europa del Este tirando con sogas monumentos de Lenin y llevándose su busto en carretillas.¹⁵ Lenin, cuyas ideas radicales y emancipadoras incluyeron la orden “¡Que todo sea temporal!, llegó a ser representado por las imágenes más conservadoras y permanentes. No fueron de hecho monumentos a Lenin sino al poder institucional y del

14 Kakar, Sudhir. Op.cit. pp. 143-44.

15 Algunas de estas fotografías fueron reunidas y discutidas por Mark Lewis en el interesante artículo What Is To Be Done, Kunst & Museumjournaal, vol. 2, no. 2, 1990.

Estado, o hasta al proceso *mismo* en el que las ideas emancipadoras se convierten en nuevas formas de opresión. En este sentido, los bustos de Lenin son sólo un ejemplo específico, una forma marcada por una mezcla particular de historia e identidad cultural; un proceso que sucede en todas las sociedades. La probabilidad de que los monumentos de Lenin sean reemplazados por nuevos (quizá debido al consumismo o al mercado libre) fue anticipada a principios del siglo XIX por un artista, Goya, cuando realizó un dibujo de un hombre, tumbando una estatua de su pedestal, con la leyenda “*No sabe lo que hace*”.

Es en resistencia a las condiciones opresoras como ésta, que cada tradición cultural es o pudiera ser movilizada y el conflicto entre los valores tradicionales y los contemporáneos en cada contexto cultural podría ser conducido. ¿Podría convertirse en una labor colectiva? Creo que la crítica originaria de la India, Geeta Kapur, insinúa que sí, cuando escribe:

“La tradición se vuelve una crítica y la cultura un asunto de práctica y ambos en un discurso civilizatorio que vaya más allá de dogmas terciermundistas y de estado-nación, más allá también de los prejuicios del mundo actual. En cuanto a esto, el artista y el intelectual de la India y el tercer mundo no son diferentes a sus contrapartes del primer y segundo mundo. Es importante recordar esto también para que no nos rebasen las ideologías y nos dejen simplemente con la polémica en lugar de formas de prácticas culturales capaces de sustentar la vida”.¹⁶

Por “sustento de vida” ella se refiere al ingenio, al juego, a la eficacia sensual, como lo menciona en su ensayo, todo aquello que es *artístico* en la experiencia artística.

‘The Limits of Imperviousness’ fue publicado originalmente en *Third Text*, no. 18, verano 1992. Inicialmente presentado como ponencia en el simposio Identidad cultural: ¿ficción o necesidad? en la Jan van Eyck Academie, Maastricht, mayo 1991, organizado por Ine Gevers. Este texto fue publicado subsecuentemente en *Carnival of Perception: Selected Writings on Art*, InIVA, London, 2004

Una conversación con Walter Mignolo

Transcrito por Alejandro Quiñonez

En noviembre de 2013, Mignolo visitó Guatemala para participar en el Simposio Absurdo 2013, titulado: Del gesto al pensamiento decolonial, convocado por Ciudad de la Imaginación, en Quetzaltenango. El equipo de curadores de la 19 Bienal de Arte Paiz conversó con él acerca del proyecto *Transvisible*.

Curadores: El marco general de la Bienal es lo transvisible. Nos interesa el concepto porque es un espacio de indefinición, de intersticios que a veces revelan más que las evidencias de la realidad. Lo transvisible es un estar pero no estar. Este cobija los temas centrales, los cuales también son temas en construcción: la especificidad, las masculinidades y la violencia, el autoconocimiento y la sanación, el cuerpo y el territorio. Estos cuatro temas fueron definidos en la medida en que la selección de artistas se fue concretando, responden a sus intereses y lo que actualmente les preocupa.

Walter, nos interesa conversar contigo porque hemos encontrado conexiones de estos temas con algunas líneas que plantea el pensamiento decolonial. Tal vez el más evidente es el que denominamos “sanación”.

Walter Mignolo: La verdad es que mi primera impresión es que hay una desconexión del marco general con tres de los cuatro temas que mencionan. Sin embargo, en el tema de la sanación encuentro más elementos asociados a las problemáticas digamos “guatemaltecas”. Este debería de ser el marco general. Cuando leí los argumentos que sostienen el proyecto teórico,

inmediatamente me perturbé. Algo que empieza con una referencia francesa me produce eso, me da la sensación de que hay cierto temor de pensar “algo propio”, lo cual resulta contradictorio en un lugar que tiene tanto para decir como lo es Guatemala.

Vean, no se trata de negar la importancia de alguien como Agamben¹ –a quien ustedes citan en varias oportunidades– pero a este señor le pesan sus problemas en Italia y no en Guatemala. Me parece que empezar con esa referencia es empezar en el vacío. En cambio una idea concreta como es la de “la sanación” está mejor conectada con el lugar donde ustedes se encuentran.

C: Lo que sucede, Walter, es que nos interesa tanto lo decolonial como lo que tiene que decirnos alguien como Agamben en relación a lo que él concibe como contemporaneidad. Ambos aportes intelectuales son opciones. Estamos de acuerdo en que “la sanación” es el tema que mejor se conecta con el pensamiento decolonial. De ahí nos resulta tan interesante abrazar el concepto de la “herida colonial” que el pensamiento decolonial propone.

¹ Se refiere a Giorgio Agamben, filósofo italiano.

W.M.: Claro, este concepto no solamente se refiere a la “herida colonial” sino a las cicatrices, a la necesidad de atender las heridas que ha dejado, por ejemplo, la guerra en vuestro país. Quizá lo que puede interesar en este proyecto es determinar cómo se han invisibilizado tantas heridas.

C: Si, la sanación da una serie de respuestas a las problemáticas que nos interesa plantear.

W.M.: La sanación –el *healing*– ya está instalado en varias partes. Está relacionada con la espiritualidad, la cosa afectiva, racional, corporal, progresista. Hay ya un contexto de conversación que debería de extenderse hacia la comprensión de la historia. Si comprendemos cómo se ha ido fortaleciendo esa herida puede ser más fácil comprender cómo tomar una posición ante esa estructura de dominio.

C: Esto también implica la búsqueda de un nuevo horizonte de deseo, vinculado con la posibilidad de reconfigurarnos, de resurgir y reemergir...

W.M.: Sí, claro, totalmente. Es lo que surge de esos sujetos destruidos, subalternizados, vapuleados: el deseo implícito de sanarse a sí mismos. El Estado no puede aportar ese espacio, esas formas de sanación tienen que venir de la agencia, de nosotros mismos.

C: Por supuesto. Es más, para el caso, es claro que son los mismos artistas y sus obras los que han sugerido esta

noción y toda esta posibilidad. No están respondiendo de manera literal o ilustrativa a un planteamiento pre establecido. Más bien, de sus obras emerge la sugerencia de esa urgencia de reconstruirnos como individuos, como país, como sociedad.

W.M.: Sería interesante ir más a fondo y preguntar: ¿cómo se relacionan ellos con toda la serie de heridas que se viven en este momento? Y ¿cómo responden a estas a través del arte? Este tipo de procesos de autoconocimiento es algo que esta Bienal ya venía haciendo, por lo que pude ver en el catálogo de la 18 Bienal.

C: Cierto. Además, esa edición de alguna manera puso sobre la mesa un tema como el de la especificidad, solo que ahora le estamos dando vuelta. Estamos de nuevo sobre este porque es un tema inagotable. Sin embargo, ahora estamos tratando de verlo desde otros ángulos. Nos interesa salirnos de ese lenguaje colonizado que nos ha metido el multiculturalismo y todos esos términos políticamente correctos.

Hemos sido tan propensos a caer en esas trampas del multiculturalismo y lo correcto. Son planteamientos que hay que revisarlos constantemente, desprendiéndose de cualquier asomo de culpa. Lo que nos interesa a través de este proyecto es encontrarnos con realidades tan humanas como contradictorias.

W.M.: Lo imprescindible es el diálogo. Puedo percibir que hay

una gran energía actualmente en Guatemala, entre los artistas. Además, existe la apertura a un diálogo entre ladinos e indígenas, imprescindible. Es una dinámica que se desarrolla de maneras muy polémicas en Bolivia o en Ecuador.

Yo no sabía que esto también estaba sucediendo en Guatemala y me parece fantástico. Estos diálogos están surgiendo como... ¿cómo dijeron, como micro políticas?

C: Como “revoluciones moleculares”, como lo acuñó Guatarri.

W.M.: Ah, sí, claro. No se trata solamente de revalorar lo local por lo local sino de definir un proyecto político de resistencia y de re-emergencia.

C: Exacto. Hasta hace pocos años no se pensaba en la posibilidad de un arte contemporáneo elaborado desde lugares como Quetzaltenango o Totonicapán. Había una especie de secuestro de lo que entendemos por arte contemporáneo a partir de una idea de artes visuales muy vinculada a la urbanidad. Pero hoy encontramos a artistas como Reyes Josué Morales que tienen años haciendo proyectos que pueden ser leídos como contemporáneos. A Benvenuto Chavajay, incluso, se le ha invitado a curar una exposición de Feliciano Pop dentro de la Bienal. Feliciano es un artista de más de 80 años que vive en San Pedro La Laguna, al margen del sistema del arte. Ha sido como el maestro de Benvenuto.

En este sentido, estamos definiendo la necesidad de un momento de

reflexión autocrítica. El sistema del arte ha definido una serie de criterios y pretende que estos solo se repitan. En esta Bienal, al tomar nuevamente el tema de la especificidad, estamos reconociendo que no lo conocemos todo.

W.M.: ¿Por qué usan la categoría contemporáneo? Para mí, contemporáneo es una categoría cronológica. Para mí significa todo lo que se está produciendo en un momento o período histórico, digamos de los últimos treinta años o cuarenta años.

C: En las últimas dos décadas se comenzó a utilizar como denominación. Generalmente, de alguna manera, el “ser contemporáneo” ha implicado cierta representación, vinculada a una forma de entender el arte, de producirlo e incluso de museografiarlo. Sin embargo, a nosotros nos interesa la idea de la contemporaneidad en relación al cómo se configura y piensa el artista a partir de su propia época y sus problemáticas. Esto es algo que cabe perfectamente en Guatemala. Por ejemplo, cuando surgió la generación de “posguerra” se situó frente a la ciudad, a la idea de lo urbano, a la presión que significó “ser artista” en la época de la firma de los Acuerdos de Paz. Tal vez por eso nos interesan autores como Agamben, quien a pesar de estar pensando problemáticas desde Italia pudo definir la contemporaneidad como un necesario “ajuste de cuentas con el tiempo”. En ese sentido, creemos que todos los artistas que están

Cuerpo/Espacio/Sexualidad (Producción y ficción del cuerpo colonial desde la experiencia de la 19 Bienal de Arte Paiz)

*I believe the great fantasy is the idea of a social body
constituted by the universality of wills.
Now the phenomenon of the social body is the effect
not of a consensus but of the materiality of power
operating on the very bodies of individuals.¹*

M. Focault

¹ Traducción libre: "Creo que la gran fantasía es la idea de un cuerpo social constituido por la universalidad de voluntades. Ahora el fenómeno del cuerpo social es el efecto no de un consenso, sino de la materialidad del poder operando en los propios cuerpos de los individuos"

¿Qué es un cuerpo?, ¿cómo opera un cuerpo?, ¿cómo se reconoce a sí mismo y se representa? El materialismo dialéctico se caracterizó por plantear una filosofía del cuerpo aunque limitada por su propia concepción del poder. Más allá de nociones metafísicas occidentales, importaba la explotación que del cuerpo como fuerza de trabajo precisaba el capital para su reproducción. Para el materialismo dialéctico, primero fue el cerebro/cuerpo -el ejercicio racional del pensar- y luego fue lo demás. Pero si el cuerpo antecede a la idea, ¿cómo este puede ser lugar de mirada y pensamiento?² Estas son algunas de las preguntas que el área dedicada al Cuerpo/Espacio/Sexualidad en la 19 Bienal de Arte Paiz pretende llevar a debate.

La cuestión es que, al hablar de “los cuerpos”, debemos necesariamente emprender un ejercicio deconstrutivo, entiéndase intentar no pensar exclusivamente al estilo moderno-ilustrado, en donde el objeto y el sujeto de estudio están presentes como dos elementos separados. Es decir, dejar de lado una idea de estudio o de observación al estilo “ratas de laboratorio”. En este sentido, pensar en un abordaje del cuerpo, tanto desde el ejercicio intelectual -organizar ideas, teorías y enunciados- pero también desde un ejercicio vivido -sentir, percibir, generar afectos y emociones-, sería el reto de un análisis que sitúe como centro la misma corporalidad desde la cual significamos al mundo.

Intentemos por un momento pensar en el cuerpo como una suerte de “materia in vitro”, es decir, el cuerpo como un conjunto de órganos y formas más o menos delimitados que son, retomando a Beatriz Preciado, cuerpos plásticos, dinámicos y transformables. Intentemos por un momento pensar en un cuerpo más allá del prejuicio. Tal y como existe en el útero o como podría existir en un entorno artificial de producción. Este momento pre-ontológico³ sería algo parecido a lo que Giorgio Agamben entiende por “nuda vida”. Desde esta noción, Agamben analiza la existencia de los cuerpos en los campos de concentración nazis, en los cuales el individuo existe despojado de

² Alain Badiou, a propósito de Nietzsche plantea que el pensamiento no se efectúa fuera de donde tiene lugar, el pensamiento es efectivo en “el lugar”.

³ En Slavoj Zizek el momento preontológico es hipotéticamente aquel en el cual la construcción del “Yo” es todavía indefinible y, por ende, la construcción del Yo-género y Yo-sexo es ciertamente indeterminada.



Ilustración 1. Jorge Chavarría, *Jolie*, (Jolie Toto Yarzanek), 2014

toda posibilidad de determinación, despojado de toda posibilidad de ser tan siquiera nombrado⁴.

Para la 19 Bienal de Arte Paiz, la artista finlandesa Terike Haapoja presentará *Entropy*, obra que consiste en el *scan* con cámara infrarroja del cuerpo de un caballo después de morir. En esta imagen se muestra, a escala natural, el proceso de transformación del cuerpo de caliente a frío. La cámara es un

aparato que usa radiación infrarroja en lugar de luz visible. Las mediciones se visualizan en una imagen que recuerda a la que vemos con nuestros propios ojos; aún así, la imagen es la visualización de datos, no una imagen fotográfica en el sentido tradicional. Aludiendo de manera muy sutil a un cuerpo cuya forma es otorgada por su energía vital, construyendo una imagen corporal a partir de la energía y no directamente de la materia, incitando a preguntas relacionadas con la vida, la muerte y la presencia material del cuerpo en un estado “puro”.

La artista Lourdes De la Riva, a partir de su obra para esta edición de la Bienal de Arte Paiz, desarrolla un complejo discurso estético vinculado a la cuestión del abandono, de lo invisible y de la impermanencia del objeto. En la obra presentada, De la Riva desarrolla desde distintas soluciones el proceso de degradación de libros a partir del accionar de las termitas. Este proceso es documentado y puesto en escena en la exhibición de maneras que remiten a microespacios tan poéticos como políticos.

Ahora imaginemos que este cuerpo en su estado “natural” ingresa en una suerte de fábrica bio-industrial, lugar destinado a la construcción de cuerpos sexualizados capaces de funcionar en un sistema predeterminado. Estos cuerpos transitarían por un entramado tecnológico que va asignando sexos, constituyendo gramáticas determinadas por lo masculino y lo femenino y delimitando ciertos códigos culturales que irán encausando al cuerpo -ya social y ya político- en la lógica de la disciplina y del mercado.

4 El análisis de Giorgio Agamben representa una paradoja, pues si bien la construcción moderna de los cuerpos se vale de cierta categorización, control y designación de roles para construir hegemonía, la Nada vida es lo contrario, es un cuerpo vaciado de significado, pero no por ello vaciado de poder. Este mismo concepto puede ser equiparable a la noción de la “abstracta desnudez de ser simplemente humano”, concepto elaborado por Hanna Arendt en Los Orígenes del Totalitarismo. El análisis que propongo de pensar en cuerpos antes de ser nombrados y normativizados es solo una cuestión hipotética que en este caso sirve para el análisis.

Es decir, lo que esta máquina bio-industrial demanda son cuerpos lógicos y normales, que hagan sentido, que funcionen bien en este mundo. Los cuerpos desviados deben ser desecharados o re-encausados. Así pues, cada cuerpo será parte de este concierto de tecnologías diversas que irán constituyendo al sujeto/cuerpo moderno-colonial.

Todo esto podría remitir fácilmente a un texto de George Orwell o a una película de ciencia ficción al puro estilo *Matrix*. La cuestión es que esta ficción no es muy lejana a la gran ficción moderna del cuerpo y la sexualidad. Esta es una ficción que no es nuestra, una suerte de metalugar desde el cual se constituyen, pero sobre todo, desde el cual se nombran las cosas y los cuerpos. Pensando en el arte como lugar específico desde la 19 Bienal de Arte Paiz, me encuentro con obras que de manera contundente abordan la cuestión sexual y de género más allá de los clichés y formas de representación hegemónicas.

Tal es el caso del artista Jorge Chavarría. Para esta edición de la Bienal, desarrolla una exploración del cuerpo desde la necesidad de plantear formas disidentes de lo sexual que no necesariamente estén asociadas a la exaltación de la figura hiperfeminizada. Chavarría explora, a través de la fotografía, a mujeres *trans* en escenas cotidianas, en espacios íntimos, buscando una suerte de honestidad de la imagen más allá del glamour o del fetiche de esa representación *trans* que peligrosamente puede ir fortaleciendo el cliché. Una de las personas fotografiadas es una mujer *trans* de edad avanzada en la cual podemos rastrear, desde la forma de su mirada y el mismo “aspecto” de la imagen, cierta mirada más visceral y honesta de lo que implica asumirse desde una disidencia sexual, con todas las complejidades del cuerpo y de lo humano.

La artista Nora Pérez, a partir de una construcción performativa del género y la sexualidad, propone a un personaje llamado “Blondine”, jugando con el morbo de la sexualidad y las contradicciones sexo/genéricas. A partir de esta suerte de escenificación genera situaciones en las cuales Blondine irrumpre en la realidad cotidiana, y de maneras incomodas, construye imágenes/situaciones que rayan



Ilustración 2. Lourdes de la Riva, *Sin título, Creadores ocultos*, 2014; de la serie de *Los Creadores*, 2011

en el absurdo. Para la 19 Bienal de Arte Paiz, Pérez propone la interacción de Blondine con un parque de patinaje sobre hielo en Guatemala, llevando a sus últimas consecuencias el arquetipo de una rubia -asimilada- que interactúa con el hielo y los visitantes.

La obra de Chavarría y Pérez me remitió inevitablemente al Manifiesto Contra-sexual de Beatriz Preciado, en donde con ese sentido del humor inteligente y transgresor, desarrolla una serie de postulados que trastocan de maneras insospechadas los discursos del poder sobre la sexualidad y el cuerpo, pero que también observa con ojo crítico la naturalización de los cuerpos feministas, homosexuales, transexuales, bisexuales, etc. En este sentido, la contrasexualidad buscaría una suerte de sabotaje permanente de las categorías políticas sobre las cuales pensamos las formas insurrectas de ser cuerpos sexuales. Preciado plantea la posibilidad de una nueva gramática del cuerpo. Chavarría, al proponer estas imágenes, construye la antesala de su propia ficción, quizá menos dominada por la norma y la violencia.

El cuerpo de una adolescente en constante cambio, interpelado y atravesado por la fragilidad de una existencia en un mundo global, es el punto de partida de la obra de la artista Andrea Aragón para esta edición de la Bienal, quien a partir de la fotografía ha elaborado un intenso registro de la intimidad de su hija adolescente. En palabras de la artista misma, “se trata de invadir su espacio, que es también el mío. Dar una mirada hacia adentro de mis propios miedos sobre ella y sobre mi maternidad.”

El artista Colombiano Carlos Motta, por otro lado, desarrolla un trabajo que transita entre lo humano propiamente dicho y lo artístico. Su obra explora la construcción de posibles plataformas de visibilización para los cuerpos disidentes, generando proyectos políticos que operan en los márgenes del arte, generando en este caso un proyecto en coordinación con REDMMUTRANS (Red Multicultural de Mujeres Trans) en donde, durante el tiempo de la Bienal, el espacio expositivo de Proyectos Ultravioleta se convierte en un lugar de encuentro, de información y diálogo horizontal que permita ir superando estereotipos en cuanto a la sexualidad y sus formas de disidencia desde la experiencia activista propia de REDMMUTRANS.

La danza de Alain Badiou (o del cuerpo hacia *afuera*):

En su libro: “Pequeño Manual de Inestética”, el filósofo francés Alain Badiou dedica un capítulo al análisis del cuerpo y del movimiento manifestado en la danza, pensando en esta como una metáfora del pensamiento. En el movimiento se cuestiona la rigidez misma de la tierra, en donde un

movimiento/gesto antecede al siguiente sin un acto racional como filtro o medidor. El movimiento en la danza funciona como una especie de liberador del cuerpo, que da rienda suelta a la capacidad expresiva de cuerpos no disciplinados, cuerpos no categorizados ni organizados.

A partir de Zarathustra-Nietzsche, Badiou articula toda una idea de un cuerpo no sometido a los preceptos moderno-coloniales del cuerpo disciplinado, citando a Badiou:

“¿Por qué Nietzsche considera la danza como la metáfora obligada del pensamiento? Porque la danza se opone al gran enemigo de Zarathustra, enemigo al que designó como “el espíritu de la pesadez”. La danza es, ante todo, la imagen sustraída de un espíritu de pesadez (...) Esta la imagen del vuelo, Zarathustra dice: “Quien aprenda a volar, dará a la tierra un nuevo nombre. La llamará la ligera.” (Badiou, 2008:105)

De esta manera, Badiou, a propósito de Nietzsche, deja clara la idea de la danza como una suerte de “*movimiento político*”. Como principio y fin en sí mismo. A partir de esto construye la noción de un cuerpo que juega, que vuela, que se libera de cierta materialidad de control.

Luego, a propósito de las formas violentas de disciplina, Badiou menciona:

“El león es demasiado violento para poder nombrar como ligera a la tierra recomenzada. Habría que agregar, entonces, que la danza, es pájaro y es inocencia porque es un cuerpo anterior al cuerpo (...) ¿Qué es, para Nietzsche, lo contrario de la danza? Es el alemán, el alemán malo, de quien da la siguiente definición: “obediencia y buenas piernas”. La esencia de esta mala Alemania es el desfile militar, que es el cuerpo alineado y martilleante, el cuerpo esclavizado y sonoro. El cuerpo de la cadencia golpeada. Mientras que la danza es el cuerpo aéreo y roto, el cuerpo vertical” (Badiou, 2008:109)

Contrastando al planteamiento de Badiou desde la danza, con la obra de Francesca Woodman, artista incluida como referencia en la 19 Bienal de Arte Paiz, es posible encontrar relaciones fructíferas con esta idea del cuerpo roto de Badiou.

Woodman desarrolló una carrera tan corta como intensa, en una obra que ilustra de múltiples maneras el abordaje de un cuerpo subversivo. Su obra transitó entre la exposición de su cuerpo y cierta noción de desmaterialización. Al jugar con el velado de la fotografía, Woodman construía imágenes en donde su cuerpo era sujeto de su obra, pero este mismo pocas veces era perceptible en su totalidad corpórea.

Francesca Woodman, al lanzarse desde su *loft* en el *Lower East Side* de Manhattan a sus 22 años, dejó un legado artístico tan intenso y fugaz como

su vida misma. Pareciera ser que el total de sus obras funcionan como una suerte de metáfora de su vida, en donde su cuerpo, de algún modo, ocupaba un lugar transitorio, siendo a pesar de esto el principal recurso de su lenguaje artístico. En este sentido, tal y como plantea Badiou, era un cuerpo que danzaba como la metáfora obligada del pensamiento.

En sus fotografías se muestra un cuerpo que transita entre su materialidad y la idea -de nuevo, la racionalidad moderna del sujeto y el objeto es cuestionada-. Es decir, entre un cuerpo que es presente pero que es capaz también de transformarse y de fusionarse con una arquitectura derruida. Un cuerpo erotizado de maneras sutiles. Por otro lado, como en su emblemática serie *Charlie the model*, realizada durante su estancia en *Rhode Island School of Design*, Woodman también sitúa al cuerpo masculino como centro de debate en su imagen.

Partiendo de una enunciación ritual, simbólica y performativa del acto del dibujo, Sandra Monterroso presenta la obra “Acciones para abolir el deseo” que consiste en pintar obsesivamente, 260 días del calendario sagrado maya, cuadros de papel blanco con grafito negro. Esta acción se presenta como la danza obligada del pensamiento de Alain Badiou, en donde el acto del dibujo es liberador pero también conlleva la responsabilidad de un acto cargado de significado cultural. La acción es un acto reiterativo del desdibujamiento a partir del negro como evocación de lo profano.

Por otro lado, la obra del artista brasileño Nuno Ramos para esta edición de la Bienal responde de algún modo a esta noción poco más subjetiva del cuerpo, que sitúa a un cuerpo atravesado por el lenguaje en un acto performativo, ocupando el espacio a partir de preguntas imposibles, flores que en su proceso natural se marchitan y presencias que se vuelven imprudencia.

Ahora bien, ¿podríamos pensar en el dibujo como la *metáfora obligada del pensamiento*, el dibujo como danza? El trabajo de la artista guatemalteca Yasmín Hage para esta edición de la Bienal consiste en una serie de dibujos en los cuales trabaja, a partir del retrato, formas de representar cierta subjetivación de una sexualidad y género en disputa, más allá de las condicionantes de la imagen normada. El dibujo acá puede ser tanto imagen como danza, en tanto no todo está preconcebido; más bien es el trazo que encuentra de maneras insospechadas la construcción de una imagen que se genera en el movimiento de la mano. En el trabajo de Hage, es punto nodal la construcción de una imagen que interpela los modelos lineares, bipolares y normativizados de los masculino y lo femenino trabajando a partir de retratos andróginos, invitando a personas a que participen de la obra con pleno conocimiento de causa.



Ilustración 3. Francesca Woodman, Selección de videos 18, 1975-1978, foto fija

Para Nietzsche, el cuerpo disciplinar militar sería lo contrario al cuerpo danzante. Es decir el cuerpo militar, así como el cuerpo moldeado a partir de la disciplina de la gimnasia, sería un cuerpo violentado, un cuerpo pesado, lento y violento. El cuerpo masculino militar es una suerte de arma biológica. Ahora bien, en un país como Guatemala, con una herida a flor de piel, producto de 36 años de guerra y 500 años de procesos coloniales ultraviolentos, la figura masculina militar ha jugado y juega un papel importante. Esta figura podría también ser equiparable a la figura masculina feudal, del capataz en las fincas que vigila los cuerpos que trabajan, producen y son explotados.

Desde esta perspectiva, los cuerpos coloniales se desarrollan bajo una dominación y normalización que es eminentemente violenta, no solo como violencia simbólica sino como una violencia material experimentada

durante la guerra y sus secuelas y materializada también en la institución familiar, educativa y laboral. En el cuerpo masculino que golpea, que viola y que ejerce autoridad.

Los militares nazis a los que hace alusión Nietzsche podrían ser los kaibiles en Guatemala, instruidos y disciplinados en y desde prácticas de muerte. Es entonces cuando se hace necesario el aporte también desde una teoría del movimiento/pensamiento que permita pensar y ejercer desde cuerpos desatados, libres, juguetones, sin miedo y sin los clásicos prejuicios de la colonialidad.

El espacio de vida se construye a partir de las experiencias sensibles y corporales. En este sentido, como equipo curatorial de la Bienal, creímos importante reflexionar también a partir del cuerpo en el espacio construido. La arquitectura y la urbanidad son acá dos elementos indispensables para



Ilustración 4. Sandra Monterroso,*Acciones para abolir el deseo*, 2011

pensar la construcción de los cuerpos y sus conductas. La performatividad de los cuerpos colonizados se reproduce a partir de espacios por los que podemos y no podemos transitar: la forma en la que nos movemos es también normada, el acceso a lo privado y su tensión con lo público está vinculada a una noción de ciudadanía y “buenas conductas”.

En este sentido, es más que pertinente la obra del artista puertorriqueño Chemy Rosado Seijo. La obra consiste en la construcción de una rampa para *skaters*, la cual deberá funcionar como tal, con skaters subiendo y bajando con esos cuerpos rotos y flexibles, que en este caso se realiza bajo el arco de Correos (11 calle y 7 av. zona 1), un espacio público.

De este modo, la obra de Chemy recuerda las implicaciones políticas de un cuerpo en movimiento, comportándose de maneras que no responden a los preceptos de las “buenas conductas”. La obra de Rosado obliga a pensar en cómo un cuerpo se hace político al subvertir cierta performatividad desde la contracultura del *skater* y su forma de moverse en el espacio. Cabe mencionar que la política de modernización urbana de la alcaldía metropolitana en la Ciudad de Guatemala está basada en la marginación sistemática de formas contraculturales, o en su normalización, inscribiéndolos en la matriz liberal de lo multicultural y tolerante. Esto ha generado tensiones entre el poder y estas formas que históricamente han operado a partir del *underground*.

El artista Diego Sagastume presenta, por otro lado, una pieza que encuentra su materialidad en la interacción de los cuerpos. La obra consiste en una aplicación para *smartphones* que puede ser descargada gratuitamente. En esta aplicación, el usuario puede escoger diferentes tipos de “roles sociales” determinados por ciertos estereotipos que configuran el imaginario nacional. A partir de esto se propone generar un juego de proximidad de los cuerpos, aludiendo de esta manera a debates en torno a la virtualidad de la presencia, las formas de representación y prejuicios étnicos y de clase, en una obra que construye una suerte de lúdica perversa del cuerpo, del espacio y de la ciudad.

Pensando en el cuerpo y la arquitectura, es necesario mencionar el trabajo del artista Gabriel Rodríguez, el cual se vincula con el cuerpo desde una tangente poco abordada. Rodríguez parte de una crítica a cierta hiperfuncionalidad de la arquitectura moderna, utilizando un material tan genérico como posmoderno, el tablayeso. Rodríguez construye una instalación laberíntica que obliga a transitar por espacios absurdos que condicionan el movimiento a trampas metafóricas y físicas de una existencia que “funciona” solamente a partir del espacio por el que se le permite transitar. Esto nos recuerda que el espacio se ocupa física o conceptualmente y que, tal y como menciona Henri

Poincare, el espacio se va entendiendo a partir de las experiencias sensibles y corporales que le dan forma y sentido.

Diana de Solares es una artista que ha desarrollado una prolífica carrera alrededor del estudio del espacio y el lugar, situando frecuentemente al cuerpo como leitmotiv de sus exploraciones. En este caso, las obras de Solares trascienden nociones reducidas a lo visual, buscando generar ambientes e impresiones estéticas que resignifiquen al espacio.

La obra de Diana de Solares para esta edición de la Bienal consiste en una exploración del espacio arquitectónico a partir de unas nociones de existencia y de totalidad, público y privado, permanencia y transitoriedad, vida y muerte. La propuesta de Solares consiste entonces en la construcción de un espacio que se activa a partir de lenguajes que operan en el campo de lo sensible.

No cabe duda que el cuerpo es el primer lugar desde el cual pensar/hacer de otros modos es algo que nos pertenece y representa nuestro “estar” en este mundo. El arte ha estado de algún modo obsesionado con el cuerpo. Ha intentado representar su forma “perfecta”, ha construido imágenes subjetivadas o sublimadas, lo ha desecharo por completo, lo ha manchado, pintado, intervenido, lo ha colocado como objeto mismo del arte, lo ha llevado a los límites de la resistencia física, pero sobre todo el arte ha sido capaz de transformar la mirada sobre el propio cuerpo, ha fusionado al sujeto y al objeto en una experiencia estética, ha construido aunque sea de manera efímera cuerpos enteramente subversivos, capaces de crear ficciones más libres, que gritan otras formas de existir, de determinar su sexualidad, de constituir un género, de moverse y de danzar.

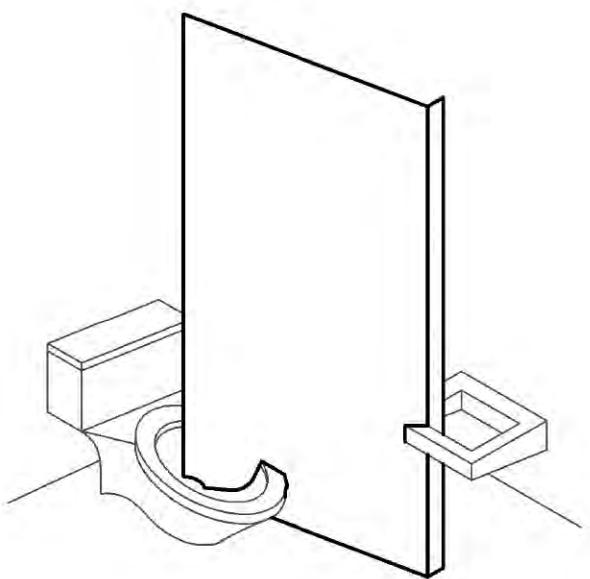


Ilustración 5. Rodríguez Gabriel, *Pabellón*, boceto, 2014

De tópicos tropicales: =><<India bonita>>

“Hay inditas bien bonitas”, le oí decir a la joven señora santarroseña más de un par de veces en mi infancia. La afirmación no parecía expresar una deliberación esforzadamente objetiva; tampoco resonaba en ella ningún enjundioso fervor patrio. Si acaso, era enunciada con un tono casualmente generoso, con un dejo de condescendencia. En nuestras excursiones regulares al mercado de la Parroquia no era raro que la joven señora se detuviera a platicar con doña Manuela, una madura señora quiché (¿o sería mam?) de Quetzaltenango, de quien nos impresionaban (los elogios eran contagiosos) sus enormes faldas de pliegues y sus güipiles con bordados curiosos y coloridos. A lo lejos creo recordar su pelo envaselinado y un olor peculiar, ni agradable ni desagradable, de la vaselina o de algún perfume. Doña Manuela era dueña de un puesto más bien grande de granos, verduras y abarrotes; no parecía nada pobre, como podría justificadamente pensarse de otras señoras que exhibían su producto en dos o tres canastos humildes y viejos. “Manejan su plata estas indionas, no creás” —o algo por el estilo recuerdo haberle escuchado comentar como de pasada a la joven señora en otros momentos de la rutinaria excursión de media mañana.

“Hay indias muy bonitas”, le dije al ya no tan joven señor santarroseño un día por ahí por mi pubertad. Ya se había apropiado de mí un tópico que a principios de los años 80 no moría aún. Resonaba todavía, aparte de en dichos como el citado, en canciones populares que, si bien habían pasado de moda hacía mucho, se escuchaban aún en las radios o se medio cantaban en reuniones o viajes familiares. “Hay una indita retebonita en Chichi-Chichicastenango”, decía una canción del célebre huehuete Paco Pérez (†1951). “Era tan chula la indita que me dejó enamorado”, reza otra, del también huehuete, nacido el mismo telúrico año de 1917, José Ernesto Monzón (†2003). Como en la novela de Mario Monteforte (1911-2003), *Donde acaban los caminos* (1952), el tópico invitaba a enamorarse de verdad, completamente parece, y no solo a la distancia idílica o «ideálica»: “cuando beso su boca chiquita … siento que el alma se me está quemando”. Como se ve, no se le regateaba nada al deseo:

Hay en su boca dulzura de fruta madura que invita a
pecar, besa con tal sabrosura que es una locura su boca
besar. Ay indita ven hacia acá que tu boca quiero besar.
(“Chichicastenango”)

Monzón comparte el sentimiento: “Sanjuanerita preciosa llena mi boca de miel. ... Si me llegas a querer, viviremos en tu pueblo cuando seas mi mujer” (“La sanjuanerita”). No se trataba, pues, de una simple y más o menos idealizada exaltación de la «raza maya», como sería el caso de la acuñación de la famosa «choca» (estudio de antropología física incluido) por los mismos años en que se escribieron y aprendieron estas canciones. Hubo, por lo menos en el apogeo del tópico, una puesta en juego del deseo, de besar, enlazarse y hacer vida con la india bonita. Eso habrá sido por ahí de los años 40 y 50, antes de que yo naciera, en el segundo lustro de los 60s. Para los 70s el deseo tópico había decaído en contemporización, y en los 80s estaba ya en las antípodas, como no podía ser de otra forma en la infernal época del genocidio, aunque no se supiera aún mucho de él.

A mi tímida y evidentemente prestada exaltación de la belleza de las indígenas, el no tan grande señor santarroseño me espetó: “¿Dónde has visto una india bonita, vos?!” Medio pregunta retórica, medio regaño iniciático, la frase me hizo despertar de la hipnosis tópica en que al parecer vivía en esa edad de despertares que es la pubertad. Y es que, aparte de doña Manuela —a quien ya no miraba— o alguna de las empleadas domésticas, no conocía yo personalmente ninguna mujer indígena. En la tele o la radio tampoco recuerdo que aparecieran mucho casi, como no fuera en programas cómicos nacionales o mexicanos donde se remedaba su expresión y comportamiento, o de pasadita en algún anuncio del Instituto Guatemalteco de Turismo, como parte de los coloridos paisajes patrios que promocionaba. Su habla y gestos (o más bien, el estereotipo que teníamos de ellos y en general de todo el mundo indígena) eran también objeto de chistes colegiales, más descarados que los mediáticos, o de leyendas urbanas. De entre estas recuerdo, por ejemplo, la especie de que en las aldeas o caseríos indígenas que recibían inodoros como parte de los lotes de ayuda de agencias gubernamentales se paraban usando aquellos como comederos de animales domésticos o como macetas. Ya solo con lo de que nuestros gobiernos repartieran masivamente inodoros se podía reconocer con facilidad la fantasía del prejuicio. (La cooperación internacional aún no se estilaba tanto como para que el imaginario la usara para cobrar más plausibilidad.) No digamos si nos poníamos a pensar en la infraestructura básica necesaria, todavía inexistente en tantas partes como para que tuviera sentido andarlos repartiendo. No teníamos ni la información ni el criterio —por lo demás, muchos no los habremos querido tener nunca— para cuestionar antes de reír, sobre todo si esta risa confabulaba una fraternidad «superior» (hoy dicen «bi-ai-pi») como las que tanto nos ha encantado adoptar e inventar en nuestra sociedad. La fuente acreditada de lo de los inodoros era el papá de alguien, nunca especificado, seguramente el mismo que hacía circular la «reflexión», con base en una sola anécdota

genérica, de que «trabajo hay, lo que pasa es que la gente (pobre, rural, indígena o no) es huevona y todo lo quiere regalado». Dinámica retórico-ideológica de la lucha de clases, que le dicen...

Pero volviendo a lo de la india que ya no era bonita y mucho menos deseable, besable, casable: era también típica historia de colegio de chicos bien, como en el que estudié, la de «echarse a la cholera» —descarnada expresión que quería decir acosar, abusar o de plano violar a la empleada de la casa. Muchas veces, sin duda, era historia más bien legendaria, de pasaje, que intentaba hacer ver que ya nos estábamos volviendo «hombres», es decir machos de deseo irrefrenable e irrefrenado. Sin embargo, a menudo estas historias llevaban su amarga dosis de violenta realidad. No obstante, cuando se trataba de una empleada indígena, la cosa no funcionaba. No podía exhibirse tal aberración como supuesto emblema de hombría. No por razones morales, desde luego, de las que el macho no sabe nada, sino estrictamente estéticas o de distancia, digamos, étnica. O ambas: “¿Dónde has visto una india bonita?” —Pasado el tiempo de la mestizofilia idealista, con su respectiva dosis de indianofilia romántica, la pregunta no podía no ser sino solo retórica. Ni en Chichicastenango, ni en San Juan, ni en la casa, ni en ninguna parte podíamos hallar ya los ladinos clasemedieros, sobre todo los urbanos con ínfulas, una india bonita.

Como quiera que sea, la expresión misma «india bonita» no parece haber tenido en Guatemala el arraigo que sí logró en su día en México. Acuñada en la fragua de la construcción nacional revolucionaria de los años 20, significó una reivindicación mestiza de la sangre indígena. En el seno de la revolución burguesa guatemalteca, veinticinco años más tarde, tal significación incluiría o enfatizaría la del deseo, como lo evidencian las referencias arriba citadas. Las respectivas imaginerías comparten, entre otros, los lugares comunes del mercado, la trenza, las flores (a lo vendedoras de cartuchos, de Diego Rivera), la vergüenza:

Yo siempre la esperaba cuando venía del mercado ... Todos los días pasaba con su canasto de flores. ... Me miraba y se reía y jugaba con su trenza porque decía la indita que me tenía vergüenza.

(“La sanjuanerita”)

Dejando por un lado la sumisión implícita, percibida, deseada o fingida, lo de la vergüenza revelaría con peculiar evidencia un hiato comunicacional que en cuanto tal no podría ser unilateral. En México, un esfuerzo por salvarlo constituyó la celebración del mestizaje, que en el campo intelectual y en el de las políticas de Estado cuajó, como es sabido, en

José Vasconcelos y Manuel Gamio. Se reputa a este último como quien instituyera en 1921 el concurso de la «India bonita». ¹

El indigenismo mexicano fue una de las principales fuentes -junto con la antropología cultural estadounidense- de las que abrevaría un par de décadas más tarde el proyecto de integración social guatemalteco, incluido nuestro indigenismo. Del otro lado del hiato comunicacional, en 1934 se instituye como iniciativa barrial el concurso «Reina indígena de Xelajú», como alternativa a la escogencia a dedo de la reina indígena de Quetzaltenango por parte de la autoridad.² Se trata aquí, por tanto, de una iniciativa propia a contrapelo de la política oficial. Hay reporte de una primera reina indígena de Cobán en 1936 y se sabe de la creación poco más de 30 años después, en 1968 o 69, del certamen «India bonita cobanera», que cambiaría su nombre al de «Rabin Ajaw» bien pronto, en 1972 (el año anterior se había convertido en concurso nacional), quizá dándole el ejemplo al más longevo concurso quetzalteco, que haría lo propio en 1979 y pasara a denominarse «Umial tinimit re Xelajuj no'j». Ambas expresiones sobresalen, por lo menos a nivel mediático, en el escaso repertorio conscientemente maya del léxico ladino.



¹ Algunos estudios relativamente recientes sobre este concurso y el proyecto nacional mexicano del mestizaje: Sámano, K. "De las indígenas necias y salvajes a las indias bonitas. Prolegómenos a la construcción de un estereotipo de las mujeres indígenas en el desarrollo de la antropología en México, 1890-1921", *Signos Históricos* 23, ene-jun 2010. Ruiz, A. "La india bonita: nación, raza y género en el México revolucionario"; en M. Belaustegui Goitia y M. Leherer, eds., *Fronteras y cruces: cartografía de escenarios culturales latinoamericanos*; México DF: UNAM, 2006. Ruiz, A. "La India Bonita: National Beauty in Revolutionary Mexico", *Cultural Dynamics* 14, nov 2002.

² Véase Camey J. y U. Quijivix, *Memoria histórica de la centenaria sociedad maya K'iche' 'El Adelanto'*; Guatemala: Cholsamaj, 2013.

Liz Yeniffer Méndez Cetina, acompañada de sus compañeras de la preparación X'EE VIEN.

Ruth María del Rosario San García saluda a los paseadores.

Claudia Yassir Pérez Quillix es felicitada por las visitas.

Candidatas a Señorita Quetzaltenango.

Foto: Gerson Gómez / Foto: Walter Pérez

Salen a las calles a compartir

Candidatas a Umial Tinimit Be Xelajú No'j y Señorita Quetzaltenango se presentarán a la población este domingo, en puntos céntricos de la Ciudad Altamira.

Por Flory Pérez Pérez

Este año, las candidatas a Umial Tinimit Be Xelajú No'j y Señorita Quetzaltenango se presentarán por una caminata que las permitirá interactuar directamente con la población.

En el recorrido comenzará a las 10 de la noche, en el Paseo Municipal, para luego recorrer la avenida 10 de Noviembre, por la calle Rabbé Rabibá y la 12 suroriental, hasta llegar al Paseo Central, donde culminará su corto recorrido.

Algunas, dirigidas por las autoridades, candidatas a Señorita Quetzaltenango se presentarán en el frontispicio de la Alcaldía Municipal de Quetzaltenango. Allí lucirán sus trajes y acompañadas del sello convite así como de la bandera de Guatemala. Luego, se dirigirán en una carreta al centro comercial Pradera Xela, donde muchas autoridades y funcionarios felicitarán a las candidatas.

En contraste con los concursos ladinos de belleza, privan en los eventos mayas gestos de reivindicación histórico-cultural y de proyección sociopolítica que opacan el papel que en ellos juega la belleza meramente física y estandarizada. El fenómeno pareciera reciente, pero quizás solo ha ido intensificándose o por lo menos publicitándose más desde 1992, cuando a raíz de la conmemoración de los 500 años de la invasión española de América se ha acrecentado la atención mediática a la presencia indígena en el desenvolvimiento sociopolítico y cultural de Latinoamérica. Casi una veintena de años antes, en 1975, la prensa reportaba una gira de gestión de fondos en los EE.UU. para proyectos de beneficio social por parte de una Rabin Ajaw. Por su parte, entre las quichés que han ostentado el título de Umial tinimit se cuentan reconocidas lideresas políticas o sociales, académicas, profesionales de todo tipo, fundadoras de centros de promoción cultural y educativa, etcétera. Los títulos no parecieran sino potenciar una trayectoria que antecede y trasciende el concurso de «belleza». Se constata con facilidad que el sentido tradicional de este término queda él mismo trascendido, no precisamente por las razones que se han argüido por extenso en el pensamiento estético contemporáneo, pero tampoco en contradicción con ellas.

Un monitoreo de medios informativos escritos recogió en 2008 algunos de los contrastes entre los concursos femeninos mayas y ladinos.³ Algunas de las notas estudiadas ilustran muy bien las observaciones que se vienen haciendo y provocan otras reflexiones. Una nota del diario regional *El Quetzalteco* retrata, por ejemplo, la diferencia de perspectivas entre los eventos. Reporta una innovación por parte del concurso quiché: en lugar de ser paseadas y exhibidas en una carroza por las calles principales de la ciudad de Quetzaltenango, las candidatas mayas prefirieron ese año caminar e interactuar con el vecindario, casi al estilo de postulantes a cargos públicos.

Otra nota, de *Prensa Libre*, retrata a una recién electa Rabin Ajaw en plenas labores como docente de secundaria en una prestigiosa escuela normal, al tiempo que habla de sus estudios universitarios en sociolingüística, de su proyección sociocultural y de sus aspiraciones de liderazgo académico y sociopolítico.

Las coberturas periodísticas de los eventos —con todo y sus esfuerzos más o menos exitosos o deliberados de balance— parecieran no poder sino contrastar. En estas notas gemelas (*Prensa Libre*) se ve cómo mientras unas jóvenes ladinas posan en un estilo tradicional en los certámenes de belleza, las mayas (de todo el país, pues el evento es nacional) son captadas, en una foto más grande, comiendo con desenfado durante alguna pausa en sus actividades. Estas, como se lee en la nota respectiva, incluyen charlas educativas y diversidad de puntos artísticos y de

42 Actualidad : Departamental

Llegan candidatas a Rabín Ajaw

ALTA VERAPAZ

POR EDUARDO RAMÍREZ

CICBAN • Veinticinco representantes indígenas de igual número de municipios del país llegaron a la ciudad imperial de Cobán VI, ayer por la mañana.

Los visitantes pertenecen a la dirección general de Participación, Políticas y Relaciones Municipales, el cual tiene como responsabilidad cumplir la función de coordinación de la norma técnica indígena. Marisol Rabib Ajaw, directora de la dependencia, informó que el viaje a Cobán es el número 24 de pollos jorros de las 26 fiestas, así el Domingo de Resurrección, Pascua, Semana Santa, Corpus Christi, Virgen de la Candelaria, etc.

La gobernadora explicó que el número de visitantes es menor porque las autoridades indígenas no tienen la misma disponibilidad como las autoridades mayas, pero las autoridades indígenas están más interesadas en el tema y se impone la convocatoria.

Asimismo, visitaron el

Eligen reina agostina

SANTA ROSA

POR O. CABRERA

CLALIA • El próximo viernes se dará la Víspera de la Virgen, como parte de las actividades de la feria en honor del Señor de Los Puentones, las autoridades de Cobán, una de las organizaciones.

En el Centro de las Agencias Bélica se celebra la finalidad del 2 al 4 de agosto.

Un grupo de aspirantes al certamen de Reina indígena está dando puntas en Cobán, donde participarán en un desfile previo a la elección de Rabín Ajaw.

Indígenas y autoridades Cobán, con Tzotzil y purépecha, se presentaron en la Plaza Mayor de Cobán, cuyo numeroso público les dio una cálida bienvenida y aplausos.

Los representantes indígenas que participan en el certamen de Reina indígena, para el próximo mes de octubre, pertenecen a los municipios de Cobán, Atitán, Alotenango, Tecpan, Chordeleg, Berrioz, etc. La ceremonia se realizó en el Gimnasio Municipal.

Cada una expresará su mensaje en su lenguaje.

Parte de los visitantes en la Feria Tzotzil-Cobán de Cobán, para las autoridades indígenas, se realizó la velada artística redonda, donde se rindió la Misa Alta en el parque 2000.

San Antonio Aguas Calientes. Sandy Yesenia Santos fue electa Señorita Indígena de San Antonio Aguas Calientes y Flor de la Feria.

La velada de elección se realizó el sábado en el salón municipal de esta población, en la que participaron ocho candidatas. Esta actividad se organiza con motivo de la feria patronal que se celebra del 6 al 18 de junio, en honor a San Antonio de Padua.

Las concursantes desfilaron en trajes de fantasía, típico y de gala. Luego el

corona y obtuvo el título de Señorita Internet.

Clara Aleyda Hernández Santos fue nombrada Señorita Fotogénica; Dayana Méndez Hernández obtuvo el título de Señorita Cabejlera. Además participaron Aura Yanira Apen Carmoña, Yeny Normanda Santos López, Nidia Azucena Hernández López, Evelin Oseida López Pérez y Vivian Rosmeri Pérez.

Al evento asistieron unas 200 personas que apoyaron a las aspirantes con carteles, pancartas y aplausos.



Cuatro de las participantes esperan el momento en que el jurado calificador nombra a las ganadoras.

Fotos: Pablo Solís

proyección folclórica. Se trata evidentemente de dos concepciones de evento de belleza completamente distintas.

Nada de esto implica que los concursos indígenas rehúyan del todo la belleza física o —quizá mejor dicho— lo físico de la belleza. Siempre se trata de jóvenes mujeres atractivas, con todo lo que ello pueda implicar en términos de rostro, figura, encanto, desenvoltura, coquetería, etcétera. Véase la nota de la izquierda (*Nuestro Diario*).

Por su parte, muchos concursos ladinos no dejan de incluir una anquilosada versión folclorizada de la identidad de la mujer guatemalteca (sin duda resabios de los indigenismos fraguados hacia la mitad del siglo pasado), como también se estila en las celebraciones escolares patrias (derecha, *Nuestro Diario*). Todo ello forma parte de un discurso nacionalista más amplio que identifica lo indígena, como redimiéndolo, con el paisaje, con una belleza idílica natural que supuestamente nos debe identificar y enorgullecer como pueblo guatemalteco, hombres y mujeres, urbanos

y rurales, mayas, ladinos, xincas, garífunas y criollos, pobres, de clase media, ricos, niños, jóvenes, adultos, mayores, católicos y protestantes, derechistas e izquierdistas...

Extraño orgullo, contradictorio orgullo que pretende descansar en una belleza que no es nuestra obra y que en todo caso contribuimos activa o pasivamente a destruir o a vender por migajas doradas... Extraño orgullo que a la mitad de la historia nacional persiguió el fuego fatuo de la unión de sangres, para luego volver a rehusarse a reconocer siquiera la belleza de la mujer maya como no sea en el también fatuo travestismo que se practica en concursos de belleza segregados o en ciertos días del calendario oficial (la independencia) o sacro (Guadalupe). Afortunadamente, aun desde esta segregación o gracias a ella (paradójico será siempre tal vez el gesto que nos devuelve un espejo en el que nunca habremos podido encontrarnos a nosotros *mismos*) se nos da la oportunidad de recalibrar nuestra nada nacional ni nacionalista concepción de la belleza y colocarla al lado o, mejor dicho, como parte integral de la reivindicación, de la lucha por la dignidad propia, que cuando es digna de su nombre, como la libertad, no es exclusiva de nadie, sino de todas, de todos, *rech ronojel*, *rech qonojel*, *rech konojel*.

“¿Dónde has visto una india bonita?” En el momento en que se me formuló esta pregunta que no lo era, hace ahora treinta y piquito de años, no pude sino solo empezar a sacudirme el tópico paternalista que se me había transmitido por contagio. No la pude tomar como pregunta en serio y responderla. Ahora ya puedo, aunque no sin la torpeza de una somera enumeración y no sin el tono cursílón que en esta época postmoderna no puede dejar de acompañar cualquier discurso sobre mujeres bellas. “Bellas”, escribo, sin saber bien qué quiero decir, qué puede querer marcar semejante cualificación, que no obstante quiero señalar. Están en lo correcto, sin duda, quienes no cuentan ya a la belleza entre los seres dignos de atención, reflexión y celebración. Si hay algo como ella no será un ente sino acaso una energía, una vibración, un cierto poder de atracción y organización que nos abre de otra manera que la usual a seres y mundos. No es sino —sin preexistir su acontecimiento— da, presenta, regala, prodiga, proyecta, transmite —nada de lo cual puede acontecer apropiadamente en lo abstracto, en un lugar imposible de tan general, trascendente o absoluto, sino siempre y solo en o desde la concreción, esta o aquella concreta mirada, voz, olor, tacto, momento, emoción, sentimiento, comprensión, entendimiento, encuentro.

El arte como un acto de habla performativo

“Durante mucho tiempo los filósofos han presupuesto que el papel de un ‘enunciado’ solo puede ser ‘describir’ algún estado de cosas, o ‘enunciar algún hecho’, con verdad o falsoedad”.

John Austin

“¿Qué es este espectro que mina las normas del reconocimiento, una figura intensificada que vacila entre estar dentro o estar fuera?”.

Judith Butler

“La visión es *siempre* una cuestión del ‘poder de ver’ y, quizás, de la violencia implícita en nuestras prácticas visualizadoras. ¿Con la sangre de quién se crearon mis ojos?”.

Donna Haraway

Con este artículo querría analizar una figuración concerniente a la potencialidad del arte¹ en la invención de otros mundos aún posibles, por supuesto, más vivibles. En este sentido, referirse a otros mundos posibles es también referirse a la posibilidad de otros cuerpos, de otras realidades, de otras subjetividades, de otras conexiones, de otras relationalidades. Me parece interesante entonces pensar la capacidad de las prácticas artísticas para generar una ruptura del marco normativo con el que apresuradamente podrían ser colocadas. El marco normativo atiende a una mirada única² y objetivante en términos de lo que tendría que ser la “experiencia estética” generada a partir de las prácticas artísticas. En este sentido, la “percepción” toma un papel preponderantemente normativo, estándar y naturalizante de esta experiencia. Ciertamente, aquí le confiero importancia a “la visión”; sin embargo, se debe a mi intención de concentrarme en la “objetividad de la mirada”. Por otro lado, me gustaría detenerme en la cuestión vinculada con el planteamiento de las “miradas otras” y su posible y vertiginosa esencialización de las diferencias a pesar de la ruptura que pretenden producir en la mirada rectilínea dominante.

Es preciso mencionar que este texto lo escribo situado en Guatemala y atento a su historia en tiempo presente. Es decir, estar ante/en un escenario, también, del horror y del terror cotidiano; además de los sangrientos relatos que cargamos –sin evocar inocencia alguna– por “nuestra” herencia colonial y patriarcal. Los horrores del día a día que atraviesan esta historia nuestra del “hoy” se manifiestan en los gestos y las prácticas con los que aquellos que se autoproclaman para sí la plenitud de los seres sintientes soberanos invocan y activan las marcas sobre quienes consideran “los otros” a través de la raza, el sexo, la sexualidad, el género, la clase, la nación, la habilidad, la especie, *et al.*

Me encuentro situado en un escenario donde convergen las técnicas necropolíticas coloniales-patriarcales-capitalistas; escenario que

1 En este caso me refiero al arte, pero del mismo modo podría referirme a las ciencias, a los movimientos sociales, a los activismos, etc.

2 Al parecer, esa mirada objetiva termina siendo una ilusión que, sin embargo, no porque sea una ilusión tenga la cualidad de desaparecerse mágicamente, ni está exenta de responsabilidad en la jerarquización de las relaciones de poder. Ahí mismo, en su capacidad de generar disciplinariamente la realidad, está su “éxito” en naturalizar las técnicas de la visualización. Pero también es ahí donde se le puede intervenir críticamente, a través de su destrucción política

requiere de una interpretación comprometida en términos éticos para una posible intervención en la producción de una realidad distinta y vivible. Del mismo modo como nos han enseñado las historias tenaces de resistencias anticoloniales, contra-patriarcales, anticapitalistas, es posible una reinvención de “lo que hay” vengan de donde vengan.

El acto de habla performativo y el arte

Aquí pretendo rescatar una formulación importante, que el filósofo británico John Langshaw Austin³ expuso en su momento; acerca de los actos de habla, que los distingue en dos tipos: los constatativos y los realizativos o performativos. Los actos de habla constatativos son aquellos actos que, según Austin, hacen una descripción de alguna situación dada o de algún acontecimiento; mismos que pueden ser objetos de un juicio en tanto que falsos o verdaderos. Los actos de habla realizativos o performativos son aquellos actos que tienen la capacidad de producir la realidad que pretenden describir. En este sentido, tales actos no son falsos ni verdaderos, sino fallidos o exitosos. Este planteamiento de Austin estará contenido en el ajuste teórico de la noción de performatividad por parte de Judith Butler en *Cuerpos que importan*. Un ajuste teórico importante para irrumpir la ambigüedad que pudiera hacer coincidir la noción de performatividad con la de performance y de tal modo reducir el potencial performativo a una parodia teatral.

Por otra parte, es significativa la lectura de estos enunciados performativos que realiza Beatriz Preciado⁴, específicamente en lo concerniente a la capacidad de la ciencia en la invención y la producción de artefactos vivos. Preciado plantea que la ciencia tiene la “capacidad de crear y no solamente de describir la realidad”. Siguiendo esta lectura, por contradicción que “parezca”, la ciencia no es la única que “goza” de esta autoridad performativa. Es más, Preciado, arguye que: “El arte y el activismo se parecen a las ciencias de laboratorio. Tienen también el poder de crear (y no simplemente de describir, descubrir o representar) artefactos; [...] el arte, la filosofía o la literatura pueden funcionar como contralaboratorios virtuales de producción de realidad”⁵. Es en este contexto e intersección de lecturas, y a mi modo de entender lo que ha de contar como arte, donde me gustaría plantear la potencialidad de las prácticas artísticas y su capacidad de elaboración de realidad y de mundos vivibles para todos los seres sintientes, además de su descripción o interpretación comprometida. Infaliblemente, si hago referencia a la potencialidad en

3 Cfr. Austin, J. (1991). *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Ediciones Paidós

4 Cfr. Preciado B. (2008). *Testo Yonki*. Madrid: Espasa.

5 Ibíd. Pág. 33.

la producción de realidad, también invoca a la de producción de cuerpos y a la de subjetividades, pues como apunta Preciado, “ya no se trata de develar la verdad oculta de la naturaleza, sino es necesario explicitar los procesos culturales, políticos, técnicos a través de los cuales el cuerpo como artefacto adquiere estatuto natural”⁶. Lo que ha de contar como arte, a partir de la noción de la performatividad, tiene que ver con esa capacidad que puedan tener sus productores/as en la producción de otros modos de vida, otras estéticas de la existencia en donde las categorías binarias y su alta carga de violencia no harán añorar nostalgia alguna pero tampoco inocencia, puesto que se sabrían los procesos de dónde se viene y por qué se ha llegado hasta aquí y por qué nunca se parte de cero. Y, por supuesto, anhelar otros mundos posibles y más vivibles implica una apuesta por polucionar la potente mirada no marcada –ese ver sin ser visto, siguiendo a Donna Haraway– en la objetividad de la experiencia estética.

Por supuesto, se puede pensar que las producciones artísticas *siempre* han intentado producir realidad. Efectivamente, puede que lo hayan hecho; sin embargo, ¿qué pasa cuando lo que intentan producir sea una re-naturalización de “lo que hay”? o ¿qué pasa si lo que producen lo hacen desde una mirada única-no-marcada o desde miradas otras, enmarcadas normativamente? Es decir, ¿qué pasa cuando los/las productoras artísticas efectivamente están implicadas en producir la realidad que pretenden describir pero en términos de re-producir y/o re-activar las tecnologías de la dominación en cuestiones de género, raza, especie, sexo, etc.?

La visión única como objetividad

Discurrir sobre la objetividad de la visión⁷–como un enunciante de hechos– en las prácticas artísticas, críticas y culturales es discurrir sobre su “privilegio” y su poder coercitivo sobre lo que ha de contar como verdad y como falsedad; sobre todo, si las técnicas de visualización se confunden con las de producción de la verdad; en este caso particular, de la verdad estética y de la realidad de las prácticas artísticas. De lo anterior, querría entonces plantear un señalamiento acerca de la objetividad de esa potente y única visión no marcada. Si esta visión única ha tenido la capacidad de producir las técnicas de visualización-verdad con las que se opera “comúnmente” se debe a su vinculación con las relaciones de dominación.

6 Ibíd.

7 Aquí hablo de la visión, es decir de la vista, del ojo, para este caso particular del ensayo. Sin embargo, estoy atento sobre el privilegio del ojo y su vinculación con las técnicas de normalización para el capacitarismo.

Este tipo de visión se ha hecho pasar por lo que cuenta como “la realidad”. He aquí la importancia, por consiguiente, de incrustarla. La violencia que ha ejercido esta visión rectilínea o este ojo ciclópeo es infalible en las prácticas de la ciencia de la que habla Donna Haraway, al aludir que los ojos “han sido utilizados para significar una perversa capacidad, refinada hasta la perfección en la historia de la ciencia – relacionada con el militarismo, el capitalismo, el colonialismo y la supremacía masculina– para distanciar el sujeto conocedor que se está por conocer de todos y de todo en interés del poder sin trabas”⁸. Tomando en consideración lo que Preciado planteaba acerca de la producción de artefactos vivos por parte de la ciencia y del arte, aquí es posible decir que, del mismo modo que la ciencia, el arte convencional normalizado se ha hecho afín a la práctica de la violencia al augurar la verdad en las prácticas estéticas. Esta violencia de la única visión no solamente forma parte de la supremacía masculina, sino también de otras tecnologías coercitivas como las coloniales, las capitalísticas y las de la supremacía militarista.

En este contexto, la visión única no es una práctica inocente al momento de encuadrar su objetivo. Judith Butler⁹, leyendo a Susan Sontag, me ha enseñado a pensar que los marcos con los que se percibe, se visualiza y se observa producen su propio modo de inteligibilidad. Butler arguye que a finales de los 70s, “Sontag afirmó que la imagen fotográfica había perdido capacidad para enfurecer, para incitar. Así, en *Sobre la fotografía* sostenía que la representación visual del sufrimiento se había convertido para nosotros en un cliché y que, de tan bombardeados por fotografías sensacionalistas, nuestra capacidad de respuesta ética había quedado disminuida”¹⁰. ¿Qué es lo que se pretende generar con las prácticas artísticas, en general, en términos performativos? ¿Cómo se ha de conducir la producción de afecto y sensibilidad a partir del arte, por ejemplo, en términos políticos y éticos? El análisis de Butler sobre la afirmación de Sontag, evidentemente tiene que ver con la visualización del sufrimiento, y en este caso, enlazada con la producción de afecto y sensibilidad en el marco de las guerras. De este modo, Butler expresa que para el caso de Estados Unidos, el Estado:

“...trabaja en el ámbito de la percepción y, más en general, de la representatividad con objeto de controlar el afecto, en anticipación de la manera como este no solo es estructurado por la interpretación, sino también como estructura a su vez la interpretación. Lo que está

8 Cfr. Haraway, D. (1993). “Conocimientos situados: la cuestión del feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvenCIÓN de la naturaleza*. Madrid: ediciones Cátedras.

9 Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Madrid: Ediciones Paidós.

10 Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Madrid: Ediciones Paidós. Pág. 102.

en juego es la regulación de las imágenes que pudieran galvanizar a la oposición política a una guerra”¹¹.

En el ejercicio de pensar sobre la “objetividad” de la visión única del arte, me aventuro a decir que la producción del afecto y de la sensibilidad, al enmarcar las prácticas artísticas desde la única mirada totalitaria, reproduce una lógica de dominación, de exclusión y de una desigual experiencia de la vida y de la muerte. ¿A qué o ante quiénes nos sensibilizamos? ¿Cómo el arte, en su capacidad de producir afectos y transformar la sensibilidad, no sea confiscada por la coerción de la única mirada? ¿Cómo poder llevar a cabo lo que Rita Laura Segato¹² llama “la transformación ética de la sensibilidad”, en este caso, desde el arte?

Una crítica de la prepotencia y violencia del ojo ciclópeo de la supremacía masculina y su producción de vanguardias¹³ y de una comunidad cerrada con derechos únicos para la experiencia estética es fundamental para la reinvencción de la estética misma. Pensar que la práctica de la visión puede ser utilizada en beneficio de artistas y artesanos que puedan hacer de la visión un filtro político para producir mundos con tonalidades comprometidas en la transformación de la sensibilidad y del afecto; de los cuerpos y de las subjetividades; de las relationalidades y las conexiones siguiendo el interés de Haraway en “rescatar la visión de manos de los tecnopornógrafos, esos teóricos de las mentes, los cuerpos y los planetas que insisten eficazmente –es decir, en la práctica– en que la vista es el sentido adecuado para llevar a cabo las fantasías de los falocratas”¹⁴.

Considerando el análisis de Butler y el interés de Haraway, me parece entonces que las prácticas artísticas no son un ícono quieto, inmutable, fijo, en espera de una interpretación; sino hacen parte activa en la interpretación a través de la percepción del artista y de lo que pretende describir produciendo al mismo tiempo una visión; visión que no está exenta de ser ponderada como la única, tal es el caso del futurismo y su desembocadura con las estéticas fascistas.

11 Ibíd. Pág. 107.

12 Cfr. Entrevista realizada a Rita L. Segado por Mariana Carbajal y publicada en *página 12* el 08 de febrero de 2010. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-139835-2010-02-08.html>

13 En el caso del Estado español, por ejemplo, Preciado menciona que: “en el contexto de definición de las nuevas técnicas de producción de la diferencia sexual que caracterizan la biopolítica centroeuropea de finales del siglo XIX, cursi, kitsch, camp y queer señalan todo aquello que excede la nueva figura masculina del hombre heterosexual blanco y viril”. Cfr. Preciado, B. (2011). “La Ocaña que merecemos. Conceptualismos, subalternidad y políticas performativas, en *Ocaña: 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*. Virreina Centre de la Imatge, / centro cultural Montehermoso

14 Cfr. Haraway, D. (1999). “Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles”. En *Política y Sociedad*, 30. Madrid. Pág. 122.

Posibles miradas otras

Otra cuestión que me parece importante problematizar en términos de producción cultural concierne a las prácticas críticas y artísticas de los así llamados “subyugados”. No quisiera profundizar aquí una historia política de “los subalternos” y “sus prácticas”. Aquí quiero referirme únicamente y someramente a las prácticas artísticas de grupos considerados diferencialmente¹⁵ o grupos ubicados jerárquicamente a través de las tecnologías de la dominación, tecnologías que establecen sujetos y posiciones de opresión y de privilegio. ¿Las miradas de estos grupos son potencialmente irruptoras de la mirada única?

Intentaré complejizar una respuesta a la pregunta anterior esbozando un par de aproximaciones básicas. Primero, pensar que las prácticas artísticas de los “subyugados” son potentes únicamente porque surge desde esa misma “experiencia de opresión”, me parece disputable. Este modo de proceder esencializa las diferencias y hace de sus prácticas fruto de una posición naturalista. En este sentido, el arte convencional y/o dominante tiene la capacidad de confinar estas prácticas; sino a la marginación; sí a la extravagancia, al exotismo y al turismo. Esto pasa porque las piensa desde una procedencia ontologizada de sus productores; vistos como los *malos* habitantes de la esfera pública tales como “las putas, los travestis, los huecos, las marimachos, los indios, los discapacitados, los yonquis, et al”; en fin, una comunidad de anormales para los aptos y profilácticos espacios de la producción artística desde y para la mirada única.

Segundo; estas prácticas “no deberían ameritar” un lugar privilegiado de producción de la verdad estética por el *hecho de ser* lo propio de los anormales. Si aquello fuera el caso, estas prácticas terminarían haciendo de *su* producción, una estetización de las opresiones. Por ejemplo, en el caso, de *lo queer*¹⁶, Preciado expresa lo siguiente: “A riesgo de caer de nuevo en un universalismo de las meta-opresiones, no se puede continuar, hoy día, en utilizar la palabra *queer*, para hablar de un saber menor o local¹⁷”. Más adelante refiriéndose a Europa, pero luego a Estados Unidos, indica que “la palabra *queer* se ha visto sobrecodificar, recolonizar por el discurso dominante¹⁸; que por ejemplo, ya para 2004 se ha visto aparecer

15 Las diferencias, por supuesto, que importan. Quiero seguir pensando que una posición diferencial es pertinente y permite una nota visual; sin embargo, no me parece que desde esa posición sea posible fundar una ontología y a partir de ahí generar un cierre definitivo y monológico.

16 Un amplio debate hay sobre esta teoría y práctica crítica, no solamente en lo referente a su angloprocedencia sino también en las posibles traducciones y retraducciones de sus prácticas.

17 Preciado, B. (2005). “Savoirs_Vampires@War” en *Multitudes 20, Printemps 2005*. Disponible en: <http://multitudes.samizdat.net/Savoirs-Vampires-War> La traducción al español por Norberto Gómez está disponible en:

<http://biopoliticayestadosdeexpcion.blogspot.com/2010/08/saberesvampiroswar-beatriz-preciado.html>

18 Ibíd.

“toda una serie de discursos normativizantes tanto como mediáticos [...] y académicos, que van a apropiarse del calificativo *queer* para tomarlo en sus propios efectos de saber-poder”¹⁹.

Los filtros con los que se percibe y se produce el arte, por supuesto, no han de reclamar un lugar fijo y una temporalidad inmutable. Han de estar prestos para las traducciones y la multiplicidad de sus escáneres políticos y estéticos en un panorama de tráfico y contaminación. Del mismo modo que Preciado argumenta que el “lugar de producción de saber y de vida está en mutación²⁰”, también la perspectiva parcial que promete una visión objetiva²¹, ha de estar en constante mutación. La mutación ha de ser la apuesta antes que la representación en la generación de las prácticas artísticas vinculadas a la generación de cuerpos, subjetividades, mundos y ojos aún posibles.

19 Ibíd.

20 Ibíd.

21 Cfr. Haraway, D. (1993). “Conocimientos situados: la cuestión del feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvenCIÓN de la naturaleza*. Madrid: ediciones cátedras. Pág. 326.

Poemas de Regina Galindo

POR CADA MILPA

Por cada milpa que tú quemes
nosotros sembraremos cien semillas

Por cada feto tú que mates
nosotros criaremos cien hijos

Por cada mujer que tú violes
nosotros tendremos cien orgasmos

Por cada hombre que tú tortures
nosotros abrazaremos cien alegrías

Por cada muerto que tú niegues
nosotros tejeremos cien verdades

Por cada arma que tú empuñes
nosotros haremos cien dibujos

Por cada bala perdida cien poemas
por cada bala encontrada mil canciones.

PAÍS DE HOMBRES

Me niego a pensar que éste sea un país para
hombres
parí a una hija, hembra, y a ella no le negaré su
derecho de piso
mi abuela se lo ganó a punta de trabajos
mi madre a punta de putazos

yo mi sitio me lo sigo ganando a diario
yo soy yo pienso yo decido yo hago yo gano yo
reacciono yo acciono

no saldré a la calle vestida de hombre para
sortear el peligro
y no dejaré de salir

no andaré siempre acompañada para evitar que
me asalten
y no dejaré de andar

no tomaré horchata en las fiestas para no merecer
que me violen
y no dejaré de tomar

Yo parí a mi hija en un país hecho para ella
y aquí quiero que crezca
con los ojos abiertos
la conciencia abierta
en pleno derecho de su libertad.
Aquí no se habla

Multiplíquense solamente para multiplicar su tragedia
o nazcan para inmediatamente morir.

Hagan de sus manos sus propias asesinas.
o dennen razones para poderlos matar.

Que no es culpa de nadie
lo que pasa en el mundo.

Que el hambre es suya
y la tierra nuestra

Que nosotros seguimos siendo los de siempre
y ustedes son cada vez más.

Aquí no se opina
Aquí no se sueña
Aquí no se lee
Aquí no se ve
Aquí no se enseña
Aquí no se cura
Aquí no se ama
Aquí no se canta
Aquí no se cree
Aquí no se existe
Aquí no se juega
Aquí no se llora
Aquí no se apoya
Aquí no se entierra
Aquí no se pertenece
Aquí no se actúa
Aquí no se está
Aquí no se ríe
Aquí no se aguanta
Aquí no se brilla
Aquí no se come
Aquí no se abraza
Aquí no se baila
Aquí no se espera
Aquí no se coge
Aquí no se arriesga
Aquí no se decide
Aquí no se piensa
Aquí no se cría
Aquí no se acompaña
Aquí no se da
Aquí no se grita
Aquí no se vota
Aquí no se salva
Aquí no se imagina
Aquí no se hace
Aquí no se puede
Aquí no se mejora

Aquí no se vuela
Aquí no se trabaja
Aquí no se escucha
Aquí no se permite
Aquí no se respira
Aquí no se cambia
Aquí no se crea
Aquí no se sabe
Aquí no se pelea
Aquí no se perdona
Aquí no se besa
Aquí no se expresa
Aquí no se busca
Aquí no se escribe
Aquí no se encuentra
Aquí no se responde
Aquí no se agradece
Aquí no se cuida
Aquí no se regala
Aquí no se permanece
Aquí no se propone
Aquí no se respeta
Aquí no se defiende
Aquí no se quiere
Aquí no se elige
Aquí no se gana
Aquí no se estudia
Aquí no se pregunta
Aquí no se siente
Aquí no se recuerda
Aquí no se nace
Aquí no se crece
Aquí no se vive
Aquí no se lucha

Aquí solo se muere
Aquí solo se mata.

Marcos de referencia para pensar en las especificidades que se nombran a sí mismas en el arte contemporáneo de Guatemala

CECILIA FAJARDO-HILL —

[...] Cualquier acto del habla está limitado por el horizonte de posibilidades del conocimiento existente y, como una expresión de una historia psicológica individualizada; una eliminación potencial de, o cuestionamiento de esos límites, capaz de abrir un espacio a realidades “no autorizadas”.¹

Jean Fisher

¹ Jean Fisher, ‘The Echoes of Enchantment’, 1988, republished in Simon Morley, Ed. *The Sublime*, Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery, London & The MIT Press, Cambridge MA, 2010, p. 86.

El arte contemporáneo en Guatemala es un universo complejo de ideas, de resistencia crítica al colonialismo, a los preceptos canónicos sobre el arte y de maneras únicas de experimentación de la cultura material. Los artistas en *Especificidades que se nombran a sí mismas* de la 19 Bienal de Arte Paiz, Marlov Barrios, Marilyn Boror, Edgar Calel, Benvenuto Chavajay, Manuel Chavajay, Quique Lee, Andrea Monroy, Manuel Antonio Pichillá, Feliciano Pop, Ángel y Fernando Poyón, Naufus Ramírez, Tz’utu Baktun Kan (René Dionisio) y otros como Silvia Menchú, Sandra Monterroso y Reyes Josué Morales (presentes en otros temas entrecruzados de la Bienal), desafían desde su propia especificidad cultural, ya sea indígena o ladina,¹ rural, urbana o comunitaria, categorías genealógicas de la modernidad y el arte contemporáneo; del tiempo y la historia como lineales; el binario de alta cultura vs. cultura popular, entre lo ancestral y el presente, entre la especificidad y la universalidad, entre lo local y lo global.

Poco más de veinte años han pasado desde las llamadas celebraciones del quinto centenario del “descubrimiento” de Colón del continente Americano. 1992-93 marcó un momento de cambio crucial debido a que más arte, exposiciones, teoría e historia del arte comenzaron a ser producidas desde la perspectiva crítica de Latinoamérica y a alejarse de cánones normativos impuestos. La teoría poscolonial y multiculturalismo, especialmente en los ochenta y noventa, ofrecieron *agenciamiento* intelectual y algo de visibilidad mediada. Las culturas “alternativas” son vistas en la actualidad de formas menos estereotipadas y preconcebidas, no obstante encontramos que Latinoamérica es juzgada aún mediante categorías lineales y colonialistas de modernidad. Esto se hace más evidente desde que la abstracción geométrica ha llegado a representar la nueva faceta canónica de modernidad en Latinoamérica, excluyendo una diversa y compleja producción artística que no cabe dentro de esta categoría. La obsesión por la identidad cultural que se aseveró a sí misma

¹ Este es un concepto complejo, a menudo lleno de connotaciones ideológicas, de clase y racistas. Está fuera del alcance de este ensayo el analizar el amplio y complicado significado de esta palabra, la cual se refiere a grandes rasgos a los diferentes grados en los que una persona puede no ser de origen indígena. Dependiendo de quién y cómo se usa la palabra, puede implicar una posición autocritica y conocimiento de la cultura y sociedad guatemalteca. Algunas de las complejas connotaciones de lo ladino son explicadas por Manuela Camus en su ensayo *Melcocha metropolitana*, en esta publicación. Ella escribe que dada la supremacía del blanco en Guatemala, existe una diferenciación entre lo ladino como no-blanco y lo blanco-ladino u oligarca. También describe cómo la gente indígena urbana es vista como “índios aladinados”, sujetos que están contaminados y que pueden contaminar.



Ilustración 1. Moisés Barrios, *Serie Europa*,
El Origen del Hombre, 2014

durante el multiculturalismo como esencialista, se ha terminado. Hoy en día encontramos agencia dentro de los procesos históricos en constante cambio, donde es posible afirmar perspectivas culturales desde una especificidad crítica y dialógica, donde diferentes tradiciones convergen, por ejemplo tradiciones y lengua maya; conocimiento académico adquirido; pasado y presente, estando conscientes de que el “arte” es un campo minado colonial, pero con un enorme potencial de re-significación y cuestionamiento.

Intelectuales como Aníbal Quijano y Walter Mignolo en Latinoamérica, han hecho evidente que el colonialismo produjo una colonialidad del conocimiento y que debemos desmantelar el colonialismo interno para reafirmar poder y conocimiento desde nuestra propia diferencia colonial interna. Mignolo promueve conceptos como “interculturalismo”, el cual implica aceptar la diversidad del “ser” (indígena, mestizo-criollo, afro-caribeño) en todos los aspectos: deseos, opiniones, perspectiva, conocimiento, en oposición al “multiculturalismo”, que es una bandera oficial de múltiples culturas inevitables, mientras que el conocimiento

y modernidad universal son aún impuestas en otros.² El arte actual en Guatemala nos muestra la importancia de alejarnos del paradigma de la modernidad y del colonialismo, modernidad y primitivismo y lo norteamericano-eurocéntrico vs. lo otro. Una alternativa interesante al binario moderno/posmoderno es el concepto de la para-modernidad, el cual no reivindica ninguna historia ni meta-narrativas. Jonathan Hay describe cómo la ideología de lo para-moderno es una forma especial de contemporaneidad que abarca temporalidades simultáneas contradictorias. En un país como Guatemala, que ha vivido procesos traumáticos de colonización y violencia, la para-modernidad como concepto de disyunción temporal le resta importancia a la centralidad que la teoría poscolonial le ha dado a las afirmaciones totalizantes del modernismo.³ La para-modernidad se propone abarcar una representación diferente del arte contemporáneo que esquiva la concepción genealógica y linear de la cultura, la cual nos hace cuestionar aún hoy en día si un objeto de arte que incorpora prácticas y códigos precoloniales es arte contemporáneo. El concepto de lo para-moderno resiste la integración a la noción totalizante norteamericana-eurocéntrica del modernismo y posmodernismo.

En sus textos que se enfocan en desenterrar lo reprimido, las historias escondidas y marginadas, Michel Foucault insiste en cuestionar la concepción lineal de una historia progresiva que celebra sólo los grandes momentos y a los grandes individuos de acuerdo a una forma establecida de conocimiento jerárquica y “objetiva”. Este modo de ver la historia determina que en la actualidad la sociedad occidental es superior a culturas del pasado o las llamadas “culturas primitivas”. Foucault demostró que la historia progresiva y linear es escrita a expensas de contradicciones denegadas, discontinuidades y contingencias y eventos marginales o excluidos, fuera de o diferentes de razón o “verdadero” (convencionalmente aceptado) conocimiento, el cual jerarquiza y ordena el mundo de acuerdo a sus propios intereses, tales como la locura, el crimen y el azar y, para nuestro propósito, “otras” culturas. Foucault se enfocó en aspectos rechazados de la historia para demostrar que la historia no contiene esencias ni constantes y es en cambio frágil, múltiple y compleja, haciendo relativa hasta la legitimidad del presente. Es aquí donde nos encontramos en Guatemala, en la necesidad de reinscribir la cultura, el arte y la historia dentro de temporalidades simultáneas y culturas materiales

² Walter Mignolo in Catherine Walsh: “Las Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: Entrevista a Walter Mignolo”. En Ed. Catherine Walsh, Freya Schiwy and Santiago Castro-Gómez, *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: Perspectivas desde los Andino*, Abya Yala, Universidad Andina Simón Bolívar, La Paz. 2002

³ Jonathan Hay, ‘Double Modernity. Para-modernity’ in Terry Smith, Okwi Enwezor, and Nancy Condee Editors, *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, Durham & London, 2008, p. 125.

dispare, dando por hecho que el arte es una práctica de pensamiento crítico, en proceso constante de descolonización cultural e intelectual, sin actualizar el pensamiento heredado o convencional, sino produciendo su propio pensamiento crítico. Muchos artistas en Guatemala han cuestionado el colonialismo y racismo de la cultura canónica (incluyendo el estereotipo canónico de lo indígena como primitivo) por medio de su arte y actividades multidisciplinarias más allá de la esfera artística. Un



Ilustración 2. Manuel Antonio Pichillá, Glifo y Plástico (arqueología contemporánea), 2014

ejemplo es la práctica en teatro y títeres de Josué Reyes Morales o la música *hip hop* en Tz'utujil de Tz'utu Baktun Kan. Algunos artistas reinscriben y reclaman aspectos olvidados o poco valorados de sus culturas, como en el caso del trabajo de Benvenuto Chavajay de recuperar y apoyar la obra de Feliciano Pop. Algunos son activistas, por ejemplo Silvia Menchú y Reyes Morales; otros promueven actividades culturales de diferentes ídoles, como las iniciativas artísticas Kamin en Comalapa por los hermanos Poyón, o el Canal Cultural en San Pedro de la Laguna por Manuel Chavajay y Tz'utu Baktun Kan. *Especificidades que se nombran a sí mismas* alude a esas otras historias y aspectos de la cultura que son a menudo reprimidos o categorizados bajo estereotipos estáticos de etnicidad, autenticidad y prejuicios coloniales. Quizá no hay otro ícono más ubicuo que el banano para dar forma a la idea estereotípica de Latinoamérica, con su asociación al paraíso y Tropicália. Moisés Barrios ha trabajado con la iconografía del banano desde 1990, particularmente sobre su relación con multinacionales como la United Fruit Company y Banana Republic, creando referencias

irónicas, estéticas e ideológicas entre la historia de la industria bananera, el colonialismo y la historia política de Guatemala, las cuales se pueden extrapolar al resto del continente.

Fundamental en la idea de lo específico, están las muchas formas en las que aspectos primordiales de las culturas mayas (antiguos y nuevos, como la espiritualidad, material cultural e idioma) se manifiestan de manera crítica, estética, conceptual y política en la obra de muchos artistas



Ilustración 3. Benvenuto Chavajay, Congelación, 2013

contemporáneos de Guatemala. Esta especificidad no es ni estática ni esencialista, sino dinámica, en transición y crítica. No podemos ver el arte contemporáneo y cultura actual de Guatemala sin reconocer la enorme relevancia e importancia de especificidades complejas y cambiantes como las mayas.

El artista y escritor cheroquí Jimmie Durham explica: “pienso que no hay tiempo. Pienso que es una invención chistosa, existe la duración de las cosas. Si un trozo de historia de la gente no es resuelto, no es historia en el sentido de conflictos históricos, es el presente [...]. Cuando algo es resuelto entonces es el pasado. Hasta entonces es presente, está siempre en el presente”.⁴ La historia es real en la forma en la que Jimmie Durham la describe, en la forma en la que Benvenuto Chavajay concibe el principio de su padre de que el pasado está enfrente, delante

⁴ Jimmie Durham in Mark Gisbourne, “Jimmie Durham: Interview”, *Art Monthly*, 173 (Febrero, 1994) pp. 7-11 (p. 11).



Ilustración 4. Mariana Castillo
Deball, vista de instalación, Estas
ruinas que se ven, Museo de Arte
Contemporáneo Carrillo Gil, Ciudad
de México, México, 2007.
Foto Ramiro Chaves

de nosotros, está vivo, no atrás, informando y formando el presente, o la propuesta de Tz'utu Baktun Kan de que las lenguas mayas son idiomas del futuro, no del pasado. El pasado es el presente y viceversa; el tiempo

puede ser realidades simultáneas contradictorias y puede abordar el espacio, lo sagrado, la perdida, el ritual, la comunidad, la duración, el silencio, la muerte, etcétera. Por ejemplo, *Glifo y plástico*, 2014, es una obra de Manuel Antonio Pichillá que parte de la perdida de legibilidad del glifo precolonial debido a la colonización. Esta obra pertenece a una serie de “glifos” contemporáneos cortados en la forma de una resma de papel, los cuales son llevados a lugares sagrados o tomando parte en ceremonias espirituales. Algunos tienen rastros de velas extinguidas; otros están amarrados con textiles mayas contemporáneos. El punto es que estas son esculturas activas que materializan y restauran, recuperan simbólicamente el sentido del glifo como entidad de significación, aún sagrada y también como objeto artístico.

El museo arqueológico convierte los objetos culturales que tienen sus propios valores simbólicos en símbolos de-contextualizados y estetizados que son políticamente neutrales. Pichillá, Edgar Calel y Chavajay, recuperan la agencia social, política y poética de su propia materia cultural, ya sea precolonial o contemporánea, con sus valores rituales y simbólicos, pasado reinterpretado en el presente, conectado con todos los aspectos de la vida y la cultura. Para la 19 Bienal de Arte Paiz, Ángel y Fernando Poyón construyen su propia colección de arte y cultura maya, una que no está definida por dualidades ni esencialismos, donde objetos del pasado y del presente están inscritos, así como también

las interpretaciones, reapropiaciones y malinterpretaciones ubicuas y continuas de la cultura maya en la arquitectura internacional (como la Casa Ennis, 1953, de Frank Lloyd-Wright en Los Ángeles, o el Mayan Theatre de Stiles O. Clemens, 1927, también en Los Ángeles y parques de diversiones alrededor del mundo), arte, kitsch, ropa, cine y otros aspectos de la cultura.

Artistas como Edgar Calel, en colaboración con Rosario Sotelo y Benvenuto Chavajay, también trabajan en este ámbito donde lo sagrado y lo conceptual se integran, y donde lo arqueológico, como el estudio de objetos y culturas muertas, es cuestionado mediante la activación del material heredado y la cultura simbólica de lo precolonial en el presente. La obra de Calel/Sotelo es parte de una investigación en curso en el campo del arte y la espiritualidad y muchas de sus acciones constituyen Toj u ofrendas, es decir, actos de agradecimiento. En *Abuelos*, de Edgar Calel setenta piedras de Comalapa son instaladas y en cada piedra se coloca una fruta para “alimentar la energía que nos permite la vida y soportar nuestro peso sobre la tierra”. Benvenuto Chavajay se propone alejarse de las formas occidentales de pensamiento y reactivar cosmogonías ancestrales. Realiza esculturas con el concepto de *chunche*,⁵ descrito por el artista como “objetos olvidados por la memoria colectiva”, dentro de la idea cosmológica de que todas las cosas tienen energía y lugar en el universo. Chavajay ratifica y transfigura los objetos en arte con esta intervención. Para la 19 Bienal de Arte Paiz, propone una instalación de 200 micrófonos hechos de lodo en alusión, por un lado a la gente silenciada a lo largo de la historia debido al colonialismo, genocidio y racismo y, por otro, al “silencio como poder de la palabra”. Como contraposición al silencio colonial expresado en *Ti joo Tz’ij*, la instalación *Yooq’*, habla del silencio benigno e íntimo promovido por la madre que calla al hijo con una tortilla apachada. Feliciano Pop (Ilustración 4. Feliciano Pop, vista de instalación en su casa, obras de 1950-2014) es un artista indígena autodidacta nacido en 1929, que trabaja en escultura fuera de las convenciones del arte y dentro de un complejo universo de iconografías inventadas en diversos materiales, principalmente piedra tallada, de cosmologías mayas, imágenes cristianas y eventos actuales, que ha sido referencia crucial para Chavajay. En la 19 Bienal de Arte Paiz, ambos artistas son presentados en conversaciones dialógicas en un proyecto curatorial y artístico por Benvenuto Chavajay.

Mariana Castillo Deball es una artista Mexicana multidisciplinaria que investiga las historias políticas de los objetos dentro del ámbito

⁵ La cita completa del artista dice: “Chunche, se usa en América Central para referirse a objetos tirados sin valor alguno, *Mololon tak nakun* (chunche en Tz’utujil), son objetos olvidados en la memoria colectiva. Yo los observo, los identifico, los ratifico y los transfiguro, para dar el soplo a llamarse ‘Arte’; desde unas chanclas, tortillas con piercings, hasta un mango chupado. En la cosmovisión Maya todo tiene una carga no importando su naturaleza ni el estado de la misma, desde una bolsa plástica en el cielo alucinando el anuncio de un pájaro mensajero”. “Conversations - Benvenuto Chavajay con Cecilia Fajardo-Hill” en *Deferred Archive: 2013 CIFO Grant and Commissions Program Exhibition*, CIFO, 28 de agosto-octubre 2011, Miami, p. 17.

arqueológico del arte y cultura precolonial, al mismo tiempo que resiste la interpretación y revela una red compleja de apropiaciones ideológicas, malinterpretaciones y colonialismo, activando las mitologías escondidas y dimensiones simbólicas y estéticas de los propios objetos.

Para la *19 Bienal de Arte Paiz*, Deball hace referencia al explorador inglés Alfred Maudslay, quien viajó a México y Guatemala entre 1880 y 1920, documentando inscripciones mayas antiguas, las cuales actualmente son parte de la colección del British Museum. La artista comenta “me interesa la trayectoria de estos objetos, que parten de un contacto directo con los monumentos originales y terminan como negativos, positivos, fotografías y dibujos.”⁶ La obra de Castillo-Deball dialoga con los artistas guatemaltecos de la *19 Bienal de Arte Paiz* que desactivan lo arqueológico como campo de negación. Dentro de esta arena dialógica de lo arqueológico, Leandro Katz, un escritor, artista visual y cineasta de origen argentino, presenta *Paradox* (*Paradoja*), 2001. Katz viajó a Guatemala en los setenta, visitó Quiriguá y produjo *Los Angeles Station*, 1971. Años después continuó su investigación para producir *Paradox*, 2001, la cual pone en contraste el altar enigmático maya *El Dragón de Quiriguá* (encarnando la rica cultura del pasado) con realidades actuales de la región, revelando su asociación con una historia continua de colonialismo, imperialismo y corrupción política.

El artista y escritor cheroquí Jimmie Durham, quien se encuentra presente en la *19 Bienal de Arte Paiz* como referencia, explica en una entrevista: “Para aquellos de nosotros que fuimos parte de un tipo de situación “externa”, nunca hubo mucho modernismo para empezar. No nos alcanzó como gente negra americana o indios o lo que fuese. Ciertamente no en las artes, literatura, poesía o ninguna de esas cosas que hacíamos entre nosotros. Quizá tienes tu propia forma de modernismo y quizás es un modernismo que durará algunos años, pero no es tampoco eso que llamamos el modernismo occidental. [...] Un artista moderno siempre tendrá un plan para algo que se acerque al progreso humano mediante el arte. No creo que tengamos una definición de lo posmoderno excepto que no es eso”.⁷ La descripción de Durham de la naturaleza foránea del modernismo y posmodernismo como es convencionalmente comprendido, refleja lo ajeno que estos pueden ser para muchos artistas en Guatemala. Las suposiciones sobre la universalidad, pensamiento y conocimiento eurocéntrico, el esencialismo de la cultura occidental, el modelo evolucionista genealógico de la modernidad, la exotización del otro, no pueden ser ideales deseables y apropiados para ver/pensar/definir el ser. Mignolo explica cómo los intelectuales en Latinoamérica

⁶ *What we caught we threw away, what we didn't catch we kept: Mariana Castillo Deball*, CCA, Glasgow and Chisenhale Gallery, Londres, 2013.

⁷ Jimmie Durham por Manuel Cirauqui p. 81

se esforzaron por convertirse en “modernos” como si la modernidad fuera un punto final y no una justificación de la colonización del poder. La cultura y el arte, definidos por sus propias especificidades está bajo construcción y reconstrucción y se propone a sí misma en oposición a la idea de autenticidad.

La autenticidad siempre está inscrita dentro del paradigma del “otro”, de otredad. Este “otro” es definido desde un punto de vista racista, como estereotípicamente primitivo, extranjero, alguien con quien no podemos identificarnos, por lo tanto objeto de estudio no co-materia. Guatemala aún lucha por apreciar su propia herencia prehispánica y más para respetar y apreciar las culturas vivas mayas contemporáneas. Para su participación en la *19 Bienal de Arte Paiz*, Manuel Chavajay produjo réplicas modeladas de cerámicas antiguas y raras precolombinas, a las cuales dibujó imágenes de medios en masa de la violencia diseminada en Guatemala, ligando su realidad a un proceso continuo de colonización. Esta obra tiene dos funciones; mientras que por un lado es crítica, también afirma los valores estéticos y simbólicos de la cultura maya.

En su ensayo “The Echoes of Enchantment” (Los ecos del encanto), 1988, Jean Fisher describe cómo el arte es una oportunidad y necesidad de encontrar al otro como parte de uno mismo: “no es esta una cuestión de autenticidad (“el yo auténtico”). En tanto que el inconsciente, aquello que es convencionalmente entendido como lo más íntimo del yo, es, de acuerdo a Freud, profundamente social en su formación, entonces la identidad es la



Ilustración 5. Manuel Chavajay, dibujo para *Cha'b'aq*, 2014

imagen del otro, uno siempre está inscrito por el otro [...] El conocimiento no se descubre en el objeto, sino en el proceso de búsqueda y la búsqueda sólo puede ocurrir por la sensación de que algo ‘perdido’ debe ser descubierto. ¿Qué más puede ser esto sino una sensación de ‘unidad perdida’ del ego? Sin embargo, si el lenguaje del arte busca imaginar la unidad, sólo puede descubrir su imposibilidad, convirtiéndose en efecto en una ‘afirmación de otredad’. [...] Pero la resonancia que emana de este eco de la imagen, en el intersticio del lenguaje del arte, no es del creador ni del espectador, sino de un tercero: una escena de ‘comunicación’”.⁸ El espacio de comunicación descrito por Fisher es el campo real del arte, un espacio donde el yo se encuentra con el otro, es decir, que las limitaciones coloniales que definen al “otro” en una categoría marginal, es una cárcel ficticia que impide que nos alcancemos a nosotros mismos en comunicación con otros. ¿Podríamos pensar en nosotros mismos dentro de nosotros y fuera de nosotros en relación con el otro cuando escuchamos *Veinte Nahuales*, 2014, de Tz’utu Baktun Kan, una obra que une cosmología maya y música



Ilustración 6. Quique Lee, De la serie Rótulos, *Este es el regalo de la guerrilla para el pueblo*, 2014

hip hop, realizada con una combinación de instrumentos musicales mayas y contemporáneos?

El arte no debería ser algo que ya sabemos qué es. El lenguaje define y limita lo que conocemos y nos lleva a definir “verdades” objetivas que nos llevan más allá a sistemas de clasificación. Jimmie Durham cree que el arte debe producir un espacio intelectual que interrumpa el discurso normal en nuestras mentes (la narrativa del estado); un concepto difícil de comprender puesto que estamos acostumbrados a pensar que la intelectualidad no puede existir sin el lenguaje. Sin embargo, el arte necesita ser un espacio donde las cosas, objetos y materiales pueden ser trabajados con el conocimiento de que podemos cuestionar, desde la materia simbólica del arte y la cultura, y que el arte no puede ser reducido a la especificación de las categorías coloniales heredadas del lenguaje. El arte que se deriva de una especificidad que se nombra a sí misma, cuestiona la idea que el lenguaje debe ser concebido como un significado de expresión estático y construido desde la perspectiva de una estructura binaria jerárquica de: hombre/mujer, éste/el otro, occidental/no-occidental, moderno/primitivo, etcétera. ¿Cómo es que artistas como Marilyn Boror, Edgar Calel, Benvenuto Chavajay, Manuel Chavajay, Reyes Josué Morales, Manuel Antonio Pichillá, Ángel y Fernando Poyón, Tz’utu Baktun Kan (René Dionisio), por mencionar algunos, pueden pensar y producir arte dentro de una plataforma colonialista que es ajena a su propia cultura, como el arte que les enseñaron en la escuela es tradicional y racista y niega el valor y conocimiento de las culturas mayas y el idioma del que provienen? Estos artistas pueden producir arte desde sus propias especificidades, las cuales ellos mismos nombran, Por ejemplo, para la *19 Bienal de Arte Paiz*, Marilyn Boror investiga la complejidad racista, cultural y simbólica de los idiomas ladino y maya para desenterrar territorios de malos entendidos y ambigüedad en el idioma cotidiano de Guatemala. Como explica Durham, el arte puede interrumpir la “creencia”, lo que él llama “la narrativa del estado”, cuestionar la categoría colonial teológica de la modernidad, la cual es racista y excluyente. En su video *Smashing*, 2005, Durham, en atuendo formal, rompe con una piedra una variedad de objetos que se le presentan. En este video él es simultáneamente la figura de autoridad y el transgresor que destruye la acumulación de la materia cultural actual (producto, doméstico, burgués, etc.), como un acto liberador de des-acumulación de la cultura heredada, una interrupción o negación de su lugar y valor, una suerte de tabula rasa para la creación de arte y cultura propia.

En Guatemala es difícil abordar problemas contemporáneos relacionados con culturas precoloniales e indígenas, o la naturaleza distópica de la historia reciente y presente para cualquiera. Algunos de los temas son

percibidos casi como tabúes para la gente *ladina*. Por ejemplo, en la *19 Bienal de Arte Paiz*, Andrea Monroy, en un intento de confrontar su propio origen étnico, ha investigado el huipil tradicional, para construir y bordar su propia interpretación *ladina* del huipil. Naufus Ramírez en *Tres fantasmas*, 2007-14, plantea una reflexión crítica acerca de la insistencia continuada en los latinoamericanos de buscar y afirmar sus raíces ancestrales. Hace esto al interponer la iconografía del Pac-Man, como metáfora generacional y de la globalización, con la de las Tres Potencias (María Lionza, Guaicaipuro y el Negro Felipe), que personifican la mezcla de razas, culturas y tradiciones espirituales en Latinoamérica. Guatemala tiene una historia de violencia continua. La materia cultural del día a día entretiene códigos visuales e ideológicos contradictorios que a menudo revelan u ensombrecen las realidades políticas y sociales del país. Por ejemplo, Marlov Barrios trabaja con la iconografía de las maras, combinada con una variedad de códigos visuales de arquitectura precolombina, arte barroco, textiles y decoración de autobuses públicos para hablar sobre la confluencia de realidades incongruentes culturales, sociales e ideológicas en Guatemala. Mediante el uso de bordados, Quique Lee produce obras íntimas o monumentales que subvierten con ironía la naturaleza represiva de las normas de género. Para la *19 Bienal de Arte Paiz*, produjo dos piezas de bordado monumentales: *Así invertimos sus impuestos y Éste es el regalo de la guerrilla para el pueblo*, las cuales subvierten por un lado eslóganes políticos oficiales y por el otro revelan memorias reprimidas de la reciente guerra en Guatemala, ambos aspectos son cruciales en las realidades entreveradas del país en la actualidad.

El sistema del arte tiende a neutralizar y descontextualizar contenido social, cultural, simbólico e histórico real, como estética. En Guatemala el sistema de arte es virtualmente inexistente, sin embargo hay estructuras coloniales que producen exclusión cultural y reiteran las ideas canónicas sobre las artes. Paulo Venancio Filho escribió en 1989 que debido a la carencia de infraestructura cultural, no podemos hablar de historia del arte en Latinoamérica, sino de la lucha por la posibilidad del arte. Este es el caso de Guatemala. Manuel Antonio Pichillá explica que el aspecto más interesante del arte es romper sus reglas porque limitan lo que necesita y quiere hacer, porque lo que es relevante se encuentra fuera de sus límites. Los artistas que trabajan dentro de especificidades que se nombran a sí mismas confirman que el arte no es un producto sino un signo activo, una forma de comunicación que visibiliza y materializa a lo inconmensurable.

Melcocha metropolitana: contaminación y mestizaje. Los shumos y la criminalidad.

MANUELA CAMUS —

Al cabo de tantos años de haber incursionado en las colonias metropolitanas siguiendo el rastro de la presencia indígena –como si no fueran los mayas los meros pobladores de estos territorios del Valle de la Culebra-, tengo la oportunidad de reflexionar desde el ahora. A estas alturas hay voces que se posicionan con más legitimidad, pero quisiera exponer un punto delicado siempre presente y no suficientemente reconocido ni peleado: el del “mestizaje contaminante”. El mismo incorpora el peso incommensurable del racismo que continúa embarrando y violentando nuestras vidas cotidianas e impidiendo distinguir las redes del poder y la perversión de sus eficaces manipulaciones. Me preocupaba y me preocupa cómo se ponen al día viejas y nuevas barreras étnico raciales, clasistas, generacionales y de género entrelazadas.

Ser indígena en Ciudad de Guatemala

Hace tiempo observaba cómo en la capital no se ha producido el reconocimiento de la figura social del indígena urbano como tal, lo que se daba era su adjetivación como “igualado”, “contaminado” o “lamido”. Cualquiera de estas calificaciones buscaba deslegitimar a este sujeto, impedirle su inserción en la sociedad nacional urbanocéntrica y mantener la frontera étnica que históricamente se ha manifestado de forma muy rígida y polarizada entre indígenas y ladinos (o no indígenas). El ser identificado como indígena se vivía con todos los componentes de discriminación y diferenciación social. A pesar de que siempre se presentan modelos alternativos y desafíos múltiples a la ideología biétnica y a pesar del reconocimiento hacia los pueblos indígenas desde los Acuerdos de Paz de 1996, aún resulta pertinente esta divisoria fomentada por el Estado. También continúa la idea generalizada de que tarde o temprano se va a producir un proceso de conversión étnica, ladinización o asimilación del indígena a la cultura nacional.

Algo que me llamó la atención de la ciudad de Guatemala era la escasez de manifestaciones públicas de una cultura indígena urbana popular como la que ofrece el cholo en Sudamérica. Aquí el hogar y las redes parentales y paisanales se mostraban como el reducto de recreación étnica, junto con

la intensidad de las relaciones con sus comunidades. La inserción urbana se vio condicionada por la discriminación y por la pobreza, y los indígenas apenas gozaban de capacidad para negociar identidades. Pero entendí que estos elementos estaban en proceso de redefinición, por la acción de los mismos sujetos, por lo que supuso el movimiento político maya y por el cambio de paradigma que incorporaba el multiculturalismo como política de Estado. Al mismo tiempo, como veremos a continuación, por la misma experiencia que incorporan las nuevas generaciones: otros horizontes discursivos, otras bases materiales de vida y de recreación cultural.

Los jóvenes “indígenas” urbanos y la ambigüedad de la ideología étnica

Centrándome en la juventud “indígena” de sectores populares que habitan en la ciudad de Guatemala, planteaba que mostraban una diversidad de situaciones que retaban el esquema de la diferencia étnica.

En el tiempo urbano, ser joven es el descubrimiento de una fase de la vida, al formar parte de socializaciones más amplias, lo generacional se impone a lo étnico. Había una mayor apropiación de la ciudad y una entrada en espacios antes tabú: supermercados, zonas residenciales, oficinas, bancos: la invisibilidad de los progenitores iba siendo superada. La ciudad y su amplia gama de relaciones facilitan que sus identidades sociales fueran más amplias y más complejas. La identidad incuestionable e integradora del indio campesino e inmigrante que intermediaba todas las demás identidades posibles, dejaba de manifestarse con esta “totalidad” en las generaciones urbanas. A ello hay que sumar la actitud condescendiente de los progenitores ante este ambiente, al aceptar la unión de sus hijos con miembros no indígenas, entendiendo que “ahí su suerte” o “su gusto”.

Los jóvenes se movían en interacciones fuera de las impuestas por la regla étnica. Sus círculos de apoyo y de solidaridad no se remitían solo a la familia, parentela y redes. En la ruptura generacional resultaba muy significativa la superación de la brecha educativa y el manejo fluido del castellano que venía marcando étnica e ideológicamente a los indígenas frente a los ladinos. Para el indígena, estar en la ciudad de Guatemala “ya supone cambio”, y los jóvenes “se despiertan”, “se crecen”, “están más vivos”. Los estereotipos parecían empezar a cuestionarse.

Por otro lado, se ampliaba el espectro de las oportunidades laborales, aunque la masiva realidad es que estas aspiraciones se veían frustradas por las dificultades económicas del grupo familiar y la mayoría de los jóvenes debían incorporarse muy temprano al estrecho mercado laboral: la maquila, la informalidad de subsistencia, la construcción, la salida a

Estados Unidos. En algunas colonias periféricas cundía el escepticismo, su larga y desigual relación con la ciudad producía desaliento.

Así, observaba que los símbolos étnicos en la ciudad estaban modificándose profundamente desde las generaciones de “indígenas” capitalinos. Para muchos de ellos, el traje, la lengua o la comunidad no eran los referentes y símbolos esenciales y el sistema de adscripción biétnica era como una camisa de fuerza que no querían ponerse, preferían rehuir las etiquetas étnicas. Las marcas y la práctica étnica de sus padres se relativizaba. En el caso de las mujeres se producía un creciente eclecticismo y alternancia de la ropa maya con la ropa “occidental”. La identidad étnica de los hijos de migrantes socializados en la ciudad capital era una más entre todas las identidades sociales y derivaba en diversidad de expresiones dependiendo de los proyectos urbanos en la migración paterna, de los círculos que se privilegiaban, de las relaciones y vinculaciones que se mantenían con la comunidad de origen, de otras circunstancias en su historia de vida y de su misma capacidad de opción. Como “producto” de la absorción de elementos culturales diversos desde una posición subordinada, no se reconocían como ladinos y hacerlo como indígenas también les generaba tensión por la fuerte carga de estigmatización social que tenían. Tampoco se veían como mayas, ni el movimiento político maya -con toda su diversidad- mostraba interés en reivindicar estas poblaciones que, como para otros sectores y percepciones hegemónicas, están “contaminadas”. Eran situaciones donde el proceso de cambio étnico estaría conjugándose en otros sentidos y orientándose en direcciones contrapuestas.

Concluía que estaba por verse hasta dónde calan y son capaces de cambiar o no el signo de la etnicidad como frontera de diferencia y desigualdad y en su expresión sociocultural y política, en especial entre los más jóvenes para quienes el futuro no se perfilaba nada positivo.

La shumada y la delincuencia

Posteriormente la investigación me llevó a otro escenario urbano, la colonia *1º de Julio* en Mixco, con una población trabajadora “ladina”. Su contexto a inicios de este siglo era de violencia interna en la colonia y de delincuencia, asaltos, asesinatos en los alrededores. La percepción predominante sobre los “malos” de la sociedad se asociaba a los “mareros”, cuya composición étnica se sobreentendía con una alta participación de indígenas. Esto daba un manejo muy conservador y racista a la situación social y al conflicto.

Dos testimonios recogían estas posiciones compartidas por buena parte de esta población de sectores populares y clasemedieros:

“Porque mucho matón por el mercado de La Florida, Santa Marta, es peligroso –contaba Remigio, un poblador histórico de origen quetzalteco-. Más que todo son los mareros. No trabajan y salen y asaltan a la gente. Esa gente ya no es útil a la sociedad, hacen mucho daño a la humanidad. Se atraviesan el barranco y la mayoría son de origen indígena, los campesinos por allá viven bien, pero se vienen para acá y se pierden, aquí los contagian los demás, los obligan a que consuman drogas, los contaminan mentalmente y ya los arruinan. Son gente indígena, por los apellidos y el aspecto”.

“El indígena se arruina cuando viene a la capital, ya no piensan a como venían, como que se les salieron los ojos a muchas cosas, y siento de que tal vez no agarran las cosas a como debe de ser... El indígena cuando viene aquí es abusivo. Yo no soy racista porque trabajé con el Ejército, imagínese, el 90% de la tropa aquí en Guatemala es indígena, pero sí me he dado cuenta en las poblaciones que conocí que el indígena es súper diferente al indígena que vive aquí en la capital, ya vienen aquí, ya abren la mente y los ojos a otras cosas. Por lo menos gente de las maras, hay mucho indígena [entre ellos]” (ama de casa de 40 años).

Estos cercanos indeseables se entendían como un producto de la inmigración indígena, jóvenes que se han “contaminado”, “contagiado”, “estropeado” al llegar a la ciudad, y que se han acostumbrado a la vida fácil de “vagos”. Y las bandas como la de Los Chumiles o Los Quichelenses corroboraban esta interpretación.

Allí aprecié las clarificadoras ideas de Ramón González Ponciano, ellas me permitieron ver lo que no había captado de las implicaciones político-cotidianas de esa racialización de la desigualdad que propone desde la supremacía de la blancura y el entender al ladino como no blanco y diferenciado del ladino-blanco criollo u oligárquico. El giro que plantea a la relación antagónica de indígenas versus ladinos/mestizos es que la ideología de la blancura carga hacia la vilificación de los no blancos para estigmatizarlos como culturalmente degenerados y crear una mano de obra autoinferiorizada. De esta manera, los “indios puros” y rurales disponen al menos de su repertorio cultural, mientras los indígenas urbanos o “indios aladinhados” son sujetos contaminados y contaminantes que se ven también como ciudadanos de segunda pero culturalmente despojados, serían la “contraparte no exótica” de los indígenas. El apartheid de los territorios geográficos de exclusión de la ciudad capital pasaría por esta racialización que “justifica” la comprensión de sus habitantes como focos rojos que hay que aislar y reprimir. Varios colegas coincidíamos en observar cómo diferentes grupos juveniles capitalinos trataban de dar con espacios y referentes identitarios desde

sus propios símbolos y reconocimiento desde la música, los tatuajes, los territorios... y cómo percibían a la sociedad sin cuestionar las relaciones jerarquizadas aunque de forma fracturada y dividida de acuerdo a su clase social y su pertenencia étnica. Aparecía un amplio uso de términos no oficiales descalificadores que etiquetaban al otro. El sentido de amenaza, de desprecio y hasta de resentimiento y odio se desarrollaba contra aquellas categorías/sujetos que rompen el comportamiento esperado y buscan “igualarse”, “ser como la gente bien”: son los choleros y, por extensión y asociados, los mucos, shumos, indios, mareros, pobres, rojos, bochincheros, domésticas... Con ellos se refieren al mundo no blanco y de sectores populares, ligándolos al mal gusto y a la delincuencia, señalando la distancia y el peligro social que representan para los grupos de poder. No parecen darse nombres que designen las formas en que la población indígena se está conformando como “nuevos” sujetos sociales, apenas el despectivo de “shumos” y “shumada” como un genérico de masa pobre arribista y de color oscuro, mientras el de “mayas” no cuajaba en el sentido común de la población capitalina. Parece que el multiculturalismo no ha ayudado a la búsqueda y aceptación de otras formas semánticas de designación positiva, limitando el consenso social.

Esto hablaba de una fuerte resistencia al cambio social y fuertes dosis de racismo. La Guatemala de la posguerra y “la paz” no tenía vergüenza en demostrar la persistencia de unas categorías discriminadoras que guiaban el comportamiento social y la resistencia a la transformación de relaciones sociales, y con ello altas dosis de violencia contenida.

Por otro lado, al pequeño grupo de jóvenes entrevistados en la colonia les era costoso decirse mestizos o ladinos, lo mismo que hablar de “los mayas”, más fácil era referirse a indígenas, pero tampoco lo hacían con comodidad. La confusión se exacerbaba en términos de entender una pertenencia a alguno de “los cuatro pueblos”: “no le tomo tanta importancia que unos mayas, otros garífunas...”. Finalmente aceptaban como natural la diferencia entre indígenas y no indígenas y manejaban el estereotipo del indígena como persona del ámbito rural, agricultor o artesano y como un sujeto “puro”. Pero la impresión es que no eran opuestos a “la superación” de los indígenas, quizás porque ellos también venían a ser parte de “la shumada”.

Esto me llevó a pensar que en el borde inferior de las clases medias de la periferia urbana podría estar produciéndose un ¿nuevo mestizaje? por la urbanización de las generaciones de jóvenes “indígenas” y por la “proletarización” de los de sectores medios y medios populares. Este acercamiento haría que los unos se “desindianicen”; pero también que los otros se “desblanquicen”. Si en los años 90, los jóvenes de la colonia

manejaban varios mundos por su situación ambigua entre las fronteras sociales, ahora la tendencia de sus posiciones es más extrema y limitada por su mismo desclasamiento y se sienten más en sintonía con la población más popular y en batalla frente a los “caqueros” con quienes identifican la barrera social. El horizonte de precariedad universalizaba las situaciones permitiendo reconocimientos repentinos e insospechados y derivando en otras alternativas no consideradas. La complejidad identitaria del guatemalteco, y más del capitalino, pasa por la dificultad de ubicarse en las adscripciones oficiales.

Concluía “si el término de “indígenas” ya no es suficiente para que estos pobladores nombren la diversidad del mundo indígena y no entienden la propuesta de “mayas” ni se sienten ladinos; si tampoco desde el mundo indígena se aceptan ni se nombran las diversidades del mundo no indígena; si la propuesta del binomio étnico de indígenas y ladinos ya no aplica y la multicultural de “Los Pueblos” tampoco cobra sentido; si pensamos que nos encontramos en un momento de recambio de las definiciones y relaciones étnicas, ¿deben mantenerse y aceptarse estos indicios de desencuentro e indiferencia?, ¿quién se beneficia del poder de las representaciones no cuestionadas?”

Final

En una lectura muy simple desde las identidades étnico raciales, actualmente nos encontraríamos en una fase refinada de la racialización de la desigualdad, donde la disputa se traslada con más claridad y contundencia al escenario metropolitano “civilizado” en Guatemala. Las políticas neoliberales y sus prácticas han provocado un nivel de agresividad y canibalismo social en las colonias que abona y desafía la reforma del Estado y el desarrollo de la ciudadanía. Ellos –la shumada- son “los culpables” del Estado fallido y de la “mano dura”, del autoritarismo político, de la necesaria represión.

No se trata de negar la capacidad de envenenamiento, sufrimiento y dolor que ejercen tantos grupos criminales paralegales masculinizados que operan en las colonias sobresaltando la cotidianidad y decidiendo sobre la vida y la muerte de sus vecinos. Sobre ellos ya es difícil sentir la fascinación que en su momento podía ejercer su actitud desafiante. Pero tampoco podemos olvidar que son parte de una cadena de violencias que queda invisibilizada en sus articulaciones verticales, mientras que las horizontales son hasta pornográficamente aireadas. De manera que la población –víctimas y victimarios- de estas zonas rojas se sienten culpables de la violencia que les es ejercida y que ejercen. Estos sujetos

sufren una negación social sistemática. En la oposición de la “igualación” de los “nacidos corrientes” persiste la brutal actitud racista hacia sus vidas y el estigma de ser identificados con desprecio como shumos.

Siento que continúa sin darse un reconocimiento social ni académico hacia tantos esfuerzos por expresarse, identificarse, reivindicarse de parte de estas poblaciones de las colonias entendidas por mí como shumas, y menos de sus jóvenes. Ojalá esta exposición sea otro paso más por una alternativa subversiva –como Caja Lúdica, HIJOS, como la Asociación de Viudas del Transporte- de “nosotrosidades”. Desmontar el paquete de desprecios semánticos, desvirilizar el sobreentendido de juventud y el desafortunado protagonismo masculino/machín y prestar más atención a la mujer y sus iniciativas, y valorar las experiencias socioculturales en la exclusión son deudas históricas.

Conversación con Aura Cumes

31 marzo 2014

Aura Cumes es una de las intelectuales mayas más respetadas en Guatemala, es integrante de la Comunidad de Estudios Mayas. En esta conversación con Anabella Acevedo y Rosina Cazali, discurre entre su niñez, su formación como académica y sus investigaciones.

Esta entrevista aporta una radiografía contemporánea de las ideas que sustentan el debate del “ser maya” y los procesos de “mayanización”. Ciertos aspectos de estos debates se sugieren a través de las reflexiones intelectuales y creativas que dieron pie a algunos de los proyectos artísticos reunidos en la plataforma curatorial *Especificidades que se nombran a sí mismas*.

**Anabella Acevedo y Rosina Cazali:
Aura, ¿puedes hablarnos un poco
sobre ti? ¿En dónde naciste, cómo
era tu entorno familiar?**

Aura Cumés: Yo nací y crecí en la cabecera departamental de Chimaltenango. Mi madre y mi padre son originarios de San Juan Comalapa, y estando recién casados, se trasladaron a vivir a Chimaltenango. Soy la cuarta hija, así que no tuve el honor de nacer ni vivir en Comalapa, un pueblo al que siempre he admirado. Mis padres, pero sobre todo mi madre, nunca se desconectaron de Comalapa. Nuestra casa en Chimaltenango fue un lugar frecuentado por q'awinaq, nuestra gente. Recuerdo a comerciantes, viajeros, vendedores de las ferias, gente de la iglesia, familiares, amigos o conocidos que nos visitaban, pedían posada, o recomendaban sus mercancías. Tengo presente que, en sus pláticas, mis padres y los visitantes se referían a Comalapa como chi q'achoch, nuestra casa. Había un sentido fuerte de comunidad, que yo lo comparaba con lo árida que me parecería la vida en Chimaltenango.

**A.A./R.C.: ¿Y tu relación con el
pueblo?**

A.C.: Cuando viajábamos con mi madre a Comalapa, siendo niña, me gustaba la libertad con que

vivían muchas niñas y niños, que en medio del trabajo, disfrutaban alegramente de espacios colectivos de juego ocupando las calles, el parque, la orilla del barranco. Igualmente admiraba cómo se hablaba kaqchikel en las escuelas, en las casas, en las calles. En esa misma época vi de cerca la represión política contra este pujante pueblo. Mi vida en Chimaltenango no la voy a relatar porque sería extenderme demasiado. La podría definir como una lucha constante por la sobrevivencia en tanto mujer indígena. Crecí hablando español, entendiendo kaqchikel, vistiendo siempre corte y güipil y sorteando los obstáculos para cumplir mis sueños de trabajar sin dejar de estudiar. Desde que tengo uso de razón he sufrido y rechazado las formas cotidianas de humillación y maltrato que ahora definiría como racismo. Sin embargo, el racismo crudo, no lo conocí en la escuela, como suele suceder, sino en la relación que mi familia estableció con una familia extensa de ladinos rurales cuando tendría yo diez años. Ellos llegaron huyendo del trabajo de las fincas y de las erupciones de un volcán. Aun siendo más pobres y morenos, se imaginaban a sí mismos como blancos, limpios y modernos. Es decir, como superiores en tanto ladinos. No estoy justificando

con esto el racismo de los ladinos y blancos con poder económico, tampoco estoy diciendo que por ser más pobres debieron comportarse como subordinados. Lo que quiero resaltar es la obsesiva y violenta insistencia de inferiorizarnos por ser indígenas, construyendo sobre nosotros un poder a partir de condiciones imaginadas de blancura, limpieza y modernidad. Esta experiencia de mi niñez, innegablemente marcó mi vida y me hizo mucho más sensible para identificar y desafiar las formas de racismo a lo largo de mi vida.

A.A./R.C.: ¿Cuáles fueron tus primeros contactos con la academia? ¿Cómo te situaste en ella como mujer maya?

A.C.: Antes de llegar a la investigación o a la academia como ustedes lo nombran, trabajé por diez años en varias ONGs. Empecé siendo secretaria, pues lo soy de profesión. Cuando iba avanzada en la carrera de Trabajo Social, laboré directamente en aldeas de municipios de Chimaltenango, y posteriormente trabajé en elaboración y gestión de proyectos en una organización de cobertura nacional. Estos diez años, por un tiempo los ignoré de mi hoja de vida, pero los recuperé cuando entendí que la formación académica la recibí con esta base de la realidad. Mi vinculación con el campo académico empieza con la maestría en Ciencias Sociales, que realicé en la FLACSO en los años 2002-2003. Siempre digo que esta época marca un antes y un después en mi historia personal. Pero ojo, no estoy diciendo que allí empieza

mi vida, como me interpretaron en otra entrevista. En agosto del 2004, me uno al proyecto de investigación *Mayanización y Vida Cotidiana*, también me vinculé a procesos relacionados con entender y cuestionar las relaciones de poder tanto entre hombres y mujeres mayas como entre mujeres ladinas, mestizas e indígenas.

A.A./R.C.: ¿Podrías comentarnos cuáles han sido hasta ahora los aprendizajes de tu paso por la academia que te gustaría resaltar?

A.C.: He aprendido que el conocimiento, los métodos y las técnicas no son neutrales ni están fuera de las relaciones de poder. Por eso, nuestra experiencia como sujetos históricos indígenas, nos permite dar cuenta de las relaciones de poder y de dominación, desde otros lugares y perspectivas. Nuestra visión es fundamental para crear interpelando a la vez las formaciones ideológicas y epistemológicas dominantes, pero también a las jerarquías coloniales y patriarcales que subyacen a las condiciones de generación de conocimiento. He insistido en algo que me parece perfectamente posible si se quisiera: que nuestras voces alcancen un estatus dialógico; ni más ni menos.

A.A./R.C.: Cuéntanos acerca del trabajo de investigación que te encuentras llevando a cabo en este momento.

A.C.: Estoy finalizando mi tesis doctoral en que me propuse problematizar la “naturaleza” del

“trabajo doméstico” a la luz de la permanencia de lo colonial. Me interesó explorar cuál es el sistema de relaciones sociales en que las mujeres indígenas, en particular, son convertidas en “sirvientas”. La investigación me ha llevado a pensar que el “trabajo doméstico” contemporáneo en este país, más que un empleo, responde a una institución de servidumbre. Así, la casa no es un espacio privado ajeno sino un ente conformado y conformador de sociedad, pues funciona de acuerdo a las lógicas organizativas, los imaginarios, los mandatos y las formas típicas de autoridad. Siguiendo esta línea, entiendo la casa como un espacio de dominación privada pero también un lugar donde esta dominación puede desestabilizarse. Es por eso que el ideal “civilizatorio” deseado para las “sirvientas” está enfocado a la fabricación de una buena trabajadora, o más, bien una “buena sirvienta”, pues esta disciplina busca mantener la estabilidad de la servidumbre frente a los mecanismos que la desafían.

A.A./R.C.: En las últimas décadas se ha hablado de una mayor participación de las mujeres indígenas en la vida social del país y de un mayor acceso de las mujeres a la educación. ¿Cuál sería tu valoración sobre esto?

A.C.: Yo me atrevo a decir que “la participación de las mujeres indígenas”, como se dice en la pregunta, ha sido una constante en la historia de este país. Aunque no abundan los registros del pasado, los pocos que hay, nos hablan de mujeres que siempre han

cuestionado las formas de poder, pero que también por ello han sido reprimidas y forzadas a aceptar un “rol doméstico” o de reproducción privada, no tanto de su familia, sino de las familias no indígenas de este país. Los cuerpos y los poderes productivos y reproductivos de las mujeres indígenas y pobres han sido expropiados y colocados al servicio de la economía política colonial de Guatemala. Me parece que lo que ha habido en los últimos tiempos es una visibilidad y un reconocimiento incipiente de su participación. La promoción de su participación y quehacer político da un contexto relativamente favorable para romper con esta condición de servidumbre impuesta por el mismo sistema que ahora piensa que nos da oportunidades. No nos dejemos engañar con esto. Recordemos que, en las luchas actuales por la defensa del territorio, las mujeres están a la vanguardia, defendiendo la vida, los territorios y los bienes naturales, creando comunidad y sociedad, es decir, haciendo una política distinta e innovadora, pero han sido impunemente reprimidas, perseguidas, y capturadas, porque el poder colonial y patriarcal las quiere ver sumisas. La participación política en sentido amplio no siempre está favorecida por la educación, al contrario, la escolarización tiene la particularidad de promover el potencial económico de los cuerpos disminuyendo su fuerza política. Concurro en que ha ido aumentando lentamente la cobertura educativa aunque los métodos, la calidad y el sentido

de éstas siguen siendo agresivos y disciplinarios para las mujeres indígenas. Pero es lo que hay, y aprovecharlo es muy importante también porque estas herramientas nos sirven, si así lo queremos, para cuestionar y desafiar al mismo sistema conociéndolo desde adentro.

A.A./R.C.: ¿Qué es la mayanización?, ¿Dónde encontramos procesos de mayanización?

A.C.: La investigación que se llamó *Mayanización y vida cotidiana: el discurso multicultural en la sociedad guatemalteca* buscó comprender las maneras en que las diferencias, las desigualdades, la diversidad y las relaciones étnicas se están gestionando en la etapa posterior a la firma de los acuerdos de paz, fundamentalmente con la llegada de la ideología multicultural en este país y la reivindicación del ser maya. El término mayanización, en sí mismo, llegó ser muy popular, y se interpretó de distintas maneras que no necesariamente fueron las que se pensaron inicialmente en la investigación. La mayanización como entendimiento de las nuevas dinámicas identitarias de los indígenas es la forma más popular que tomó porque me parece que para muchos está explicando algo concreto. La idea del ser maya, en un principio, generó tanta polémica y rechazo en Guatemala. Esto es absurdo pues cualquier ser humano, grupo o sociedad tendría el derecho a definirse como quiere, pero a los mayas contemporáneos se les estaba negando este derecho, porque desde la lógica dominante ser indio

va atado a la opresión y ser maya está asociado a la grandeza. Con el paso del tiempo se fue aceptando la idea de nombrar a los indígenas como mayas, canalizándose esta autodefinición por diversas vías masivas, la escuela, los medios de comunicación, y el turismo, entre otros. Las organizaciones y el movimiento maya que promovieron esta autodefinición, han ido despareciendo de la vida pública en estos últimos años, pero han dejado un movimiento de ideas alrededor del ser maya, que ha tomado su propio curso.

A.A./R.C.: ¿Qué papel jugó la celebración del Oxlajuj Baktum (diciembre 2012) en este proceso?

A.C.: Aunque fue algo efímero, lo veo como el último acontecimiento grande que logró reafirmar a nivel nacional la idea del vínculo de los indígenas actuales con los mayas del pasado. No obstante, hay que reconocer que sigue habiendo mucha gente que prefiere llamarse indígena, natural o de otras maneras, pues somos producto de una historia. También siguen habiendo procesos fuertes de negación del ser indígena o por qué no decirlo, de ladinización, porque vivimos en un modo de dominación colonial, que no se circumscribe a lo económico y que es un asunto contemporáneo y concreto, no es una metáfora.

A.A./R.C.: ¿Qué significa ser joven maya en épocas de posguerra e Internet?

A.C.: El Internet es un espacio utilizado por las y los jóvenes para

difundir ideas, hacer intercambios y construir redes. Esto es alentador pues la juventud es una etapa difícil para reivindicar una identidad hostigada por el racismo. Por esto mismo también es importante reconocer que hay una gran cantidad de jóvenes hombres y mujeres, que niegan el ser maya o lo evaden. De igual manera, hay otros jóvenes que sin estar en espacios de activismo político, tienen un sentido fuerte de identidad indígena, desde donde optan por no ocultarse y enfrentan con valentía una realidad adversa y hostil.

Hay jóvenes mayas que han sido verdaderos sobrevivientes del racismo y han sabido construir una identidad sobre la base de la dignidad y el orgullo de ser indígenas o mayas y desde allí desarrollar sus talentos. La juventud maya activista tiene en sus manos la posibilidad de usar la historia y la memoria para poder construir un quehacer político sólido en que se aproveche lo que otros ya han sembrado, teniendo el cuidado de no repetir los mismos errores, sino aprender de ellos. Me parece que es necesario que estas nuevas generaciones estén más atentas a la compleja realidad de los pueblos mayas, antes que dedicarse a la reproducción acrítica de ideologías, muchas de ellas, conservadoras y monistas. Urge un quehacer político que comprenda y trabaje en la heterogeneidad de los pueblos mayas, antes que esperar una homogeneidad que nunca llegará. Conocer la historia y tener memoria puede permitirnos

además ser cuidadosos o tener la entereza necesaria para no ser no ser cautivados por el poder que busca cooptar y quitar la fuerza transformadora de nuestras reivindicaciones. No es lo mismo ser mayas para folklorizar el poder que ser mayas para retar la dominación que sigue expropiándonos y masacrándonos.

A.A./R.C.: Alrededor de los Acuerdos de Paz existió en Guatemala un importante movimiento maya. ¿Cuál es tu lectura de los espacios ganados y los aspectos más frágiles del mismo, a varias décadas de su emergencia?

A.C.: Esta efervescencia de organizaciones y personalidades mayas dedicados a las reivindicaciones político-culturales ha pasado. Ahora vivimos otro tiempo en que hay una acción política intensa en las localidades que enfrentan procesos de despojo por la intrusión de proyectos extractivos. Muchos de estos movimientos locales tienen un fuerte arraigo histórico. Por eso la realidad actual, que amenaza la vida de sus habitantes, genera caminos de convergencia en torno a la defensa común de la vida y del territorio. Pero me parece que hay luchas locales que retoman parte del legado de las organizaciones o el movimiento maya. El orgullo de ser mayas, tener un idioma, cultura, cosmovisión, espiritualidad y su definición como pueblo aporta a las ideas locales de autonomía que se están estructurando alrededor de la defensa del territorio. También existen personajes mayas que

fueron cautivados por los discursos indigenistas retomados por el multiculturalismo más superfluo, para quienes el reconocimiento de la cultura es la solución de todos los problemas de los pueblos mayas. Para ellos no resulta problemático que “lo maya” convertido en emblema se adapte a cualquier discurso, incluso el orientado al despojo y a la represión.

A.A./R.C.: Cuando los curadores de este proyecto comenzamos a reflexionar sobre las especificidades culturales en Guatemala, pensamos en cosas que van más allá de genealogías propuestas desde espacios de poder, también desde el esencialismo. Sabíamos que era necesario explorar la existencia de saberes específicos o de micropolíticas que escapan a una supuesta universalidad histórica.

A.C.: Me cuesta comprender a qué se le llama “especificidades culturales” ¿Qué es lo que le da a algo la categoría de específico? ¿Su minorización o marginalidad? En este sentido yo diría que los indígenas no somos una especificidad cultural. Utilizando estas mismas categorías podríamos pensar en que hay muchas especificidades que se han impuesto como universales, pero son eso, especificidades que tienen el problema de pensarse a sí mismos como universales. Esta es claramente la raíz de lo colonial, que una especificidad occidental se coloca como universal y somete a quienes construye como específicos: los pueblos indígenas.

Los mayas somos tan universales como específicos.

A.A./R.C.: ¿Cuál es tu percepción sobre las corrientes de estudios decoloniales?

A. C.: De pronto en Guatemala se empieza a hablar de colonialidad y decolonialidad, una tendencia que se ha vuelto novedad en toda Latinoamérica, y es propuesto por académicos no indígenas, quienes por su posición de poder en la generación de conocimientos han llegado hasta nosotros. Estas producciones son valiosas, necesarias, indudablemente; sabemos que son voces del sur en el norte, pero lo curioso es que se las recibe en muchos lugares de Latinoamérica como voces del norte para nuestro sur, porque no se les da una categoría dialogante, sino se les otorga exclusividad o superioridad en el análisis de lo colonial, subordinando o ignorando las producciones locales. Basados en estos estudios, de pronto se habla de la condición colonial de Latinoamérica frente a EE.UU. o Europa, pero se deja de lado el colonialismo interno y su conexión con el colonialismo externo.

De pronto surgen intelectuales, académicos o artistas no indígenas de los países del “Tercer Mundo” que se sienten colonizados frente a sus colegas del norte, pero, ¿en qué momento van a revisar y cuestionar su posición de poder como no indígenas al interior de sus países? Por las lógicas del conocimiento colonizado que hemos heredado, es habitual que para entender nuestras realidades miremos

primero hacia afuera, o quizás exclusivamente hacia un exterior a quien concedemos autoridad. Esto ha pasado ya con las teorías de izquierda y feministas. La problematización de lo colonial desde los investigadores indígenas en Guatemala, sigue teniendo poco eco, pero seguimos pensando en ello. Nuestra insistencia es pensar el colonialismo como una realidad contemporánea, activa, contestada también; quizá esto nos diferencia de investigadores ladinos, mestizos o extranjeros que estudian Guatemala, que ven el colonialismo como una época pasada. De manera que sí existen intentos de descolonizar el conocimiento desde los indígenas, pero nos encontramos con que el medio nacional en que se mueven nuestras ideas, terminan relegándolas más rápido que dialogando con ellas, porque nuestro lugar en la investigación es la del sujeto subalternizado. Además, nuestro intento de pensar con autonomía o independencia se ve afectado por la costumbre de querer vernos tutelados. Por eso, no se puede descolonizar el conocimiento sin cuestionar paralelamente las relaciones jerárquicas que soportan el colonialismo.

A.A./R.C.: Dentro de las reflexiones contemporáneas acerca de la etnicidad se habla desde un esencialismo o se reflexionan sobre la identidad desde posiciones menos rígidas. ¿Cuál es el peligro de esa rigidez?

A.C.: Efectivamente hay posiciones rígidas, como ustedes dicen, de entender el ser maya. Hay otras

más fluidas y otras más pluralistas. Muchas mujeres, yo soy una de ellas, hemos criticado las posiciones rígidas porque estas lo que hacen es negar la historia que nos ha producido como mayas. En aquel tiempo, en el estudio “mayanización y vida cotidiana”, opiné y lo sigo sosteniendo, que nos unificaría más una identidad política como mayas, que una identidad cultural en sentido estricto. Opino que las posiciones rígidas no están solo en las mujeres y hombres mayas, he visto a hombres y mujeres ladinos, mestizos y extranjeros que difunden estas ideas rígidas, que podríamos definir como esencialismo, limitando la posibilidad de que las y los mayas podamos construir en pluralidad.

Poemas de Jimmie Durham

Jimmie Durham es un artista multidisciplinario, poeta y ensayista de origen Cheroquí. Algunos de los poemas seleccionados fueron publicados originalmente en el libro *Columbus Day* en 1983, después haber participado como activista político en el American Indian Movement entre el 1973 y 1980. Durham reconoce la historia de genocidio y colonización en contra de los pueblos originarios en lo que hoy son los Estados Unidos (Native American) como propia. También está muy consciente y vivió en carne propia, durante los años 80s, en Nueva York, en el apogeo del multiculturalismo, una continuada situación colonial de prejuicio, violencia y categorización estereotípica del indígena. Estos poemas son políticos y llenos de rabia y arremeten con fuerza en contra de la historia del colonialismo iniciada con la llegada de Colón y que continúa a nuestros días, a la vez que rinde homenaje y reivindica el legado de la cultura Cheroquí. Estos poemas de Jimmie Durham encuentran eco en el pensamiento y el arte de muchos artistas de Guatemala que están reinscribiendo sus culturas originarias.

PONEN NUESTRAS CABEZAS SOBRE DINERO

Primero (en el caso que no hayas estado presente),
dinero es
Cuando nos golpean y nos hacen escarbar metal
Cuando nos cortan en pedazos y entonces
Nos dan algunas de las piezas para recuperar
Algo de la comida que nos robaron.

¡Níquel de búfalo!¹

En Perú es una llama y el níquel es latón.
En México pusieron la cabeza de un jefe azteca
Sobre dinero de plata.

¿Quién es ese indio sobre ese níquel?
No tiene nombre.
Tan sólo otro animal como una llama o un búfalo.

Solían hacer centavos con cabezas de indio.
La gente las colecciona y las vende.

Gerónimo tenía un precio sobre su cabeza.
Ahora ponen nuestras cabezas sobre dinero.

¹ El Buffalo Nickel es una moneda norteamericana con la cabeza de un indio en una cara y en la otra, un búfalo.

ÁRBOLES BAILAN

El cielo danza
Los sauces danzan como mujeres
Danzan como serpientes,
Los sauces danzan frente al espejo
Los peces danzan en el espejo.
Las tortugas danzan
Los robles danzan como osos,
Las nubes cantan como osos del cielo
Los pinos danzan,
Son estrellas

Ha llegado la tormenta
A matar las larvas,
A matar los gusanos

Las semillas danzan
El agua danza—
Son caballos en el cielo² orgullosos.

El maíz crecerá y danzará con nosotros.

Lanzas de tormentas están con nosotros.
Nuevas plantas crecen
Nuevas cosas viajan a nuestro encuentro.
El cielo danza

COMPRANDO TIEMPO

Con el dinero que ganaron robando nuestra tierra
Ellos se han comprado un poco de tiempo—
Tiempo aire
Tiempo agua
Tiempo guerra
Y tiempo subterráneo.
Y con eso ellos piensan que han comprado la historia.

Pero cuando miro atrás, más allá de los cientos de años
De historia que declaran suya,
A través de nuestros miles de años,

Y cuando pienso en los millones de flores rojas
Que se abren cada primavera de esos miles de años
Sin importar qué tan blancos los inviernos,

Veo horas como estrellas en los ojos de nuestros niños.

DÍA DE COLÓN³

En la escuela me enseñaron los nombres
Colón, Cortés y Pizarro
Otra docena de asquerosos asesinos.
Una estirpe que se extiende hasta el General Miles,
Daniel Boone y el General Eisenhower.

Nadie mencionó los nombres
De siquiera algunas víctimas.
¿Pero no recuerdas a Chaske, cuya espina dorsal
Fue aplastada tan rápidamente por la bota del Sr. Pizarro?
¿Qué palabras lloró sobre el polvo?

¿Cuál era el nombre conocido
De aquella jovencita que danzaba tan gallardamente?
¿Que todos en el pueblo cantaban con ella—
Antes que la espada de Cortés le arrancara los brazos
Mientras ella protestaba la quema de su amado?

El nombre de ese joven era Muchas Hazañas,
Y había sido líder de un grupo de guerreros
Llamados los Redstick Hummingbirds⁴ habían retrasado
La marcha de las tropas de Cortés con tan sólo algunos arpones y
piedras que ahora permanecen quietas
En las montañas y ellas recuerdan.

3

En muchos países Columbus Day solía llamarse Día de la Raza, actualmente se le conoce como Día de la Hispanidad.

4

Colibríes Ramasrojas

Greenrock Woman⁵ era el nombre
De aquella señora anciana que caminó hacia él
Y escupió en la cara de Colón. Nosotros
Debemos recordar eso y recordar a
Laughing Otter⁶, el taino que intentó detener
A Colón y a quien se llevaron como esclavo.
Nunca lo volvimos a ver.

En la escuela aprendí sobre descubrimientos heroicos
Creados por mentirosos y ladrones. La valentía
De millones de personas reales y dulces
No fue conmemorada.

Entonces déjennos nombrar un día festivo
Para nosotros y hacer un desfile que comience
Con las víctimas de Colón y continúa
Hasta nuestros nietos, que serán nombrados
En honor a ellos.

Porque, ¿no es verdad que hasta en el verano
El pasto en esta tierra susurra esos nombres,
Y cada riachuelo ha aceptado la responsabilidad
De cantar esos nombres? Y nada puede detener
Al viento de aullar esos nombres alrededor
De las esquinas de la escuela.

¿Por qué más debían cantar los pájaros
más dulcemente aquí que en otras tierras?

5 Mujer Piedraverde
6 Nutria Riendo

LAS ESPUELAS DE PLATA DE SEQUOYAH

En nuestro idioma “vaca” es “waka” porque los españoles nos dieron el ganado.

¿Amó alguien la plata como los españoles aman la plata?

Sequoyah la amaba más, y al hierro; amaba el hierro y escribir. Mucho antes de aprender a leer les preguntó a sus amigos quién podía escribir, “hagan que mis espuelas digan mi nombre”.

Walela el chéróqui corriendo a través de Echota con espuelas de plata amarradas sobre mocasines.

¡Utsistalu gigi! ¡Brilla! Y Sequoyah” estampado en la izquierda, “Sequoyah” estampado en la espuela derecha, un diseño que le recordaba a Sequoyah las serpientes y ramas, conexiones tan distantes que lo hacían pensar en, caminar en, patrones extraños. En cualquier caso, tú sabes que Sequoyah era cojo y era un artista.

La primera esposa de Sequoyah (pero no existe esa palabra en su idioma, sólo una palabra que significa vagamente “co-amigos”) lo vio virando por Echota con esa combinación y soñaba que se convertiría en un gran Otashty.

Entonces, cuando pasó años explorando la idea de escribir, ella quemó la casa. En cualquier caso, Sequoyah también estaba también trabajando la plata, ¡utsistalu gigi! Y aprendiendo el trabajo en hierro.

Ambos son metales, brillantes y opacos, duros y duros— cooperativamente. La plata viene de la tierra y brilla como la luna, el hierro cae de las estrellas y brilla como la muerte. O brilla como los ligamentos que se pudren en la pierna de un animal muerto (¿Conoces ese brillo en la carne vieja rebanada?) Como truenos detrás de una nube ¡y resiste! Pelea cada paso, hasta que el cuchillo está terminado, entonces nada está más en concordancia que el hierro y su forma.

¿Tenía un caballo para ir con sus espuelas de plata?
Sí, tenía un caballo al que llamaba viejo,
pero no tenía silla de montar y Sequoyah no sabía que las espuelas
podían ser usadas contra los caballos.
Intentó usar espuelas en sus muñecas
y sus codos, pero siempre se pinchaba

Sequoyah explicó las flechas: una flecha no puede
decirse que tenga partes porque las partes son todas
otra cosa hasta que el objetivo las conecta.

La cabeza es de piedra, el cuerpo es de madera,
la cola es de plumas porque una flecha debe volar.
¿Es su objetivo volar o penetrar el blanco?
La piedra no puede guiar a la madera y plumas,
porque las plumas guían a la piedra,
así, sólo por medio de la madera.

Uno necesita al otro como los árboles de pino
conectan a la tierra con el cielo.
Cuando vemos esta contradicción cooperativa
pensamos en un arco, luego en el arquero, luego
en el blanco, luego la muerte, luego la cena.

El pie de página de la vida de Sequoyah
es por supuesto que lo mataron en Tejas
y le pusieron su nombre a un árbol en California en su honor.
Dijeron que era tan inteligente que su padre
debió haber sido un hombre blanco.

¿Se le permitió a Sequoyah una última palabra
antes de ser asesinado? ¿Una nota a su hija?

Los poemas “Día de Colón”, “Ponen nuestras cabezas sobre dinero”, “Árboles bailan” y “Comprando tiempo”, fueron publicados originalmente en: Jimmie Durham. *Columbus Day: Poems, Drawings and Stories about American Indian Life and Death in the Nineteen- Seventies*, West End Press, Albuquerque, NM, 1983 y el poema “Las espuelas de plata de Secuoya” fue publicado originalmente en *Jimmie Durham: Poems that Do not Go Together*, Wiens Verlag, Berlin and Editions Hansjorg Mayer, London, 2012

Balam ajpu / guerreros luz

Letras en Tz'utujil: Tzutu Baktun Kan,
letras en español: M.C.H.E.

AJPU / SOL GUERRERO

Ahau, Sol, Eloim, Dios, Jah, Yabe, Zeus, Sun, Gran misterio,

BALAM, es el guerrero en PLENITUD

AJPU, fuerza de vida JUN AJPU

BALAM, seres espíritus, Juventud

AJPU, herederos de tu LUZ

BALAM, Achi nimaq ru CHOJQ'A', / Guerrero de gran fuerza,

AJPU, ta k'utu a wi chi qa WECH / SOL, revélate ante nosotros

**BALAM, pujlaj ni CH'ACH'OJIRI / SOL, nos sumergimos y nos
limpiamos**

**AJPU, Kin q'axaj nimak TZ'IB'ANEM / Guerrero, transmitimos tus
grandes escrituras**

CORO

Ni ka pu, pujlaj qi AJPU, / Nos transformamos sumergiéndonos en la Luz,
Ti qa kanoj li a TEWECHIK. / buscamos tu bendición.

Nima alaxel Jun b'atz, JUN CH'AWEM / Grandes hermanos, el tiempo y la
palabra

Chaq' alaxel Jun Ajpu, IXB'ALAMKEJ / grandes astros, el sol y la luna

Kin Tz'ibaj cha we AJAW AJPU / te escribo a ti gran espíritu de los Soles

Mak'ota ti kowin che a TZETIK / nadie puede verte

Cha wij pejnaqbi pon, POPOL WUUJ / de ti viene el incienso y las
escrituras

Nimaq a chojq'a a naooj AJPU / grande es tu fuerza y tu conocimiento

Punini, toq bix cha we, Ajaw / te hablamos gran espíritu Sol

Naj, naqaj pataq BEEY / en la lejanía y cercanía de los caminos

Ti qa bixaj, ti qa k'axaj pa JUYU / te cantamos, desde las montañas

Nimaqtaq a tzijj ti qa k'axaj AJPU / grandes palabras las que
transmitimos

Tzijj rixin a Chii, a bi', AJPU / palabras que pronunciaste tu gran espíritu

Pulani nimaqtaq Tzijj, Ch'awem. / derramamos tu gran verdad, tu
palabra.

Ayaomkan, a b'imkan, qa NAOOJ / nos heredaste y soplaste
conocimiento,

Ajpu Qoj kikot che a B'IXAXIK / gran guerrero Sol nos alegramos en el
canto

Qoj a buk'aaj q'a nima ACHI / protégenos gran espíritu

Ni qa pujulaj q'i, koj a TZ'ETAK'A / al bautizarnos nos bendices,

Koj a chajij, ti qa k'utuj cha WE / resguárdanos, te lo pedimos

Ta k'utu li sak chiqa wech AJPU. / muéstranos el camino que llega a ti,
guerrero SOL.

CORO

AJPU es la Vida así EXACTITUD
Fuerza increíble que usó JUN AJPU
WUQUB AJPU Gemelos ESPIRITUS
Como tú y yo herederos de su LUZ
AJPU es AJAW: señor CAZADOR
Cerbataneros, Guerreros del SOL
En los solsticios marcamos la CRUZ
Adentro y afuera está nuestra LUZ
Somos una luz del 13 BAKTUN
Ilumina nuestro R.A.P. a la RECTITUD
De Este a Oeste de Norte a SUR
Transición Hip Hop a HUN BAKTUN

Guía espiritual: Venancio Moralez, productor ejecutivo & líricas en Tz'utujil: Tz'utu Baktun Kan, líricas en castellano: M.C.H.E.,
Productor Musical: Dr. Nativo, banco de sonidos: Paulo Alvarado. Co-Productores: Danilo Rodríguez y Basico3.

Lecturas de masculinidad y violencia

ANABELLA ACEVEDO |

... cumplir las exigencias de una identidad sustantiva es una dura tarea, porque esas apariencias son identidades creadas mediante normas, y dependen de la invocación constante y reiterada de reglas que determinan y limitan prácticas de identidad culturalmente inteligibles. (Judith Butler, 281)

El arte en un país de cicatrices abiertas

En 1999, cuando Regina José Galindo participó con la obra *El dolor en un pañuelo*, en una muestra colectiva del proyecto PAI, muchos de los que la observaban seguramente se debatían entre la curiosidad y el asombro. La artista aparecía desnuda, con los ojos vendados y atada a una cama en posición vertical, mientras sobre su cuerpo se proyectaban noticias de periódicos de violaciones y abusos cometidos contra mujeres en Guatemala. Los Acuerdos de Paz recién se habían firmado en 1996 y, sin embargo, los rostros de la violencia parecían estar diversificándose, dispuestos a convertirse en fantasmas permanentes de los guatemaltecos¹. Seguramente una de las razones de la incomodidad de algunos de los presentes venía de tener que enfrentarse al cuerpo desnudo de una mujer en una sociedad moralista que sigue respondiendo a patrones tradicionales de corte patriarcal, y en donde a menudo se culpa a las mujeres por la misma violencia de la que son objeto.

Un año más tarde, Jorge de León participó en el festival Octubre Azul con la obra *El círculo*. Frente a una sorprendida audiencia, se cosía la boca para luego acostarse sobre el piso del edificio de Correos. El que en una sociedad que parece querer silenciar cualquier conducta contestataria que un artista violentara su propio cuerpo y se silenciara a sí mismo, colocándose intencionalmente en un plano de vulnerabilidad, era casi impensable. Los que estaban presentes y resistieron permanecer frente a él, observaban cómo la sangre brotaba de sus labios, en un cuerpo pasivo en el que ni siquiera los tatuajes revelaban su biografía accidentada. Seguramente enfrentarse a ese mismo cuerpo en una actitud más activa, en medio de la noche, habría hecho que más de alguno cruzara a la acera contraria. Ese año también Aníbal López presentó la acción *El préstamo*, obra incluida



Ilustración 1. Regina José Galindo, *El dolor en un pañuelo*, 1999

¹ En las últimas décadas, el femicidio se ha convertido en uno de los crímenes cotidianos más frecuentes—según el INACIF, hasta finales de octubre de 2013, solamente en ese año 592 mujeres habían sido asesinadas de manera violenta.



Ilustración 2. Jorge de León, *El círculo*, 2000

como referencia para la presente Bienal. La acción consistió en asaltar a una persona y, con los Q874.35, pagar las invitaciones, el montaje y el coctel. Según más tarde comentaba López, “*fue increíble que aunque yo lo publiqué, e hicimos la exhibición, nunca hubo una denuncia..., y a pesar de la experiencia, el hecho y las críticas posteriores, todo aquel que bebió vino en esa exposición terminó siendo cómplice*”.² Hacer de la violencia urbana tema y vehículo para el arte, y además involucrar al público no solamente implicaba una gran ironía sino también parecía estar naturalizando esa misma violencia dentro de un público que a menudo la invisibiliza³. Ese mismo año había presentado la acción *30 de junio*, nombrada así por haber sido realizada el Día del Ejército en Guatemala. Consistió en dispersar carbón -indiscutible símbolo de la quema de aldeas y de la tierra arrasada durante el conflicto armado- en una calle del centro de la ciudad para que los soldados, al marchar, tuvieran que pasar encima.

Possiblemente estas obras podrían resultar incomprendibles en otros contextos. Sin embargo, en la Guatemala de la posguerra no hace sino hablar de una violencia estructural que inevitablemente se ha llegado a traducir

2 <http://latinoamericanosunidos.blogspot.com/2012/05/48-horas-en-el-bunker-de-anibal-lopez-1.html> Lester Oliveros Ramírez, martes, 29 de mayo de 2012, “48 horas En el bunker de Aníbal López (A-1 53167)”

3 Aníbal López vuelve una y otra vez a hacer referencia a la violencia en obras posteriores. En *Testimonio*, presentado en la Documenta 13, traslada a un sicario para ser entrevistado por el público acerca de su vida y su “trabajo”. Así, surgen preguntas como las siguientes, que ponen en evidencia el cinismo de muchas personas afectadas por la violencia, pero también la manera en que la misma se ha enraizado en la sociedad: “¿Qué pasa si no haces tu trabajo? Me matan.”

¿Te han matado familiares, cómo? Si claro, a un primo y a mi prima de 15 años,

¿Y qué hace la Policía? La Policía es de lo más corrupto que hay en Guatemala.

¿Disfrutas tu trabajo? Trabajo es trabajo, yo no le pongo corazón.”

en una violencia cultural⁴ que parece haber creado un marco legitimador de la violencia y el autoritarismo dentro de la sociedad guatemalteca. Luego de 36 años de terror y de miedo,⁵ los efectos y las huellas del conflicto armado no podían causarle sorpresa a nadie, y sin embargo, el hecho de que encontraran en el territorio del arte un espacio fértil no dejaba de causar cierta perplejidad, a pesar de que el arte político, social o de denuncia ha estado presente a lo largo de la historia del país.⁶ La Historia, con frecuencia, no es cómoda para nadie.

Pero, ¿cómo entender el enorme peso que la violencia continúa teniendo en la vida cultural del país? El sociólogo Johan Galtung se refiere a la violencia cultural como “aquellos aspectos de la cultura, de la esfera simbólica de nuestra existencia, ejemplificados por la religión y la ideología, el lenguaje y el arte, la ciencia empírica y la ciencia formal (lógica, matemáticas), que pueden ser utilizados para justificar o legitimar la violencia directa o estructural”, rasgos que constituyen aspectos de la cultura pero no culturas completas (Galtung, J. 1990: 289). En cambio, la cultura de violencia se da cuando, dentro de la visión de Galtung, una cultura o sociedad concreta tienen interiorizada la violencia en su razón de ser, es decir, como mecanismo para hacer frente a los conflictos. ¿Cómo se vincula la violencia con la masculinidad sin perder una mirada crítica que nos abarca a

4 El sociólogo y matemático noruego Johan Galtung ha hecho reflexiones muy interesantes acerca de la violencia. En particular, a partir de lo que él ha nombrado el triángulo de la violencia. Más allá de las manifestaciones más obvias de la violencia directa, física o verbal y visible, Galtung se ha referido también a la violencia estructural y la violencia cultural, tal vez menos visibles pero no menos violentas. Ellas son las raíces de la violencia directa y comprenden ciertas formas sociopolíticas y culturales de una sociedad: las estructuras violentas como represión, explotación, marginación; y la cultura de la violencia como la legitimación de la violencia en el patriarcado, el racismo o el sexismo, por ejemplo. Véase *Violencia, guerra y su impacto. Sobre los efectos visibles e invisibles de la violencia*. <http://es.scribd.com/doc/40327680/Johan-Galtung-Violencia-y-Conflicto>

5 En los 5,180 testimonios recogidos por el Proyecto REMHI, *Guatemala: Nunca más* (1998), se documentan 55,021 víctimas de violaciones de los derechos humanos, las cuales corresponden a 14,291 hechos y 25,123 muertos. Según se puede leer en el informe, las víctimas de la violencia fueron: 8,675 personas amenazadas y 5,497 víctimas de atentados; 5,516 de torturas y otros tratos crueles, inhumanos o degradantes; 5,079 detenciones irregulares; 3,893 víctimas de desapariciones forzadas; 723 secuestrados que aparecieron vivos posteriormente; y 152 víctimas registradas de violaciones sexuales. 2 Según los análisis llevados a cabo, 49,812 víctimas, que equivalen al 90.53%, fueron víctimas del Ejército, la Policía, las Patrullas de Autodefensa Civil, los Comisionados Militares y los Escuadrones de la Muerte. De acuerdo a este mismo informe, la población guatemalteca aún muestra los efectos de la guerra. Los sobrevivientes describen como efectos más frecuentes una sensación de tristeza, de injusticia, de duelo alterado y, en menor medida, problemas psicosomáticos, hambre, soledad, recuerdos traumáticos y pesadillas.

En la actualidad, los niveles de violencia continúan avanzando. El Informe Global sobre Homicidios de la Oficina de la Organización de Naciones Unidas contra la Drogas y el Delito (UNODC) de 2013, coloca a Guatemala entre los cinco países con más homicidios a nivel mundial, con una tasa de 39.9 muertes por cada 100 mil habitantes.

6 Más allá de la vinculación que los artistas tuvieron dentro de la llamada década revolucionaria, es en artistas de los años setenta en Guatemala –como Arnoldo Ramírez Amaya– en donde vemos de manera clara una posición más política frente a los gobiernos militares en el país. Durante los ochenta, entre la desaparición forzada, la muerte y el exilio, la escena artística e intelectual de la ciudad de Guatemala estaba bastante empobrecida. Es en ese contexto que nace la Galería Imaginaria, liderada por Moisés Barrios y compartida con artistas como Luis González Palma, Pablo Swezey e Isabel Ruiz. A su manera, Barrios y Ruiz llevan la reflexión sobre la historia de Guatemala a niveles de gran sofisticación. Para mencionar solamente dos ejemplos, puede acudirse a la serie *República Bananera* (1996), de Barrios u obras como *Río Negro* (1996), de Isabel Ruiz.

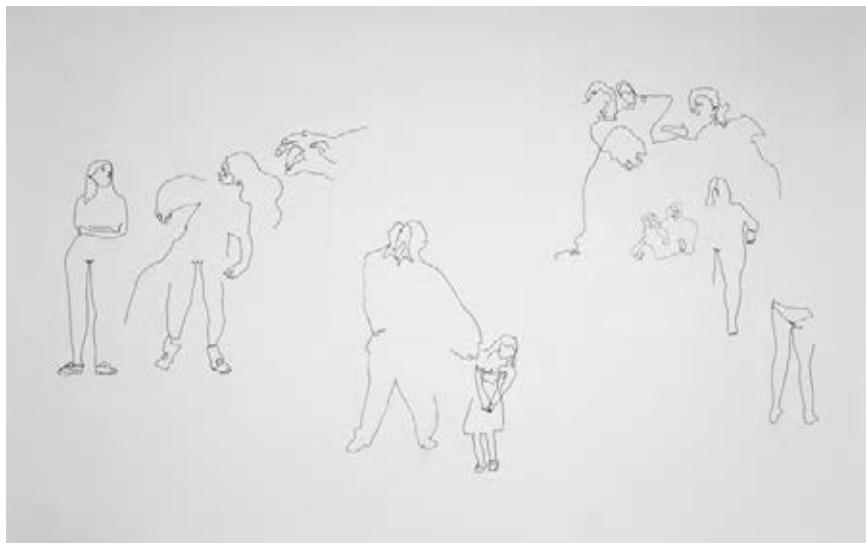


Ilustración 3. Johanna Calle, *Serie Afasia*, 2001- 2011

todos y todas? Y, ¿cómo se manifiesta esta relación en el arte y la cultura guatemalteca contemporánea?

Dentro de la 19 Bienal de Arte Paiz, la sección dedicada a pensar la masculinidad y la violencia propone una manera de acercarse a las dinámicas sociales de los guatemaltecos a partir de una relación entre estos términos, ya sea a niveles personales o a reflexiones de carácter más colectivo. Su contraparte se encontraría en la sección que centra su mirada en la sanación y el autoconocimiento, que dialoga con la violencia pero solo para buscar la manera de superarla.

Trabajos recientes e innovadores acerca de la masculinidad y la violencia hacen referencia a sus vinculaciones con problemáticas sociales tales como el nacionalismo, la guerra y la violencia doméstica,⁷ y proponen una reflexión sobre la performatividad de la masculinidad canónica dentro de estos ámbitos. En *Afasia*, de Johanna Calle (Colombia), por ejemplo, se explora el peso del sistema patriarcal dentro de dinámicas humanas cargadas de violencia y de dolor. A través de un trabajo sutil que se sostiene en la sugerencia y la sospecha, Calle devela estos signos de

⁷ “La guerra obviamente existe con anterioridad y por fuera de los contextos nacionalistas, y los lectores interesados en el tema de los hombres y la guerra en sociedades tribales y en otras donde no existe el estado, pueden consultar a Chagnon (1968) para una etnografía sociobiológica clásica sobre la masculinidad y la guerra, así como a Fried et al (1967) para una visión más general sobre la antropología de la guerra. En cuanto al nacionalismo, sus vínculos con lo varonil en una diversidad de contextos culturales no podrían ser más claros. Por ejemplo, Mosse (1996) documentó las historias asociadas del nacionalismo europeo y la masculinidad, Oliven (1992) analizó los gauchos brasileros y la identidad nacional, Guy (1992) examinó la relación histórica entre la sexualidad masculina, la familia y el nacionalismo en Argentina.” “La Antropología de la Masculinidad”, en Traficando con hombres, Matthew C. Gutmann <http://www.redmasculinidades.com/sites/default/files/archivos/biblioteca/00020.pdf>, 15



Ilustración 4. Mario Santizo, Serie *El fantasma de la posguerra visita...*, 2014

autoridad y poder que permiten la existencia de víctimas y victimarios. La afasia es la pérdida de la capacidad de producir o comprender el lenguaje, y aunque en sentido literal se refiere exclusivamente al lenguaje oral, este padecimiento también podría ser llevado al plano de lo existencial y, por qué no, a niveles sociales más amplios.

Edipo, la obra con la que Julio Serrano -fundamentalmente escritor y documentalista-participa en esta Bienal, nos sitúa dentro de la subjetividad de los guatemaltecos frente al juicio por genocidio por el que estaba acusado el general retirado José Efraín Ríos Montt⁸, posibilitando que los fantasmas y sentires de una sociedad que aún no termina de sanar se revelen de las más diversas maneras. De carácter polifónico, la obra de Serrano —que en sus propias palabras pretenden mostrar un rostro íntimo de nuestra relación con la historia— es un proceso de confrontación con sus propios supuestos sobre la historia y, a su vez, un intento por desacralizar los discursos oficiales con el fin de adentrarse dentro de la cotidianidad del guatemalteco medio —la intrahistoria, diría Unamuno. “Demasiadas cosas en Guatemala tienen que ver con la historia,” nos dice Serrano,

⁸ El 10 de mayo de 2013, el tribunal A de mayor riesgo, presidido por la jueza Jazmín Barrios, condenó a Ríos Montt a 80 años de cárcel, 30 años por crímenes contra la humanidad y 50 por genocidio, en un histórico y controversial juicio en el que su jefe de inteligencia, José Rodríguez Sánchez, fue absuelto por falta de pruebas. El argumento de la condena se centró en que durante el gobierno de facto de Ríos Montt (entre 1982 y 1983) se cometieron crímenes de manera sistemática contra el pueblo maya ixil, en una política de guerra manejada por el Estado consistente en mermar a los grupos indígenas, así como la prohibición del uso de idioma y la eliminación física de sus miembros como parte de los planes contrainsurgentes y antiterroristas manejados por el Ejército. La sentencia deja abierta la posibilidad a que se investigue a quienes hayan tenido responsabilidad en el genocidio sucedido en Guatemala.

El día 22 de mayo de 2013, la Corte de Constitucionalidad de Guatemala declaró ilegal la sentencia de genocidio.

“sobre todo en estos últimos días en que pareciera haber una silenciosa batalla entre justicia, memoria, miedo, vivir en un presente no resuelto. La historia, la más reciente, marca nuestra forma de relacionarnos, de entendernos.”

De manera irónica y un tanto lúdica, Mario Santizo también lleva a cabo una interpelación similar con la acción *El fantasma de la posguerra*, que intenta crear una presencia incómoda dentro de lógicas y espacios artísticos legitimados. Ya en ocasiones anteriores, a partir de una fotografía performativa en la que el mismo artista se interpela a sí mismo dentro de conductas y tabúes sociales que cuestionan los roles de género, se ha acercado al tema de la autoridad y el peso de las convenciones dentro de la historia personal y colectiva. En esta ocasión, sin embargo, el cuestionamiento es llevado a un plano colectivo que pareciera haber superado los traumas del conflicto armado. “Hay lugares que guardan nuestro pasado, nuestra historia. Pero muchas veces el pasado se repite y vuelve a nosotros, los recuerdos y las circunstancias no se borran, siguen llenando estos espacios de su aura”, dice Santizo.

Los bordados de Quique Lee, por su parte, forman parte de este entramado histórico en el que el “fantasma de la posguerra” aún nos persigue. Su obra recuerda las intervenciones que Ramírez Amaya llevó a cabo en la Universidad de San Carlos en 1973, en cuyas paredes aún quedan huellas de los murales en los que pintó el símbolo del Movimiento Nacional de Liberación (MLN) y unas gotas de sangre, en un intento de combinar la figuración con el texto. En otro mural, al logotipo de la cerveza Gallo lo acompaña el slogan “Sangre, el sabor de Guatemala”. Inserto dentro de la sección de Sanación y autoconocimiento, los bordados de Lee —junto a obras como las de Serrano, Santizo y Reyes Josué Morales, quien nos habla desde la sección de Sanación— buscan la permanencia de la memoria, pero no de manera gratuita sino como una forma de entendernos, de cuestionar la aparente estabilidad de las estructuras sociales de las que formamos parte y, quizá, de salvarnos de la Historia.

La ley del padre. Violencia y masculinidad

Como categoría social, la masculinidad ha estado constituida por presupuestos socioculturales sobre ideales y estereotipos de género y de relacionamiento que contribuyen a la construcción de un imaginario subjetivo que enfatiza un substrato biológico que conduce a la agresividad y la legítima. Tradicionalmente, la ideología hegemónica de la masculinidad ha sido una visión construida por los mismos hombres que plantea, como supuestos fundamentales para sí, la heterosexualidad, la



Ilustración 5. Yahveni de León,
Serie *Maquetaciones mentales*, 2014



racionalidad y el privilegio de infringir violencia. Es decir, la masculinidad como la autoridad y el vehículo del poder, la Ley del Padre.

En *El género en disputa*, Judith Butler nos recuerda la afirmación de Foucault en relación con los sistemas jurídicos de poder, que “producen a los sujetos a los que más tarde representan. Las nociones jurídicas de poder parecen regular la esfera política únicamente en términos negativos, es decir, mediante la limitación, la prohibición, la reglamentación, el control y hasta la «protección» de las personas vinculadas a esa estructura política a través de la operación contingente y retractable de la elección. No obstante, los sujetos regulados por esas estructuras, en virtud de que están sujetos a ellas, se constituyen, se definen y se reproducen de acuerdo con las imposiciones de dichas estructuras”⁹ (47). Lo que vemos en “Edipo” es precisamente una reflexión sobre la manera en la que las normas jurídicas de poder nos regulan como miembros de una sociedad que responde de manera automática -y muchas veces enteramente visceral- ante su historia.

De la misma manera, aunque llevado al plano de lo personal, *Maquetaciones mentales*, de Yavheni de León, cuestiona esa regulación

⁹
2007

Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Barcelona

social de lo masculino, pero a partir de un ideal del cuerpo masculino como representación de construcciones sociales impuestas. Sometido a un estricto control, de León se propone *domesticar* su cuerpo y ajustarlo a lo que el imaginario social de la belleza determina: un cuerpo viril, heroico, militar, es decir, lo que por mucho tiempo ha sido para muchos el ideal de la belleza masculina. Y de paso, dialogar con los deseos de un padre que únicamente puede concebir como masculino un cuerpo que responde a los parámetros tradicionales. Así, la dieta estricta de su hijo y el régimen de ejercicios a los que se somete no son más que signos de una sexualidad normada por lo canónico. En palabras de Butler, “El sujeto masculino solo parece originar significados y, de esta forma, significar. Su autonomía supuestamente autofundada intenta esconder la represión, que es al mismo tiempo su base y la posibilidad permanente de perderla.” (*El género en disputa*, 117).

A su manera, Yahveni de León comenta las exploraciones sobre el género como performatividad hechas por intelectuales como Judith Butler, quien cuestiona la distinción sexo/género como una discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente construidos: “Si por el momento presuponemos la estabilidad del sexo binario, no está claro que la construcción de «hombres» dará como resultado únicamente cuerpos masculinos o que las «mujeres» interpreten solo cuerpos femeninos.” (*El género en disputa* 54). Las *Maquetaciones mentales* de De León confrontan el concepto socialmente aceptado de masculinidad, vinculado a la salud y a la belleza física, a partir de una serie de juegos con la representación del imaginario social sobre el “hombre ideal” que presentan las revistas dedicadas a la salud masculina.

La reflexión sobre la existencia dentro del plano de lo personal es llevado a un nivel desgarrador en *Estudio de luz y sombra*, performance en la que Jorge de León destaza a una res y pasa una noche dentro de su vientre, confrontando así un pasado de abandono materno y poniendo subvirtiendo su aparente posición masculina de poder. En esta obra -que también es un homenaje al *Buey Desollado* de Rembrandt- el artista se somete a la imposibilidad de regresar al útero materno, esta vez para ser él quien decida cómo y de qué manera lo hace y, al hacerlo, purifica su presente en una especie de ritual en el que la confrontación con la muerte es también pasaje de limpieza.

Si bien es cierto que las modalidades para referirse al tema de la violencia en el arte guatemalteco han ido cambiando a lo largo de los años, su presencia como tema y como impulso sigue siendo notable. Nada sorprendente en una sociedad de grandes tensiones entre una normativa oficial que refuerza y defiende el autoritarismo y la violencia y la

emergencia de nuevas generaciones de guatemaltecos que cuestionan esa normativa, y que poco a poco se abren a nuevas maneras de experimentar su sexualidad, a pesar de encontrarse continuamente teniendo que escapar los cánones de la masculinidad y heterosexualidad dentro de esquemas patriarcales difíciles de romper. “Debemos llevar a cabo una reflexión sobre la violencia si queremos cuestionarnos con profundidad la masculinidad” nos dice Miguel Llorente Acosta, (...) “La violencia no ha estado ahí como un mero recurso alternativo, sino como un instrumento activo para el mantenimiento, guarda y custodia de esa posición de poder.”¹⁰

¹⁰ Miguel Llorente Acosta, “Masculinidad y violencia: implicaciones y explicaciones,” p 1 http://www.berdingune.euskadi.net/u89_congizon/es/contenidos/informacion/material/es_gizonduz/adjuntos/masculinidad_y_violencia_implementaciones_y_explcaciones.pdf

DICCIONARIO BASICO DE TERMINOS ESENCIALES

de uso exclusivamente masculino
(con ayuda de El Pequeño ESPASA)

desasosegar la lengua para que de algún modo
por fin diga
anónimo

La verga (*sust. fem., sing.*: Palo delgado) **no existe,**
es tan sólo un pene que, grande o pequeño,
grueso o delgado, flácido o endurecido, se usa
como instrumentos de agresión verbal.

Los varones (*sust. masc. pl.*: Hombres de poco alcance)
no existen; son tan sólo esos que, teniendo el
poder, han descubierto que la violencia hace
que los otros pierdan fuerza y cedan, aunque
al principio se resistan.

Las putas (*sust. fem., pl.*: Mujeres públicas, ¿Políticas?)
no existen, son únicamente esas mujeres que
trabajan por las calles o en burdeles. A veces
grasas, o también medio flacas, viven recluidas
en su ruido, ese de sus camas que rechinan
allí, en donde al acabar, ya no se respira.

La pusa (*sust. fem., sing.*: De uso local. No está incluido en el diccionario) **no existe, es únicamente ese canal por donde machos y mujeres pasan antes de pegar el primer grito cuando se ven obligados a confrontar el mundo.**

Las mujeres (*sust. fem., pl.*: Que menstrúan) **no existen, son apenas esas que, de acuerdo a los hombres, carecen de cojones.**

Los machos (*sust. masc., pl.*: Hombres necios) **no existen. Son tan sólo quienes, como los hombres, insisten en dividir el mundo en dos grupos: los que la meten y a los que se la meten.**

Los huecos (*sust. masc., pl.*; Presumido, hinchado, vano) no existen, son únicamente esos varones que trabajan para alguna compañía o que van a la escuela y que caminan por las calles, o que van a los parques sin hacer ningún ruido, pero que una vez en sus cuartos gimen cuando se entregan, cuerpo entero, a sus placeres.

Los hombres (*sust. masc., pl.*: Juego de naipes en grupo) no existen. Son tan sólo quienes, con un pene y dos testículos entre las piernas, buscan denigrar a quienes perciben como meros agujeros.

Los culasos (*sust. masc., pl.*: Líquido en el fondo de un vaso) no existen, son tan sólo algunas mujeres percibidas a través de las miradas y de las palabras distorsionadas de los hombres.

Metamorfosis

*La propia, también: una condensación de
testimonios recogidos durante diez años ligado al
derecho criminal. Una voz desde el crisol de la
hipermasculinidad.*

¿En quién piensan los presos el día de San Valentín? ¿En quién los guardias? ¿Colgamos corazones entre los barrotes? Preguntas, esbozando una sonrisa, o más bien, dejándome imaginarla, entre la voz distante del auricular del teléfono público de la penitenciaría.

No sé en qué piensen los otros, cariño; pero yo pienso en vos. Acá no hay corazones adornando los barrotes, pero sí chocolates en las abarroterías de los internos, al doble del precio.

Hay visitas conyugales en colchones desgastados iluminados por bombillos desnudos. Hay un convivio en el taller mecánico, donde cada uno llevó sodas y chucherías y pusimos música en un estéreo sonando con vos.

Pienso en vos, ya te lo he dicho, como cada día que he estado acá. Y aunque no me lo creas, aún me vuelve loco pensar que ahora que cuelgue vas a irte por ahí a ser feliz sin mí, con otros. Pero así son las cosas, guapa, todo salió mal, todo explotó.

Me faltan cuatro años para salir, de los diez que me dieron. Voy a tener cuarenta y siete y vos vas a estar siempre joven como cuando te dejé de ver, ¿hace cuánto? ¿Desde que me detuvieron? ¿Tres meses antes, en aquella fiesta? Todo es borroso ahora que ha pasado tanto tiempo.

No te puedes imaginar de qué va estar preso. Todos sabían que me darían sentencia: me agarraron con el dinero. Ya pienso cada vez menos en eso; pero no olvido las manos de los policías abriendo la maleta justo donde estaba escondida la plata. No sé si fue una trampa, lo más probable es que sí.

Ya sé que piensas que fui un idiota y que esperabas más de mí. Que jamás pensaste que fuera a dejarme atrapar de esa manera tan estúpida. Pero cariño, no te imaginás la que me comería si abro la boca. Prefiero esto. Ya solo me faltan cuatro años. Solo cuatro navidades acá.

Al inicio me costó muchísimo. En el preventivo era muchísimo peor. Sobre todo cuando se enteraron que me arrestaron con aquella gorda cantidad de dinero. Pensaban que tenía más plata guardada. Me tuve que hacer el rudo, cariño. ¿Te imaginás? Yo que jamás ensucié las mangas de una camisa, reventándome a golpes con tres rotos por usar una plancha de cemento para dormir.

Así son las cosas: todos te abandonan cuando vas a la cárcel. Es como si la civilización te diera la espalda y uno en el margen estuviera confinado a las cavernas. Acá todo es salvaje, hay que pelear por cada cosa. Hay que volverse un cavernario para sobrevivir. Hay que construir sobre la sangre.

Ya logré tener una refrigeradora. Es una cosa linda. Ahí guardo las cosas que de vez en cuando me manda mi hermano. La compré con el dinero que me gané por reparar algunas televisiones del jefe del comité de seguridad de los internos. El jefe es un tipo justo, entre lo que se puede aquí dentro. Mantiene el orden.

Nada de lo que pasa aquí es como uno se lo imagina allá afuera. Esto es como si fuera una jaula, donde te meten y vuelven por ti en diez años si es que vivís aún. Adentro no hay guardias, aparecen muy poco, solo cuando hay requisas y te quitan lo poco que has logrado. Nunca tuve nada y ahora temo que me quiten la refrigeradora.

Los guardias son de lo más corrupto. Te dan lo que querrás si les llegás al precio. Son de lo más bruto. El otro día entraron con un escándalo a tomar a dos chicos travestis por la fuerza y se los llevaron con el alcaide. El director de presidios dijo que nadie en la cárcel de hombres podía vestir como mujer por razones de seguridad. Resulta peligroso ser mujer o parecerlo.

Es una idiotez: acá todos se visten como se les ronca la gana, no hay uniformes, pero ellos no pueden usar sus vestidos ni sus tacos, que ya de por sí, los pone como un blanco en un campo de tiro. Esos chicos son los punketos, sobreviviendo contra el sistema, inmaculados.

Los tomaron a la fuerza, te digo, los amarraron y les cortaron el pelo. Los raparon. Adiós a las largas melenas. Ahí regresaron con unas playeras que les dieron los guardias, de quién sabe quién, llorando. Como pelados recién bautizados en la mara.

Yo hablé con uno de ellos, porque te digo, me caen bien. Quería hacerle saber que estaba ahí como otros. A pesar de todo.

El chico estaba destruido. Sollozaba diciendo que lo habían mutilado. Que ahora se despertaba y le daba asco verse al espejo, siendo lo que no es.

Sé que jamás ha leído a Kafka pero le hablé del viejo Samsa y me decía “*a mí me hubiera gustado leer, pero siempre fui bruta y por eso terminé aquí. Contáme más de ese señor cucaracha...*”. Y yo no paraba de contarle mientras sus ojos se abrían maravillados con las historias.

Es lo que te digo: la civilización nos dio la espalda pero a estos chicos les da el culo y les caga encima. Ahora están tramitando que les permitan vestirse como quieran. Es estúpido que el gobierno sea dueño de tu cuerpo. Es impensable. Ni siquiera aquí entre asesinos. ¿Te imaginás que nosotros

hubiéramos tenido que tramitar un permiso estatal cada vez que decidíamos vestirnos?

Esta es la barbarie. Esta es la muestra de lo que la gente que se llama a sí misma buena es capaz de hacer con los que llaman malos. Acá he aprendido más de afuera que en cualquier sitio. Acá todo está más claro: manda el que puede romperte el cráneo con sus manos.

Afuera también. Hace falta convertirse en una bestia con un falo descomunal para mandar. Este es el sistema. Y se rompe en pedazos cada vez que Dolores, el muchacho travesti, con la cabeza gris y los ojos tristes, se pone labial y sonríe mientras le hablo de libros que jamás pudo leer.

En eso pensamos los reos el día de San Valentín.

Poema de Julio Serrano

Arte Poética

“Los niños nacidos a finales de siglo serán alegres”
Otto René Castillo

Soy hijo del fin de siglo,
nacido en tu pueblo,
en tu cuadra,
a la vuelta de tu casa;
sin embargo, mi rostro no es de esperanza.
Todo lo contrario,
todo lo contrario.

Octubre 2002

*Anotación tres años después

Tampoco todo lo contrario

**Anotación ocho años después

No sé, quizás te referías a este siglo

***Anotación el 10 de mayo de 2013

Los niños nacidos a finales de siglo serán alegres.

Autoconocimiento y sanación

ROSINA CAZALI —

Margarita Azurdia es la figura clave para comprender por qué el concepto “autoconocimiento y sanación” está presente en la 19 Bienal de Arte Paiz. En distintas oportunidades se ha insistido -a veces de manera superficial e incluso prejuiciosa- en ubicar a la artista guatemalteca como antecedente de los artistas que trabajaron de manera profusa la performance a finales de los 90s y a lo largo de la década de 2000. Este segmento intenta explorar el vínculo de la artista, pero con artistas de generaciones más recientes. Cuando aquella generación de posguerra incursionó en la performance apenas conocían el trabajo de Margarita Azurdia. El gran vacío de referentes de estudio se compensó con formas intuitivas pero suficientemente lúcidas para construir sus propias preocupaciones, metodologías y prácticas artísticas. La obra de artistas como Regina Galindo, María Adela Díaz, Sandra Monterroso, Jessica Lagunas, José Osorio y Jorge de León, entre otros, se comprenden con mayor facilidad porque son experiencias generacionales recientes, en muchos sentidos marcadas por la experiencia de la guerra y la posguerra en sus distintas dimensiones y efectos sobre la sociedad, la cultura y el arte. Pero el caso de Margarita Azurdia siempre aparece como un caso distante e incluso ajeno. A pesar del respeto que profesan las generaciones jóvenes a su trabajo, las estrategias artísticas y preocupaciones entre ellos y Azurdia se oponen en muchos sentidos. Si se encuentran ciertos diálogos es porque coinciden en un interés común sobre la dimensión subjetiva, atada y afectada por las condiciones sociales tan particulares de un contexto compartido en distintas épocas.

Aclarado lo anterior, lo que interesa en este segmento de la Bienal es sugerir que está emergiendo una nueva corriente de producción artística que toma distancia de la performance y el accionismo en sus estados más puros. Nuevos lenguajes y formas de abordar el arte se escabullen a través de vertientes poco exploradas y, curiosamente, con mayor afinidad con lo que ya había indagado Azurdia en los 70s. Son manifestaciones que han encontrando formas que tienen mucho de ritualístico, formas que nos sugieren intentos de sanar heridas y la urgencia de escarbar en la subjetividad. Son maneras de conectar la experiencia del arte con la de la vida. Los artistas que conforman la sección *Autoconocimiento y sanación* ya no solo tratan de construir un cuerpo metafórico y ubicarlo en el espacio público, de hacer énfasis en el cuerpo femenino o el cuerpo desnudo como territorio político como lo hicieron



Ilustración 1. *Favor quitarse los zapatos*
Bienal de Medellín, Colombia (1970)
Performance basada en las experiencias
sensoriales donde la artista invitaba al
espectador a quitarse los zapatos y entrar
a una cámara oscura con el piso cubierto
de arena.

los artistas mencionados, sino de reconocer y exponer los efectos de un trauma colectivo o individual y su posible “medicina”. De manera simbólica y generalmente poética, también se refieren a que ese cuerpo necesita ser atendido lentamente, nutriendo el cuerpo y el espíritu. Todo eso a través de lógicas, prácticas y eventos que nunca antes se consideraron compatibles con las categorías artísticas. Me refiero a cosas como el bordado realizado en grupos, las experiencias lúdicas, las terapias desarrolladas por la Neurofisiología, las acciones donde se involucran muchas personas o los procesos individuales dan lugar a espacios de relación, apoyo, solidaridad o comunión.

En plena crisis de las narrativas, en Guatemala insistimos en aferrarnos al terreno sólido de las ideologías. Se ha abonado el campo de las discusiones sobre el arte en esa vía y experimentamos una especie de *horror vacui* si abandonamos momentáneamente ese análisis. Esta tendencia es perfectamente comprensible si se toma en cuenta la larga historia de conflictos políticos y sociales que caracterizan a nuestro país; los altos niveles de violencia en nuestra sociedad (como ejemplo) parecieran congelar nuestra mirada provocando una sola manera de encontrar sentido a la obra de arte. Esto es algo que quedó bien claro en la década de los 60s, cuando los artistas integrantes del grupo Vértebra se enfrentaron a artistas como Margarita Azurdia, Luis Díaz y Jaime Bischof. Mientras Vértebra justificaba sus proyectos e ideas en la esfera de la figuración, como algo “más conectado” con la realidad del país, los otros artistas defendían las formas abstractas, las reflexiones

existenciales o filosóficas. En los inicios de la discusión, sin embargo, sus actores no tomaban en cuenta que ambas corrientes no solo eran producto de un mismo contexto sino que se complementaban entre sí. El punto es que ese determinismo histórico -heredero del materialismo dialéctico- fue el que predominó en los círculos intelectuales y su retórica se hizo inexorable. Esa catedral dogmática cuestionó o, en el peor de los casos, excluyó formas, prácticas e ideas que emergieran desde lo subjetivo, lo efímero, lo abstracto e incluso lo corporal.

Después de tantos años, ¿estamos preparados para explorar esas “otras” prácticas e ideas bajo preceptos tan sútiles como la sanación? Quiero creer que esta nueva generación de artistas nos muestra que, si bien no hay suficientes elementos teóricos para generar una comprensión, sí existe la urgencia de indagar esos otros territorios. Si la generación llamada de “posguerra” ya había abierto una serie de puertas y ventanas, que estuvieron custodiadas por el status quo del sistema del arte local, en pos de “lo que debe de ser el arte”, estos nuevos exponentes del arte contemporáneo lo viven como un ejercicio de libertad.¹

Buscando a Margarita

Durante sus últimos años de vida, Margarita Azurdia conservó la esperanza de que sus ideas fueran aceptadas o por lo menos exploradas con mayor rigurosidad. A través de estudios monográficos recientes sobre la artista se ha logrado mostrar su importancia.² Como he dicho al principio de este texto, la exposición enmarcada en los preceptos de autoconocimiento y sanación están directamente relacionados con su trabajo. Una obra que, en la década de los 70s, experimentó un cambio de dirección que nos interesa explorar.

En esos años, Margarita Azurdia se mudó de Guatemala a París después de concluir un ambicioso proyecto de esculturas conocido como *Homenaje a Guatemala* y comprender la gran carga que supone construir una trayectoria artística, insertarse en un sistema signado por lo patriarcal, las estructuras convencionales y la hostilidad competitiva. Vivía en un apartamento estrecho donde no era posible realizar obras de grandes formatos como a los que estaba acostumbrada. El dibujo y la poesía fueron una transición hacia esa nueva “economía de espacio”. Sin embargo, si algo marcó su etapa parisina fue su acercamiento a la danza, específicamente su participación en talleres de expresión corporal y técnicas Butho. La tradición cultural oriental, que une actuación y movimiento, fueron los primeros atisbos de un arte que no

¹ El término “ejercicio de libertad” fue acuñado por el crítico de arte Mario Pedrosa (1900-1991) para describir la naturaleza experimental del trabajo de Hélio Oiticica y otros artistas brasileños de los años 50 como Lygia Clark, Gego, Mira Schendel, Mathias Goeritz y el mismo Oiticica.

² En ese sentido, ver la monografía titulada *Una*, de María del Carmen Pellecer Mayora. Tipografía Nacional. Guatemala (2011)

necesitaba desarrollar una habilidad técnica o identificarse como pintora o escultora. Azurdia se encontraba en el ojo del huracán de las corrientes del pensamiento posmoderno, en el entusiasmo aun latente y generado por la revolución parisina de mayo del 68. No es extraño que comenzara a desarrollar una serie de ideas desde otro lugar, desde un espacio suficientemente dúctil para incluir algo tan inaprensible como la metamorfosis personal, como acto poético y a la vez ceremonial. A principios de los 80s, Margarita regresó a Guatemala para encontrarse con el muro de conflictos sociales y políticos que estaban afectando a todo el país, con un contexto artístico reducido pero también con un grupo de artistas que fueron profundamente influenciados por sus ideas. Hasta mediados de los 90s, Margarita desarrolló toda una serie de rituales que fueron dedicados a la diosa Gaia. Hasta sus últimos días, su trabajo representó una evolución y la búsqueda de un cambio, por más doloroso que este fuera.

Qué significado pueden tener obras como las de Margarita Azurdia en el mundo de hoy es algo que nunca nos hemos preguntado. Tal vez porque esta cuestión sigue exigiendo una comparación y separación entre sus intereses y la convención; entre aquello que ella llegó a ser y lo que aun persiste como lógico, predominante y legítimo. Ese “ser un artista” en términos convencionales ha determinado la forma de pensar sobre el arte. Vivimos en una cultura que generalmente está encaminada a producir objetos que reproduzcan y afiancen categorías tales como: pintor, escultor, buen pintor, mal pintor, genio, etc. El modo particular de vida para el que hemos sido programados y el paradigma socialmente dominante generalmente carecen de una dimensión cósmica. El “arte” está destinado únicamente a llenar galerías o museos. Y en la contingencia del consumismo que lo opera, siempre se insiste en que este “no es para todos”. El trabajo de Azurdia, como el de artistas como Lygia Clark y Ana Mendieta, en cambio, se encaminó a explorar la necesidad de un nuevo marco filosófico. Al abogar por la necesidad de ir más allá de toda la visión del mundo de una época, abrieron la posibilidad de que las personas puedan rechazar ciertas actitudes culturales predominantes y abrazar nuevos mitos. Ante todo, a través de planteamientos agudos y sensibles, señalaron el potencial del ritual como catalizador de la experiencia transformadora.

Rituales sin mitos

Así, *Autoconocimiento y sanación* es el segmento de la 19 Bienal de Arte Paiz que se dedica a explorar esas prácticas que se sitúan en el borde del arte, que se elaboran para ser experimentadas de manera física y psicológica, y, ante todo, en el intento de comprender cómo se conforma lo subjetivo. En una dirección conceptual, los objetos que están presentes en las obras de los artistas solo existen en función de esa experiencia; están asociados a la mutabilidad y



Ilustración 2. *Anónimo 5. Performance. 1982-2014. Lago Atitlán, Guatemala. Duración: permiso a Madre Tierra, 1 hora. Intervención médica, 20 min. Performance final, 20 min.*
Cortesía de la artista y Julián Navarro Projects, Nueva York.
María Evelia Marmolejo

algunos para ser utilizados por los espectadores. Los objetos no son obras en sí mismas sino “pasajes” que invitan a explorar cómo las expresiones que se generan en el espacio público se proyectan en lo privado, en lo íntimo de cada espectador. En general son obras que estimulan la exploración individual o la interacción de grupos a través de “rituales sin mitos”, procesos de sanación y formas parecidas a las terapias. Estas son obras procesuales que sugieren el rol del arte en el tránsito hacia el autoconocimiento. En un sentido circular, las obras de los artistas invitados a integrarse a este espacio no solo permiten esa aproximación sino aportan una serie de situaciones que propician una profundización en las líneas de trabajo de Margarita Azurdia.

Sin embargo, este panorama no estaría completo sin la revisión de antecedentes y referencias imprescindibles para el tema. En ese sentido, es indispensable por lo menos citar a la artista brasileña Lygia Clark (Belo Horizonte, Brasil, 1920-1988) quien, entre la década de los 60s hasta los 80s, se dedicó con gran afán a realizar una serie de obras y acciones de carácter sensorial que relacionó sin dificultad alguna con el arte tanto como con la psicoterapia. Entre uno y otro no existía frontera alguna. Lygia Clark no abandonó el arte para convertirse en una terapeuta

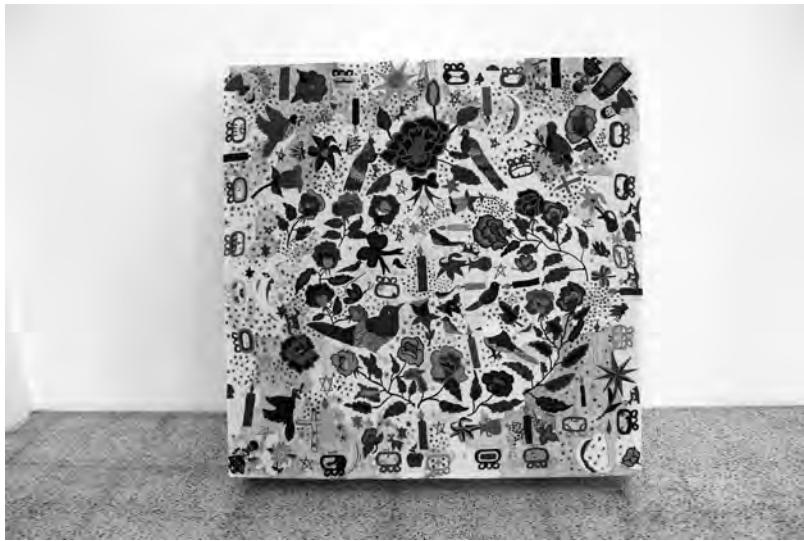


Ilustración 3. *Sin título*

Bordado colectivo centrado en la violencia contra el femicidio. Sobre una manta manchada con sangre de una víctima anónima, bordadoras y bordadores del lago de Atitlán trazaron un homenaje espontáneo y directo mediante dibujos tradicionales. Realizado en el marco de la 18 Bienal de Arte Paiz. 2012

Teresa Margolles

como un simple cambio de oficio sino, a través de estas experiencias, transformó y reconceptualizó las nociones de arte y de artista definitivamente. Es a ella a quien se debe el haber acuñado el término “rituales sin mito” en la década de los 70s. Según Clark, toda obra debía abordarse sin un afán de representación. Sus rituales y terapias no estaban destinadas a construir algo más allá de la mera experiencia e interacción con los espectadores y participantes. Para ella, sus “terapias” eran experiencias sujetas al momento, al espacio y las relaciones que establecía con los participantes y los espectadores, con un individuo o un colectivo de personas. Ahí, en ese proceso, es donde se desarrolla un alto sentido afectivo. Eso, precisamente, era para Clark el objetivo terapéutico de su obra.

Otra artista de referencia, y que tenemos la fortuna de contar con una obra suya en la Bienal, es Ana Mendieta (La Habana, Cuba, 1948-1985). Las obras de Ana Mendieta interesan porque están siempre acompañadas por nociones que las acercan a los rituales personales de curación, purificación y trascendencia. Por ejemplo, a las que dio el título de *Siluetas*. Estas son autorretratos de su presencia física inscritos en el paisaje. Mendieta dibujaba o imprimía sus proporciones corporales y la forma femenina sobre la tierra, sobre árboles o la arena de la orilla del mar en conjunto con materiales plásticos como el barro, unidos a hojas, musgo, flores o sangre. Estas siluetas parecen una síntesis de ciertos aspectos culturales,

muy vinculados a las prácticas religiosas afro-cubanas. En ese proceso de unidad entre figura corporal propia y la tierra, Mendieta evocaba el dolor del desarraigo. En 1961, ella y su hermana mayor, Raquelín, fueron enviadas a Estados Unidos a raíz de la situación política que vivía el país.³ Durante años sufrieron las privaciones del exilio, la discriminación y la humillación. Por muchos años, Mendieta fue una defensora incondicional de la identidad cultural como fuerza política y sus siluetas una forma de “volver a la tierra” de la cual fue sustraída.

Seguidores de Orfeo y de Pitágoras⁴

La obra de todos nuestros artistas abrigados por el título *Autoconocimiento y sanación* recuerdan que el nexo entre el arte, la medicina, la curación, o la sanación del espíritu no es una idea nueva. La Antigua Grecia está llena de pruebas de un vínculo entre la idea de la eficacia de una estética y un sentido medicinal. En China, el concepto Taoísta del *chi* (aliento, fuerza de la vida) se ejecuta sin interrupción entre los campos de la filosofía, la medicina y el arte. En ese sentido, no es extraño encontrar que artistas como Silvia Menchú y sus compañeras de labor encuentran en prácticas ancestrales como el bordado una forma de reconstrucción de las historias personales que repercute en el espíritu quebrantado y frágil de mujeres afectadas por la violencia. La iniciativa de estos bordados colectivos surgió en Santa Catarina Palopó y cobró forma a través de la Asociación Ademkan. En la 18 Bienal de Arte Paiz, Menchú y sus compañeras fueron invitadas por la artista mexicana Teresa Margolles a mostrar su trabajo en el marco de la Bienal. Pero ahora, en una suerte de giro de tuerca, Silvia entabló un importante diálogo con el actor de teatro Marco Canale. La conversación entre ellos los ha llevado a encontrar puntos de coincidencia. Tanto el diálogo como el bordado grupal se han transformado en espacios de catarsis que convocan energías para “entender la violencia que una y otra vez ha pasado como si fuera la factura de la luz, puntual y sin falta”, como insiste Silvia. “Así es la violencia en nuestras vidas”, dice Silvia Menchú. “Ante esta situación nos juntamos, sin tener verdades absolutas, para darnos la oportunidad de equivocarnos. En el bordado descubrimos que podemos tener ritmos diferentes, pero que somos creadoras de nuestras historias a través del sube y baja constante de los diferentes colores que, combinados o no, nos invitan a reír de nuestras formas de pensar.”

³ Llamada Operación Peter Pan, esta maniobra fue coordinada entre el gobierno de Estados Unidos, la iglesia católica y los padres cubanos preocupados por la ideología comunista adoptada por el gobierno revolucionario. Más de 14.000 niños fueron llevados de Cuba a Estados Unidos entre 1960 y 1962.

⁴ Los seguidores de Orfeo y Pitágoras vieron en la música un medio mágico de purificación y curación.

Victoria Bahr es otra de nuestras invitadas. Victoria proviene de la experiencia del cine, y sus obras de video arte son una muestra de lo arraigada que se encuentra en la narrativa cinematográfica. Carecen de guiones en un sentido clásico pero en el recorrido de sus imágenes siempre existe un rumor, una especie de monólogo cifrado que intenta salir a la superficie. Por muchos meses, Bahr pasó por experiencias médicas que la llevaron al borde de la muerte. Se sometió a operaciones para reducir tallas y dietas estrictas. Su obra refleja una de las angustias que marca a las mujeres, especialmente jóvenes, en la sociedad contemporánea. Responder a un modelo estético, de proporciones corporales, se ha convertido en la medida de las expectativas femeninas. La obra de Victoria Bahr es una manera de autoconocimiento y comprensión de cómo se construye ese estado melancólico, producto de la liberación de los propios deseos en el camino de “las dietas”, y de la reconstrucción personal después del reconocimiento del miedo que ese proceso implica.

Desde el estudio del sistema propioceptivo, la artista Hellen Ascoli invita a los espectadores a experimentar ejercicios (como rodar) y juegos que generen conciencia sobre el estado interno del cuerpo. A diferencia de los sentidos por los que se percibe el mundo exterior (vista, oído, tacto, gusto y olfato), la sensibilidad propioceptiva es la que informa al organismo de su situación interna y es extraordinariamente importante en la vida de relación del ser humano. Llevada al plano del arte, Ascoli propone estimular la propiocepción a través de una serie de acciones e intervenciones en paisajes energéticos, propensos a los imaginarios como lo es la sierra de los Cuchumatanes⁵. En la simbiosis de cuerpo, historia, cultura y naturaleza, su obra activa el lugar y abre una serie de paradojas sobre el autoconocimiento. Si Foucault mostró cómo el cuerpo está impregnado de historia y cómo la historia destruye los cuerpos, esta pieza de Hellen Ascoli nos remite a un proceso inacabado, lleno de dudas y en permanente cambio.

Inés Verdugo es una de las artistas más jóvenes participando en la 19 Bienal de Arte Paiz. En su obra se mezclan las imágenes de objetos ordinarios y la subjetividad que se teje en su entorno y gestos aparentemente inocuos como la acumulación. A partir de referentes como el de la artista Sophie Calle, Inés Verdugo expondrá una colección de 200 objetos que ha acumulado desde su niñez. Durante el mes que dure la exhibición, estos serán llevados –seis cada día- a distintos puntos de la ciudad para ser abandonados. Esta imagen melancólica a la que se refiere Inés Verdugo provoca un cuestionamiento del objeto artístico, su valor estético y de

⁵ El nombre “Cuchumatán” es derivado de las palabras en idioma Mam: *cuchuj* (unir) y *matán* (con gran fuerza), “lo que fue unido con gran fuerza”.



Ilustración 4. *Encuentra*, 2014
Video loop. Duración: 4 min.
Documentación: Alejandro
España. Hellen Ascoli

fetiche, para introducir una narrativa de corte literario y dar un lugar prioritario a la subjetividad humana desarrollada desde los lugares comunes.

La experiencia de Reyes Josué Morales está ligada al teatro, a la educación a la militancia política y las vivencias comunitarias. Proveniente de Totonicapán, Reyes Josué desarrolló un homenaje a las víctimas de la masacre en las cumbres de Alaska, llevada a cabo el 4 de octubre de 2012⁶. Sobre el kilómetro 169 de la Carretera Interamericana, realiza el homenaje a través de acciones y situando estacas con rombos. A nivel simbólico y formal, los rombos están asociados a los patrones utilizados en textiles que aparecen en muchas culturas. Es una figura básica desde la cual se forman serpientes, venados, aves y está asociado a la idea de centro. Reyes Josué los transforma en signos, pintados con pintura reflectante, para colocarlos a la orilla de la carretera y demarcar el lugar de los acontecimientos. En un sentido de memoria y ritual, la acción es una ofrenda y una forma ritualística que invita a conciliar y sanar las heridas de aquel episodio trágico.

A través de las investigaciones previas de Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill, el equipo curatorial de esta Bienal tuvo la oportunidad de conocer el trabajo de María Evelia Marmolejo (Cali, Colombia, 1958), una artista borrada de la historia del arte colombiano por muchos años. Su obra tuvo

⁶ Ese día, miles de personas se congregaron para manifestar en forma pacífica en el lugar. Como repitiendo capítulos del conflicto armado, los manifestantes fueron interceptados por contingentes de elementos del Ejército y de las Fuerzas Especiales Policiales. En Totonicapán, ocho de cada diez habitantes de las comunidades son pobres y la población rural supera cinco veces a la población urbana. Las razones que motivaron al levantamiento fueron el alza de la energía eléctrica, las reformas constitucionales y reformas al plan de estudios del magisterio.

cierta resonancia en la escena colombiana y el contexto internacional de las performances de los años 70s, pero fue olvidada sistemáticamente. Tal vez porque fue de las artistas que se centraron en agendas femeninas, que colocaron el cuerpo femenino y sus experiencias culturales en el centro de sus obras y escapaban al relato canónico. Para la 19 Bienal, María Evelia Marmolejo desarrolló una performance compleja, llevada a cabo en una playa de San Pedro La Laguna, Atitlán. Durante el desarrollo de la misma, con la ayuda de sondas, todos los orificios de su cuerpo fueron conectados a la tierra. Sobre el dibujo de una espiral, Marmolejo activaba una serie de imágenes latentes y en perfecto diálogo con la experiencia guatemalteca; asociada a ideas de lugar, vida, territorio, sobrevivencia.

El trabajo del artista colombiano José Alejandro Restrepo une arte y ritual. Su sentido místico parte de la experiencia específica y actual de las problemáticas colombianas. En su obra titulada *Flagelantes*, Restrepo indaga imágenes y gestos del cuerpo acometidos por el entrecruce entre la historia, el mito y la violencia. Lo interesante de esta pieza, puesta en el contexto guatemalteco, son las conexiones inmediatas que se establecen con la experiencia local. Una mujer camina por la calle principal de un pueblo semi desnuda, herida, humillada. El escenario precario sugiere una serie de referentes económicos y sociales que constituyen el lugar donde el cuerpo se construye y absorbe su normatividad. La poética radical de Restrepo responde a la necesidad de observar el cuerpo colonizado, torturado y traumatizado por el peso de la imposición ideológica religiosa.

Victoria Bahr, Silvia Menchú, Marco Canale, Hellen Ascoli, Josué Reyes Morales, José Alejandro Restrepo, Inés Verdugo y María Evelia Marmolejo, junto a las obras de Margarita Azurdia y Ana Mendieta, desarrollan prácticas que responden a dimensiones estéticas poco familiares para el público guatemalteco. En estas prácticas se incluye la participación del público porque sus propios procesos de autoconocimiento y sanación buscan más que nunca complementarse con el espectador. El juego, la posibilidad de manipular objetos “no artísticos”, sin valor aparente, de rodar en el suelo, de involucrarse en los procesos que generan los artistas, llaman nuestra atención sobre la importancia de tomar parte en estos más que convocar un efecto meramente visual.

Así, las relaciones humanas que estas propician, tanto como las emociones y los afectos, son planos que emergen en la sala de exposiciones para ocupar el lugar que tradicionalmente ocupa el arte. En esa vía, no dejan de ser dispositivos para el cuestionamiento de los preceptos institucionales del arte (en particular), y sus formas burocráticas en general.

La sala donde se reúnen sus obras no se divide con muros rígidos sino que es atravesado con una manta. Esto no es algo gratuito o una simple

improvisación museográfica. La textura, la transparencia sutil, borran la dureza de cualquier frontera que existe entre los artistas y sus procesos de trabajo. Este es el marco que encontramos para situar obras que propician las sensibilidades y la variabilidad. Por muy estática que parezca una imagen de video o un objeto dispuesto en el espacio, nos gusta pensar que estas obras se encuentran en un proceso silencioso de mutua absorción. Se encuentran ahí fluyendo, privilegiando la práctica colectiva del arte, para provocar un tiempo-espacio para invitar a la meditación y el auto agasajo... En otras palabras: frente a esa dimensión de violencia que nos sobrepasa, en ese estado de desorientación y aflicción cotidianos, este se propone como “un lugar” tan raro como excepcional.

**Cada una toma una
aguja y elige un hilo,
un color.**

Texto de Silvia Menchú,
con la colaboración de Marco Canale.

Cansada de expectativas falsas, tratando en mi trabajo de entender la violencia que sufrimos las mujeres mayas, me acerqué al bordado. Porque quizás con el bordado imprimo lo que no quiero que sepan de mi vida. Porque el bordado me da la oportunidad de compartir mi pasado sin que me cuestionen, sin que me culpen, sin miedo. La soledad es muy buena como descanso, como remanso para empezar a ver qué es lo que me pasa por dentro. Cuando me siento y veo cómo la tarde cae y algo me aplasta, me aplasta en mis hombros y veo a mi alrededor a otras mujeres tan agachadas como yo. Es ahí cuando me lleno de valor para agarrar y mostrarles mi tela, y ver como una energía que convoca a otras manos, con las mismas necesidades que las mías. Entender la violencia que una y otra vez ha pasado como si fuera la factura de la luz, puntual y sin falta. Así es la violencia en nuestras vidas. Ante esta situación nos juntamos, sin tener verdades absolutas, para darnos la oportunidad de equivocarnos.

En el bordado descubrimos que podemos tener ritmos diferentes, pero que somos creadoras de nuestras historias a través del sube y baja constante de los diferentes colores que, combinados o no, nos invitan a reír de nuestras formas de pensar. Y juntas les damos nuevas interpretaciones a lo que deseamos. Los deseos resaltan con los hilos, la manta poco a poco se cubre ante tantas historias, que nos hacen olvidar el mundo exterior e ir hacia adentro. Y sin darnos cuenta, las voces de las que ya no están se dejan escuchar como si fueran el sonido del viento, que sopla en el oído de lo que bordamos. Y cada día vamos conociendo el tono de su voz, las quebradas de sus sonrisas y el terrible sonar de la violencia. Los años no pasan por pasar, dejan huellas que hablan a través del bordado, en nuestras manos, lugar de las caricias y abrazos, las manos nos hacen artesanas de lo cotidiano, nos hacen ser capaces de ver el miedo, nos conectan con el corazón, lugar de la inteligencia, espacio donde reside lo profundo del ser humano.

En el bordado hablamos mucho de nuestros deseos, entre sonrisas y llantos hablamos de nuestra sexualidad. Es un espacio de desahogo y a la vez de enfrentar también lo duro. Porque el sexo muchas veces no es para nosotras. Hemos crecido mucho, y muchas veces nuestros esposos no han sabido crecer a la par. Y lejos de valorar el conocimiento nos miran como putas. Y eso me hace pensar a veces, ¿para qué ha servido? Esta lucha viene dispareja, pero a la vez, hemos visto luz, hemos visto tantas cosas, tantos cambios en los grupos y en nuestros cuerpos. Y el bordado ha sido

como una luz cuando no había luz, cuando todo estaba amontonando adentro.

El bordado está pensado como un espacio de soledad, que les ha servido mucho a las mujeres para tener un espacio desde el que desplegar su dolor, y de hacer algo bello con él, algo de lo que se pueden sentir orgullosas. Porque cada bordado es fuente de una belleza que es única, aunque algunos solo vean repetición. Y nosotras descubrimos que, al bordar colectivamente, ese proceso nos abría un espacio para encontrarnos. Recuerdo que empezamos tímidamente, porque no había lugares para eso, para estar juntas. A veces parece que no es un lugar de aprendizaje, pero nosotras aprendemos de nuestras propias experiencias, las pensamos colectivamente junto a las emociones. Y somos realmente aliadas clandestinas, porque hay muchas cosas que hablamos bordando y que luego no podemos hablarlas tranquilamente en las calles. ¿Cómo decirte que el bordado no es una clase con reglas ni con normas? Cada una va encontrando su camino, su devenir, y es acompañada por las demás.

Cuando una toma una aguja y elige un hilo, un color y lo empieza a insertarlo en la manta, comienza a dar color a eso que parecía en blanco (tal vez el corazón lo veía como un vacío). Y en el sube y baja de los hilos vamos descargando los sentimientos y, a la vez que veo su color y su forma, veo el color y la forma de lo que llevo adentro. Muchas veces surgen diferentes sentimientos: enojo, miedo, alegría, y esto va cambiando con el paso del tiempo. Muchas cosas se reafirman a través de los colores, el trazo, los dibujos y sus formas. Una casi siempre, elige un color y luego lo sostiene, y a veces se transforma. La manta donde bordamos es la que nos sostiene, la que sostiene a nuestras emociones y nuestras almas, pero a la vez, somos nosotras las que la sostenemos, las que le damos vida, color, forma y expresión a esa manta.

La fuerza para mí representa la necesidad de sentirme. De saber quién soy. Y a la vez, de ver las huellas del dolor que todavía me habitan, es también las fuerzas que pusieron sobre mí. La fuerza puede ser luz, como la oportunidad, y puede ser miedo, un miedo que está como una sombra detrás de la violencia. Son tantos los miedos y como los vamos escondiendo, y en el bordado yo abro la tela, la transformo, es como si los colores salieran de esos miedos y de esa violencia. Y a la vez, en la acción que estamos haciendo de bordar hay una forma de resistencia contra el olvido de esos miedos, contra el olvido de esas violencias, y lo que esos olvidos nos van dejando adentro, muchas tristezas. Y en el reunirnos también hay fuerza, caminamos hasta el lugar en el que vamos a bordar, cuando muchos no quisieran que estuviéramos juntas. Y así constituimos esta pequeña fuerza colectiva y logramos disfrutarla. El trabajo por el empoderamiento muchas veces es algo solamente personal y por eso nosotras preferimos pensar en una construcción propia colectiva, es como una terapia de pares que construyen algo juntas, y donde somos escuchadas, a veces sin buscar necesariamente una respuesta. Lo colectivo es una respuesta personal a

muchos vacíos, que a veces no podemos entender. Pero al escucharnos vamos reconstruyendo la trama, las historias que nos llevaron a ese lugar, y nos damos cuenta de que no estamos solas, y por eso seguimos bordando en colectivo.

Y estas historias nuestras historias nos permiten entender mejor la historia de la que venimos y en la que vivimos. Porque al compartir nuestras pequeñas huellas nos vamos dando cuenta de las razones que habitan detrás de lo que sufrimos, y se van resquebrajando las historias que nos han contado en nuestras casas, muchas veces en las escuelas. Se resquebraja parte de la historia de nuestra tierra, de nuestro país. Porque la historia que nos contaron como mujeres, como indígenas mayas, como pobres, en muchos casos, poco ha tenido que ver con iluminar las raíces, sino con ocultarlas o con justificar aquello que nos ha hecho y nos está haciendo daño. Por eso nosotras intentamos mirar más hacia lo profundo, luchar contra la violencia pero, a la vez, comprender que hay un desequilibrio que nos está llevando a ella, y nosotras tratamos de comprender ese desequilibrio. Y allí, en el mapa que vamos reconstruyendo con nuestras historias, está la raíz de muchas de las cosas que vivimos. Y comprender, aunque no cambie mágicamente las cosas, nos permite saber quiénes somos, no vivir como si no tuviéramos pies, ni manos, poder vivir sin tener que cargar con la culpa que esta historia nos ha puesto encima a las mujeres. Y esto no significa que no haya debates, cuestionamientos, que no haya dudas, ni caídas, ni que pensemos que somos víctimas solamente. Sin abordar nuestro lugar, nuestra responsabilidad, tampoco podemos encontrar nuestra fuerza, y por eso es parte del camino que transitamos al bordar.

Y recordar también las emociones de nuestra historia, no sólo solo qué pasó y por qué, sino cómo lo sentimos, qué emociones quedaron dentro de mí y para cuáles no he encontrado el espacio para acercarme. Porque casi no hay espacios para pensar, sentir y compartir y nosotras encontramos en el bordado el lugar para reconocernos como humanas que sentimos, y que ese sentir, en lugar de ser una vergüenza, nos ilumina e ilumina a las demás. Y vamos construyendo otra historia, otra forma de relacionarnos, de darnos de nuevo la vida. Cada una de las que bordamos, somos una fuerza más, allí no hay competencia, no hay quién lo hizo mejor. Allí hay reconocer y reconstruir nuestra fuerza.

Este texto surge del trabajo realizado en Santa Catarina Palopó por la Asociación Ademkan, a través del bordado colectivo, en un proceso de sanación y reconstrucción de las historias personales, territoriales y políticas de mujeres mayas. Se alimenta a su vez de La fuerza, el proceso de bordado colectivo que desarrollarán en Ciudad de Guatemala, junto a mujeres, hombres, víctimas, victimarios, niños, niñas, ancianos y ancianas, trabajadores del Sistema de Justicia, organizaciones de mujeres y otras.

Entre el yo y las ficciones del mundo exterior

ANDREA MÁRMOL —

Mediación artística en la 19 Bienal de arte Paiz

En esta 19 edición de la Bienal Paiz surge un particular interés curatorial, el de entablar un proceso de acercamiento más intenso con el público. Facilitar herramientas que generen nuevas condiciones de aproximación con el arte, esto es, con los artistas, las obras, los espacios y el contexto desde donde se producen y se exhiben. Este proceso de acercamiento es el trabajo del proyecto de mediación artística de la Bienal Paiz, partiendo de que es un evento que propicia encuentros diversos que procuran ser aprovechados para analizarnos y conversar desde nuestros propios códigos.

El acercamiento a los artistas y sus obras, se produjo desde una programación de entrevistas realizadas de forma casual e informal, durante las cuales se discutió, con la mayoría de ellos, acerca de su experiencia personal y técnica, en el proceso de producción de la obra. Considero que esta forma tan valiosa de aproximarse al arte, se da en muy pocas ocasiones en Guatemala, pues regularmente no hay espacios que promuevan el acercamiento íntimo entre los artistas y el espectador, para poder dialogar con ellos en torno a sus propuestas, los temas de su interés y las diversas formas de producción que, normalmente, se encuentran distantes del público.

Escuchar el proceso a través del cual se producen las obras de arte, permite indagar en puentes interdisciplinarios que, en su mayoría, resultan siendo detonantes, para crear un pensamiento más amplio sobre las cosas que damos por sentadas.

Cada una de las y los artistas con los cuales se propició este acercamiento, tuvieron la disposición de plantear preguntas abiertas, dudas que los persiguen, y por las cuales su trayecto artístico se enriquece, y cómo a través de esto, sus proyectos adquieren diversas rutas, mientras de forma paralela, se nutren de la investigación que realizan, para después poder plantearnos sus posturas políticas e ideológicas, sus puntos de vista, etc.

Dialogar con artistas, es una verdadera oportunidad para replantearnos la vida misma, desde el reto que implica decidir dedicarse al arte en Guatemala y lo que eso conlleva, hasta las cosas que hay que dejar atrás y las experiencias por medio de las cuales, se adquiere un compromiso con situaciones educativas, políticas, sociales, etc.

Desde la mediación artística que se lleva dentro de la Bienal, desmitificar la figura del artista es importante, saber que siempre ha existido y que sigue existiendo la posibilidad de acercarnos al arte desde el diálogo y desde nuestras diferencias, diferencias que los artistas insistentemente nos hacen ver, con cada una de sus obras. En este sentido, es importante sentarnos en una misma mesa y entender que es necesario contar con esta disposición, de lo contrario, nos estamos perdiendo una valiosa manera de convivir.

Contenido

Cuando vamos a una exposición, generalmente vemos un resultado relativamente pequeño y bastante sintetizado de lo que el proceso de producción artística realmente conlleva. Si logramos entender que el arte no es un rayo luminoso que llega un día, por obra y gracia del universo, también entenderíamos la importancia de activar nuestra propia necesidad de indagar más sobre los procesos artísticos.

Lamentablemente, en Guatemala estas ideas preestablecidas sobre el arte y los artistas, crean brechas que llevan a la persona interesada en las actividades culturales, a condicionar sus expectativas de las obras, adoptando una postura negativa, cuando estas no se ven cumplidas.

En este contexto nos ha tocado luchar cotidianamente por abrirnos espacios, mientras que el mayor desafío ha sido lograr mantenerlos. Evidentemente, frente a una situación adversa, estos esfuerzos son completamente necesarios y válidos, pues no podemos quedarnos estáticos, ni mucho menos cerrarnos frente a las posibilidades de replantearnos nuestras propias posturas.

El arte está en constante movimiento, por lo tanto debemos entender que no se trata sobre lo que queremos ver sino sobre las posibilidades que nos podemos permitir al aprender sobre algo o alguien. Vivimos en una sociedad polarizada por posturas binarias, que tienden a calificarlo todo de correcto o incorrecto, de bueno o malo, de lo que los demás esperan de nosotros, olvidando así el sentido de propiciarnos un pensamiento más autónomo y emancipador.

En el contenido recopilado por los artistas, hay mucha intensidad reflejada en sus propuestas; hay palabras, anécdotas y recuerdos que han marcado la forma en que ellos perciben el mundo y el arte, desde allí. Hay muchos encuentros y desencuentros con ellos mismos, pero sobre todo, hay una incessante necesidad de aprender, compartir, escuchar y construir.

Vale la pena resaltar que desde la mediación artística, esas anécdotas intangibles, esos estímulos que mueven las intenciones en el arte

y los artistas, son precisamente el lugar donde se nutre, para poder crear metodologías de aprendizaje que sean cercanas al público, y que permitan identificarnos y sentirnos conectados, desde una memoria colectiva.

Centros de estímulos

Partiendo de esta cercanía, el mayor reto era encontrar la forma adecuada para propiciar un acercamiento con el público. De ahí surge la necesidad de apelar a revivir los estímulos innatos, herramientas con las que ya contamos los seres humanos, que son de carácter visual, táctil y auditivo. Esto, con el fin de crear dispositivos museográficos que generen interacciones directas con el público. Básicamente, se trata de rebobinar y sentirnos parte de estos estímulos, que muy bien nos han enseñado a olvidar.

Algo importante de resaltar, es que al pensar en la creación de estos estímulos, necesitamos recordar que se trata de dispositivos museográficos hechos específicamente para la interacción con los espectadores.

Además el centro de estímulo fue pensado para crear asociaciones con los temas centrales de la Bienal por ello, la recopilación de información, a partir del acercamiento previo a los artistas y sus obras, así como desde el concepto curatorial, es de vital importancia. Por ejemplo: en el tema de *sanación y autoconocimiento* un factor común en las propuestas de los artistas, era crear un encuentro con nuestros cuerpos y con los de los otros, desde el reconocimiento de las diferencias que tienen, y desde un contexto en donde el cuerpo es violentado, agredido, pero también es considerado como una fuente de lucha, valentía y fuerza, personal y colectiva.

Para ello se crearon distintos dispositivos, uno de los cuales consiste en un espacio, en el que se podrá tener la libertad de grabar o escuchar -por medio de una grabadora de audio cassettes- un pensamiento, una reflexión, o simplemente una palabra.

No hay ningún truco de magia detrás de estos centros de estímulos; lo que existe es una sensibilidad dentro de un espacio, que sugiere y que da la libertad de apropiarnos, por un momento, de nuestras emociones y de nuestras formas de canalizarlas.

Así, de manera sucesiva, se fueron creando uno tras otro, siempre tomando en cuenta las sugerencias prácticas, tanto de las y los artistas como de los curadores, además experiencias previas, como facilitadoras de otros procesos de educación, a través del arte.

Guía educativa

Siempre estamos escuchando una pedagogía de la respuesta. Los profesores contestan a preguntas que los estudiantes no han hecho.

Paulo Freire

Generalmente, en actividades o centros culturales, cuando se dispone de herramientas de soporte para la interacción con el espacio o con las obras de arte, suelen ser muy descriptivas o bien terminan redundando en la información con la que ya se cuenta, dentro del espacio expositivo. También es muy común encontrarnos con una serie de preguntas que, en tono imperativo, dicen a las personas asistentes qué hacer, cómo actuar frente a una obra, y lo que es peor, cómo poder ver a una obra.

Hay que comprender que existen muchas lecturas de una misma obra de arte, y que eso precisamente, es lo que la enriquece. Eso nos llevará a abandonar nuestra falsa e insistente necesidad de que los artistas nos expliquen hasta el más mínimo detalle de la obra. Con esto, no quiero decir que explicarla sea inútil, pero personalmente, considero que es mejor simplemente compartir información sobre ella, pues con mucha frecuencia, el ejercicio explicativo puede llevar a los espectadores a caer en la trampa de cuestionarse si lo que piensan es realmente lo que “deberían” pensar sobre la obra, o si están equivocados.

Hago referencia a esto, precisamente porque la guía educativa fue diseñada pensando en que pudiera constituirse en un recurso aliado a un recorrido dentro y fuera de la Bienal. Por eso, la guía plantea situaciones, tiene ejercicios prácticos de reflexión y discusión, que simplemente nos sugieren arcos de conexiones que, inevitablemente, tendrán que ser ejercidos por nuestra capacidad de ampliar discusiones y reflexiones, a partir de lo que vemos.

En ese sentido, la guía educativa tiene una doble función, ya que por la forma en que está planteada, puede ser utilizada por un docente o facilitador, dentro o fuera de la Bienal. Su contenido es dinámico y los ejercicios en ella propuestos, ofrecen al docente la posibilidad de generar nuevas formas de cuestionarnos sobre un tema, una obra, o sobre situaciones sociales que nos competen.

Es necesario replantearnos, desde los materiales didácticos, nuestros procesos de enseñanza y aprendizaje. Por el momento, esta guía educativa es un intento de materializar otras propuestas de lecturas dentro de actividades culturales. Espero que sea un referente útil y que siga en movimiento, para que se transforme y evolucione.

Guías y voluntarios

Los voluntarios y los guías son parte vital del acompañamiento dentro de una actividad cultural; pero cabe aclarar, que cuando digo acompañamiento no me refiero a que sean portadores de un manual de recetas para hacer una obra de arte, ni mucho menos de juicios de valor frente a los artistas, o hacia el público asistente, sino que hablo de propiciar dinámicas de interacción con las obras, con los centros de estímulos, con las guías educativas, etc. Su tarea es lograr que el diálogo se expanda y que los encuentros entre la diversidad de asistentes, sean posibles. Los voluntarios y guías, son personas formadas en distintas disciplinas que mantienen activos los espacios; son quienes demuestran que todavía existe interés en la participación ciudadana, desde muchos ámbitos. Sin embargo, también es importante entender que son facilitadores de información, no de verdades absolutas, y que así como nos pueden dar una opinión personal frente a una obra, también tienen como función primordial, procurar que el público tenga la libertad necesaria para la reflexión y el pensamiento crítico, sin crear limitantes en las visitas de los asistentes.

“El mundo no es, el mundo está siendo”

Paulo Freire

Unir todo lo anterior para que esto suceda, durante un mes, no es tarea fácil, pero el trayecto es sumamente enriquecedor. Hay que admitir que, si este tipo de procesos educativos y prácticos fueran válidos para las escuelas de arte, no tendríamos que esperar a cerrar una carrera para, finalmente, tener la posibilidad de validar y poner en práctica nuestro interés por el arte y otras disciplinas. Desde la educación es necesario crear una horizontalidad de pensamiento para poder ser capaces de entablar una conversación que no se base en principios jerarquizados. Por ello, a pesar de que solo son 30 días, los que el público asistente tiene para poder disfrutar este tipo de acercamientos con el arte, los esfuerzos que desde el *backstage* se realizan son, en definitiva, invaluables.

La mediación es un proceso vital para compartir, dialogar y poner en práctica los conocimientos adquiridos a través de rutas interdisciplinarias, a lo largo de un camino, que va desde febrero hasta julio, cuando finalice la Bienal. Hasta entonces, la mediación seguirá siendo una labor llena de intensidad y aprendizaje, lo que nos lleva a intuir, que esta puede ser la ruta más cercana para volver a encontrarnos allí, en ese espacio compartido.

Contribución al diseño y metodología de la mediación artística por
Hellen Ascoli

Agradecimientos de mediación

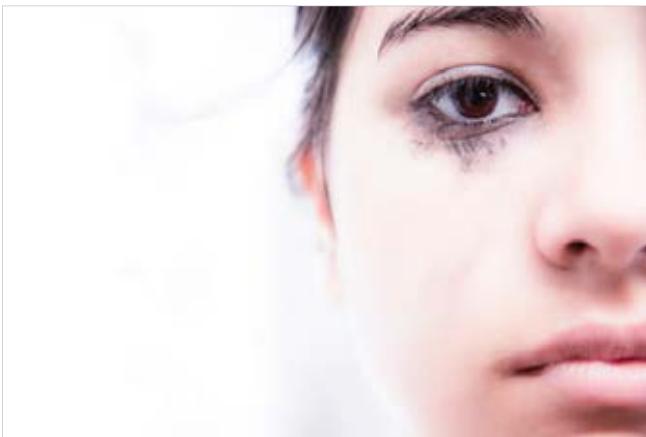
Carla Barrios, Julio Serrano Echeverría, Luisa Gonzalez Reiche, Anita García Ortiz, Victor Herrera, Lily Muñoz, Pilar Mármol, Alberto Rodriguez Collía, Karl Williamson.

TRANS

19BAP BIENAL DE ARTE PAIZ

visible

2014 GUATEMALA __



1



2



3

-
1. Andrea Aragón, Serie *Adolesce, Adolescencia*, 2011-2014
 2. Andrea Aragón, Serie *Adolesce, Adolescencia*, 2011-2014
 3. Andrea Aragón, Serie *Adolesce, Adolescencia*, selfies de Sofia Castro, 2011-2014
 4. Andrea Aragón, Serie *Adolesce, Adolescencia*, 2011-2014, vista de instalación

He querido documentar la adolescencia de mi hija y sus amigas durante este proceso duro e impreciso. Un período confuso y lleno de turbulencias, donde se puede pasar de una absoluta introspección y encierro a la euforia colectiva y el exceso de sociabilidad. Deseo retratar los cambios en su cuerpo -que la toman por sorpresa-, el explotar de los deseos y la atracción, a la vez que el sentirse siempre inadecuada y fuera de lugar. También me interesa documentar su tremenda soledad, aún en compañía de otros; el peso de las redes sociales sobre ellas y el millón de amigos virtuales, sin tener verdaderamente una capacidad real de comunicarse entre sí.



4

Mi propuesta consiste en un trabajo de documentación fotográfica permanente, en la cotidianidad y la intimidad de los últimos 3 años. Se trata de invadir su espacio, que es también el mío. Dar una mirada hacia adentro de mis propios miedos sobre ella y sobre mi maternidad. La muestra es acompañada por imágenes de la autoría de mi hija: 100 selfies que representan su mirada sobre sí misma.



1



-
1. Hellen Ascoli, *Encuentro*, 2014, video, secuencia de fotos fijas
 2. Hellen Ascoli, *Encuentro*, 2014, vista de instalación

Propongo investigar los sentidos de manera directa con mi cuerpo. Esto lo haré creando un espacio físico en donde puedo invitar a personas a rodar conmigo. Estoy interesada en usar mi cuerpo de manera activa, interactuando con objetos, como una excusa para conectarme con otros y llegar a intensificar un sentido.

Dentro de los sentidos siento una fuerte inclinación hacia el sistema propioceptivo, el cual es el que permite que nuestro cuerpo entienda sus extensiones, sienta la gravedad y la presión. Un ejercicio común que se hace para estimular el sistema propioceptivo es rodar sobre el piso de manera horizontal. Esto permite que la persona “encuentre” su cuerpo, ya que cuando estamos parados sólo sentimos presión sobre nuestros pies y al rodar logramos sentir mayor presión sobre nuestro cuerpo. Estimular el sentido propioceptivo ayuda a entender mejor el “aquí empiezo yo / aquí termino yo”. Me interesa específicamente cuestionar lo vertical y abrir las puertas a una exploración física de lo horizontal como una manera de negar sistemas jerárquicos (verticales); cuestionar cómo usamos nuestro cuerpo.

Quisiera acercarme a la “sanación” por medio del autoconocimiento, reflejado de manera corporal, aprendiendo a valorar el conocimiento del cuerpo y cuestionando la jerarquía de lo “racional” sobre lo “emotivo, físico y energético”.



- 1. Danza organizada por Margarita Azurdia y realizada en el garage de su casa, zona 10. Con la participación de: Margarita Azurdia, Veronique Simar y Carlota Estrada. Guatemala. 1985 Margarita Azurdia
- 2. Primera presentación pública de la danza La semilla de la imaginación. Margarita Azurdia y Benjamín Herrarte. Hotel El Dorado. Guatemala. 1982 Margarita Azurdia
- 3. Instalación 19 BAP

En el cuerpo de obra de Margarita Azurdia los rituales ocupan un lugar destacado. Después de una larga temporada en París, de su participación en talleres de body art y su acercamiento a formas posmodernas de la danza, regresó a Guatemala a principios de los años 80. En esos años, junto a artistas y bailarines, formó el Taller de Movimiento Creativo. A raíz de ese primer período, Margarita Azurdia inmediatamente después se volcó hacia la experiencia del movimiento corporal, pero definiéndola bajo el nombre de rituales. La documentación de estas experiencias quedó registrada en fotografías sencillas y videos que dan cuenta de su reconocimiento de esos rituales como formas de arte y compromisos de vida.

1



2

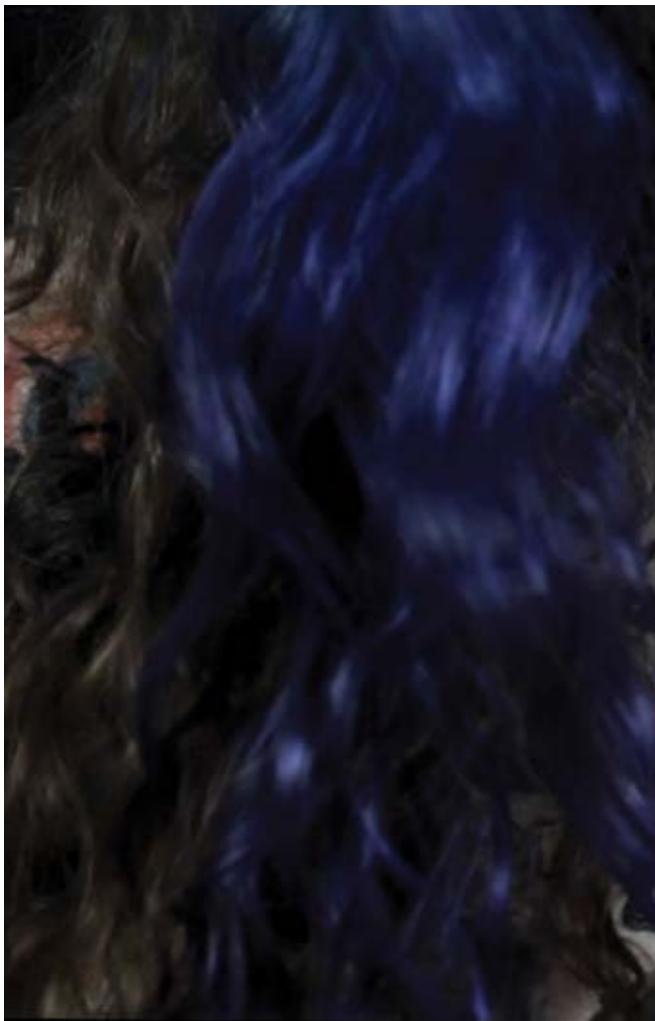


3





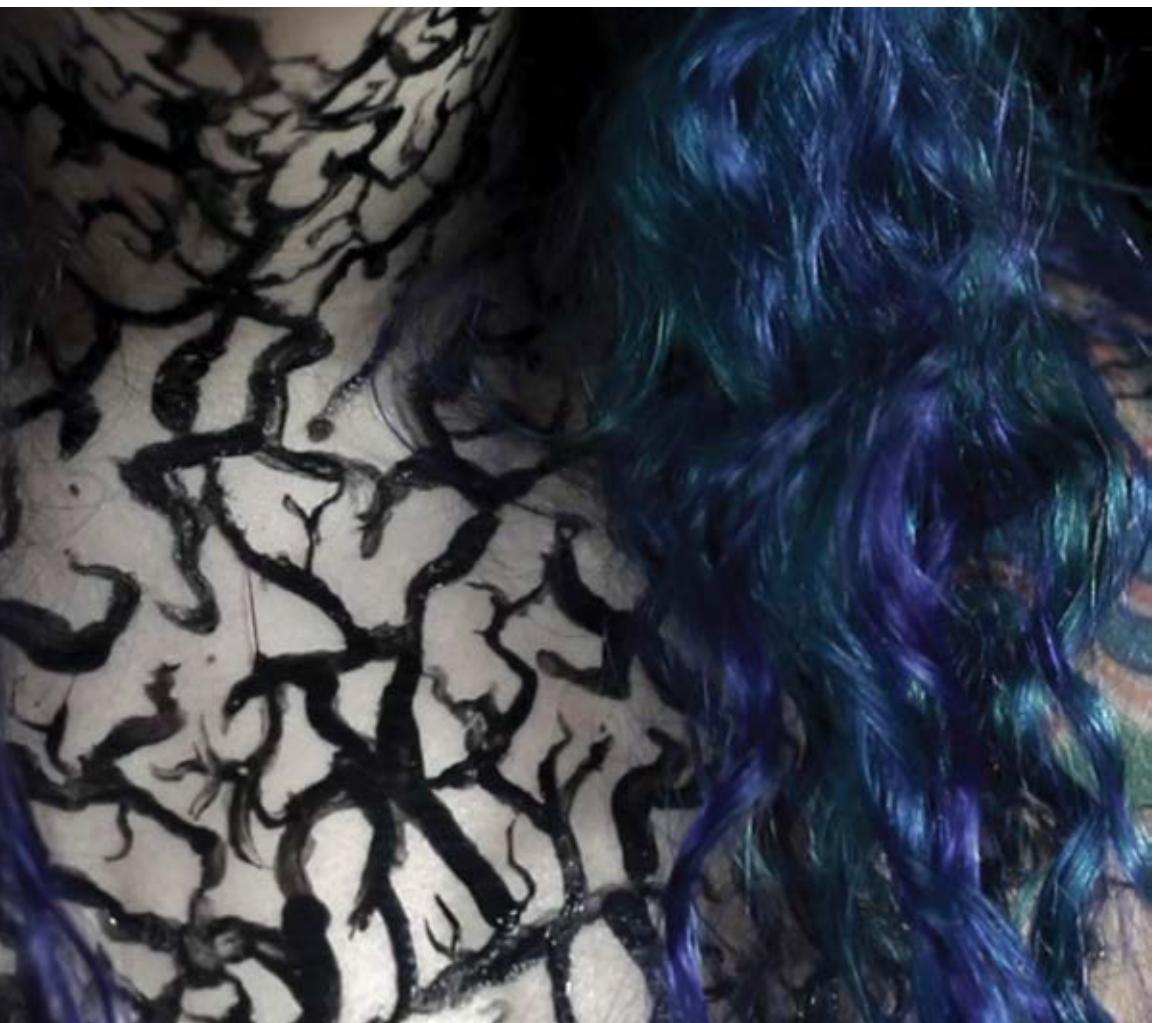
1



-
1. Victoria Bahr, *Nebulosa*, 2014, fotos fijas, video
 2. Victoria Bahr, *Nebulosa*, 2014 vista de instalación

La obra que estoy desarrollando se basa en el proceso de cambio y transformación personal. Cuando se piensa en un proceso de sanación, se considera como un período delimitado en el que el cuerpo o psíquis pasa para llegar de nuevo a un punto de función normal. En esta obra quiero demostrar que el proceso de sanación es, o debería ser, una constante en la vida de una persona. Por ende no hay un punto de función normal, ya que estamos en cambio constante; esto lleva a cuestionar qué es saludable y quién lo determina. Otra idea que quiero explorar es la imposibilidad de regresar al mismo estado de función normal inicial, ya que al pasar por un proceso de curación siempre hay un rastro de una lección, trauma o metamorfosis.

Por último, quiero representar la sanación con la regeneración de células que de alguna manera quedan dañadas o descoloridas. Estoy considerando usar lágrimas o saliva para esta reacción química porque estos dos fluidos contienen enzimas que tienen agentes curativos y que previenen la infección. Quiero hacer alusión a la frase "lamerse las heridas" y al instinto de sobrevivencia que tiene el ser humano, que es parte de la razón por la cual la sanación es tan importante.



2



1



2

-
1. *Tributo Musical, Jun Winak Rajawal Q'ij / 20 Nawales*, 2014,
vista de instalación
 2. Tzutu Baktun Kan (René Dionisio) Junto a Balam Ajpu (Guerreros Luz),
M.C.H.E. y Dr. Nativo, *Tributo Musical,*
Jun Winak Rajawal Q'ij / 20 Nawales, 2012- 2014, maqueta del disco
producido por Fundación Paiz para la Educación y la Cultura

En 2010, a principios del Wayeb, en la sincronización 12 EE (Cargador del año), en San Marcos La Laguna, nos conocimos los artistas, M.C.H.E., Dr. Nativo y Tz'utu Baktun Kan. Recibimos el llamado de los 20 Nawales, y es allí donde se inició la Creación, la formación de la fusión Cosmovisión Hip Hop, unión de la Espiritualidad y el Arte, siguiendo sus tres principios: Aprender, Compartir, Convivir. En ese tiempo dimos apertura a la Escuela de Hip Hop Cosmovisión "Caza AJAW", para los niños del muelle y el valle de San Marcos, Atitlán.

Guías espirituales nos recomendaron trabajar en un tributo musical a los veinte Nawales y decidimos encausar nuestros esfuerzos para poder lograrlo. La iniciación con los guías espirituales mayas Aj Q'ija, Aj Pop, Aj Cunanel, para tener un criterio y una idea más clara y empezar el plan maestro de los 20 Nahuales, nos tomó años.

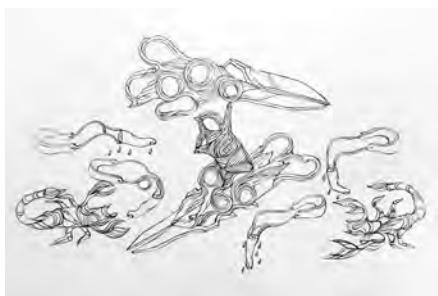
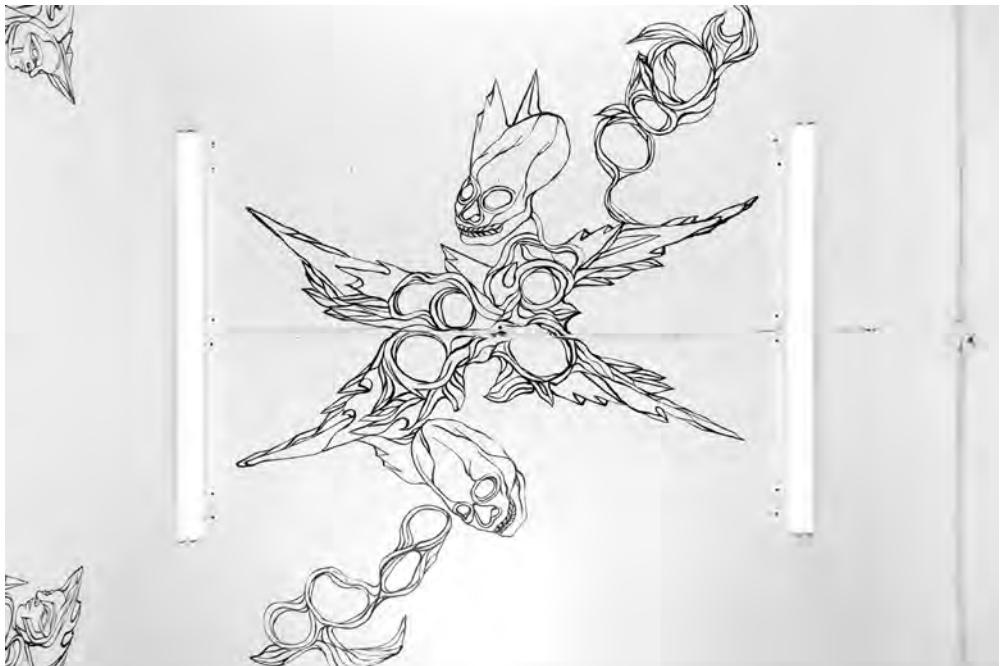
El tributo a las energías fue algo que salió desde adentro, una fuerza interna nos motivó a plantearlo y desarrollarlo; la idea se materializó con la creación de 20 canciones. El proyecto viene con la idea de apoyar y fortalecer el movimiento artístico de nuestros pueblos, contiene un fuerte contenido sobre la espiritualidad combinada con el arte, nos enseña los conocimientos que están en nuestras comunidades y nuestros centros ceremoniales. El proyecto es una interpretación artística del acto ceremonial.

Para escuchar el disco 20 Nawales visita www.fundaciopaiz.org.gt

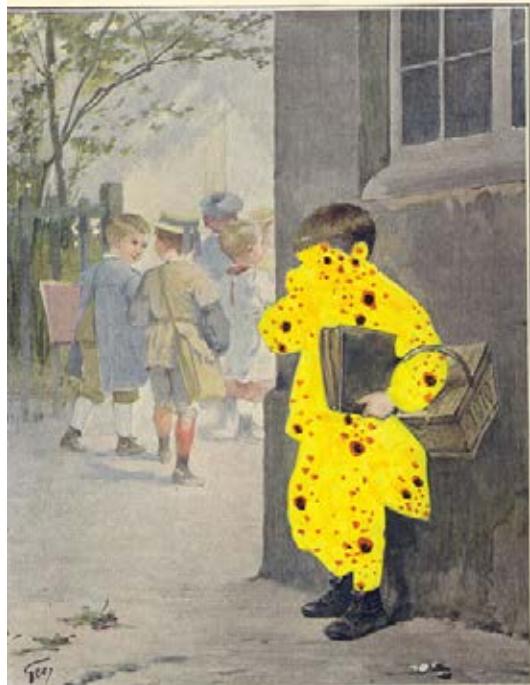


— Marlov Barrios, *Coloso*, de la serie *La Gloria Oscura*, 2014

El proyecto *La Gloria Oscura* tiene como punto de partida el gesto de estructurar el mural desde una perspectiva lúdica y flexible. Me interesa resignificar una expresión plenamente hegemónica y que tradicionalmente continua en un espacio físico como dictadura, aunque su contexto y símbolos estén situados y valorados en el pasado. Desde mi práctica, el mural es un territorio flexible y minado. En él convergen y se problematizan fuentes iconográficas de tres momentos de nuestra historia desde Guatemala: el pasado cultural prehispánico; el trauma y la onda radioactiva que llamamos “Conquista”; y, en el presente, todo el bombardeo global proveniente de los nuevos arquetipos del poder desde Occidente, la cultura Manga Anime de los japoneses y la épica de los super héroes norteamericanos.



Conceptualmente me interesa crear una fricción entre estos mundos que aparentemente no se corresponden, pero que explotan y borran sus fronteras desde el territorio del dibujo del mural como acto performático. No busco en mi obra ningún tipo de impacto desde lo mediático de un gesto, a partir del cuerpo y su significación social desde Guatemala, me interesa, eso sí, generar una poética a partir de mi experiencia en un contexto siempre violento y violentado históricamente, desde una práctica introspectiva y en el ejercicio de un pensamiento multiplicado desde un país periférico.



“CASTIGADO”

ACUARELA DE SEURAT



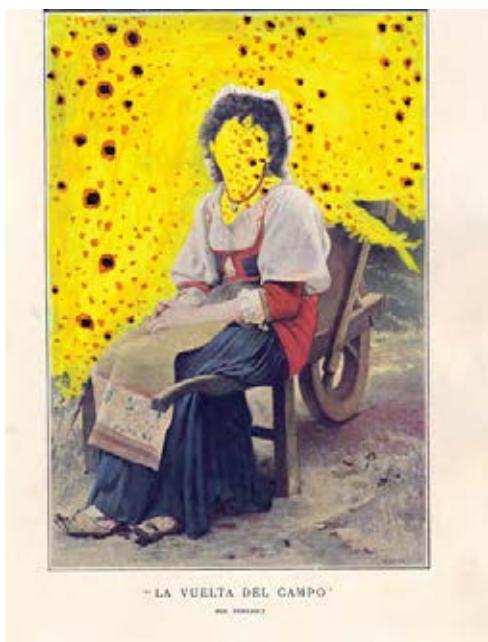
MÉTÉORES à Arles — El Meteoro — Es un angelito de la cordial de San Pablo, misteriosamente invitado.

— Moisés Barrios, Serie Europa, 2014

“Me contaba Danny que en La Bananera, allá por los años 20, a sus padres los asustaba cuando sacaban los álbumes de fotos y veían todos los retratos llenos de hongos. Eran de un amarillo intenso, con manchitas como de banano maduro. Odiaban el clima caluroso del trópico, donde estaban las inmensas plantaciones de bananos. Ni modo, tenían que aguantar y soñar que un día regresarían a Boston... ‘Fíjate vos’, decía.” (Cuento del artista)

Actualmente centro mi trabajo artístico en el tema del banano con la intención de que el espectador reflexione sobre los eventos históricos del pasado y cómo afectan nuestra identidad en el presente, de cómo la irresponsabilidad sobre el mal uso de la naturaleza afecta a nuestro medio ambiente acabando con la biodiversidad y, la forma en que las culturas dominantes nos acondicionan y nos convierten en ciudadanos pasivos y consumistas.

“Por muchos años he trabajado el tema de las bananeras. Comencé a finales de los años noventa y se transformó en una obsesión. Ahora me interesa, vamos a decir... como *actitud viral*. El proyecto comenzó a verse en las redes sociales, lo cual aporta coherencia a ese sentido de lo viral que me interesa.” (De la entrevista de Rosina Cazali a Moisés Barrios, ‘Contaminaciones Bananeras’ en El Periódico, Ciudad de Guatemala, 27 de noviembre, 2013)





1

-
1. Marilyn Boror, *Kaqchikel-slash-Kaxlan*, de la serie *Para no olvidar sus nombres*, 2014 video, secuencia de fotos fijas
 2. Marilyn Boror, *Kaqchikel-slash-Kaxlan*, de la serie *Para no olvidar sus nombres*, 2014, vista de instalación

Con la propuesta de esta obra pretendo mostrar una línea del tiempo de las culturas indígenas que se resisten al poder. Un intento por mostrar--con las palabras Kaqchikel y Kaxlan--la historia de dos culturas; una que conquista y otra que se resiste a la conquista. La obra registra el ejercicio del poder, su violencia y la pérdida paulatina de un idioma, que a su vez comunica una cosmovisión.



2

Pretendo plasmar los intentos desesperados de los idiomas y las culturas tradicionales por seguir existiendo y acceder a un poderoso vehículo de comunicación y difusión como lo es la escritura, que por otro lado, evoca el arraigo y el desarraigado, la migración y la defensa de un espacio de vida, los choques culturales, la colonización y la violencia ejercida desde el Estado.



1

-
1. Edgar Calel y Rosario Sotelo, *Esencia que llevamos dentro*, 2013-2014, película blanco y negro 16 mm transferida a video, secuencia fotos fijas
 2. Edgar Calel y Rosario Sotelo, *Abuelos*, 2013-2014, vista de instalación

Abuelos, 2013-2014 | Nuestro trabajo consiste en ordenar las cosas y las ideas que forman parte de nuestro entorno, darles un espacio a todos estos elementos que luego se transforman en tiempo y materia sagrada, en una fusión entre arte y espiritualidad. Las piezas que mostraremos para la *Biennal de Arte Paiz* son detalles de un proceso en el que venimos caminando. Hemos venido desarrollando una parte de nuestro trabajo en Comalapa, donde tenemos un taller denominado Pa xamanil, que es una palabra en el idioma Maya Kaqchikel y significa la unión del tiempo y el espacio. El punto de partida de la obra *Abuelos* fue el desplazamiento de piedras del patio de la casa de mi familia a una habitación del taller. Al darle espacio a las piedras dentro de un lugar para habitar, éstas comienzan a tomar vida, piden su bebida, también su comida y música. Este trabajo consiste en movilizar 70 piedras de Comalapa a la Ciudad de Guatemala y colocar una fruta sobre cada piedra, al instalarlas en la sala de exposición. La acción es nuestro *Toj*, o pago por el peso de nuestro cuerpo y lo que generan nuestros pensamientos. Colocamos frutas sobre las piedras con la intención de alimentar la energía que nos permite la vida y soportar nuestro peso sobre la tierra.

Esencia que llevamos dentro, 2013-2014 | *Esencia que llevamos dentro* consiste en el registro de un fuego que ofrendamos en un altar ceremonial que está ubicado en el sitio de Ixim Ché. La intención de esta ofrenda fue agradecer todo lo que nos han permitido ver, escuchar y compartir a través de los viajes que realizamos. Registramos el fuego con película de 16 mm en blanco y negro.

Nuestro trabajo consiste en ordenar las cosas y las ideas que forman parte de nuestro entorno, y darles un espacio a todos estos elementos, que luego se transforman en tiempo y materia sagrada, en una fusión entre arte y espiritualidad.



2





— Johanna Calle, Serie *Afasia*, 2001- 2011

“Aunque mi trabajo incluye la aplicación de una metodología de investigación acerca de los temas sociológicos, en el momento de la producción artística siempre hay espacio para la improvisación; desde los dibujos con alambre puedo desplazarme instantáneamente al intaglio o desde los objetos cosidos sobre membranas orgánicas a la fotografía (Serie *Progenie*, 2001). Algunos procesos son desarrollados intuitivamente. (...) Encuentro gran versatilidad en los materiales no convencionales; para mí, trabajar con ellos representa una forma efectiva de construir imágenes, de forma tan adecuada como el uso de la tinta, lápiz, hilo, papel, etc. A menudo, en mi proceso existen sistemas de prueba y error. Mientras desarrollo una técnica, encuentro que no hay una forma única de transformar una superficie o elemento; es usual que con el mismo material o algunos similares, yo desarrolle estrategias de trabajo que sin ser idénticas son complementarias. Este es el caso de la series *Submergentes*, *Imponderables*, *Las Restas y Afasia*.”

Extractos tomados de la entrevista entre Johanna Calle y Cecilia Fajardo-Hill en: Johanna Calle. *Submergentes: A Drawing Approach to Masculinities*, Museum of Latin American Art, 2011



-
1. Mariana Castillo Deball, *El donde estoy va desapareciendo*, vista de instalación, "ILLUMInations", 54 Bienal de Venecia, Italia, 2011. Foto Giovanni Pancino
 2. Mariana Castillo Deball, *Tiramos lo que atrapamos, Lo que no, lo guardamos*, vista de instalación, Chisenhale Gallery, Londres, 2013. Foto Andy Keate.
 3. Mariana Castillo Deball, Vista de instalación 19 Bienal de Arte Paiz

Tiramos lo que atrapamos Lo que no, lo guardamos, 2014 | Alfred Maudslay fue un explorador británico que viajó extensamente en la región maya de México y Guatemala entre 1880-1920. Maudslay tuvo un papel importante en la comprensión de la escritura jeroglífica maya. Documentó las inscripciones de los monumentos mediante dibujos, fotografías y moldes de yeso. También desarrolló una técnica para realizar copias de yeso de las inscripciones, a partir de moldes hechos de papel maché.

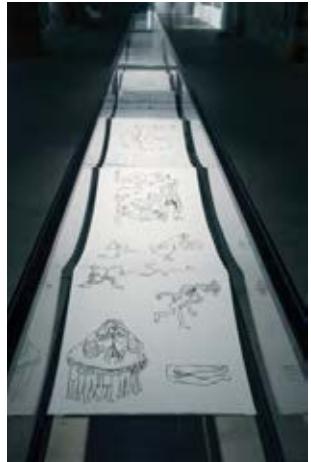
Me interesa la trayectoria de estos objetos, que parten del contacto directo con los monumentos originales y terminan como negativos, positivos, fotografías y dibujos. Esta inmensa cantidad de información física viajó primero como materia prima de Inglaterra a la región maya en la forma de papel y yeso desde Londres hasta Guatemala, regresando a Londres como evidencia precisa y diversa de los monumentos mayas antiguos.

Desde el 2011 he estado experimentando con las técnicas de Maudslay, realizando una serie de moldes de papel de diferentes paisajes urbanos y naturales en la Ciudad de México, Oaxaca, Berlín, Escocia y Costa Rica. Me interesaba la apropiación cara a cara de un objeto, por medio de recursos tan básicos como el papel, pegamento y mis manos. El resultado es una serie de moldes o trampas de papel.

El donde estoy va desapareciendo / The where I am is vanishing, 2011 | La historia prehispánica de México está contenida en códices pictóricos o libros pintados producidos por los aztecas, los mayas, los mixtecas, y otros. Desafortunadamente, muy pocos códices prehispánicos sobrevivieron a la conquista española. (...) Estos libros, condenados por la inquisición, terminaron como tesoros de civilizaciones desaparecidas. La historia de los libros que sobrevivieron es muy compleja, ya que cambiaron de manos y de lugar varias veces. Esta pieza está compuesta de un dibujo de 10 metros, basado en el códice Borgia, que viajó de México en el siglo XVI y ahora está retenido en la biblioteca del Vaticano en Italia. (...) El dibujo está animado en una película que cuenta, desde el punto de vista del códice, las diferentes aventuras y transformaciones del códice, desde cómo fue salvado de las llamas cuando los conquistadores españoles trataron de quemarlo, hasta su travesía a través del océano, y varios intentos a lo largo de los siglos por entender su significado.



1



2



3



1

-
1. Benvenuto Chavajay, *Ti joo Tz'ij*, (Diálogo), 2014,
 2. Benvenuto Chavajay, *Yooq'*, (tortilla caliente con sal apachada por la madre), 2014

Ti joo Tz'ij, (Diálogo), 2014 | En esta instalación, los micrófonos de barro remiten a silenciar el sonido, suspender el habla, congelar el objeto; la obra alude a los pueblos sin habla, a las voces congeladas en la historia, a la memoria suspendida y silenciada.

La instalación incorpora más de 200 micrófonos de barro (terracota-cerámica) en homenaje a las naciones del mundo registradas e incorporadas en la ONU (Organización de las Naciones Unidas), con 198 países inscritos. A esas naciones silenciadas y cubiertas por el colonialismo, por el patriarcado, la exclusión, el racismo, etnocidio y genocidio, en memoria de la naturaleza y de la madre tierra. La tierra como polvo y lodo nos unifica y nos identifica como seres migrantes, una misma voz, un mismo grito, un mismo hábitat en este mundo terráqueo.

El silencio es el poder de la palabra.

Yooq', 2014, (tortilla caliente con sal apachada por la madre) | Tortillas calientes de maíz con sal apachada en la palma de la mano por la madre, para calmar, silenciar, el desorden del niño cuando la madre está en la cocina. *Yooq'* se relaciona con la "pacha" (el pecho de leche o tetero), la primera imagen que vi a través de mi madre de niño, grabada y marcada en mi memoria, y en la memoria de los niños Tz'utujiles.

Es la primera imagen escultórica objetual que recuerdo hecha por mi madre, figura que silencia la necesidad del llanto, la detención de las lágrimas y el desorden.

En mí, aquí y ahora, existe la necesidad de alejarme de Occidente, de sus pensamientos y estructuras impuestas por el mundo moderno-occidental. Ese alejarse me obliga a acercarme a lo más importante, la tierra, a las prácticas sagradas y a los pensamientos de los ancestros. Busco hablar con la tierra, en la búsqueda eterna del ombligo, al tener presente que el pasado esta adelante.

En esta serie de tortillas de barro quemado (el *yooq'*) utilizo la tierra como polvo; amaso el lodo con agua. Esto significa recordar la resistencia de mi madre a las lágrimas y al desorden, y a mí, al alejamiento de las estructuras/pensamientos del mundo moderno-occidental.

Al caer nuestras lágrimas en la tierra se crea un lodo de memoria... esa es la escultura para mí.



-
1. Manuel Chavajay, *De la Serie: Cha'b'aq: proceso de horneado*, 2014, fotos fijas, video
 2. Manuel Chavajay, *De la Serie: Cha'b'aq*, 2014, vista de instalación

Ch'ab'aq es cuando la tierra hace contacto con el agua y suelta su aroma de frescura.

Antes de la llegada de los españoles, los abuelos usaban diferentes técnicas para registrar sus experiencias y sus sabidurías, la relación que tienen con la naturaleza y animales como el perro, el águila, la serpiente, el mono, el sapo, los roedores, etc. La manifestación de seres divinos forma parte de los diseños de las vasijas y de los incensarios. La desconexión que ha habido en el transcurso de la historia me confirma que debo seguir contando la historia sobre la cerámica, como lo hacían mis ancestros. Estas piezas eran utilizadas en entierros, en cercanía a la muerte. Estoy focalizando el tema de la violencia porque es lo que vivimos a diario.

Recientemente iba en la camioneta para la ciudad y me sorprendió un comentario de una persona que venía de Quiché. Le conté el proyecto que estaba realizando sobre la cerámica y él me comentó que cuando era joven trabajaba con el barro y lo dejó de hacer por la guerra interna, que lo obligó a huir de su pueblo a la ciudad.







1



2

-
- 1. Jorge Chavarría, *Jackeline*, 2014
 - 2. Jorge Chavarría, *Jolie*, 2014,
 - 3. Jorge Chavarría, *Rubencito*, 2014, vista de instalación, 2014

Una transformación de toda una vida, desde inicios en algún momento incierto, hasta la aceptación de sí mismo; una búsqueda de cambio hacia quien se desea o aspira ser; el llegar a ser esa imagen que existe dentro de la mente de cada uno; ese alter ego que busca nacer y tomar control total de la persona. No solo una transformación física de sí mismo, una transformación interior, del ambiente y de quienes lo rodean. Busco poder motivar una reflexión hacia nuestra propia búsqueda de cambios; cada uno lleva en sí el ideal de cambiarse a sí mismo; inconscientemente lo hacemos todos, durante toda la vida nos transformamos, aunque estos cambios impliquen dar vida y muerte a nosotros mismos a su vez, transformarnos para dejar atrás una forma de vida y dar luz a un nuevo yo.

Jackeline es una mujer transgénero que desde su juventud tenía clara su condición de ser una mujer no biológica. Una mujer exitosa y muy trabajadora durante muchos años, apoya y ayuda en la educación desde



3

hace muchos años a muchas mujeres a través de sus colectivos "Lazos" y "Cadenas de amistad", impartiendo educación en temas de salud y derechos. Es una gran persona, muy alegre, colaboradora y muy servicial.

Jolie es una mujer transgénero que decidió hacer su cambio de vida no hace muchos años. Ha sido una mujer muy colaboradora, visibilizando a las mujeres transgénero e impartiendo charlas en diversas escuelas, programas radiales y de televisión. Es escritora, poeta, escribe música y toca muchos instrumentos musicales. Es bisabuela y creadora de varios platos de cocina. Es muy alegre y bromista, una gran persona con quien se puede hablar de muchos temas por horas.

Rubencito fue una de las primeras mujeres transgénero que abrió las puertas a muchas otras. Rompió paradigmas y ayudó a que fueran visibilizadas poco a poco; fue una mujer que obtuvo gran respeto por su activismo en búsqueda de que respetaran sus derechos.

-
1. Lourdes De la Riva, *10 polígonos, Creadores ocultos*, 2014; de la serie *Los Creadores*, 2011. Planos topográficos ampliados e impresos sobre papel
 2. Lourdes de la Riva, Obra en colaboración con Claudia Menéndez, (Guatemala, 1985) *Papel y memoria, Creadores ocultos*, 2014; de la serie de *Los Creadores*, 2011 Instalación: mesa, papel, lápices, video
 3. Lourdes de la Riva, *Sin título, Creadores ocultos*, 2014; de la serie de *Los Creadores*, 2011, vista de instalación
 4. Lourdes de la Riva, *Sin título, Creadores ocultos*, 2014; de la serie de *Los Creadores*, 2011. Detalle Cartilla Cívica

La obra que presento es la continuidad de Los Creadores, que he venido trabajando desde finales de 2011. El concepto estructural de la serie plantea el abandono y la destrucción como causa y efecto en el accionar ser humano-naturaleza. Aunque los seres humanos somos parte de la naturaleza nos consideramos en un estadio superior y desde allí pretendemos dominar y modificar al resto de la naturaleza, lo que genera un juego de poderes en el cual el ser humano no siempre lleva las de ganar.

Las polillas, termitas o chinches de los libros, son seres que habitan encubiertos en una de las creaciones del ser humano: los libros. Desde antaño hasta nuestros días, las polillas intervienen en silencio, devorando sin saberlo, los pensamientos plasmados en letras y gráficas impresas. Por medio de objetos (libros) dentro de un exhibidor, como testigos del abandono, fragilidad, perdida e impermanencia. Al ser observados los textos e imágenes incompletos e intervenidos por las polillas, provocan en el espectador una reinterpretación del material original.

Presento un estudio topográfico de los agujeros y espacios vacíos que generan las polillas. Por medio de la ciencia de la topografía obtengo la información que registra la actividad de las termitas, su mapa. Los seres humanos en nuestro actuar vamos generando rastros y mapas. Proyecto un video en el que el público puede interactuar por medio del dibujo, tratando de contener lo incontenible, dos personas distintas ante una misma situación, mostrando así, como cada uno tiene su propia manera de abordarla. La actividad genera la memoria que servirá para registrar una historia, una vivencia, por medio del dibujo o la narración.



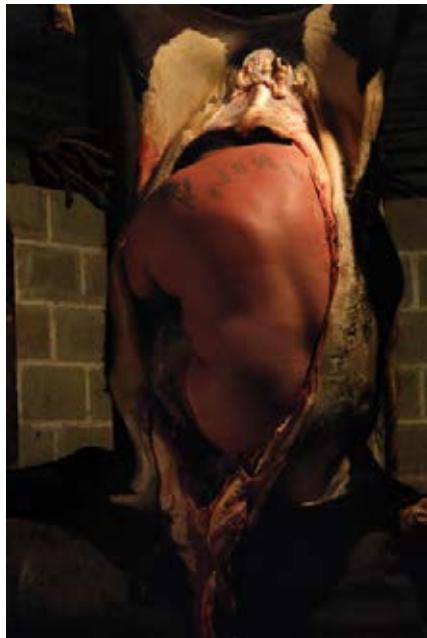
2



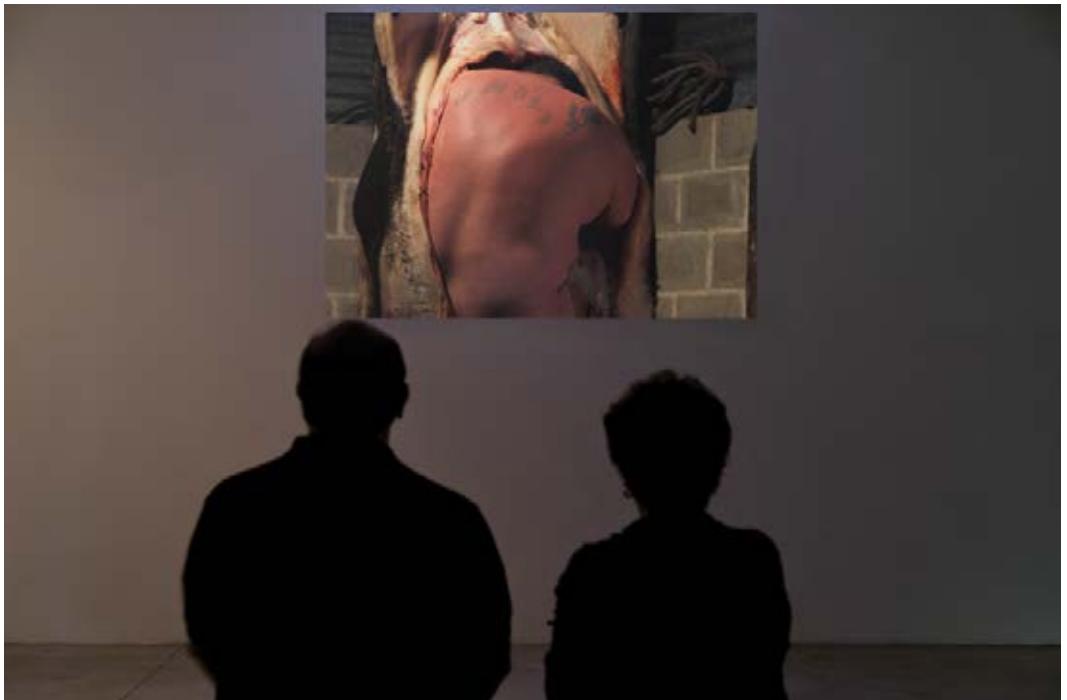
3



4



1



2

-
1. Jorge De León, *Estudio de luz y sombra*, 2014, secuencia de performance
 2. Jorge De León, *Estudio de luz y sombra*, 2014, vista de instalación

Estudio de luz y sombra o *El buey desollado* muestra un hombre desnudo en un espacio oscuro. El lugar es un rastro, y el hombre está desollando una res; le arranca la piel y abre el canal del centro. A continuación el hombre se introduce en la res y pasa la noche dormido dentro ella, sale y se va como vino al mundo.

Esta pieza reflexiona sobre la relación madre-hijo en una acción de abandono, y tiene un sentido autorreferencial. Por un lado, habla sobre el conflicto madre e hijo, y el hecho de querer regresar al útero simboliza poder sobrellevar después de años el conflicto de abandono de la madre. Por otro lado, también propone romper con el estereotipo de la madre benévolas y comprensible.

La obra es también un homenaje al *Buey Desollado* del pintor holandés Rembrandt.



1

-
1. Yavheni De León, *Maquetaciones mentales*, 2014, vista de instalación
 2. Yavheni De León, *Maquetaciones mentales*, dibujos, 2014

Propuse someterme a un proceso de reducción de peso y entrenar para ‘hacer músculo’, llevando mi cuerpo a una media a partir de la representación ideal de cuerpo. Este proceso lo trabajé a partir de una documentación mensual de mi peso y las medidas de mi cuerpo.

Una construcción física y matérica -en su mayoría- es planificada, bocetada y explicada en base al dibujo o boceto; de esto me nace explorar con el dibujo ese punto de inicio de una planificación de modelado de un cuerpo y comparar con propio mi cuerpo la idea del ideal en base a estas herramientas a nivel aspiración de acción (lo que se puede lograr hacer con él) y de forma (cómo se ve para encajar en cierto grupo) comparando mi cuerpo con ejemplos de lo que me gusta llamar “cuerpos sensacionalistas” y observar variantes calificativas de lo que mediáticamente es ser hombre, la construcción a nivel histórica a través de revistas que ofrecen rutinas o artículos de interés para “el hombre saludable”.





— Jimmie Durham, *Smashing*, 2004, fotos fijas, video

La piedra sufre por el peso arquitectónico, el peso de la metáfora y el peso de la historia. (Aquí debo hacer otra interrupción para contarle una historia tan absurda que no podrá creerla, pero le juro que es cierta: en medio de las Llanuras de Norteamérica, muy cerca del centro geográfico del continente, hay una pequeña formación montañosa arbolada llamada Paha Sapa. Se trata de un lugar realmente sagrado para todos los indios de las llanuras.

Cuando comenzó nuestro magnífico y Triunfalista Nuevo siglo, alguien creó una asombrosa coyuntura artística [no se preocupe, ¡la mayor parte del arte era malo! ¡La arquitectura y la auto-justificación revelan nuevas facetas de las montañas!]: ¡Se trata de las cabezas gigantescas de cuatro asesinos de indios esculpidos en las montañas mismas! Son casi tan grandes como los cerros, y ven hacia las llanuras y las bases de misiles. El lugar se llama, muy apropiadamente, Monte Rush More. Si no me cree, ¡busque en un atlas!)

Jimmie Durham. Extracto de 'Piedras rodantes y obras de arte' en p. 60, en *Jimmie Durham: Entre el mueble y el inmueble (Entre una roca y un lugar sólido)*, Alias, Ciudad de México, 2010 publicado originalmente en 1998.





Terike Haapoja, *Entropy*, 2004, vista de instalación

La cámara infrarroja es un aparato que forma una imagen usando radiación infrarroja en lugar de luz visible. Las medidas son visualizadas en una imagen que recuerda a la que vemos con nuestros ojos desnudos; sin embargo, la imagen esta compuesta por la visualización de datos, no es una imagen fotográfica en el sentido tradicional.

Es en la naturaleza de los aparatos ópticos tales como las cámaras infrarrojas que podemos estetizar al sujeto: los aparatos son calibrados para responder a un angosto rango de radiación, con el fin de ganar información mas específica. Los aparatos “ven” solo lo que es necesario ver. En tanto la imagen revela algo de la realidad invisible, la imagen así se convierte en la superficie, que cubre otras realidades.

La video-instalación *Entropy*, muestra el proceso de enfriamiento del cuerpo de un caballo después de su muerte, grabado con una cámara infrarroja. La grabación original de 9 horas ha sido editada a un loop de 25 minutos.



- 1. Yasmin Hage, *Cuántas veces tendremos que morir para ser siempre nosotros (Economía de la geometría estadística)*, (A Aylin, Sopa Instantánea), 2014, vista de instalación
- 2. Yasmin Hage, *Cuántas veces tendremos que morir para ser siempre nosotros (Economía de la geometría estadística)*, (A Aylin, Sopa Instantánea), 2014, detalle

Elaboré un ensayo de retratos partiendo de lenguajes tradicionales como lo son el dibujo y la serigrafía sobre papel, en el que me interesan únicamente aquellos rostros que son habitados por un exterior profundamente andrógino en cuanto a su elasticidad de género, o para usar un término médico, por su calidad de “indefinición”, o para usar un término político, por su “ambigüedad”.

Estos rostros fenotípicamente* neutrales en su aproximación a lo masculino y lo femenino no existen más que dentro de rangos de “expresión”: a un extremo tendríamos el negro, al otro extremo tendríamos el blanco, de lo femenino y lo masculino. Dentro de ese rango, estaríamos todos.

No elijo ni el negro ni el blanco. En mi vida los valores que más se expresan (los que más salen a través) son los grises, los grises de las concesiones, del camino del medio, de la democracia y la amistad, los grises de la quinta y séptima vía; los grises de toda negociación, los grises, los andróginos del color.

Invité a amigos, conocidos y desconocidos por vía del Facebook, plataforma que permite “hojear” en la vida de los otros, y que me permitió encontrar rostros con estas cualidades. Todas mis personas retratadas saben de qué se trata mi proyecto y estuvieron de acuerdo en figurar.

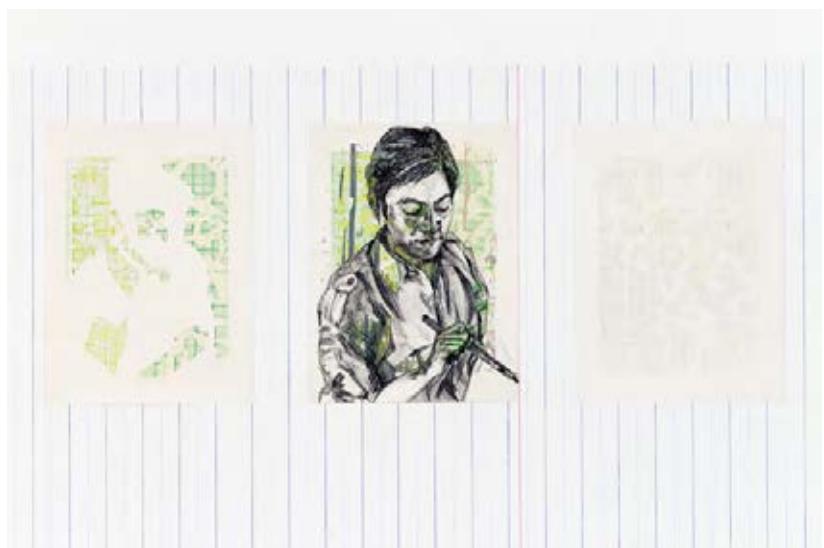
***fenotipo:** Manifestación visible del genotipo** en un determinado ambiente.

****genotipo:** Conjunto de los genes de un individuo, incluida su composición alélica***.

*****alelo:** Cada uno de los genes del par que ocupa el mismo lugar en los cromosomas homólogos. Su expresión determina el mismo carácter o rasgo de organización, como el color de los ojos.



1



2



1



2

-
1. Leandro Katz, *Mujer de Quiriguá*, foto fija, *Paradox*, (video), 2001
 2. Leandro Katz, *Dragón de Quiriguá*, foto fija, *Paradox*, (video), 2001
 3. Leandro Katz, *Niño de Quiriguá*, foto fija, *Paradox*, (video), 2001

Una figura magnífica emerge de las fauces de un animal mítico cubierto de inscripciones. Conocido como El Dragón de Quiriguá, este enigmático altar de piedra es una de las más extraordinarias esculturas antiguas del continente. Salvadas de la deforestación al introducirse los platanales al final del siglo diecinueve, las treinta hectáreas arboladas del sitio Maya de Quiriguá, se ubican en el centro de las tierras bajas del Sur de Guatemala y nos recuerdan cómo era esta región antes de convertirse en una república banana. Quiriguá alberga templos, pirámides, las estelas más altas, y el Altar P, conocido como El Dragón. En un tono suave y reflexivo, *Paradox* (*Paradoja*) alterna entre El Dragón de Quiriguá y las actividades febriles de la cosecha y el procesamiento de bananas en la región cercana,



3

desplazándose a través de una comunidad transformada por cuestionables acuerdos laborales y de intercambio.

Marcada por una truculenta historia de colonialismo asociada con la apropiación de tierras, la ya disuelta United Fruit Company, luchas laborales, corrupción política, invasiones militares y operativos secretos, la paradoja sugerida por el título de esta obra contrapone provocativamente nuestra admiración por el exuberante pasado antiguo del continente con las condiciones presentes de las clases trabajadoras de América Latina, en sus países o en el exilio.

Paradox: Una cronología: <http://users.rcn.com/leandrok/Pages/ParadoxCronoCover.html>



1



2

-
1. Quique Lee, De la serie Rótulos, *Este es el regalo de la guerrilla para el pueblo*, 2014
 2. Quique Lee, De la serie Rótulos, *Así invertimos sus impuestos*, 2014

En mis trabajos exploró la experiencia y el punto de vista personal. Utilizo la técnica del bordado a mano, que convierte el proceso en un ritual de reflexión. Mis propuestas tocan el tema de la guerra civil de Guatemala, pero a partir de un punto de vista distinto, el de alguien de “ciudad” que no estuvo en la montaña o sufrió las masacres directamente, pero que indirectamente también fue afectado. Cuando la paz fue firmada, ninguno de mi generación se consideraba “de posguerra”. Sin embargo, al paso del tiempo, nos damos cuenta de cómo el conflicto armado afectó también en la libertad de expresión y en el desarrollo artístico, entre muchas otras cosas. Las propuestas que presento muestran ese punto de vista superficial de los eventos, pero que contienen también un trabajo de investigación, y reflexión durante el proceso de bordado.

— Aníbal López (A-1 53167), *El préstamo*, 2000
Colección Hugo Quinto y Juan Lojo

El préstamo es una obra fundamental en la trayectoria del artista. En el marco de los procesos conceptuales, fue una acción realizada por el artista en 2000 y cuya descripción, en forma de texto impreso sobre una hoja de papel blanco, fue exhibida en la galería Contexto. La sugerencia o la duda sobre el hecho desató una gran polémica sobre los límites éticos en el arte.

EL PRESTAMO

El día 29 de septiembre del 2000 realice una acción, la cual consistió en asaltar a una persona con apariencia de clase media. Se realizó de la siguiente manera: armado con una pistola salí a una calle de la zona 10, paré a un hombre como de unos 44 o 45 años, pelo castaño y escaso, un poco pasado de peso, le apunté a la cara diciéndole, esto no es un asalto, es un préstamo, y se lo devolveré en lenguaje visual para sus hijos. Dicha persona me entregó Q 874.35.

Esta obra está siendo patrocinada por el hombre que fue asaltado, con lo cual se ha financiado: las invitaciones, montaje y parte del brindis de esta muestra.

A-1 53167

Guatemala 21/10/508 D.O.



1



2



4



3

-
1. María Evelia Marmolejo, *Anónimo 5, Permiso a la Madre Tierra*, 1982-2014, Lago de Atitlán, Guatemala, foto fija, video
 2. María Evelia Marmolejo, *Anónimo 5, Intervención médica*, 1982-2014, Lago de Atitlán, Guatemala, foto fija, video
 3. María Evelia Marmolejo, *Anónimo 5, Performance final*, 1982-2014, Lago de Atitlán, Guatemala, foto fija, video
 4. María Evelia Marmolejo, *Anónimo 5*, 1982-2014, Lago de Atitlán, Guatemala, vista de instalación

Concebido por primera vez en 1982, el planteamiento de *Anónimo 5* sigue vigente y es más urgente que nunca antes. En esta obra, persiste un deseo intrínseco de regresar a la madre tierra y convertirme en ella, usando el cuerpo como mi única herramienta sanadora ante la inminente crisis global.

Este performance se realizó en el Lago de Atitlán, en una zona simbólicamente sagrada y cargada de residuos histórico de violencia y de explotación. La acción consistió en incrustar mi cuerpo dentro de la tierra (como un acto de regresar a la madre y convertirme en tierra) por medio de insertar sondas urinaria y naso-gástricas en mi cuerpo y luego, desnuda, yacer en una forma de espiral escarbada en el suelo.

Anónimo 5 es sanación de la tierra a través del cuerpo de la artista y su resurrección a través de la tierra.



1



— 1. Silvia Menchú y Marco Canale, *La huella que deja la tierra*, 2013,

fotos fijas, cortometraje

2. Silvia Menchú (Asociación Ademkan), Bonifacia Cocom, y

Marco Canale, *La Fuerza*, 2014, acción colectiva

La huella que deja la tierra, 2013

“Nuestro objetivo es abrir desde la práctica ancestral del bordado espacios de encuentro que nos permitan abordar nuestras propias experiencias biográficas para intentar una comprensión más compleja de la realidad que habitamos y que nos habita. Expresar – desde la palabra y el acto de bordar – lo que no está dicho ni aún vivido”.

La huella que deja la tierra (2013) es un cortometraje dirigido por Silvia Menchú y Marco Canale. Aborda la experiencia y nacimiento del proceso de las activistas en las comunidades de la cuenca del lago Atitlán. Las tejedoras y activistas de la Asociación Ademkan, visitan y bordan una tela de amplio formato junto a mujeres de comunidades del lago Atitlán, sobrevivientes del conflicto armado, la violencia de género y del abandono estatal ante desastres naturales, abriendo una reflexión coral sobre la violencia y la vida. Horarios para el bordado colectivo: jueves 6 al domingo 15 de junio, en ArteCentro Paiz, de 15:00 a 19:00 horas.



2

La Fuerza, es una obra colectiva de Silvia Menchú y Bonifacia Cocom (Asociación Ademkan), junto a Marco Canale. Durante dos semanas las activistas y bordadoras de Ademkan invitarán a los visitantes de la Bienal a bordar colectivamente junto a ellas una tela de amplio formato, y a abrir una reflexión sobre “la fuerza” y cómo esta se ha expresado, desde sus diferentes caras (las más oscuras o luminosas) en su biografía. El proceso se basará en el diálogo, el bordado y la escritura a partir de estas experiencias/recuerdos.

Además de realizar la acción en el espacio de la Bienal, las bordadoras visitarán, en las mañanas, escuelas, cárceles, espacios públicos y organizaciones sociales con el fin de ampliar el campo de investigación y creación de la pieza.



— Ana Mendieta, *Corazón de Roca con Sangre*, 1975, fotos fijas, película 8 mm transferida a DVD

Mi exploración a través de mi arte, de la relación entre mí misma y la naturaleza, ha sido el resultado claro de haber sido arracada de mi país durante mi adolescencia. La realización de mi silueta en la naturaleza guarda (realiza) la transición entre mi país y mi nuevo lugar. Esta es una manera de recuperar mis raíces, y de volverme una con la naturaleza. Aunque la cultura en la cual vivo es parte de mí, mis raíces e identidad cultural son el resultado de mi herencia cubana.

Notas escritas por Ana Mendieta para la exhibición de obra realizada en México, sin fecha. Citadas por Charles Merewether en 'From Inscription to Dissolution: An Essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta', *Ana Mendieta*, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, 1996, p. 108



— 1. Andrea Monroy Palacios, *Lienzos*, 2014 vista de instalación

2. Andrea Monroy Palacios, *Lienzos*, 2014, detalle

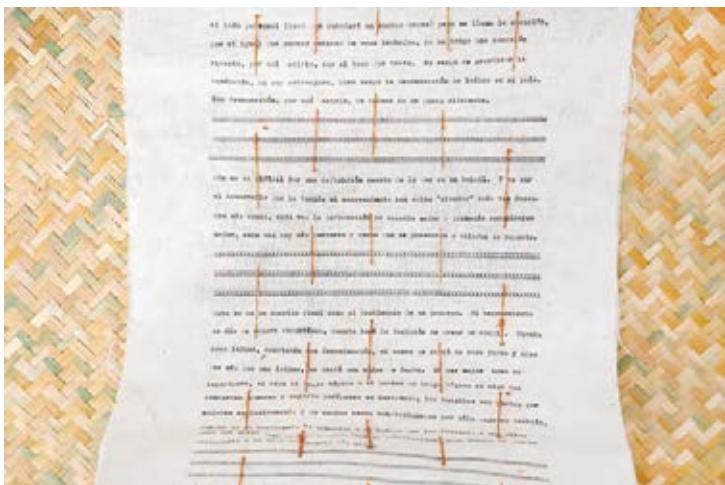
Lienzos es una instalación que forma parte de un proceso en el que vengo trabajando. Tiempo atrás asumí espontáneamente lo que llamaría después un reto: crear un huipil. No tenía una idea precisa de lo que significaba esta prenda, más que un acercamiento pintoresco (como el que la mayoría tenemos) y lejano desde mi posición como ladina.

Mi ignorancia en el tema, mi carencia de habilidades técnicas en el tejido y este título de “ladina” empieza a desencadenar un interés en los huipiles y a lo que van ligados: las mujeres indígenas, su cosmovisión, ese deseo de permanencia, transmisión y herencia. Y muy importante el acercamiento de otros autores hacia los textiles guatemaltecos, a través de publicaciones y libros.

Creo una serie de lienzos (nombre que se le da a las piezas que conforman los huipiles) con diferentes materiales, que recopilan de manera física mi análisis; el punto en el que me encuentro descubriendo y comprendiendo los huipiles, no de una manera literal con el tejido y/o bordado, sino conceptualmente.

Mi posición de ladina se empieza a difuminar cuando descubro un lenguaje, tejido como mujer de Guatemala.









— Sandra Monterroso, *Acciones para abolir el deseo*, 2011, fotos fijas, video

“El fenómeno religioso latente en las religiones del año tradicional, se manifiesta en los nudos de lo sagrado y lo profano, que aparecen mediante el proceso de volver interminablemente de lo sagrado a lo profano”.

(García, 1996)

Acción de pintar obsesivamente 260 (días del calendario sagrado) cuadros de papel blanco con grafito negro. Al inicio de la acción se forma una figura basada en una ilustración que determina una danza coreográfica. En la acción se desdibuja la misma.



— Reyes Josué Morales, *K'ak' Mul – Reflorecer*, 2014, fotos fijas, Documentación audiovisual de actividad colectiva y vista de instalación

El trabajo consistió en hacer algunas actividades en la cumbre de Alaska, donde sucedió la masacre de Totonicapán el 4 de octubre de 2012, y registrar audiovisualmente el proceso.

Con este trabajo se buscó dejar un “recuerdo”, “señales” literales y metafóricas, como un aporte a la memoria de los hechos ocurridos; a la vez es una “ofrenda”, un reconocimiento a la vida y un acompañamiento sutil a las demandas del 4 de octubre y al juicio de este hecho de represión del gobierno actual. También es una propuesta de activación del lugar desde la cultura y el arte.

El trabajo tiene entre sus intenciones re-visibilizar el espacio de los hechos y también desplegar prácticas que nos dan fuerza, que nos permiten reunirnos, platicar, reconocernos, fortalecernos y seguir caminando.



El proceso de la obra fue una especie de movimiento dinámico de ida y vuelta, del “yo al nosotros, del nosotros al yo, del yo al nosotros...”, pues partió de un propuesta individual, que se enriqueció-resignificó con la participación de algunas viudas y familiares de los muertos y heridos del 4 de octubre, amigos de K’astajinem y familiares.

Se ha buscado que la obra sea una propuesta desde “dentro”, un intento de autoregeneración. Con este trabajo quisimos no seguir la inercia y las presiones externas para olvidar y ser indiferentes; transformar los golpes en sabiduría para seguir en la búsqueda de una vida plena, con lo que ello implique en el terreno político-social.



1



-
1. Carlos Motta, *Talentos de género: Guatemala*, 2014, Vista de Instalación de video
 2. Carlos Motta, *Talentos de género: Guatemala*, 2014, fotos fijas, video

Participó en la 19 Bienal de Arte Paiz con *Talentos de género: Guatemala*. Desde el 2012 he viajado por Guatemala, Colombia e India documentando el trabajo de organizaciones y activistas Trans (transexuales, transgénero, travestis, etc.) El proyecto muestra las maneras en que se están construyendo discursos y políticas para la auto-determinación de género y como est@s activistas buscan el reconocimiento de sus identidades por parte de las autoridades de gobierno y la sociedad. Las sociedades contemporáneas se han estructurado a partir del binario de género (hombre/mujer) y ampliamente marginalizan aquellas expresiones de género que desafían esta rígida clasificación. *Talentos de género: Guatemala*, está compuesto por una serie de video-retratos de miembros del equipo de la Red Multicultural de Mujeres Trans de Guatemala (Redmmutrans), una organización que aboga por los derechos de comunidades trans en Ciudad de Guatemala y en áreas rurales del país. Los video-retratos cuentan tanto las necesidades políticas de estas comunidades, como algunas historias personales de mujeres trans que buscan la inclusión social en sus propios términos.

Este proyecto se presentará en el local de Espacio Ultravioleta, en el Centro Comercial Capitol de la Zona 1, espacio que ha sido ofrecido a Redmmutrans como oficina por la duración de la Bienal dado que la organización no tiene lugar de trabajo actualmente.



-
1. Nora Pérez, *Blondine on ice*, 2013
 2. Nora Pérez, *Blondine on ice*, instalación, 2014

Blondine, la rubia del mundillo del arte guatemalteco, con 1.43 mt de estatura (sin tacones) se presenta de nuevo en vivo.

Las presentaciones se hicieron en el Parque Centenario de la Ciudad de Guatemala, durante las actividades navideñas de la Municipalidad de Guatemala--joh! Blanca Navidad.

Sorpréndase al verla jugar en el hielo picado, casi como la nieve que se ve en las películas estadounidenses (gringas, pues) de Navidad, aunque también se ve en las europeas. ¡Sorprendente! patina en hielo y posa para todos junto a las palmeras, mientras el hielo se derrite y suda de tanto calor invernal tropical.







— Manuel Antonio Pichillá, *Glifos (arqueología contemporánea)*, 2014,
vista de instalación

Para los antiguos mayas la piedra era sagrada, la utilizaban para tallar escenas trascendentales. Los mayas actuales siguen utilizando grandes piedras en sus ceremonias en las cuevas para la comunicación con sus deidades y con los antepasados. Allí lo sagrado se disuelve en el diálogo de la materia con el espacio, y con el lenguaje práctico, además de recoger el tiempo, el silencio y el vacío para traducirlos en el principio de un proceso revelador.



El proyecto consiste en hacer una mesa como una ofrenda ritual, y colocar aproximadamente 10 piedras talladas en la superficie de la mesa. Estas piedras ceremoniales presentan manchas de velas, candelas que se encienden y se consumen y que evidencian la autenticidad del uso. Trato de llevar lo privado a lo público. Trato de revelar lo oculto. A través de un pedazo de la aparente imposibilidad de la materia, revelo su carga de profunda presencia energética que marca el tiempo. Es un testimonio de la especificidad que traen del pasado y del presente.



— Feliciano Pop, *Pop en la Ciudad*, 1950-2014, vista de instalación

“Los entendidos en el arte hacen paz a su pueblo natal”. (Feliciano Pop) | Feliciano Pop descubrió su vocación desde temprana edad y aprendió a esculpir sus primeras figuras en piedra pómex (piedra del lago) en la escuela elemental (escuela primaria), apoyado por el profesor Rafael González y González, primer pintor de San Pedro y de la región del lago. (...) Feliciano no pone límite a la creatividad ni se queja de su condición, da vida a cualquier cosa, a cualquier objeto.

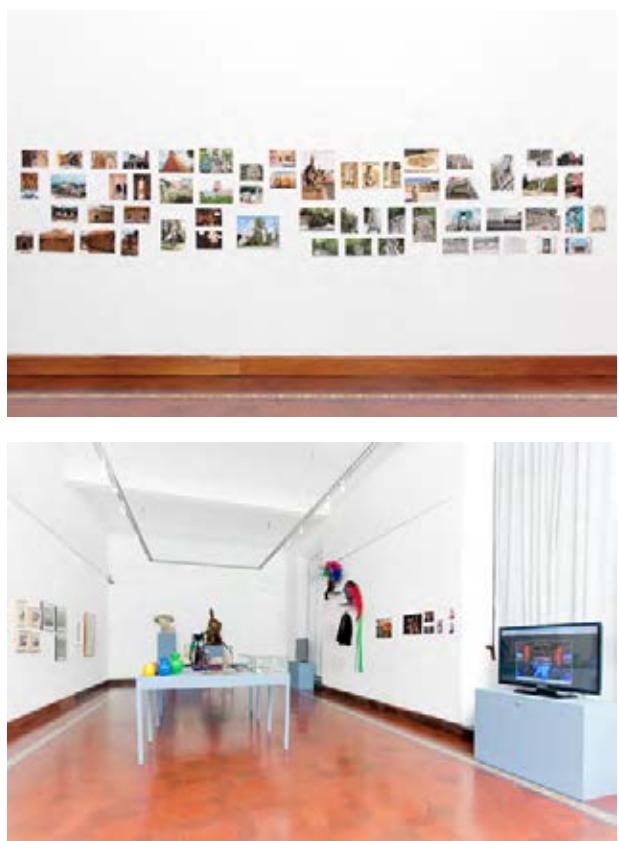
La producción de Feliciano Pop genera inquietudes y sorpresas en la memoria y el pensamiento de cualquiera que observa sus piedras. Su producción tempranera crea una inocencia de selva infantil, dando formas a las piedras diminutas de animales salvajes: leones, tigres, monos, venados, pájaros, palomas, quetzales, entre otros; rostros y máscaras extrañas. Así mismo retoma las prácticas pasadas, las conceptualiza y las reinventa a través de las formas comunes (...).



(...) Lo metieron en la cárcel, comenta: 'la cárcel es gloria para los inocentes, la cárcel es infierno si uno es culpable'. En la frustración y desahogo de la época difícil de Feliciano, empieza a utilizar materiales desechables, su ira lo convierte en su mayor expresión, crea piezas como tanque militar en piedra, piedras de forma de esqueletos, ataúdes, instrumentos nacionales como la marimba en piedra, una marimba silenciada. La otra faceta de Feliciano es su profundo acercamiento con la Virgen como su mayor protectora. Crea múltiples escenas religiosas.

"La piedra me guía, la piedra me habla, solo quito lo que sobra*, solo doy forma a la piedra". (Feliciano Pop)

Extracto de texto escrito por Benvenuto Chavajay.



— Angel Poyón/Fernando Poyón, *Colección Poyón*, 2014, vista de instalación

La Colección Poyón es un proyecto que investiga y reúne evidencias de diversos mecanismos de representación y de estéticas que se construyen a partir de la exotización y subordinación que se le ha designado a los pueblos mayas en la historia moderna, tanto desde la mirada ladina como de la indígena. A manera de un gabinete de curiosidades, la colección relaciona de manera temporal postales, libros, fotografías, registros de obras arquitectónicas, esculturas, monedas, trajes, personajes cómicos, audios, extractos de películas y videos de distinto origen, para evidenciar formas de dominación históricas y vigentes. Este es un proyecto a propósito, donde se invierten la procedencia tradicional, la determinación y el poder del coleccionista de objetos “mayas”.





-
1. Naufus Ramírez, *Tres fantasmas*, 2007-14, foto fija, video performance
 2. Naufus Ramírez, *Tres fantasmas*, 2007-14, vista de instalación

Las sandías en esta performance fueron talladas para verse como fantasmas del video juego Pac-Man y también para simbolizar ideas contemporáneas de lo ancestral y de lo sobrenatural. El video explora el deseo de los latinoamericanos en la diáspora y, los latinoamericanos en general, de reivindicar raíces ancestrales. Los procesos de colonialismo y exilio han creado una ambigüedad en nuestro origen, acompañado de varias posibilidades de afirmación de nuestra herencia ancestral: africana, sur asiática, indígena, europea, gitana, china, etc. Una manifestación de esto pueden ser las prácticas espiritistas, específicamente Las Tres Potencias, que representan tres posibles ancestros para los venezolanos, y que se han hecho populares en el resto de América Latina: María Lionza, Guaicaipuro, y el Negro Felipe. Estos



tres espíritus han representado histórica y mitológicamente, fuerzas guerreras en medios oprimidos, simbolizando modelos no pasivos para la gente de color. Los tres fantasmas a los cuales remite el título de este video refieren a tres posibilidades de origen y de roles a partir de los modelos de María Lionza, Guaicaipuro, y el Negro Felipe.

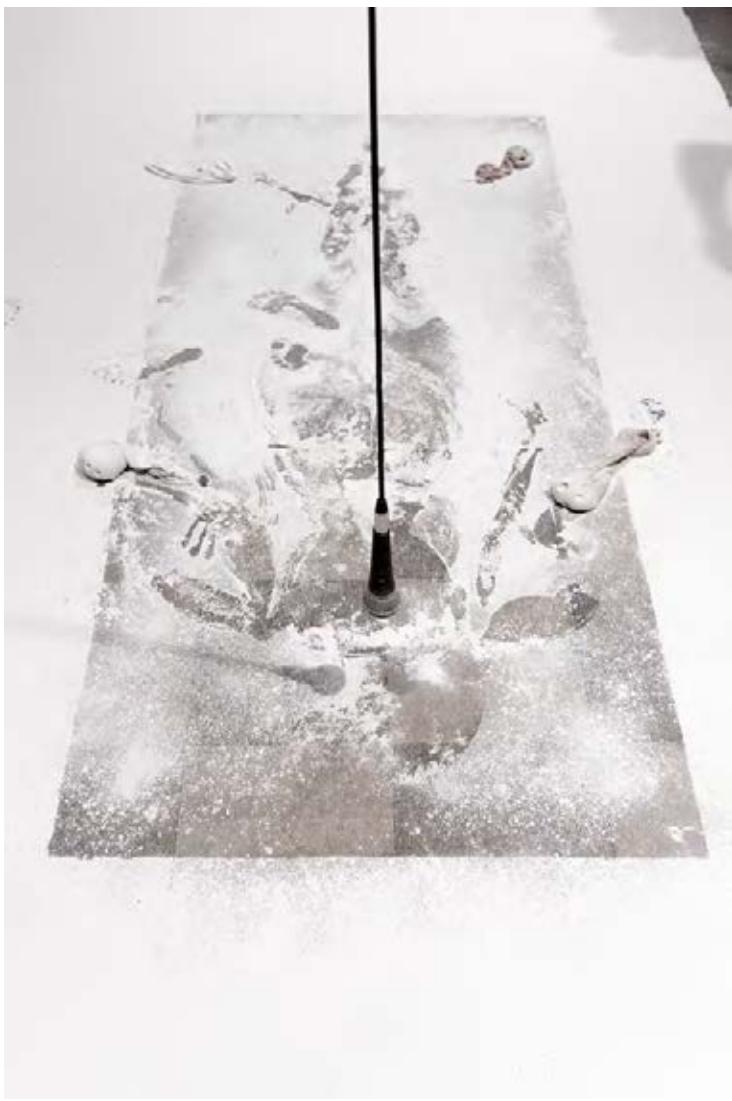
Dentro del contexto específico de Guatemala, éstos podrían referir a los españoles, los indígenas y el elemento desconocido. Al ser proyectados como fantasmas de Pac-Man, representan una idea más bien neutralizada y globalizada del fantasma y de las problemáticas de afirmar el origen de una persona de origen mixto en una América Latina contemporánea.



Nuno Ramos, *El templo del sol (No sé)*, 2014, registro de performance y vista de instalación

Desde niño he leído *Tintín*, de Hergé. Hay un fragmento de mi aventura favorita, El Templo del Sol, en la que Tintín y el capitán Haddock preguntan por el profesor Tornasol, desaparecido por haber usado el brazalete del Inca (fue secuestrado por los incas). Todos los nativos invariablemente responden NO SÉ, NO SÉ, NO SÉ, a todas las preguntas que hacen en un intento por localizarlo.

El templo del Sol (No Sé), es una mezcla de instalación y performance. Una persona con una capa de cal responderá NO SÉ a una serie extensa de preguntas. Su voz será amplificada desde dentro de una alfombra de jardín. Las preguntas, en forma de interrogatorio, vendrán de un reproductor de CD de audio unido a una silla en desequilibrio. La persona, al terminar sus respuestas, escribirá "NO SÉ" sobre un ejemplar de *Tintín* clavado en la pared, dejando sus huellas en la cal. Las preguntas seguirán escuchándose.





1

-
1. José Alejandro Restrepo, vista de instalación 19 *Bienal de Arte Paiz*
 2. José Alejandro Restrepo, *Flagelantes*, 2013-2014, fotos fijas, video monocalan blanco y negro

Flagelantes es un video grabado durante el Viernes Santo, en Santo Tomás, un pueblo del Caribe colombiano. Prácticas de flagelación (llamada “disciplina”) que se remontan a cofradías españolas del siglo XV. Vistas con desconfianza por las autoridades eclesiásticas oficiales, estas procesiones plantean inquietantes (y molestas) disyuntivas teológicas: placer/dolor, disciplina/indisciplina, Sade/Masoch, paganismo/ religión, magia/milagro; pero sobre todo un problema de poder: ¿quiénes son los legítimos depositarios de los derechos sobre la muerte de Cristo y sus rituales mortuorios?





— Gabriel Rodríguez, *Pabellón*, 2014, vistas de instalación

¿Cómo intervenir un espacio abandonado? Arrancándole una parte primero. La destrucción como principio. Luego viene la invasión. El espacio responde con su presencia descuidada y olvidada. ¿Cómo dialogar con lo que ya está? Con los mismos elementos que lo conforman. La modernidad dictaba modelos, estándares, medidas, reglas estrictas. Estas reglas llegaron al fracaso. Pero tenían sus pabellones como muestra de las últimas tecnologías. Este pabellón no muestra los avances sino los fracasos. El tabla-yeso sustituyó al bloc y al concreto. La actualidad es más inmediata, si se necesita.





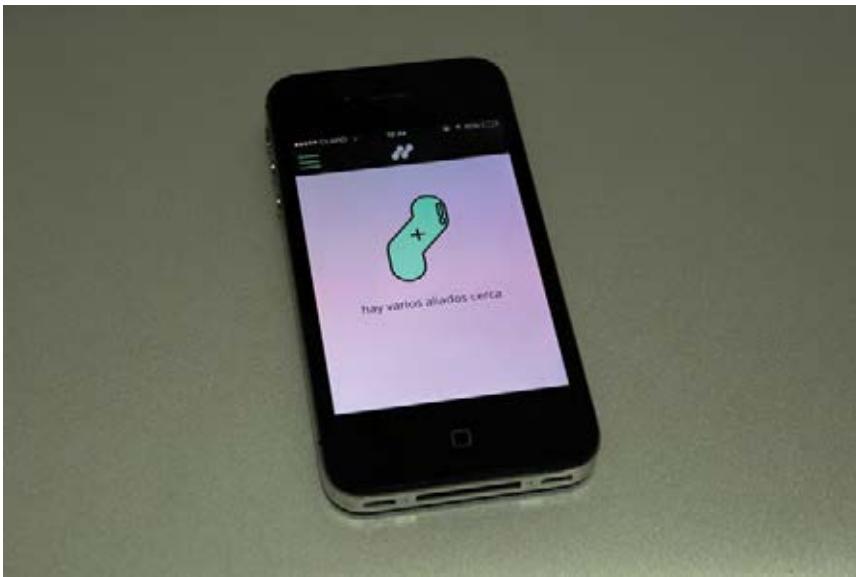
1

-
1. Chemi Rosado Seijo, *Arco de La Antigua Invertido*, 2014,
vista de acción pública en 12 calle, entre 7 y 8 avenidas, zona 1.
Bajo el arco de Correos.
 2. Chemi Rosado Seijo, *Arco de La Antigua Invertido*, 2014,
vista de instalación Casa Ibargüen

Mi obra consiste en una escultura temporal instalada en una de las calles aledañas al Parque Central, en el Centro Histórico de la ciudad de Guatemala. La escultura tiene la forma de una rampa para practicar *skateboarding*. Sus curvas son proporcionalmente similares a las del arco de Antigua Guatemala. La rampa, construida con materiales encontrados o reutilizados, será intervenida por *skaters* que marcarán la superficie blanca de la rampa. A través de esas marcas y de los movimientos expresionistas de los "patinetos", se produce un dibujo colectivo y un homenaje a la pintura y la historia del arte. El color de la "pintura" será escogido en referencia al entorno. En este entrecreuce de referentes, también marco la importancia de proveer de espacios para la expresión y el juego a los jóvenes en la ciudad.



2



— Diego Sagastume, *Lurk*, 2014, aplicación gráfica

La obra se desarrolla a través de una pieza de software o *aplicación* que será distribuida de forma gratuita en los respectivos mercados de aplicaciones móviles de distintas plataformas de *smartphone*; es por esto que la obra existirá en un espacio virtual cuya tangibilidad radica únicamente en la noción de sus participantes de estar implicados en una obra o juego, o, dicho de otra manera, esta pieza no fue concebida para exhibirse de manera convencional, como se haría con un objeto, pues en este caso no existe uno como tal, sólo una situación que se construye entre los participantes dentro del espacio en el que éstos se desenvuelven.

En la obra interactiva se crea una dinámica de juego en la que sus participantes exploran la manera en que se perciben a sí mismos y a quienes les rodean, partiendo de la idea que cada uno tiene sobre determinados estereotipos presentes en los escenarios en que estos interaccionan día a día.

Para más información sobre la aplicación y cómo descargarla visiten: www.lurkapp.com



CENTRO CULTURAL
DE ESPAÑA
EN GUATEMALA



1



-
1. Mario Santízo, *El fantasma de la posguerra visita...*, 2014, vista de instalación
 2. Mario Santízo, Serie *El fantasma de la posguerra visita...*, 2014

Hay lugares que guardan nuestro pasado, nuestra historia. Pero muchas veces el pasado se repite y vuelve a nosotros, los recuerdos y las circunstancias no se borran, siguen llenando estos espacios de su aura. Esto representa el *Fantasma de la posguerra*. Lugares cargados de memoria, cargados de historia.



2



1

-
1. Julio Serrano, #Edipo, 2014, fotos fijas de video
 2. Julio Serrano, #Edipo, 2014, vista de instalación

Demasiadas cosas en Guatemala tienen que ver con la historia, sobre todo en estos últimos días en que pareciera haber una silenciosa batalla entre justicia, memoria, miedo, vivir en un presente no resuelto. La historia, la más reciente, marca nuestra forma de relacionarnos, de entendernos. La guerra, para evitar el eufemismo, es, evidentemente, bastante más que una referencia histórica, esa relación personal, íntima y subjetiva es el principio de esta obra, que es esencialmente un diario de notas para tratar de aproximarme a la experiencia de la historia, particularmente a la del juicio por genocidio y sus implicaciones en mi generación, esa que para muchos “no vivió el conflicto”.

En esta exploración, documentación, en estas notas de diario, pareciera aparecer un rostro íntimo de nuestra relación con la historia. Finalmente, dos elementos cómplices acompañan este proceso, la historia de Edipo Rey como uno de los grandes relatos procesales de la humanidad, y algunos cercanos volcanes que desde la tierra nos hablan de esa extraña condición que implica ser guatemalteco.



En los últimos años mis intereses han desembocado en las nociones de ESPACIO y LUGAR. Dado que el espacio tiene un papel preponderante en mi obra, los elementos materiales que utilizo tienden a volverse menos visibles y el espacio a ganar visibilidad (si esta idea es posible). En la consideración del espacio exterior, el que media entre los objetos y los seres, surge necesariamente la consideración del cuerpo (humano) en todas sus manifestaciones, como vara de medida de todo el espacio que nos acoge. De allí que mi trabajo persiga la creación de espacios existencialmente significativos, portadores de estímulos sensoriales más allá de lo puramente visual. Como título para mi proyecto he tomado el de la obra del arquitecto Yuhanni Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, cuyas ideas acerca de la relación del individuo con la arquitectura y el arte han alimentado este proceso creativo.

Utilizo materiales diversos, nuevos y viejos, comprados y descartados, todos ellos sencillos y accesibles a cualquier persona. Mi trabajo evidencia el sentimiento de improvisación, precariedad, impermanencia, que me envuelve, así como la necesidad de re-sensualizar y re-mitificar nuestra relación con el mundo.







1

2

-
1. Adán Vallecillo, *Estudios del paisaje en movimiento*, 2014, fotos fijas, video
 2. Adán Vallecillo, *Estudios del paisaje en movimiento*, 2014, registro de instalación
 3. Adán Vallecillo, *Estudios del paisaje en movimiento*, 2014, vista de instalación



3

Estudios del paisaje en movimiento consiste en una acción de pinturas abstractas sobre papel usando como pigmento la hidrilla del lago (una maleza invasiva). Dichas pinturas las realizaré mientras vaya navegando por el mismo lago con 6 barcas cuyos nombres son: Belleza 1, Belleza 2, Belleza 3, Belleza 4, Belleza 5 y Belleza 6 (las cuales ya existen en el lago como embarcaciones para turistas). Yo estaría pintando dentro de la barca Belleza 1, y las demás seguirían el movimiento de esta primera barca. Estoy obsesionado con la idea de abstraer usando esta materia orgánica como pigmento y el registro de ese proceso en un video como evidencia de su origen: entre perverso e ingenuo.

El entorno del lago genera sentimientos encontrados, esa sensación de contemplar con distancia algo hermoso que sabes que si lo tocas te contaminas... El lago de Amatitlán sucumbió, pero la economía del imaginario se resiste, ha caído en desgracia, pero se aferra a los vestigios de una bella época en que las familias ricas se paseaban en sus yates, antes de que se convirtiera en la bella cloaca que es hoy en día. (...) Hay algo de virtualidad en estas relaciones con el paisaje. Un sentido de la belleza construido a partir de la negación.



1



2

- 1. Inés Verdugo, *Acumulación en secreto*, objetos, 2013-2014
2. y 3. Inés Verdugo, *Acumulación en secreto*, 2013-2014, vista de instalación y detalle

He acumulado desde 1990 objetos personales, éstos han sido ordenados en un inventario escrito y en un archivo digital. Cada objeto ha sido acumulado de una manera consciente y secreta, me evocan un recuerdo o el contexto original en el que el recuerdo fue creado. A través de estos entro en contacto con el pasado.

Al coleccionar el objeto éste pasa a ser un “objeto poseído” en el que su valor ya no depende de otros objetos, el objeto perdió su fin útil y pasó a tener como fin una relación personal. Se convierte en un “objeto altarizado”.



3

El objeto, al perder su utilidad, se convierte en recuerdos y reflexiones que yo misma he hecho hacia ellos, como recordar, ordenar, permanecer, alargar, desear, anhelar. Estos me evocan recuerdos agradables y desagradables que no he podido olvidar. Dentro del caos de acumular he ordenado y clasificado por jerarquías estos objetos buscando el sentido de mi propia vida y mis recuerdos.

Deseo deshacerme del "objeto poseído". Al abandonarlo éste tendrá un nuevo poseedor. El objeto será abandonado en la ciudad, sobre un carro, en la puerta de una casa, en la estantería de una tienda. Al deshacerme de este objeto lo iré borrando del inventario escrito dejando así las hojas de éste en blanco.



— Francesca Woodman, *Selección de videos 18, 1975-1978, fotos fijas*

La obra en video de Francesca | Francesca tuvo la oportunidad de trabajar con video mientras estaba en RISD a inicios de 1976. No debemos olvidarnos que el video era “el nuevo medio” hace 30 años y ella lo acogió entusiásticamente. No todas las escuelas de arte en esa época proveían equipo de video a los estudiantes.

Igualmente nuevo era el concepto de “arte de performance”. En la obra de Francesca con este medio, el video y el performance se integran de forma fluida. Este es el resultado de transferir a un nuevo medio precisamente las mismas estrategias que ella estaba usando en su fotografía fija. Al igual que en su fotografía, existe poco interés en reportar sobre el mundo “real”, y todo está enfocado en crear y mantener uno estético y dramático. Ella tomó el video y el performance como una oportunidad de expandir su visión establecida.

Para todo aquel familiar con su fotografía, estos videos nos recuerdan muchas imágenes específicas. Pero ninguna tan vívidas como el video que concluye con Francesca acostada en el piso siendo rociada con harina y luego levantarse para revelar su “sombra” sobre las tablas enharinadas. Ella realizó inmediatamente una fotografía de ésto, que se encuentra entre las más impactantes en su obra. Hay un cuento detrás de todo esto. Un camión de carga de harina se volcó cerca de su estudio. Francesca nunca falló en darse cuenta del don oportuno del chance para su arte.

Los videos fueron hechos en su estudio, donde también vivía. Este era un edificio industrial deteriorado en el centro de Providencia., RI. Francesca trabajaba con rollo de media pulgada a rollo de cinta. Sus grabaciones originales fueron transferidas a BetaCam SP con fines de preservación, y luego a DVD para crear esta obra en edición. Todo esfuerzo fue realizado para mantener la integridad original y el carácter de la obra de Francesca. Las selecciones presentadas acá fueron realizadas de las cintas de George y Betty Woodman. Las elecciones fueron basadas en cuan completas estaban las obras individuales y la relación con sus fotografías.

George Woodman
Antella, Italia
Septiembre, 2005

LISTADO DE OBRAS

ANDREA ARAGÓN (Guatemala, 1978) Serie <i>Adolesce, Adolescencia</i> , 2011-2014 Fotografía digital a color - Instalación Dimensiones variables	M.C.H.E.: líricas en Español Dr. Nativo: productor musical Básico 3: productor Danilo Rodríguez: productor Venancio Moralez: guía espiritual Paulo Alvarado: chelos en <i>Ajpu</i> Rebeca Lane: voces en <i>Tijax</i> Sotz'il Jay: banco de sonidos Financiado por Fundación Paiz para la Educación y la Cultura Mezcla y master: Mr. Music & Mr. Films Duración: 80 min
HELLEN ASCOLI (Guatemala, 1984) <i>Encuentro</i> , 2014 Instalación de tejidos hechos por la artista, video proyección, invitación a rodar Instalación: 400 cm x 700 cm Video loop Duración: 4 min Documentación: Alejandro España	MARLOV BARRIOS (Guatemala, 1980) <i>Coloso</i> , de la serie <i>La Gloria Oscura</i> , 2014 Dibujo en muro con pintura acrílica Dimensiones variables
MARGARITA AZURDIA (Guatemala (1931 –1998) <i>Rituales</i> Documentación de obras realizadas entre 1985 a 1995 Medidas variables	MOISÉS BARRIOS (Guatemala, 1946) Serie <i>Europa</i> , 2014 9 piezas de 18 x 28 cm c/u Intervención con acrílico sobre grabados antiguos
VICTORIA BAHR (Honduras/Guatemala, 1988) <i>Nebulosa</i> , 2014 Video Música: <i>Uni asymmetric III-III / asymmetric tone</i> , por Alva Noto Duración: 4 min	MARYLIN BOROR (Guatemala, 1984) <i>Kaqchikel-slash-Kaxlan</i> , de la serie <i>Para no olvidar sus nombres</i> , 2014 Sellos sobre papel acuarela Díptico 155 x 105 cm c/u Video documentación de performance Duración: 5 min
TZUTU BAKTUN KAN (René Dionisio, Guatemala, 1978) Junto a Balam Ajpu (Guerreros Luz), M.C.H.E. y Dr. Nativo <i>Tributo Musical, Jun Winak Rajawal Q'ij / 20 Nawales</i> Fecha de creación: 1 Naoj (18/12/12) al1 Naoj (22/5/14) 2 ciclos del Cholq'ij <i>Cosmovisión Hip Hop</i> Sincronización musical 20-13, del (13) Oxlajuj Baktun al (1) Jun Baktun Tzutu Baktun Kan:productor Ejecutivo y líricas en Tz'utujil	EDGAR CALEL Y ROSARIO SOTELO (Guatemala,1987 / Estados Unidos, 1973) <i>Esencia que llevamos dentro</i> , 2013-2014 Registro de acción en película 16 mm blanco y negro transferida a video. Duración: 2:20 min

EDGAR CAEL Y ROSARIO SOTELO (Guatemala, 1987/ Estados Unidos, 1973) <i>Abuelos</i> , 2013-2014 Instalación: 70 piedras y frutas Dimensiones variables	Dimensiones variables
JOHANNA CALLE (Colombia, 1965) <i>Afasia</i> , 2001- 2011 Hilo de cobre y bronce sobre cartón de conservación Suite de 7 dibujos: 51 cm x 81.5 cm c/u	BENVENUTO CHAVAJAY (Guatemala, 1978) <i>Yooq'</i> , 2014, (tortilla caliente con sal apachada por la madre) Instalación: barro quemado (terracota) Dimensiones variables
MARIANA CASTILLO DEBALL (México, 1975) <i>El donde estoy va desapareciendo / The where I am is vanishing</i> , 2011 Video en alta definición, 2011, disco Blue-ray, voces y textos en náhuatl, español, italiano, alemán e inglés, con subtítulos en inglés Dibujos en la pared Duración: 10 min	BENVENUTO CHAVAJAY , en coautoría con Jaguar producciones <i>Josol Ala's (escultor): Feliciano Pop</i> , 2014 Documental Duración: 43:50 min Producido con el apoyo de: Movimiento de artistas Ri' Ak'u'x (Solola), Centro Cultural Sotz'il Jay. (Sololá), Real Embajada de Noruega
MARIANA CASTILLO DEBALL (México, 1975) <i>Tiramos lo que atrapamos</i> <i>Lo que no, lo guardamos</i> , 2014 Cartel Esta publicación fue originalmente resultado de la Residencia Cove Park, Glasgow, entre Agosto 2012 – marzo 2013 y fue diseñada en su primera versión para la exhibición itinerante en el CCA: Center for Contemporary Arts, Glasgow, 6 de abril – 18 de mayo, 2013 y en el Chisenhale Gallery, Londres, 24 de mayo – 14 julio, 2013. Una nueva versión ha sido concebida para la 19 Bienal de Arte Paiz.	MANUEL CHAVAJAY (Guatemala, 1982) <i>De la Serie: Cha'b'aq</i> , 2014 (Cuando la tierra hace contacto con el agua y suelta su aroma de frescura) Instalación: réplicas de esculturas prehispánicas y dibujo con acrílico Dimensiones variables
BENVENUTO CHAVAJAY (Guatemala, 1978) <i>Ti joo Tz'ij</i> , (Diálogo), 2014 Instalación: barro quemado (terracota)	MANUEL CHAVAJAY (Guatemala, 1982) <i>De la Serie: Cha'b'aq: proceso de horneado</i> , 2014 (Cuando la tierra hace contacto con el agua y suelta su aroma de frescura) Video Duración: 03:42 min Edición: Jose David Chavajay Agradecimientos a las hermanas María Josefina Martínez y María Sofía Martínez
	JORGE CHAVARRÍA (Guatemala, 1978) <i>Jackeline</i> , 2014 Fotografía digital, scans fotografías en papel

Impresión en papel fotográfico
Dimensiones variables
Agradecimientos: Jolie Toto, Jackeline Sánchez, Drag Orion, Galilea Bracho, Organización Redmutrans, Michelle Portocarrero, Colectivo Lazos, Colectivos Cadenas de Amistad

JORGE CHAVARRÍA

(Guatemala, 1978)

Jolie, 2014

Fotografía digital, scans fotografías en papel
Impresión en papel fotográfico
Dimensiones variables
Agradecimientos: Jolie Toto, Jackeline Sánchez, Drag Orion, Galilea Bracho, Organización REDMMUTRANS, Michelle Portocarrero, Colectivo Lazos, Colectivos Cadenas de Amistad

JORGE CHAVARRÍA

(Guatemala, 1978)

Rubencito, 2014

Fotografía digital, scans fotografías en papel
Impresión en papel fotográfico
Dimensiones variables
Agradecimientos: Jolie Toto, Jackeline Sánchez, Drag Orion, Galilea Bracho, Organización Redmutrans, Michelle Portocarrero, Colectivo Lazos, Colectivos Cadenas de amistad

LOURDES DE LA RIVA

(Guatemala, 1955)

10 polígonos, Creadores ocultos, 2014;
de la serie *Los Creadores, 2011.*
Planos topográficos ampliados e impresos sobre papel
Dimensiones variables

LOURDES DE LA RIVA

(Guatemala, 1955)

Obra en colaboración con Claudia Menéndez, (Guatemala, 1985)
Papel y memoria, Creadores ocultos,

2014; de la serie de *Los Creadores, 2011*
Instalación: mesa, papel, lápices, video
Duración del video: 9 min

LOURDES DE LA RIVA

(Guatemala, 1955)

Sin título, Creadores ocultos, 2014; de la serie de *Los Creadores, 2011.*

Mueble, libros apolillados y acrílico
Altura 1.30 ancho 1.00 y largo 4.50 metros

JORGE DE LEÓN

(Guatemala, 1976)

Estudio de luz y sombra, 2014

Video performance
Duración: 7min

Nora Pérez (Mor): Producción y fotografía

Gerardo De Valle: video 1 y edición

Manuel Chavajay: fotografía y producción

Percy Hernández Cantillo: video 2

Antonio Chavajay: transporte

Carlos Bernardo Euler (Lilo): equipo

Luis Yat: apoyo logístico

Naufus Figueroa: equipo

Canal Cultural: hospedaje y alimentación

JORGE DE LEÓN

(Guatemala, 1976)

Estudio de luz y sombra, 2014

Acrílico sobre tela
54.5 x 39.5 cm

YAVHENI DE LEÓN

(Guatemala, 1990)

Maquetaciones mentales, 2014

Instalación: Calcos, audio y fotografía
Dimensiones variables
Agradecimiento especial a Luigi Coguox

JIMMIE DURHAM

(USA, 1940)

Smashing, 2004

Video

Duración: 92 min

The Ella Fontanals-Cisneros
Collection
Cortesía Christine König Gallery, Viena
y CIFO Art Foundation, Miami

YASMIN HAGE

(Guatemala, 1976)

Cuántas veces tendremos que morir para ser siempre nosotros (Economía de la geometría estadística)

(A Aylin, Sopa Instantánea), 2014

Serigrafía, carbón, papel

Cada obra: 56 x 76 cm. Instalación
dimensiones variables

TERIKE HAAPOJA

(Finlandia, 1974)

Entropy, 2004

Video

Duración: 25 min

LEANDRO KATZ (Argentina, 1938)

Paradox, 2001

Video digital

Duración: 30 min

Cortesía Henrique Faría Fine Art,
Nueva York

QUIQUE LEE (Guatemala, 1977)

De la serie Rótulos

Así invertimos sus impuestos, 2014
Bordado de lana de oveja y acrílica
sobre manta de algodón
600 x 200 cm

QUIQUE LEE

(Guatemala, 1977)

De la serie Rótulos

*Este es el regalo de la guerrilla para el
pueblo*, 2014

Bordado de lana de oveja y acrílica
sobre manta de algodón
200 x 600 cm

ANÍBAL LÓPEZ (A-1 53167)

(Guatemala, 1964)

El préstamo, 2000

Acción

Texto impreso sobre pliego de papel
blanco

Colección Hugo Quinto y Juan Pablo
Lojo

MARÍA EVELIA MAMOLEJO

(Colombia, 1958)

Anónimo 5, 1982-2014, Lago de Atitlán,
Guatemala

Video Performance / Video instalación

Duración de los videos:

Permiso a la Madre Tierra: 60 min

Intervención médica: 20 min

Performance final: 20 min

Agradecimientos: Eddy Martín Puac

Peneleo (Doctor), Francisco Quiacain,

Jaguar Producciones (documentación
de video), Manuel Chavajay (fotografía),
Tzutu Baktun Kan (René Dionisio),
Canal Cultural (producción), Venancio
Morales (guía espiritual), Manuel Ixcayá
Quiacain, (terreno)

Cortesía Julian Navarro Projects,
Nueva York

SILVIA MENCHÚ

(ASOCIACIÓN ADEMKAÑ)

(Guatemala, 1970),

BONIFACIA COCOM

(Guatemala, 1981) y

MARCO CANALE

(Argentina, 1977)

La Fuerza, 2014

Tela e hilos para bordar

Tela de 300 x 500 cm

Pared con testimonios escritos de los y
las participantes

SILVIA MENCHÚ

(Guatemala, 1970), y

MARCO CANALE

(Argentina, 1977)

La huella que deja la tierra, 2013

Cortometraje

Duración: 21 min

ANA MENDIETA

(Cuba, 1949-1985)

Corazón de Roca con Sangre, 1975

Película 8 mm transferida a DVD

Duración: 3:30 min

The Ella Fontanals-Cisneros Collection

© Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.

Cortesía Galerie Lelong, Nueva York y

CIFO Art Foundation, Miami

ANDREA MONROY PALACIOS

(Guatemala, 1981)

Lienzos, 2014

Instalación: hilo, tela, ramas, malla metálica, dibujo, madera, máquina de escribir y objetos varios

Dimensiones variables

SANDRA MONTERROSO

(Guatemala, 1974)

Acciones para abolir el deseo, 2011

Video, papel de algodón y carboncillo

Duración de video: 6:47 min

260 dibujos, 9 x 9 cm cada uno
enmarcado en dos grupos, cada marco
158 x 125.5 cmCortesía Galería 9.99, Ciudad de
Guatemala**REYES JOSUÉ MORALES**

(Guatemala, 1979)

K'ak' Mul – Reflorecer, 2014Documentación audiovisual de
actividad colectiva

Duración: 4 min

CARLOS MOTTA

(Colombia, 1978)

Talentos de género: Guatemala, 2014Instalación de video (dispositivo de
madera y proyección)

Dimensiones variables

Duración de videos:

Retratos:

Debate: trabajo sexual, 16:28 min

Daniela Lux, 4:21 min

Galilea Bracho, 10 min

Janneth Monterroso, 8:11 min

Karla Lux, 7 min

Marcela Urizar, 9:37 min

Niray Velafont, 6:13 min

Salma Ruiz 9:45 min

Samanta, 5:35 min

Samanta y Mayerlin, 5:03 min

NORA PÉREZ

(Guatemala, 1989)

Blondine on ice, 2013

12 fotografías digitales a color

Postal y 12x18 pulgadas

Video

Duración: 5 min en loop

Agradecimientos: Jorge de León, Fedra
de León, Diego Sagastume, Percy
Cantillo y Alejandro Sandoval**MANUEL ANTONIO PICHILLÁ**

(Guatemala, 1982)

Glifos (arqueología contemporánea), 2014Instalación: Piedras, textil, plástico,
parafina y pintura

Dimensiones variables

FELICIANO POP

(Guatemala, 1925)

Pop en la Ciudad, 1950-2014

Retrospectiva

Instalación: piedra caliza, piedra
pómez, trapo, materiales de reciclaje,
materiales de la naturaleza
Dimensiones variables**ANGEL POYÓN/FERNANDO POYÓN**

(Guatemala, 1976 –Guatemala, 1978)

Colección Poyón, 2014Colección de objetos, esculturas,
fotografías, monedas, postales, trajes,
audio y videos
Dimensiones Variables**NAUFUS RAMÍREZ**

(Guatemala, 1978)

Tres fantasmas, 2007-14

Video performance

Duración: 6 min

NUNO RAMOS

(Brazil, 1960)

El templo del sol (No sé), 2014

Performance / instalación

Plantas, tierra, tapete, cal, silla, CD

Player, micrófono, grabación, Edición de *Tintin, El templo del sol***JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO**

(París/Colombia, 1959)

Flagelantes, 2013-2014

Video monocanal blanco y negro

Duración: 10 min

GABRIEL RODRÍGUEZ

(Guatemala, 1984)

Pabellón, 2014

Instalación con materiales de

Construcción

Dimensiones variables

CHEMI ROSADO SEIJO

(Puerto Rico, 1973)

Arco de La Antigua Invertido, 2014

Escultura temporal para "patinetos"

Pintura, madera, metal y materiales encontrados

Medidas variables

DIEGO SAGASTUME

(Guatemala, 1991)

Lurk, 2014

Aplicación móvil: Java, HTML, CSS,

JavaScript

Proyector, Google Maps, Raspberry Pi

Programación: Juan Luis Marroquín

Música: Thomas Kummerfeldt

Diseño gráfico: baiolux.com

Agradecimientos: Angélica Barbero,

Cinthia Castillo, Marco Castillo, Désirée

Escobar, Mónica Luttmann, Rodolfo

Madrigal, Mario Marroquín, Velvet

MARIO SANTÍZO

(Guatemala, 1984)

El fantasma de la posguerra visita...,

2014

8 fotografías digitales

66 x 100 cm c/u

JULIO SERRANO

(Guatemala, 1983)

#Edipo, 2014

Instalación: video, texto sobre papel, contenido web

Dimensiones variables

Duración del video: 7:02 min

DIANA DE SOLARES

(Guatemala, 1952)

Los ojos de la piel, 2014

Instalación: palos de construcción, hierro, alambres, objetos encontrados, pintura

Dimensiones variables

ADÁN VALLECILLO

(Honduras, 1977)

Estudios del paisaje en movimiento, 2014

Registro de performance, instalación y pinturas

Dimensiones variables

Duración del video: 5 min

INÉS VERDUGO

(Guatemala, 1983)

Acumulación en secreto, 2013-2014

Inventario de objetos que serán abandonados, uno a uno, en distintos puntos de la ciudad

Dimensiones variables

FRANCESCA WOODMAN

(USA , 1958-1985)

Selección de videos 18, 1975-1978

Video tape transferidos a DVD

Duración: 13:25 min

The Ella Fontanals Cisneros Collection

© The Estate of Francesca Woodman

Cortesía Marian Goodman Gallery,

Nueva York y CIFO Art Foundation,

Miami

BIOGRAFÍAS

Anabella Acevedo

Es licenciada en letras y filosofía por la Universidad Rafael Landívar (Guatemala), con una maestría y un doctorado en literatura latinoamericana por la Universidad de Georgia. Docente de Texas Christian University de 1995 a 2000, y directora del Programa Internacional de Becas de la Fundación Ford, en el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA), de 2001 a 2013. En 2001 recibió una beca Rockefeller para el proyecto de investigación *Marginalidades, transgresiones y negociaciones. La violencia en Guatemala a través de las prácticas culturales de los jóvenes*. Co-curadora de la muestra *Genealogías* (Foto 30, 2010). Junto con Pablo Ramírez, ha co-curado las muestras *Rupturas / Espejismos / Reconfiguraciones* (Foto 30, 2010); *Interpelaciones* (Foto 30, 2012) y *Estados de excepción* (2013), todas ellas en Ciudad de la Imaginación. En 2012 fue parte del equipo curatorial de la *Bienal de Arte Paiz* y del equipo de investigación del proyecto *En la curvatura del tiempo. Arte y mujer*. Integra el Grupo Asesor de Ciudad de la Imaginación y el Consejo Editorial del periódico feminista *laCuerda*. Escribe una columna quincenal de opinión en *Plaza Pública*. Ha publicado numerosos ensayos sobre literatura y arte guatemalteco en libros, revistas y periódicos. Vive y trabaja en Quetzaltenango, Guatemala.

Rosina Cazali

Es crítica y curadora independiente, con especialización en arte contemporáneo de Guatemala. Realizó estudios de Licenciatura en Arte en la Universidad de San Carlos de Guatemala. Fundadora de los proyectos La Curandería y Central Diacrónica. Cofundadora de Colloquia. Fue directora del Centro Cultural de España en Guatemala entre 2003 y 2007. En 2010 recibió la beca John Simon Guggenheim para la investigación sobre arte contemporáneo de Guatemala. Ganadora del Fondo para investigación y producción de texto crítico convocado por Teorética, Costa Rica, 2014. Ha participado como curadora por Guatemala para distintas bienales internacionales y como curadora independiente de exposiciones en varios países latinoamericanos. Entre sus recientes proyectos curatoriales se encuentran: la exposición itinerante *Mirando al Sur*, sobre migraciones en Centro América y México que se presentó a través de la red de centros culturales de España en Latinoamérica y se integró a la *Bienal de Pontevedra* en Galicia, España, 2010; *Móvil*, Museo de Arte Contemporáneo (MUAC), México, 2011; junto con Laura Terré curó la exposición *Peso y Levedad. Fotografía Latinoamericana entre el humanismo y la violencia*, para el Instituto Cervantes en el marco de Photo España 2011. En 2013 apoyó el inicio del proyecto *Concepción 41*, residencia artística en Antigua Guatemala, con la curaduría de la exposición titulada *Inmonumental*. En 2014, para la celebración de los 20 años del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José, Costa Rica, curó y organizó la exposición y el simposio que llevan como título *El día que nos hicimos contemporáneos*. Es colaboradora para la sección cultural y suplemento cultural *El Acordeón* de diario *El Periódico*. Vive y trabaja en Guatemala.

Cecilia Fajardo-Hill

Historiadora del arte y curadora en arte moderno y contemporáneo especializada en arte latinoamericano, vive y trabaja en el sur de California. Fajardo-Hill realizó un doctorado en historia del arte en la Universidad de Essex, Inglaterra y una maestría en historia del arte del siglo XX en el Courtauld Institute of Art, Londres. Curadora en jefe del Museo de Arte Latinoamericano de Long Beach, MOLAA, entre el 2009 y el 2012. Fue directora y curadora en jefe de la Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO), Miami, Estados Unidos, entre el 2005 y el 2008. También fue Directora General de la Sala Mendoza, en Caracas, Venezuela, entre 1997 y 2001. Ha curado numerosas exhibiciones de artistas contemporáneos internacionales y de América Latina y publicado sobre artistas tales como: Débora Arango, Johanna Calle, Elías Crespin, Carlos Cruz-Diez, Leandro Erlich, Jimmie Durham, Mona Hatoum, Artur Lescher, Rafael Lozano-Hemmer y María Evelia Marmolejo. Ha participado en numerosas conferencias internacionales y en el 2011 organizó el Simposio *Entre la Teoría y la Práctica: Repensando el arte latinoamericano en el siglo 21* para la MOLAA, Long Beach, y MALI, Lima, en colaboración con el Getty Research Institute, Los Angeles. Fajardo-Hill es la curadora de *Abstraction in Action*, una plataforma múltiple sobre abstracción contemporánea en América Latina, iniciativa de Sayago & Pardon. Actualmente trabaja junto a Andrea Giunta, en la investigación y curaduría de la exhibición *El cuerpo político: mujeres radicales en América Latina 1960-1985*, para el Hammer Museum de Los Angeles.

Pablo José Ramírez (Quetzaltenango 1982).

Curador, politólogo y ensayista. Ha realizado estudios sobre teoría del arte y estudios culturales en la Universidad de Amsterdam y en la UCR en Costa Rica. Sus intereses están ligados a proyectos de intersección entre la cultura contemporánea, las relaciones de poder y las artes visuales. Becario de la Fundación Patricia Phelps de Cisneros y de la AECID. Fundador y director del simposio de arte y pensamiento político contemporáneo “ABSURDO”. Ha sido oficial de proyectos para HIVOS y coordinador nacional para Global Dialogues (proyecto de producción cinematográfica en Africa, Asia y Latinoamérica que aborda cuestiones sobre sexualidad y violencia). Trabajó en el área de investigación del MADC (Museo de Arte y Diseño Contemporáneo) en San Jose, Costa Rica. Ha publicado en *E-misférica* (Nueva York); *Antroposmoderno* (Brasil); *CIMAM* 2012 (Estambul) y en la revista de la USAC (Guatemala). Sus proyectos curatoriales más recientes son: *A ver que dice Dios* en Ciudad de la Imaginación (Guatemala) y *Estados de Excepción*, (Guatemala, México y Ecuador). Actualmente se desempeña como Director Ejecutivo y Curador para Ciudad de la Imaginación.

Autores

Guy Brett

Escritor, crítico de arte y curador. Ha publicado ampliamente en revistas internacionales tales como *Art In America*, *Artforum*, *Art & Text* y *Third Text*, autor de ensayos monográficos sobre artistas como: Rasheed Araeen, Derek Boshier, Lygia Clark, Eugenio Dittborn, Rose Finn-Kelcey, Tina Keane, Victor Grippo, Brion Gysin, Mona Hatoum, Susan Hiller, Ghisha Koenig, David Medalla, Helio Oiticica, Lygia Pape and Aubrey Williams. Brett ha curado exhibiciones como la de Helio Oiticica para la Whitechapel Gallery, Londres en 1969; *Transcontinental: Nine Latin American Artists* para la Ikon Gallery, Birmingham, y Cornerhouse, Manchester, en 1990 y *Force Fields: Phases of the Kinetic* para MACBA in Barcelona y la Hayward Gallery en Londres en 2001.

Manuela Camus Bergareche

Doctora en antropología social por el Centro de Investigaciones y Estudios Sociales en Antropología Social de Guadalajara, México. Durante 20 años trabajó en Guatemala en temas de sobrevivencia de los sectores populares de la ciudad capital, sobre el movimiento político maya, y el impacto de la migración internacional en el departamento de Huehuetenango. Actualmente es profesora investigadora en el Centro de Estudios de Género de la Universidad de Guadalajara en México.

Aura Cumes

Maya Kaqchikel, residente en Guatemala. Doctora en Antropología Social por el CIESAS, México DF. Ha sido investigadora y docente del Área de Estudios Étnicos y del Programa de Género de FLACSO Guatemala. Coeditora de *La encrucijada de las identidades. Mujeres, feminismos y mayanismos en diálogo* (2006) y de la colección *Mayanización y vida cotidiana. La ideología multicultural en la sociedad guatemalteca* (2007). Autora de múltiples artículos publicados en distintas revistas nacionales e internacionales.

Marco A. Chivalán Carrillo

Reside actualmente en la ciudad de Guatemala. Licenciado en letras y filosofía por la Universidad Rafael Landívar, máster en pensamiento

iberoamericano de la Universidad Autónoma de Madrid. Acompaña activismos críticos relacionados a sexualidad, género y feminismos. Investigador independiente, dentro de sus más sentidos intereses destaca el feminismo, biopolítica y procesos de subjetivación. Actualmente, es investigador en el Área sobre Imaginarios Sociales en AVANCSO.

Amílcar Dávila Estrada

Doctor en filosofía y profesor en esa disciplina en la Universidad Rafael Landívar. Su especialización académica es la filosofía europea contemporánea; los estudios sobre el racismo, la ética y filosofía sociopolítica. Sus últimos intereses, investigaciones y publicaciones han girado en torno al pensamiento guatemalteco, la fenomenología del arte y el pensamiento indígena mesoamericano.

Regina José Galindo

Nace en Guatemala donde actualmente vive y trabaja. Artista especializada en *performance*. Su trabajo explora las implicaciones éticas universales de las injusticias sociales, relacionadas con discriminaciones raciales, de género y otros abusos implicados en las desiguales relaciones de poder que funcionan en las sociedades actuales. Ha participado en eventos como la *XI Bienal Internacional de Cuenca. 29th Biennial of Graphic Arts of Ljubljana*, *Bienal de Pontevedra*, *17 Bienal de Sydney*, *II Bienal de Moscú*, *II Bienal de Praga*, *III Bienal de Lima* y la *51 Bienal de Venecia* donde fue premiada con el León de Oro en la categoría de artista joven. *¿Quién puede borrar las huellas?* e *Himenoplastia*. En 2011 recibe el Premio Príncipe Claus. Galindo es también poeta. En 1998 recibe el *Premio único de poesía* por la Fundación Mirna Mack. Sus textos forman parte de varias antologías y revistas. En 1996 la Fundación Colloquia publica su libro *Personal e Intransmisible* en Guatemala.

Walter Mignolo

Semiólogo y profesor de literatura en la Universidad de Duke, Estados Unidos. Es una de las figuras centrales del pensamiento decolonial en Latinoamérica y conocido por sus innumerables escritos sobre el tema. Estudió filosofía en la universidad de Córdoba y ganó una beca para viajar a Francia y estudiar semiótica, donde fue alumno de Roland Barthes y Gérard Gennete. Allí recibió su doctorado por la Ecole de Hautes Etudes.

Andrea Mármol Suárez

Artista plástica multidisciplinaria con un interés especial en promover y acercar el arte contemporáneo al ámbito educativo guatemalteco. Es co-fundadora en Guatemala de Asociación MarES (Mediación

Artística Educación y Desarrollo), la cual promueve educación crítica y reflexiva del arte contemporáneo a través del ARCALAB (Arte y Cultura Contemporánea). Actualmente es responsable de la Mediación Artística de la *19 Bienal de Arte Paiz*, la cual tiene como fin no limitar una obra de arte a la contemplación de la misma, sino abrir espacios para explorar signos y símbolos que permitan observar más a profundidad nuestras propias brechas, pero también nuestras infinitas posibilidades de replantear, renegociar y reordenar desde el mismo arte nuestra realidad.

Francisco Nájera

Guatemalteco, reside en Nueva York. Ha publicado ensayo, narrativa y poesía. Entre sus ensayos está: “Transamérica: Confrontando las porosas fronteras de la posmodernidad,” (2008); “Luis González Palma o El deseo de la mirada,” (2009); “Poesía guatemalteca en la posguerra” (2012); “Aspecto estéticos en una película -Notas para un taller.” (2013). De su trabajo gráfico se ha exhibido *Porno/Grafía de su febril (Silencio)* (6 polípticos). Participó en la *Bienal de Arte Paiz* (2012) con *Los que no existen* (15 afiches).

Julio Prado

Es escritor, *bloguero* y abogado. Trabaja desde el 2001 en el Ministerio Público. Ha investigado delitos sexuales cometidos contra niños, niñas y adolescentes. Formó parte de la Fiscalía Contra el Crimen Organizado. A partir de febrero de 2011, investiga trata de personas en una unidad formada por la Comisión Internacional contra la Impunidad (CICIG) en Guatemala. Ha publicado los libros *Rockstar* (Editorial Catafixia) y *Satanás cabalga mi alma* (Editorial Cultura)

Hellen Ascoli (Guatemala, 1984)

Artista visual cuya obra está centrada en performance, trabajos colaborativos y desarrollo de proyectos dentro de un marco de educación y arte. En 2006 se graduó con un BFA en Studio Art en el Southern Methodist University, Dallas, EE.UU., con énfasis en escultura y dibujo, y en 2012 concluyó un MFA con énfasis en escultura en el School of the Art Institute of Chicago. Actualmente es catedrática del Programa de Historia del Arte de la Universidad Francisco Marroquín y docente de Arte y Movimiento en el Colegio Monarch.

Ha expuesto de manera colectiva e individual en Guatemala y Estados Unidos. Entre sus exhibiciones individuales figuran: *Nuevas Conexiones: Colaboración con Inés Verdugo*, Puro Arte, Guatemala, octubre 2013; *Re-diseño del Cuarto Sensorial de Colegio Monarch*, septiembre 2013 (cuarto 1) y octubre–diciembre 2013 (cuarto 2); *Legados*, 9.99/ Proyecto, Guatemala, agosto 2010; *Lleno/Vacío*, Alianza Francesa, Guatemala, julio 2009; *La Condición Femenina* 9.99 Proyecto, febrero 2009. Exhibiciones colectivas: *MFA Graduate Exhibition*, Sullivan Galleries, Chicago IL, abril 2012; *Weddings/Proms/Corporate Events/Beauty Pageants/Bar Mitzvahs/ Quinceañeras* (exposición colectiva de candidatos MFA en Escultura), Zhou, B Art Center, Chicago IL mayo 2011; *Ruido*, en 9.99 Proyecto, julio 2010 y *16 Bienal de Paiz*, Guatemala, abril 2010.

Margarita Azurdia Arimany (Antigua Guatemala, Guatemala, 1931-1996)

Su carrera artística empezó como pintora y escultora. En 1974 se estableció en París, donde canalizó su creatividad en dibujo y poesía, y participó en talleres de danza contemporánea realizados en *La Forge*, el centro de danza más innovador de la época. Su poesía fue incluida en una antología de mujeres organizada por Zoe Anglesey, publicada por *Granite Press*, en Nueva York. Ese mismo año publicó su libro *Rencontres*. En 1982 regresó a Guatemala, donde creó y formó parte del grupo Laboratorio de Creatividad. Durante estos años, el grupo experimental se presentó en parques, plazas, café teatros y galerías de arte. En 1986, la revista de arte norteamericana *Massachusetts Review* dedicó una crónica especial a su trabajo escultórico. En 1993 presentó su libro *Iluminaciones*, el cual consta de poesías y 22 láminas ilustradas. En 1993 expuso por

primera vez, en su estudio, su serie de esculturas *Homenaje a Guatemala*. En 1994, como parte de la exposición titulada *Indagaciones*, llevada a cabo en la galería Sol del Río y curada por Rosina Cazali, realizó el ritual *Ceremonia de amor a la diosa Gaia*, junto a un grupo de once mujeres de diferentes edades. Posteriormente realizó rituales y ceremonias en sitios históricos como Kaminal Juyú. Su obra está albergada en su casa estudio, donde impartió talleres de movimiento creativo y vivió hasta sus últimos días con su perrita Milagros.

Victoria Bahr (Tegucigalpa, Honduras, 1988)

Tenía 6 años de edad cuando su familia se mudó a Guatemala. Cursó Antropología en la Universidad del Valle, donde descubrió el poder de los medios audiovisuales para documentar y expresar. Estudió cine en Casa Comal. A partir de la influencia del cine comenzó a experimentar en el videoarte y a desarrollar formas y narrativas no lineales. En 2012, su primera serie *Pulgar* recibió mención honorífica en el marco del festival de fotografía *Foto 30* y luego fue expuesta en el Centro Cultural de España de Santo Domingo, su video *Co-decadencia* ganó un reconocimiento como mejor corto experimental en el Festival de cine COR3 en Honduras. En 2013 recibió mención honorífica en la subasta de Arte Latinoamericano Juannio con su video *Revoluciones*. Participó en *5 Días Puertas Abiertas*, del Centro Cultural de España en Guatemala con su video *Kentaurides*. Ha expuesto en distintos espacios en la ciudad de Guatemala como Sótano 1, La Casa Azul y Proyectos Ultravioleta. Actualmente reside en Berlín y trabaja como fotógrafa documental con una organización que busca sobrevivientes del Holocausto en el este de Europa.

Marlov Barrios (Guatemala, 1980)

Artista visual, co-fundador del grupo 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. Su obra se vale del dibujo, la pintura y el grabado para explorar las posibilidades expresivas de la imagen a partir de la contraposición de elementos propios de las culturas prehispánicas, la cultura de masas y el manga, principalmente. A partir de esta construcción de la imagen genera conexiones y sentidos que permiten conexiones insospechadas. Entre sus exposiciones colectivas recientes están: *1er. Aniversario*, Taller Experimental de Gráfica de Guatemala, Centro Cultural Metropolitano Guatemala 2009; *Landings 8*, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, 2008; *Segundo Salón Nacional del Grabado*, Museo Nacional de Arte Moderno, Guatemala 2008; *Trans*, Centro Cultural de España, Guatemala, 2008; Taller Experimental de

Gráfica, Centro Cultural Metropolitano, Guatemala, 2008; *La Joven Estampa*, selección del jurado, Casa de Las Américas, La Habana, Cuba, 2007; *V Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano*, Museo de Arte de El Salvador, 2006. Con La Torana: *Aquí, Radio Nuevo Mundo*, La Torana, Galería Medellin 174, México D.F, 2008; "Mirando al Sur", Centro para la Cooperación Española en Antigua Guatemala, 2008; *XVI Bienal de Arte Paiz*, Guatemala 2008; *VI Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano y Competencia Desleal* en el Centro Cultural de España, Tegucigalpa, Honduras, 2008; *Portátil*, La Torana, Galería Códice, Managua, Nicaragua 2008; La Torana, Galería El Attico, Guatemala 2006; La Torana, Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida y Paseo de los Museos, Centro Cultural Casa Santo Domingo Antigua Guatemala, 2005, entre otras. Sus exposiciones individuales son: *Borrasca*, Ciudad de la Imaginación, Quetzaltenango, Guatemala, 2013; *Plus Volta*, MADC, Costa Rica, 2014.

Moisés Barrios (Guatemala, 1946)

Estudió grabado con el maestro Roberto Cabrera en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Guatemala y en el taller libre de grabado en la Academia San Fernando en Madrid, España. La fotografía ha sido un constante soporte para la realización de su obra, especialmente para interpretarla en pinturas al óleo y acuarelas con características de realismo fotográfico. Su obra, en años recientes, ha reflexionado insistente sobre las ruinas de la modernidad, representada desde el paisaje de la costa del océano Pacífico y los vestigios de lo que fueron importantes puertos. Ha trabajado incansablemente desde los años 60s y expuesto individualmente en más de 25 diferentes países, en galerías como Klaus Steinmetz (San José, Costa Rica); Laberinto (El Salvador), Sol del Río y Contexto (Guatemala); Casa de América (Madrid, España), entre otras. Ha participado en exposiciones colectivas como *Presencia imaginaria, plástica contemporánea de Guatemala*, Museo de Arte Moderno de la ciudad de México (1988); MOCHA, Nueva York (1989); *Arqueología del silencio*, exposición de intercambio cultural entre Guatemala y México, Museo Universitario del Chopo, México, DF; *L'art dans le monde*, Pont Alexandre III, París, Francia (2000); *Contexto*, Sala Municipal de exposiciones de la Iglesia de Las Francesas, Valladolid, España (2000); *1265 Kim; II Bienal Nacional de Lima*, Perú (2000) y *24^a Bienal de São Paulo*, Brasil, en la sección de Centroamérica y El Caribe curada por Virginia Pérez-Ratton. *Contaminaciones* es el título de su más reciente exposición, realizada en la Galería ERRE, en Ciudad de Guatemala (2013). Fue nombrado por la Editorial Exit Madrid como uno de los 100 artistas más influyentes en el arte contemporáneo latinoamericano.

Marilyn Boror (Guatemala, 1984)

Licenciada en Arte por la Universidad de San Carlos de Guatemala y Bachiller en arte por la Escuela Nacional de Artes. Desde 2009 hasta 2012 fue becada para la Residencia Académica para Artistas Centroamericanos Emergentes, realizadas en Nicaragua por la Escuela Superior de Arte Espira/La Espora. A partir del año 1999, comenzó su carrera como artista, participando en exposiciones individuales, colectivas e intervenciones artísticas en Centro América. Su obra esta atravesada por preocupaciones ligadas a la cultura mestiza, desde una exploración que recurre a elementos propios de las culturas mayas contemporáneas, el lenguaje, la palabra escrita y la construcción de sentido.

Entre sus exposiciones colectivas se encuentran: *Querida Familia*, Alianza Francesa de Guatemala, Guatemala; Intervención Artística Urbana *Para no olvidar sus nombres*, Festival Internacional de las artes, FIA12, San José, Costa Rica; *La Ciudad*, Centro Municipal de Arte y Cultura, Guatemala; *Bosques y bosquejos*, Galería Angie-Angie, Antigua Guatemala; Subasta de Arte Latinoamericana, Juannio 2011, Museo de Arte Moderno Carlos Mérida, Guatemala, 2011; *Ex-IT*/Exposición itinerante en CCE/ES Centro Cultural de España en El Salvador, Galería Kilometro 0, Guatemala, MUA *Mujeres en las artes Honduras*, CCE/N Centro Cultural de España en Nicaragua, CCE/Costa Rica, Galería Los del Patio Panamá; Salón del Grabado, Museo de Arqueología y Etnología de Guatemala; Exposición *Dejad que los niñas vengan a mí*, Managua Nicaragua; *SUMARTE*, subasta de arte Iberoamericano, Museo de Arte Contemporáneo, El Salvador; Exposición Arte en Mayo 2010, Fundación Rozas-Botrán, Museo Nacional de Arte Moderno; Exposición *Espira La ESPORA Ex-IT* /Exposición itinerante) en El MARTE Museo de Arte del Salvador, Ex-Céntrico CCE Centro Cultural de España en Guatemala, CETT Centro Cultural de España en Tegucigalpa, Alianza Francesa de Nicaragua y Centro Cultural de México en San José Costa Rica.

Marco Canale (Buenos Aires, Argentina, 1977)

Reside desde 2008 entre Guatemala y España. Dramaturgo y director teatral. Licenciado en Dramaturgia en la RESAD de Madrid. Fue invitado a talleres internacionales organizados por el Royal Court y la Sala Beckett. Lo político y lo autobiográfico atraviesa sus obras, entre las que se destacan *La bala en el vientre*, V Premio Madrid Sur de Textos Teatrales (2007), publicada por L'Amendier, Francia; *La alambrada*, accésit, XVI Premio SGAE, estrenada en el Teatro Beckett de Buenos Aires y en el XXIII Festival Iberoamericano de Cádiz y *La puta y el gigante*, donde la ficción queda relegada ante lo biográfico y lo real; estrenada en el X Festival Internacional Escena Contemporánea, publicada en Editorial Artezblai. En 2012 estrena

su obra *El nacimiento de mi violencia*, en el Festival de Edimburgo, dentro del proyecto *Theater Uncut*, que recibe los premios *Fringe First*, *Herald Angel* y *Spirit of the Fringe* del Festival de Edimburgo, presentándose en el *Young Vic Theater* de Londres y en el *Theater Clurman* de Nueva York.

Desde 2007 colabora en procesos colectivos sociales, en proceso de investigación y creación escénica, y desde 2009 es dramaturgo y director del colectivo teatral guatemalteco *Las Poderosas*, con quienes estrena la obra homónima en Guatemala y en España, en el *XXVI Festival Iberoamericano de Cádiz*, 2011, donde reciben la distinción “La Glo”. Desde 2013 realiza colaboraciones con el Colectivo Ademkan (Asociación de Desarrollo de la Mujer K’ak’a Na’oj).

Edgar Calel (Comalapa, Guatemala, 1987)

Su práctica artística multidisciplinaria involucra elementos de la cultura y espiritualidad maya. Es egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas Rafael Rodríguez Padilla de Guatemala y ha participado en varias residencias incluyendo: EL CEIA, Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil; *Demolición/Construcción* en Córdoba, Argentina; y en Taller Imagen Tiempo, Jinotega, Nicaragua. Fue becado por la Escuela Superior de Arte Espira la Espora, Nicaragua. Es integrante del proyecto Kamin en Comalapa. Ha participado en exhibiciones colectivas como: *XVIII, XVII y XV Bienal de Arte Paiz*, Guatemala 2011, 2010 y 2008; *Yo estoy aquí por la usencia de un trabajo*, Acción realizada en la Galería Vermelho, Sao Paulo Brasil 2011; *Triángulo c-s-c (centro-sur-caribe)*, Ex Teresa, Arte Actual, México DF 2011; *Edição do Disseminação - Mostra de Cinema e Vídeo Experimentais*, SESC, Palladium, Belo Horizonte, Brasil 2011; *Zeitgenössische Kunst / Arte contemporáneo*: Zürich/Guatemala 2011; *Proyecto Comalapa* presentado en el Museo Espilimbergo, Unquillo, Córdoba, Argentina 2010; *De la Forma Equivalente*, Museo de Arte Contemporáneo MARTE, El Salvador y Museo del Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica 2009; y *Muestra de Pintura Emergente Centroamericana PECA*, Museo del Hombre, Tegucigalpa, Honduras y Museo Forma, El Salvador 2008.

Johanna Calle (Bogotá, Colombia, 1965)

Entre 1992 y 1993 realizó un MFA en el Chelsea College of Art en Londres, UK y entre 1984 y 1989 realizó los Talleres Artísticos en la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. A lo largo de los años ha desarrollado una obra investigativa a través del dibujo que involucra largos procesos de exploración y estudio en áreas muy diversas del conocimiento como lenguaje, psicología, sociología, ciencia, y otros, con el fin de revelar áreas problemáticas en la contemporaneidad como: pobreza, violencia en contra de la mujer y desastres ecológicos.

Ha exhibido en Colombia e internacionalmente desde comienzos de los 90s. Algunas exhibiciones individuales: *Krinzinger Residencies*, Krinzinger Gallery, Viena, Austria 2013; *Perspectivas*, Ivo Kamm Gallery, Zurich, Suiza 2013; *Irregular Hexagon, Colombian Art in Residence* Sàn Art, Vietnam 2012; *Signos*, Casas Riegner, Bogotá 2011; *Submergentes: A Drawing Approach to Masculinities*, Museum of Latin American Art (MOLAA), Long Beach, Estados Unidos; *Dibujos* Fundación Teorética. San José, Costa Rica 2008; *IV Premio Luis Caballero*, Galería Santa Fe, Planetario Distrital, Bogotá 2007; *Zona Tórrida*, Casas Riegner, Bogotá 2006; y *Pretérita*, Fundación Alzate Avendaño, Bogotá 2006. Entre sus recientes exhibiciones colectivas se encuentran: *América Latina 1960-2013*, Foundation Cartier pour l' art contemporain, Paris, Francia 2013; *Marking Language*, Drawing Room, Londres, UK 2013; *Saber Desconocer, 43 Salón (Inter)Nacional de Artistas*, Medellín, Colombia 2013; *Hexágono Irregular*, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá 2013; *From the Age of the Poets*, Aanant & Zoo Gallery, Berlin, Germany 2012, *When Attitudes Became Form, Become Attitudes*, Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, EE.UU. 2012; *The Air We Breathe*, SF MoMA, San Francisco, EEUU 2012; *Untitled, 12 Istanbul Biennial*, Estambul, Turquía 2012; *7ª Bienal de Mercosur*, Porto Alegre, Brazil 2009; e *Interrogating Systems 2008 CIFO Grants and Commissions Exhibition*, Cisneros Fontanals Art Foundation, CIFO, Miami, EE.UU. 2008.

Mariana Castillo Deball (México, 1975)

Vive y trabaja en Amsterdam y Berlin. Su trabajo se centra en la investigación de mecanismos como Arqueología, Antropología e Historia que han determinado y neutralizado el valor simbólico y cultural del arte prehispánico. Entre 2002 y 2003 realizó el programa de postgrado en la Jan Van Eyck Academie, Maastricht, Holanda. Entre 1998 y 1999 realizó una maestría en Filosofía en la Universidad Iberoamericana en México DF, Entre 1993 y 1997 realizó una maestría en Bellas Artes en la Universidad Nacional de México. Ha exhibido internacionalmente desde 1999. Algunas exhibiciones individuales: *Austellung zum Preis der Nationalgalerie* 2013; *Hemburger Bahnhof*, Berlin, Germany 2014; *Tiramos lo que atrapamos; Lo que no, lo guardamos*, CCA Glasgow, Scotland y UK Chisenhale Gallery London, UK 2013; *Este Desorden construido autoriza geológicas sorpresas a la memoria más abdonada*, Museo Experimental El Eco, Mexico DF 2011; *Figures don't lie but liar can figure*, pinksummer, Genova, Italy 2011; *Nobody was tomorrow*, Barbara Wien, Berlin 2008; y *Estas Ruinas que ves*, Museo Carrillo Gil, México 2006. Entre sus recientes exhibiciones colectivas se encuentran: *Arquelógicas*, Matadero, Madrid, España 2013; *Documenta 13*, Kassel, Alemania 2013; *Illuminations*, 54th Bienal de Venecia, Italia 2011; *Never odd or Even*, Grimm Museum, Berlin, Alemania 2011; *Mexicall/ Resisting the Present*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris,

Francia 2011; *Incidentes de viaje espejo en Yucatán y otros lugares*, Museo Tamayo, México DF 2011; y la *Bienal de Sao Paulo*, Residencia, julio-octubre 2010 Brasil.

Colectivo Ademkan (Asociación de Desarrollo de la Mujer K'ak'a Na'oj)

Grupo conformado por mujeres mayas activistas que trabajan por abrir espacios de incidencia política, brindando atención a víctimas de violencia de género y acompañándolas en procesos de reparación y justicia desde la cosmovisión maya. Han acompañado a mujeres víctimas de trata sexual, violencia de género y abuso sexual, interviniendo desde las propias estructuras del poder local y generando espacios de acción directa desde la unión de las mujeres. Trabajan además en proyectos que abogan por los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres mayas. Entre las participantes se encuentran Silvia Menchú, Bonifacia Cocom, Lucy López y Josefina Churunel.

Benvenuto Chavajay González (San Pedro La Laguna, Sololá, Guatemala, 1978)

Egresó de la Escuela de Artes Plásticas de Guatemala en 2000; estudió en la Universidad Nacional de Costa Rica en 2002 y en ESPIRA/ESPORA Escuela Superior de Arte, Nicaragua, en 2007. Artista multidisciplinario involucrado en procesos de divulgación y conceptualización sobre cultura maya contemporánea y teoría decolonial. Su obra combina elementos de cultura material maya y cultura popular y, conceptualmente está circunscrita dentro de una crítica decolonial. Ha exhibido desde 2001, sus exhibiciones individuales son: *Benvenuto Chavajay*, Sol del Río, Guatemala 2010; *Suave Chapina*, Centro Cultural Metropolitano, Antiguo Edificio de Correos, Guatemala 2007; y Galería La Galería Panajachel Sololá, Guatemala, 2007. Exhibiciones colectivas: *Archivo Diferido. Programa de CIFO de Subvenciones y Comisiones del 2013*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami 2013; *Salpica*, Exposición itinerante internacional, Estados Unidos, Colombia, Bolivia, Ecuador y Guatemala 2010; *5+2, Salón Nacional de Artes Plásticas*, Guatemala 2010; *XVII y XVIII Bienal de Arte Paiz*, Guatemala 2010; *Oh Revolución*, Palacio Nacional de la Cultura, Guatemala 2010; *Pintura: el Proyecto Incompleto*, Centro de Cooperación Española, Antigua, Guatemala 2009; *No es lo que es*, Artecentro, Guatemala 2008; *Los Desaparecidos*, Centro de Cooperación Española, Antigua Guatemala 2008; *Trans*, Centro Cultural de España, Guatemala 2008; *Adiós Identidad*, Centro Cultural de España, Guatemala 2007; *Cielo al Revés*, Centro Cultural de España, Guatemala 2006; *Armedesarmes*, Centro Cultural Metropolitano, Guatemala 2005; y *Ciudad Colectiva*, Centro Cultural Metropolitano, Guatemala 2002.

Ha participado en el *Bureau of Educational and Cultural Affairs*, Proyecto SALPICA, EE.UU. 2009; y en conferencias y encuentros como *Decoloniality* en el Blaffer Art Museum Universidad de Houston, Texas 2014; y el HEMI GSI en la University of Southern California, USC en 2013.

Manuel Chavajay (San Pedro La Laguna, Sololá, Guatemala, 1982)

Egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas Rafael Rodríguez Padilla en 2010. En 2009 realizó estudios de Historia de Arte en el Institute for Training and Development, Amherst, MA. Artista multidisciplinario que con pintura, dibujo, escultura e instalación, aborda una crítica decolonial y una reivindicación y construcción de la cultura maya contemporánea. Entre 2009 y 2001 realizó proyectos ambientales y senderos interpretativos alrededor de la cuenca del Lago Atitlán. Actualmente es promotor de arte contemporáneo en los pueblos mayas con Canal Cultural, un colectivo de artistas en San Pedro La Laguna. Desde 2002 ha participado en numerosas exposiciones colectivas en Guatemala, Bolivia, Colombia, Ecuador, Estados Unidos, Nicaragua y en varias exposiciones como: *Estados de Excepción*, Ciudad de la Imaginación, Quetzaltenango (2013) y en la Séptima Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano BAVIC (2010); la XVIII Bienal de Arte Paiz (2012). En 2008 fue artista seleccionado en el programa de intercambio de artistas visuales entre Estados Unidos y Latinoamérica, apoyado por ITD. <http://www.itd-amherst.org/>.

Jorge Chavarría (Guatemala, 1978)

La obra de este fotógrafo explora los lugares periféricos de enunciación de otras formas de identidad que no responden a los patrones normados. Su obra explora, a través de la imagen, disidencias sexuales y espacios de contraculturas urbanas principalmente. En 2012 fue becado por Guatemala Photolucida, Critical Mass.

Ha expuesto de manera individual y colectiva en Guatemala, El Salvador, Costa Rica y Puerto Rico. Entre sus principales exposiciones individuales se encuentran: *Nosotros*, Festival ESFOTO12, Centro Cultural de España de El Salvador, y Festival *Foto30*, Cantón Exposición, Fundación G&T, Guatemala, 2012; y *Lucha diaria*, Festival ESFoto 11, Centro Cultural de la Embajada de México, El Salvador, 2011. Entre las exhibiciones colectivas figuran: *Arte 12*, Sol del Río, Guatemala, 2012; *Expo Foto 2012*, Festival Expo Foto, Costa Rica, 2012; Seleccionado en la *VIII Bienal internacional de fotografía* de Puerto Rico, San Juan Puerto Rico, 2012; *Registro*, Festival *Foto30*, Sol del Río, septiembre 2012, Guatemala; *Dentro/afuera*, Galería Incubador, Guatemala, 2012; y *Lucha de poderes*. Festival *Foto30*, Galería Die Augen, Fundación G&T, Guatemala.

Lourdes de la Riva (Guatemala, 1955)

Se formó con los maestros Juan de Dios González y Daniel Schafer y asistió a talleres con los maestros Ibrahim Miranda, Luis González Palma, Betzabé Romero, Saidel Brito y Erwin Guillermo. Cuenta con varias exposiciones individuales en Guatemala: Galería de Arte Contemporáneo Sol del Río, 2012 y 2010; Galería el Ático, 2008; Paseo de los Museos, 2006; La Fragua, 2000; y en el Art Institute en Miami, 2003; así como exposiciones individuales a nivel nacional e internacional en Guatemala: en la Embajada de México, Museo de Arte Moderno, Centro Cultural de España, Centro Cultural Metropolitano, Galería Carlos Woods, Centro Cultural de España en Miami, Museo del Niño en Costa Rica; Rio de Janeiro y Belo Horizonte en Brasil; en el MAM de Santo Domingo, República Dominicana; Museo del Barro, Asunción, Paraguay; Biblioteca Nacional Buenos Aires, Argentina; Galería Blanca Soto, Madrid, España; y con la itinerancia de *Ojo Latino* en Italia.

Ha recibido premios y distinciones tales como: Primer lugar en convocatoria escultórica olímpica, Guatemala 2012 y en la convocatoria escultórica de INMACO, Guatemala 2011. *I Trienal del Caribe y Centroamérica* (mención especial), 2010. En la *Bienal de Arte Paiz* Guatemala (2 glifos de oro, 2000 y 2004; mención honorífica 2002; glifo de Plata 2004 y seleccionada para participar en 2008 y 2010); en la *Bienal del Istmo Centroamericano*, en Panamá 2004 y en Costa Rica 2000. Representó a Guatemala en UNESCO Francia, en la convocatoria mundial de escultura, 1998.

Jorge de León (Guatemala, 1976)

Estudió Bachillerato en diseño gráfico e industrial, así como en la Escuela Nacional de Artes Plásticas Rafael Ramírez Padilla; y Diseño y crítica de arte con el maestro Daniel Schafer; dibujo, escultura, diseño y pedagogía del arte en la Dirección de Arte y Cultura, Departamento de Formación para las Artes, entre otros cursos y talleres, todos, en la Ciudad de Guatemala. Artista multidisciplinario con especial enfoque en la práctica del performance, abordando temas relacionados con violencia y conflicto social en Guatemala. Fue tatuador en áreas marginales de la ciudad. Ha trabajado como muralista en diferentes proyectos didácticos y creativos, principalmente en el interior del país. Imparte clases de arte y creación, principalmente para niños de áreas marginales en la Ciudad de Guatemala. Ha exhibido su trabajo desde el año 2000. Entre sus exhibiciones individuales están: *Vértigo*, Centro Cultural Metropolitano, Ciudad de Guatemala, 2013; *Colonoia*, Ciudad de la imaginación, Quetzaltenango, 2011; *Primera Página*, Galería Ex Céntrico del Centro Cultural de España en Guatemala. Exhibiciones colectivas: *Raw Material / Materia Prima*, Diablo Ross + Proyectos Ultravioleta + Sultana + La Central

+ Yautepec, México DF 2013; *Post Despues del Genocidio*, Centro para las Artes Visuales, Guatemala, 2013; *Así que se vaya*, Proyectos Ultravioleta, Guatemala 2013; *Forma y Sustancia Festival de Performance*, Guatemala; *En la curvatura del tiempo: Arte y mujer*, Museo de Antropología e Historia, Ciudad de Guatemala, 2012; *Convivir y Compartir, XVIII Bienal de Arte Paiz*, Guatemala 2012; *Trienal Poli/gráfica de San Juan*, Puerto Rico 2012; *VII Bienal centroamericana de artes visuales*, Managua, Nicaragua 2010; y *BONE Performance Festival*, Berne, Suiza 2008

Yavheni De León (Guatemala, 1990)

Artista visual y diseñador gráfico. Trabaja a partir de sus vivencias personales y la reflexión en torno a los procesos de industrialización. Su trabajo se desarrolla a partir de distintos medios, como el performance, el objeto y el dibujo. Ha participado en residencias y exposiciones colectivas en Guatemala y Nicaragua. En 2010 llevó a cabo la Residencia Artística con Luis Camnitzer en el Centro de Formación de la Cooperación Española y en 2013 formó parte de la Residencias Artística RAPACES, Espira La Espora, Nicaragua.

Entre sus exposiciones Colectivas se encuentran: *TACÓN: Reflexión, acción arte y ecología*, Espira la Espora, Nicaragua, 2013; *Post/Después del Genocidio*, Estudios Yantra, Guatemala, 2013; *5 Días Puertas Abiertas*, CCE/G, Guatemala, 2013; *Que los muertos hablan, Foto 30* / Centro de Formación de la Cooperación Española, Antigua Guatemala, 2010; *Transfiguración, Porque tengo forma es que no existo/* resultado del taller Cultura vs Cultura II / Colectivo de Investigación de Género, 2010; *XIII Festival del Centro Histórico*, Guatemala - CCE/G, 2009; Exposición artistas seleccionados por la Fundación *Spinola Banna per lárte*, Instituto Italiano de Cultura, Guatemala, 2009; Intervención Pública, *Luto por Espacio, XII Festival del Centro Histórico*, Guatemala, 2009; *Morfo*, Muestra Nacional de Arte Emergente, Galería “Kilómetro 0”, Guatemala, 2008; Intervención Pública, *Industrialización Natural, XI Festival del Centro Histórico*, Ciudad de Guatemala, 2008.

Jimmie Durham (Arkansas, Estados Unidos, 1940)

Vive y trabaja en Berlín. Comenzó a trabajar como escultor en 1963 y en 1969 se mudó a Europa y estudió en la Escuela de Bellas Artes de Génova, Suiza. Junto a otros tres escultores fundó el grupo Draga, que investigaba formas para que las artes plásticas fueran más accesibles en la vida pública. Al mismo tiempo, junto a los indios Mapuche de Chile y los Quechua de Bolivia, formó la organización Incomindios, que intentaba coordinar y promover el apoyo de las causas indígenas en las Américas. En 1973 regresó a EE.UU. y se hizo organizador a tiempo

completo del American Indian Movement (AIM). Durante este período fue director del International Indian Treaty Council y representante ante las Naciones Unidas. A comienzos de los años 80s, en Nueva York, volvió al arte. Escultor, ensayista y poeta de origen cheroquí. Su obra es profundamente anticolonialista, tanto por la forma de construcción de su propia materialidad como por el uso del lenguaje como instrumento de deconstrucción de lo que el artista denomina “la línea oficial”. En 1987 se mudó a Cuernavaca, México, hasta mudarse a Europa en 1994. Durante su estadía en México empezó a exhibir internacionalmente: *Whitney Biennial*, *Documenta IX*, ICA London, Exit Art, Nueva York, el Museum of Contemporary Art, Antwerp y el Palais des Beaux-Arts, en Bruselas. También publicó un importante número de ensayos en libros y revistas, incluyendo *Art Forum*, *Art Journal* y *Third Text*. En 1995, publicó *A Certain Lack of Coherence*, una colección de ensayos.

Ha realizado exhibiciones individuales en MACRO, Roma 2013; MuHKA, Antwerp 2012; Glasgow International Festival 2010; y Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2009, entre otros. Participó en la *Bienal de Venecia* en los años 2013, 2005, 2003, 2001 y 1999; en las *Documenta IX* y *XIII*; y en la *Whitney Biennial* en 1993 y 2006.

Terike Haapoja (Helsinki, Finlandia, 1974)

Actualmente vive y trabaja entre Finlandia y Nueva York. Artista visual cuyo tema central es la experiencia radical de la otredad manifestada especialmente en el encuentro con la muerte, la naturaleza y otras especies. Su trabajo propone preguntas básicas sobre la existencia; también aborda cuestiones relativas a las diferentes estructuras de exclusión y discriminación que operan como valores fundacionales de nuestra identidad y nuestra cultura. En trabajos recientes su trabajo ha explorado de manera explícita en cómo la otredad de la naturaleza y otras especies es constituida por lo político, el conocimiento y las estructuras sociales ligadas a formas de ideología neoliberal. Su trabajo está por lo regular vinculado a proyectos de gran escala, realizados en forma de instalaciones poéticas, publicaciones y actos participativos. Entre sus proyectos recientes se encuentran: *Closed Circuit-Open Duration*, *55 Bienal de Venecia*, Italia, 2013; *The Party of Others*, 2011-en proceso; *The Museum of the History of Cattle*, *The History of Others* (Gustafsson y Haapoja) *Cable Factory*, Helsinki, 2013; *Pabellón Nórdico*, *55 Bienal de Venecia*, 2013; *Entropy* Suomesta-gallery, Berlin, 2012; *The Edge of the World*, Amos Anderson Art Museum, Helsinki, 2011; *The Party for Others*, Gallery Kalhama & Piippo Contemporary, Helsinki, 2011; *Entropy*, Finnish Institute, Stockholm, Sweden, 2011; *Closed circuit – Open duration*, Forum Box, Helsinki, 2011.

Entre sus principales exhibiciones colectivas se encuentran: *After the Arc. Findings by Team B, part 1*, Finnish Institute in Stockholm, 2013; *Checkpoint Leonardo*, Jyväskylä Art museum, Jyväskylä, Finland, 2013; *Jotain samaa*, Poriginal Gallery, Pori, Finlandia, 2012; *Oulu Art Museum*, Finlandia, 2012; *Emergencias*, Guimaraez, Portugal, 2012; *UM Festival*, Dublin, 2011; *Prague Quadriennale*, Praga, 2011; *Translife*, Museum of Modern Art in Beijing, 2011; *Kultivator*, Århus Art Building, Denmark, 2011.

Leandro Katz (Buenos Aires, Argentina, 1938)

Reside en Buenos Aires desde 2006, luego de vivir desde los años 60s en Nueva York, donde condujo actividades creativas y académicas. Artista, escritor y realizador argentino, conocido por sus películas e instalaciones fotográficas, sus obras incluyen proyectos de largo término que abordan temas latinoamericanos incorporando la investigación histórica, la antropología y las artes visuales. Ha producido 18 libros y 17 películas narrativas y no-narrativas. Su ensayo documental *El Día Que Me Quieras* (1997) recibió el Premio Coral en el *Festival de Cine Latinoamericano* de La Habana, entre otros. Fue docente de la School of Visual Arts, Nueva York, y el Programa de Semiótica en la Brown University, Rhode Island, así como profesor de Producción y Teoría Cinematográfica en la School of Art and Communication, William Paterson University, Nueva Jersey. Entre sus principales proyectos cabe mencionar: *The Catherwood Project* (Proyecto Catherwood), reconstrucción fotográfica de las expediciones realizadas en la década de 1850 por John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood a los territorios mayas de América Central y México; *Project for The Day You'll Love Me* (Proyecto para el día que me quieras), que investiga los acontecimientos en torno de la captura y ejecución del Che Guevara; *Paradox* (Paradoja), que aborda la arqueología de América Central y las plantaciones de banano de la United Fruit Company en Honduras y Guatemala; *Vortex* (Vórtice), que trata la historia social y literaria de la industria del caucho en la región amazónica del río Putumayo, y *Tania, Masks and Trophies* (Tania: máscaras y trofeos), que analiza la figura de Tamara Bunke, la compañera del Che. Su muestra *Arrebatos, Diagonales y Rupturas* fue exhibida recientemente en el Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires.

Quique Lee (Antigua Guatemala, Guatemala, 1977)

Licenciado en Mercadotecnia, estudió con Daniel Schafer. Ha expuesto en Guatemala y Europa, destacándose por la técnica de bordado que realiza. Entre sus exposiciones colectivas se encuentran: *Work It Bitch!* Galería Casa Azul, interior NOA. Ciudad de Guatemala, 2013; *El amor en peligro de extinción*, Galería Casa Azul, interior NOA, Guatemala, 2012; *Kolektiva*

Galáctica, Galería Incubador, Guatemala, 2012; *Juannio, exposición y subasta de arte*, Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida, 2012; *Érase una vez*, Galería Casa Azul, interior NOA. Guatemala, 2012; *La Patrona*, Galería Casa Azul, interior NOA, Guatemala, 2012; Lateinamerikanische Kunst der Gegenwart (Arte Latinoamericano Contemporáneo), exposición de artistas latinoamericanos, Galería de la Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit GmbH (GIZ). Eschborn, Alemania, 2012; *5 días, Puertas abiertas*, colectiva. Galería Centro Cultural de España, Guatemala, 2013; *Juannio, exposición y subasta de arte*, Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida, 2013; *Previsiones I: de lo íntimo a lo universal*, Galería Centro de Cultura Hispánica, Guatemala, 2013; *Mi querida familia* Galería Alianza Francesa, Guatemala, 2013; *Juannio, exposición y subasta de arte*, Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida, 2014.

María Evelia Marmolejo (Cali, Colombia, 1958)

Vive y trabaja en Nueva York. Estudió derecho entre 1976 y 1978, pero decidió cambiar para artes plásticas en la Escuela de Bellas Artes de Cali en 1979. En 1987 estudió video y televisión en el Centro de la Imagen de Madrid, España. Realizó una maestría de arte y humanidades en la City University de Nueva York. Es una de las artistas de performance más radicales que emergieron en América Latina en los años 80s. Su obra estuvo enfocada sobre la opresión política en Colombia y en la actualidad le conciernen las condiciones socioeconómicas en Colombia y Latinoamérica, problemas de violencia, medio ambiente y mujer. Su trabajo ha sido exhibido dentro y fuera del contexto institucional. En 2013 presentó el performance *1 mayo, 1981 – 1 de febrero*, 2013 en el Mandragoras Art Space en Long Island City, Nueva York, luego de un período extenso de no presentar públicamente sus performances. Entre sus performances históricos se encuentran: *Sesquilé*, Clínica Anglo Americana, Madrid, España 1985; *América*, Plaza Colón, Madrid 1985; *Anónimo 4*, Museo de Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador 1984; *Anónimo 3*, en los bancos contaminados del Río Cauca, Colombia, 1982; y *11 de marzo*, Galería San Diego de Bogotá. Exhibiciones colectivas: *Cuerpo en disolvencia, flujos, secreciones, residuos*, Galería Municipal de Arte Pancho Fierro, Lima y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño 2013; *Sesquilé II, Vegetacion compenetrada, y Remembranzas del reino vegetal*, en la Tercera Bienal de Arte de Bogotá 1992; *Residuos II*, Performance-instalación, Salón Nacional, Pasto, Colombia 1984; *Residuos I, El cuerpo como lenguaje una expresión de los 70s*, Museo de Arte Moderno de Cartagena, Colombia 1983; y *Anónimos 1, 2, 4 y 11 de marzo*, Arte corporal registrado en video y fotografías. VIII Salón Atenas, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia 1982. Su obra fue incluida en el proyecto de investigación sobre prácticas feministas

internacionales de performance, *Re.Act.Feminism*, una exhibición/archivo en línea organizado desde Berlin en 2012.

Silvia Menchú. (Guatemala, 1970)

Mujer maya quiché, lideresa, tejedora, activista y feminista, traductora jurado (Universidad Landívar) y pensum cerrado en Trabajo Social (Usac). Trabaja en la lucha contra la violencia de género y el femicidio, y en proyectos comunitarios de incidencia política. Desde Ademkan (Asociación de Desarrollo de la Mujer K'ak'a Na'oj) acompaña a mujeres víctimas de violencia de género que desean iniciar un camino de sanación, transformación y lucha por la justicia desde la cosmovisión maya y el acompañamiento legal. Desde 2012 inicia, junto a sus compañeras, procesos que indagan sobre la relación entre el activismo y el arte. En 2012 participó junto a sus compañeras del Colectivo Ademkan en la obra de Teresa Margolles, *Tela bordada*, para la XVIII Bienal de Arte Paiz y en el documental creado junto a Marco Canale, *La huella que deja la tierra*, 2013.

Ana Mendieta (La Habana, Cuba, 1948-Nueva York, 1985)

A la edad de 12 años fue enviada junto a su Hermana Raquelín a vivir a Estados Unidos para escapar del régimen de Fidel Castro. Residió en Iowa desde 1962, y completó un MFA en la Universidad de Iowa. A lo largo de su vida realizó obras en Cuba, México, Italia y varios lugares en Estados Unidos. Su obra fue multidisciplinaria y enfocada en el performance e intervenciones en el paisaje, como se observa en su serie *Siluetas*, 1973-1980, dibujos y objetos.

Su obra tocó temas relacionados con la violencia, lugar, conexión con la tierra, espiritualidad y feminismo. Exhibió públicamente desde 1972 su trabajo ha sido ampliamente mostrado a nivel internacional, tanto en exhibiciones individuales como colectivas. Póstumamente, ha sido objeto de estudios y retrospectivas. Entre las exhibiciones más recientes se encuentran: en 2013: *Ana Mendieta: Traces*, Hayward Gallery, Southbank Centre, Londres, itinerando en 2014 al Museum der Moderne, Salzburg, Austria; *Ana Mendieta: Late Works 1980-1985*, Galerie Lelong, Nueva York; *Ana Mendieta: She Got Love*, Castello di Rivoli, Turin, Italia; *Ana Mendieta in Exile: The Silueta Films*, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nueva York.

Andrea Monroy (Guatemala, 1981)

Arquitecta Cum Laude por la Universidad Francisco Marroquín, 2008. Su trabajo se vale de múltiples recursos que transitan entre diseño, arquitectura y artes visuales, abordando temas relativos al mestizaje y la poscolonialidad. Entre sus exhibiciones colectivas se encuentran: *Sonido*

Estático y *Lado A/Lado B*, Guatemala, 2013; *Juannio 2013, Subasta de Arte Latinoamericano*. Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida, 2013; Obra: “Inyectable”, *Puertas Abiertas*, Centro Cultural de España en Guatemala, 2013; Instalación: “Jaula”, *IV Festival Ixchel*, Guatemala, 2013; “Ni 1982 ni 1983 sino 2013”, *Post/Después del Genocidio*, Guatemala, 2013; Instalación: “Partitura de Mujer”, *IV Festival Ixchel*, Guatemala, 2012; “Página X”, Guatemala, 2012.

Sandra Monterroso (Guatemala, 1974)

Reside en Viena, Austria, desde 2014. Artista visual y diseñadora, estudió Maestría en Procesos de diseño en Puebla, México. Cuenta con una especialidad en Filosofía para la Paz por la Universidad Jaime I de Castellón, España. Actualmente es candidata a Doctorado en Práctica en la Academia de Arte de Viena. En 2006 funda el Estudio-taller de diseño y arte DAC. Su obra se basa en la investigación para indagar en ambientes, contextos y culturas relativas a una crítica a nociones modernas de lo cultural desde su condición de mujer. Entre sus exposiciones individuales se encuentran: *Acciones para Abolir el Deseo*, Galería 9.99, Guatemala, 2014; *Efectos cruzados*, Museo Marte Contemporáneo, San Salvador, El Salvador, 2013; Galería Piegatto (Arte La Fábrica), 2011; *Meditando el error*, Galería de Artes Visuales, Universidad Rafael Landívar, (1999); *Rakoc Atin*, Corte Suprema de Justicia, Guatemala (2008); *Sucesos Carcomidos*, Galería El Attico, Guatemala (2005); y *Metabolismo*, Centro Cultural de España CCE/Guatemala (2004). Exhibiciones colectivas: *Film Festival Cine Latino*, Frac Midi-Pyrénées, Toulouse, France, 2014; *How much engaged?*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal, 2014; *2da. Bienal de Montevideo. 500 Años de Futuro*, Montevideo, Uruguay 2014; *Estados de Excepción*, Arte Actual-Flacso, Quito Ecuador, 2014; *Saber Desconocer, 43 salón (Inter) Nacional de artistas*, Museo de Antioquia, Medellín, Colombia 2013; *In art we trust*, Sol del Río, Guatemala, 2013; *Videoakt. Bienal de Videoarte* Barcelona y Madrid. 2013; GRID, *International Photography an Video Biennial*, Amersfoort, Holanda 2012; *GlobAll Mix*, Río de Janeiro, Brasil, 2012; Edificio MacNichols, *Bienal de las Américas*, USA (2010); Museo de Arte, Denver, USA (2010); *Visionarios*, Museo Reina Sofia, Madrid, España (2009); *Panorama de la vidéo-performance féministe contemporaine latino-américaine*, Centro de Arte Contemporáneo Pompidou, Paris, Francia (2009); *Performing Localities*, INIVA, Reino Unido (2009).

Reyes Josué Morales (Totonicapán, Guatemala, 1979)

Director teatral, actor, gestor cultural, activista político y artista plástico con formación en Magisterio, Ludopedagogía y Psicología. Su formación artística autodidacta incluye formaciones recibidas con artistas nacionales e internacionales. Su visión de trabajo busca una interrelación y síntesis

entre artes escénicas, educación, psicología e investigación cultural que se nutre actualmente de sus proyectos independientes y su trabajo como miembro de Teatro de Títeres Armadillo. Es cofundador del Colectivo Teatroventana de Totonicapán (1997-2007). En 2012, en el marco de *Foto 30*, presentó el registro audiovisual del trabajo titulado *Calentar los Huesos* en Ciudad de la Imaginación, Quetzaltenango. Es director escénico del montaje *Ixquic y el árbol de la vida*, presentada en varios festivales nacionales e internacionales en Guatemala, Costa Rica y Francia, y Kazajistán, Asia. Participó en la exhibición Colectiva *Estados de Excepción* en Ciudad de la Imaginación, Quetzaltenango, 2013, que itineró a Arte Actual, Quito 2014.

Carlos Motta (Colombia, 1978)

Vive y trabaja en Nueva York. Es graduado del *Whitney Independent Study Program* en 2006; fue nominado por la *Guggenheim Foundation Fellow*, en 2008, y recibió becas de *Art Matters* en 2008; NYSCA en 2010; *Creative Capital Foundation* y *Kindle Project* en 2012. Es miembro de la Facultad de Parsons *The New School of Design* y *The School of Visual Arts*. Es un artista multidisciplinario cuyo trabajo explora la historia política con la intención de crear contra-narrativas que reconozcan historias, comunidades e identidades suprimidas. Ha exhibido internacionalmente en instituciones como: Tate Modern, Londres; The New Museum, el Guggenheim Museum; MoMA/PS1 Contemporary Art Center, en Nueva York; Institute of Contemporary Art, Philadelphia; Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá; Museo Serralves, Porto, Portugal; Museo Nacional de Arte Contemporáneo Atenas, Grecia; CCS Bard Hessel Museum of Art, Annandale-on-Hudson; San Francisco Art Institute; Hebbel am Ufer, Berlin; Witte de With, Rotterdam; Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México; y muchos otros espacios públicos, privados e independientes. En 2014 participa en la exhibición colectiva *Under the Sun: Art from Latin America Today* en el Guggenheim Museum de Nueva York y el *X Gwangju Biennale*. Su *Nefandus Trilogy*, tres películas cortas sobre la sexualidad prehispánica y colonial, tuvieron su première mundial en el *International Film Festival* Rotterdam, en enero 2014, y fueron presentadas en la *Primera Bienal Internacional de Cartagena*, Colombia. En marzo 2014 ofrece una conferencia de apertura durante el simposio de SF MoMA's *Visual Activism* en San Francisco. Fue editor invitado en el *e-flux journal* en abril 2013 en la edición *(im)practical (im)possibilities* sobre arte y cultura queer contemporáneos.

Manuel Antonio Pichillá (Guatemala, 1982)

Vive en San Pedro La Laguna, Guatemala. Entre 1999 y 2003 estudia en la Escuela Nacional de Artes Plásticas Rafael Rodríguez Padilla. Miembro

del grupo TEI, Taller Estudio Investigación, con métodos y estudios e investigación interdisciplinaria alrededor del arte contemporáneo, dirigido por Roberto Cabrera. Artista multidisciplinario, utiliza diversos medios como pintura, escultura y video. Su trabajo es realizado en la intersección de la cultura material, la espiritualidad maya y el arte contemporáneo, estableciendo una conexión muy cercana entre lo ritual y lo artístico. Exhibiciones individuales: *Memorias*, Salón de Exposiciones San Pedro La Laguna, Sololá, 2001; *Poderes Ocultos*, Centro Cultural de España, Guatemala 2010; *P'ICH YA'*, Galería Kilometro Cero, Palacio Nacional de la Cultura, Guatemala 2012; y *B'ATZ'*, Galería Panza Verde, Antigua, Guatemala 2012. Exhibiciones colectivas: *Bienal Indígena Intercontinental*, Museo de Arte Popular México D.F. 2012; *Fin de Ciclo*, Centro Cultural Hermanos Aguilar San Salvador, El Salvador 2012; *XVII y XIII Bienal de Arte Paiz*, Guatemala 2002 y 2010; *Shhh*, Centro Cultural de España, Guatemala 2007.

Feliciano Pop (San Pedro La Laguna, Sololá, Guatemala, 1929)

Nació en una familia campesina y descubrió su vocación desde temprana edad. Aprendió a esculpir sus primeras figuras en piedra pómez (piedra del lago) en la escuela primaria, apoyado por el profesor Rafael González y González, primer pintor de San Pedro y de la región del Lago. González identificó a Pop como un niño promesa, quien hasta la fecha sigue comprometido con la gente y con el pueblo, y “no para de quitar lo que le sobra a la piedra”. Es un *Josol Ala's* (escultor) a tiempo completo. No se sabe a cuántas piedras ha dado forma desde 1950. Su creatividad no tiene límite y jamás se queja de su condición. Da vida a cualquier cosa y a cualquier objeto. Como político fue Alcalde del pueblo y considera la construcción de la municipalidad como su mayor creación. Sobre su encarcelamiento por razones políticas comenta: “la cárcel es gloria para los inocentes, la cárcel es infierno si uno es culpable”. Durante su encarcelación, el artista siguió esculpiendo. (Datos biográficos basados en una compilación realizada por Benvenuto Chavajay)

Ángel Poyón Cali (Comalapa, Guatemala 1974)

Co-fundador de Kamin, Proyecto para el arte en Comalapa. Su obra refleja reflexiones en torno a los problemas de la cultura contemporánea desde una perspectiva decolonial, utilizando como principal recurso estético las posibilidades del objeto y su transformación, trabajando a partir de elementos propios de la cultura maya y de la cultura de masas. Su obra se ha mostrado Individualmente en: Galería T20 Murcia España, 2012; Fundación TEOR/eTica, San José Costa Rica. 2011; Galería DesPacio, Costa Rica, 2010; Arte La Fabrica 2006, Loft 5, 2005; Galería El Attico, ciudad de Guatemala, 2002. Ha expuesto colectivamente en: The

9.99 Galería ciudad de Guatemala; *Arco Madrid*, España, 2013; Galería T20, Selección Colección Sayago & Pardon, arte Latinoamericano California USA, 2013; ZONA MACO, Galería T20, México; *ARCO Madrid*, 2012; *ArtBo*, Jacob Karpio, Galería Bogotá Colombia, 2012; *Demolición/Construcción* Córdoba Argentina, 2012; *Triángulo Centro-Sur-Caribe*, Ex Teresa de México, 2012; *Hoja Blanca* en Zúrich, Suiza, y Guatemala, 2011; *I Trienal del Caribe* República Dominicana, 2011; +/- *Esperanza* Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, Costa Rica, 2011; *XXXI Bienal de Pontevedra*, España, 2011; *Memento mori*, Galería (e)Star Lima Perú; 2010; Performance Royal Collage de Arte Londres Inglaterra (2009); Tai Pei Fine Arts Museum, Tai Pei Taiwán, 2008; Fundación Cisneros Fontantals Art Foundation CIFO Miami Florida EEUU, Haydee Santa María y Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 2009; Museo de Arte de Las Américas, Washington D.C, 2009.

Fernando Poyón (Comalapa, Guatemala, 1982)

Co-fundador de Kamin, Proyecto para el arte en Comalapa. Su obra transita entre el arte objetual y el video-performance, reflejando cuestiones relativas al problema del territorio, culturas contemporáneas y la cuestión colonial. Para esto explora formas conceptuales de construir nuevos sentidos a partir de elementos propios de su cultura, ligadas a la tradición pictórica y escultora de Comalapa, en contraste con las lógicas del pensamiento racional moderno. Ha expuesto individualmente en: Loft 5, junto a Angel Poyón, 2005 y en la Casa de Cultura Comalapa, Banco Del Café Guatemala, ambos en 2002; y de manera colectiva en: *Estados de Excepción*, Arte Actual, Flacso Quito Ecuador 2014; Festival Videoarte Barcelona, 2013; *Situaciones Creadas* CCE Costa Rica, 2013; Centro Párraga Murcia España, 2013; *Así que se Vaya*, Ciudad Imaginación, Quetzaltenango y Kamin, Comalapa, 2012; *Hoja Blanca*, Zurich-Guatemala; *Sin título*, Fundación TeorÉtica, 2011; *Momento Mori* Galería (e)Star Lima, Perú, 2011; XVII Bienal de Arte Paiz, Guatemala 2010, *La Mancha de Tomate*, Tegucigalpa, Honduras, 2010; *Estrategias para medir el Universo*, Galería Sol del Río, Guatemala, 2009; *Landings 8*, Fine Arts Museum, Tai Pei Taiwán, 2009; *Pintura proyecto Incompleto*, Centro de Formación de la cooperación Española, Antigua Guatemala, 2008; *Horror Vacui*, Performance, Guatemala 2008; *Landing 7*, Haydee Santa María, La Habana, Cuba, 2008; *Landing 6*, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 2007; *VI Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano* el Salvador 2006; *Landing 5*, Museo de Arte de Las Américas, Washington DC, 2006; *Grabado*, Galería Moss Kusnstforening, Noruega, 2005.

Naufus Ramírez-Figueroa (Guatemala, 1978)

Artista que realiza performance, fotografía, video, escultura y dibujo. Realizó un BFA del Emily Carr University en Vancouver, Canadá y un MFA de la School of the Art Institute of Chicago. Nació durante el período más violento de la Guerra Civil de Guatemala (1960-1996) y este tema ha sido recurrente en su obra reflejando una niñez de violencia política y su experiencia como refugiado en Canadá. Su obra concierne también otros temas relacionados con nociones de historia, memoria, trauma humano, cultura y sexualidad *queer*. Ha realizado performances y exhibiciones en galerías y museos en América Latina, Canadá y más recientemente en Europa, como en la Casa de América en Madrid, 2012; Ultravioleta, Ciudad de Guatemala, 2010; *Para Ti El Banano Madura Al Peso De Tu Dulce Amor* en Des Pacio, San José, Costa Rica 2008; *Children's Tears Laid Out To Dry*, Grunt Gallery, Vancouver 2007; *The Great White Fleet*, Gallery Gachet, Vancouver 2003. Entre sus participaciones colectivas están: *Illy Present Future Award Exhibition*, Castello di Rivoli, Italia 2013; *A Chronicle of Interventions*, Tate Modern, Londres 2014; *1er Encuentro Internacional (Cheverista) de Medellín*, Colombia 2011; *Home Works IV*, Masrah Al Madina, Beirut, Líbano 2008; *AA Bronson's School for Young Shamans*, John Connelly Presents, Nueva York 2008; y *53rd Internationale Kurzfilmtage*, Oberhausen, Alemania 2007. Recibió un Guggenheim Fellowship, el Franklin Furnace Award 2007 y el Akademie Schloss Solitude Fellowship.

Nuno Ramos (Brasil, Sao Paulo, 1960)

Pintor, diseñador, escultor, escritor, cineasta y compositor. La obra de Ramos se ha caracterizado por su monumentalidad y un sentido extremo de la materialidad. En su trabajo se superponen realidades materiales, conceptuales y culturales diversas, a menudo involucrando un sentido de precariedad y en tensión entre ellas, que proponen reflexiones filosóficas sobre el mundo material, el tiempo y la modernidad, entre otras cosas. Comenzó a pintar en 1984 cuando formó parte del grupo de artistas del Atelier Casa 7. Desde entonces ha exhibido regularmente en Brasil y el exterior. Participó en la Bienal de Venecia en 1995 como artista representante del pabellón brasileroy de la Bienal de São Paulo en 1985, 1989, 1994 y 2010. En 2006 recibió el *Grant Award* de la *Barnett and Annalee Newman Foundation*. Exhibiciones individuales: *Dádiva*, Fundacão Ibere Camargo, Porto Alegre, Brasil, 2014; *Cal 87*, Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo, Brasil, y Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Brasil 2013; *Fruto Estranho*, Museu de Arte Moderno do Rio de Janeiro, Brasil 2010; Presenta *Mar morto (Soap Opera 2)* en la Galería Anita Schwartz, Rio de Janeiro 2008; *Morte das casas*, CCBB, São Paulo e Pinacoteca do Estado

de São Paulo 2008; *O que são as horas? En el MAP - Museu de Arte da Pampulha*, Belo Horizonte 2003; *Morte das casas*, en el CCBB, São Paulo e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004; Exhibición retrospectiva en el Centro de Artes Hélio Oiticica, Rio de Janeiro 1999; y retrospectiva en el MAM, São Paulo 2000; así como en la *46ª Bienal de Venecia*, Italia 1995. Entre sus exhibiciones colectivas están: *5ª Bienal do Mercosul* en Porto Alegre 2005; *29º Panorama de arte brasileira*, MAM, São Paulo 2005; *Passaporte contemporâneo* en el MAC/USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo 2003; *Ultrabaroque - Aspects of Post Latin American Art*, exhibición itinerante que organizó el Museum of Contemporary Art, San Diego, EE.UU. 2000; *Latin American Artists of the 20th Century*, Sevilla, España, Centre Pompidou, Paris, Francia, Colonia, Alemania, y MOMA -Museum of Modern Art, Nueva York, EE.UU. 1992; *Modernidade*, Musée de La Ville de Paris, Francia y MAM, São Paulo 1988.

Red Multicultural de Mujeres Trans de Guatemala (REDMMUTRANS)

Formada en 2011, actualmente cuenta con reconocimiento legal. Su propósito es brindar apoyo a mujeres trans en un contexto donde son discriminadas por su identidad de género, etnia y en su mayoría por ejercer el trabajo sexual. Redmmutrans es una red nacional y multicultural de mujeres trans que defiende y promueve la igualdad de derechos en una sociedad y un estado incluyentes.

<https://www.facebook.com/redmmutrans.guatemala>

Gabriel Rodríguez Pellecer (Guatemala, 1984)

Se graduó como arquitecto por la Universidad Rafael Landívar en 2008. Recibió el Taller de intervención de espacios públicos con los maestros Jorge De León, Sandra Monterroso e Isabel Ruiz, en el Centro Cultural Metropolitano. En 2013 funda el Espacio S1, Centro Cultural Soma en Ciudad de Guatemala. Entre sus exposiciones individuales se encuentran: *Salvavidas, Conferencia y venta del producto*. Centro Cultural de España, Guatemala, 2009; *¿Cuántas obras conceptuales más necesita el mundo?*, Alianza Francesa, Guatemala, 2012. *Exposición con título*, Proyecto Poporopo, Guatemala, 2012. *Menos dos metros*, Espacio S1, Guatemala, 2013. Entre sus principales exposiciones colectivas se encuentran: *Morfo, arte emergente*, Centro Cultural Metropolitano. Guatemala, 2008; *Nuestro paisaje. FOTO 30*. Centro Cultural Metropolitano, Guatemala, 2009; *Constelaciones Walter Benjamín*, Centro Cultural de España, Guatemala, 2011; *La ciudad como escenario e idea*, Palacio Nacional de la Cultura, Guatemala, 2011; *Así que se vaya*, Proyectos Ultravioleta, Guatemala y Quetzaltenango, 2012; e *Inmonumental*, Proyecto Concepción 41, Antigua Guatemala, 2013.

José Alejandro Restrepo (París, Francia/ Colombia 1959)

Vive y trabaja en Bogotá, Colombia. Su medio central es el video, que desarrolla en diferentes formatos: desde obras monocanales hasta videoperformances y videoinstalaciones. Inicialmente estudió medicina, pero en 1981 decidió estudiar arte en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Bogotá. Desde 1982 hasta 1985 continuó sus estudios en la École des Beaux Arts, en París. En esa ciudad tuvo contacto personal con los filósofos Deleuze y Foucault. Comenzó a realizar video en 1987 y desde entonces fue un pionero del videoarte en Colombia. Su obra explora temas relacionados con colonialismo, la cultura y fenómeno de la violencia en Colombia relacionada con temas como la religión católica y diferentes formas de creencia religiosa. Desde los años 80 ha exhibido en Europa, Latinoamérica y EE.UU. Entre sus exhibiciones individuales: *Teofanías*, Museo de Antioquia, Medellín 2008; *TransHistorias: Mito y Memoria en la Obra de José Alejandro Restrepo*, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá 2001; *Musa Paradisiaca*, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1997; *Anaconda, Aphone* en Ginebra, Suiza, 1993; y *Terebra*, en el Museo de la Universidad Nacional de Bogotá, donde presentó una de las primeras video instalaciones realizadas en Colombia, 1988. Algunas exhibiciones internacionales: *Arte y Violencia en Colombia*, Museo de Arte Moderno de Bogotá 1999; *The Sense of Place*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1998; *Tempo* en el Museum of Modern Art, Queens, Nueva York 2002; *Botánica Política*, Santa Montcada, Fundación la Caixa en Barcelona, España 2004; y *Cantos/Cuentos Colombianos: Contemporary Colombian Art* en Daros-Latinamerica, Zurich 2004. Ha participado en varias bienales internacionales como: *52 Bienal de Venecia*, 2007, *La Bienal de la Habana* en 1994 y 2000, *23 Bienal de Sao Paulo*, 1996; y *la Bienal de Cuenca*, Ecuador 1996.

Chemi Rosado Seijo (Puerto Rico, 1973)

Su trabajo involucra la participación y activación de situaciones y personas dentro de contextos comunitarios. Se graduó en el departamento de Pintura de la Escuela de Artes Visuales de Puerto Rico en 1997 y realizó una residencia en Art in General, Nueva York, en 2004. En 1998 trabajó junto a Michy Marxuach para abrir una galería que se transformó en una institución sin fines de lucro, ofreciendo recursos y exhibiciones para artistas contemporáneos en Puerto Rico. En 1999 realizó su primera exhibición individual en la Fundación Joan Miró en Barcelona, España, realizando intervenciones en vallas alrededor de la ciudad. Desde 2002 ha trabajado con los residentes de la Comunidad El Cerro, un vecindario pobre del sur de San Juan, para realizar proyectos públicos, talleres y otras iniciáticas comunitarias. En 2006 inauguró *La Perla's Bowl*, una escultura construida con los residentes de comunidad La Perla de San Juan, que

funciona simultáneamente como rampa para *skaters* y como piscina. Desde 2009 ha organizado exhibiciones en Chemi's Room, su estudio y apartamento en Santurce, cuya misión es crear un punto de encuentro para artistas y ofrecer un espacio de exhibición alternativo.

Ha participado en numerosas bienales, incluidas la *Bienal de Pontevedra* 2010; la *Bienal de La Habana* 2006; la *Prague Biennale 2* en 2005; la *Bienal del Whitney*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2002. Entre sus más recientes exhibiciones se encuentran *My Brain Is My Inkstand: Drawing as Thinking and Process* en Canbrook Art Museum de Detroit; *Art/Community/Life* en el Petach Tikva Museum de Israel; y *173 Days in the Tropical Forest*, en Annet Gelink Gallery en Amsterdam. Entre sus proyectos y exhibiciones figuran: *Iconografía*, Teorética, San José, Costa Rica 2004; Bloomberg Space, Londres, UK 2004; *No pasa un dia...*, Ex Teresa Arte Actual, Mexico 2002; *A Given Circumstance (gestures in situ)*, Arcadia University Art Gallery, Glenside, PA 2002; *Puerto Rico '02 [en ruta]*, Fortaleza 302, San Juan, PR 2002; y *El Cerro, Puerto Rico '02 [en ruta]*, comunidad El Cerro, Naranjito, PR 2002.

Diego Sagastume (Guatemala, 1991)

Artista visual autodidacta. Su obra está centrada en tecnologías digitales y trabajos que exploran ámbitos como el performance y la instalación. Ha participado en Guatemala, El Salvador, Colombia y Chile, en exposiciones colectivas como: *Video Políticas de Construcción y Reacción*, MUTE (Museo Tecleño), Santa Tecla, El Salvador, 2012; *POST: Despues del genocidio*, Espacio para las Artes Visuales, Guatemala, 2013; *Hellen Ascoli, Victoria Bahr, Jorge Linares, Pablo López, Andrea Mármol, Diego Sagastume, Inés Verdugo*, Espacio S1, Guatemala, 2013; *La Otra*, Bogotá, Colombia, 2013; 6, LEA, Totonicapán, Guatemala, 2013; y *Ciudad De Mente*, Galería Concreta, Santiago de Chile, 2013.

Mario Santizo (Chimaltenango, Guatemala, 1984)

Graduado en Artes Plásticas con especialidad en pintura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas Rafael Rodríguez Padilla. Su trabajo recurre constantemente a la fotografía como soporte de imágenes escenificadas, que desde el trabajo con detalladas codificaciones constituye imágenes que desde el humor como recurso estético y político aborda temas relativos a los sistemas de corrupción, la reproducción de estereotipos sociales y la sexualidad. Elementos del psicoanálisis son una constante en su obra. Entre sus exposiciones individuales se encuentran: *La venganza*, LA ERRE, Guatemala, 2013; *Niños de la mano de mamá*, LEA (Laboratorio Experimental de Arte) Totonicapán y Ciudad de la Imaginación, 2012; *El entierro*, MARTE (Museo de arte contemporaneo de San Salvador) San

Salvador, Salvador, 2012; *Niños de la mano de mamá*, Palacio Tecleño, El Salvador, 2011; *Niños de la mano de mamá*, Galería Carlos Woods Arte Antiguo y Contemporáneo, Guatemala, 2010; *Cajas*, Galería el Attico, Guatemala, 2007. Exposiciones colectivas: *Así que se vaya*, en el marco del *Absurdo 2012*, Quetzaltenango, Guatemala, 2012; *Vitamina D*, Centro cultural de España, El Salvador, 2012. *Gráfica diagonal*, La trampa grafica contemporánea, Mexico DF, 2012; *Transitorio*, Transverso, Oaxaca, Mexico, 2012; *Hombres entre ruinas*, Teorética, San José, Costa Rica, 2012; *Cabeza de vena*, Galería 123, El Salvador, 2011; *Weisses blatt*, Zurich y Arte Centro, Ciudad de Guatemala, Guatemala, 2011; *Me asusta pero me gusta*, Diablo Rosso, Panamá, 2011; *A friend of the devil is a friend of mine*, Diablo Rosso, Panamá, 2011; *Sin complejos*, Centro Cultural de España, El Salvador, 2010; *XVII Bienal de Arte Paiz*, Guatemala, 2010; *Primer Aniversario*, Taller Experimental de Gráfica de Guatemala. Ciudad de Guatemala, 2009; *Proyecto Incompleto*, Centro de Formación de la Cooperación Española en Antigua Guatemala, 2009. *X Bienal de Cuenca Ecuador*, Ecuador, 2010.

Julio Serrano Echeverría (Quetzaltenango, Guatemala, 1983)

Escritor y realizador audiovisual guatemalteco. Terminó sus estudios de Literatura hispanoamericana en la Universidad de San Carlos de Guatemala. Ha sido becario de la Fundación Carolina, de la Residencia para Artistas de Iberoamérica FONCA-AECID y de la Universidad de Colorado en Colorado Springs, EE.UU. Desde la literatura ha explorado diversas posibilidades multimedia con particular interés en las relaciones que proponen las redes sociales. Algunos de estos ejercicios han participado en exposiciones colectivas en Guatemala. Publica periódicamente ensayos, crónicas y reseñas sobre cine y literatura en revistas de la región y en su blog www.juliouse.com. Ha publicado los libros *Las palabras y los días* (2006), *TRANS 2.0* (2009), *Fractal* (2011), *Actos de magia* (2012), *Central América* (2013), *El nacimiento del arcoiris* (infantil, 2014). Como realizador audiovisual ha trabajado en diversos registros dirigiendo documentales culturales: *Poética*, pensar Centroamérica, 2014; *Vidas ambulantes*, 2010; *Anti-terapia*, 2009; *Poesía y chinique*, 2006; ficción: *Sussan*, 2013; *Mama gusíño to*, 2013, experimental: *Mar*, 2014; *A un cuerpo que no está*, 2013; *Central América*, 2013, *Civil War*, 2009.

Diana de Solares, (Guatemala, 1952).

Estudió Arquitectura en la Universidad de San Carlos de Guatemala y Economía cum laude en la Universidad Francisco Marroquín. Realizó estudios independientes con Juan de Dios González y Daniel Schafer. Artista multidisciplinaria cuya investigación se centra en el desarrollo de diferentes formas de abstracción, por un lado geométrica y por otro

abstracciones híbridas donde combina elementos de la cultura material cotidiana de Guatemala y remite a diferentes referentes artísticos y culturales que van desde el arte prehispánico hasta la abstracción moderna europea. Expone su obra desde los años 90s y entre sus muestras individuales se encuentran: *Curaduría de la representación Guatimalteca*, VII Bienal de Pintura de Cuenca, Ecuador 2001; *Correr, caminar, sentarse y esperar*, Galería Sol del Río, Guatemala 2008; *Dibujos calculados con líneas encontradas*, Galería Carlos Woods de Arte Contemporáneo y Antiguo, Guatemala 2008; *En Tránsito*, Sol del Rio Arte Contemporánea, Guatemala 2013; *Prótesis*, Piegatto Arte, Guatemala 2013 y *Correcciones*, 9.99 Gallery, Guatemala 2014. Exhibiciones colectivas: *Estar parado en el encuentro de dos eternidades, el pasado y el futuro, que es precisamente el momento presente*, Concepción 41, Antigua Guatemala 2013; XVII y XVI Bienal de Arte Paiz, Guatemala 2008 y 2010; *Adiós indentidad*, Centro Cultural de España, Guatemala 2007; *Guatemala manéjese con cudiado*, Centro Cultural de España, Guatemala 2004; *artISTMO*, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), San José, Costa Rica 2002; y *Hector y Lyuba*, VII Bienal de La Habana, Cuba 2001.

Rosario Sotelo (Salinas, California, Estados Unidos, 1973)

Vive en San Francisco, California, con estadías largas en Guatemala. Su trabajo se centra en la producción de películas que, aún dentro de un campo más documental, tienen un carácter experimental. En 2008 Realizó un Master of Fine Arts en el San Francisco Art Institute, San Francisco, California. Sus películas han sido proyectadas internacionalmente en lugares como: el *Salón (inter)Nacional de Artistas de Colombia*, La Heladería, Colombia 2013; Cinemateca Distrital de Bogotá, Colombia 2013; Cinefamily, Los Angeles, CA 2013; Roy and Edna Disney/CALArts Theater RedCat, Los Angeles, CA 2012; *New York Film Festival*, Views of the Avant-Garde, Nueva York 2010; *Images Festival of Independent Film and Video*, Toronto, Canada 2010; *Latent Images: SFAI MFA Film Screening*, SFMOMA, San Francisco, CA 2008; *Pacific Film Archive's Alternative Visions*, Berkeley, CA 2007; y el *New York International Latino Film Festival*, Nueva York 2005. Exhibiciones colectivas: *La Llorona Unfable*, Galería de La Raza, San Francisco, CA 2011; (*Ready Media*): *Hacia una Arqueología de los medios y la invención en México*, Laboratorio Arte Alameda, Mexico 2010; y *Ciudad Santuario*, Queens Nails Projects, San Francisco, CA 2009. Ha recibido numerosos reconocimientos y apoyos: Echo Park Film Center Commission, Los Angeles, CA 2014; Creative Work Fund, Media Arts Grant, San Francisco, CA 2010; Director's Choice Award, Black Maria Film Video Festival 2008; y el Best Chicana Film Award, *Arizona International Film Festival* 2004.

Adán Vallecillo (Honduras, 1977)

Vallecillo se licenció en 2010 en sociología en la Universidad Nacional Autónoma de Honduras y en 1995 concluyó estudios de Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Tegucigalpa, Honduras. Vallecillo emplea el lenguaje de una abstracción construida en la intersección con la cultura material cotidiana de América Latina para desarrollar investigaciones estéticas y conceptuales sobre los procesos sociales, culturales e históricos del continente ligados al colonialismo y la modernidad. Desde 1995 ha exhibido ampliamente en toda Centroamérica, Europa y Estados Unidos. Exhibiciones individuales: *Sociedad Ilícita* en Fundación Teorética, San José 2007; *Dis-tensiones*, Centro Cultural de España en Tegucigalpa, Honduras 2008; 2012: *Charter City* en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica 2012; *Sedimentos*, Ex-Teresa, Arte Actual, México DF 2012; *Pintura Política*, Galería PM8, Vigo, España 2013; *Eccepolis* en la Sala Luis Miro Quesada, Lima, Perú 2013; y *Premio Illy Sustain Art*, Venecia 2013. Exhibiciones colectivas: *California-Pacific Triennial*, Orange County Museum of Art, California, EE.UU. 2013; *Intersections, 7a Bienal de Curitiba*, en Brasil, 2013; *Caribbean: Crossroads of the World*, Museo del Barrio, Nueva York, EE.UU. 2012; *Entre Siempre y Jamás*, 54 Bienal de Venecia, Italia 2011; y *Triangulo C-S-C, videoarte de América Latina*, Ex Teresa Arte Actual, México DF 2010.

Inés Verdugo (Guatemala, 1983)

Artista cuya obra a menudo involucra procesos relacionados con arte y educación. Entre 2002 y 2006 realizó un profesorado en Educación Especial en la Universidad del Valle de Guatemala; en 2007 realizó cursos de Arteterapia en la Universidad Complutense de Madrid; y en 2012 recibió un diplomado de Historia del arte de la Universidad Francisco Marroquín, Guatemala. En 2013 participó en exhibiciones colectivas en Guatemala como: *Post Genocidio*, Espacio para las Artes Yantra; *Puertas abiertas*, Centro Cultural de España, *Exposición Colectiva*, Soma Centro Cultural; y *Nuevas Conexiones*, en colaboración con Hellen Ascoli, Puro Arte.

Francesca Woodman (Colorado, Denver, Estados Unidos, 1958- Nueva York, Estados Unidos, 1981)

La mayoría de la obra de Woodman fue producida mientras ella era estudiante en el Rhode Island School of Design (1975-1978), en Nueva York, mientras trabajaba en Roma y en MacDowell Colony, New Hampshire. Sus fotografías y videos se enfocan en la representación del cuerpo -mayormente su propio cuerpo- en el contexto de espacios vacíos y exploran temas relacionados con el género, la vulnerabilidad y la existencia. Tuvo una gran retrospectiva póstuma en la Fundación Cartier

para el Arte contemporáneo en París, Francia, que itineró a las siguientes instituciones entre 1998 y 2002: Kunsthall, Rotterdam, Holanda; Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal; The Photographers' Gallery, Londres; Centro Cultural TeclaSala, L'Hospitalet, Barcelona, España; Carla Sozzani Gallery, Milán; The Douglas Hyde Gallery, Dublín, Irlanda; y PhotoEspaña, Centro Cultural Conde Duque, Madrid. Más recientemente, una retrospectiva fue realizada en el San Francisco Museum of Art, que itineró al Guggenheim Museum, Nueva York, entre 2011 y 2012. Entre sus exhibiciones póstumas individuales se encuentran: *Francesca Woodman: The Blueprints*, Marian Goodman Gallery, Nueva York 2012; *Photographs: 1977/1981*, Libreria-Galleria il Museo del Louvre, Roma, Italia 2009; *Poetry and Dream Collection Display: Francesca Woodman*, Tate Modern, Londres 2007; y *Do I Still Exist If You Don't See Me?* Museum of New Art, Pontiac, Michigan 2006. Exhibiciones colectivas: *Alice In Wunderland Der Kunst*, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo 2012; *Spies in the House of Art: Photography, Film, and Video*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York 2012; *In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States*, Los Ángeles County Museum of Art, California 2012; *Off the Wall/Fora da Parede*, Serralves Museum, Porto, Portugal 2011; *Frames and Documents: Conceptualist Practices. Selections from the Ella Fontanals-Cisneros Collection*, CIFO, Miami, Florida 2011; *Off the Wall Part 1: Thirty Performative Actions*, Whitney Museum of American Art, Nueva York 2010; *This is Not a Fashion Photograph: Selections from the ICP Collection*, International Center for Photography (ICP), Nueva York 2009; *Subversive Spaces: Surrealism and Contemporary Art*, The Whitworth Art Gallery, University of Manchester, Manchester, Inglaterra 2009; y *WACK! Art and the Feminist Revolution*, The Geffen Contemporary at MOCA, Los Ángeles que itineró al Museum of Women in the Arts, Washington, DC; y a PS 1, Long Island City, Nueva York en 2007.



CENTRO HISTÓRICO, CIUDAD DE GUATEMALA

5a. AVENIDA

PARQUE GÓMEZ CARRILLO

TORRE
DE
PARQUEOS

2

6a. AVENIDA

4

5

ANTIGUO
HOTEL
RITZ

7a. AVENIDA

3

8a. AVENIDA

1

9a. AVENIDA

13 CALLE

12 CALLE

11 CALLE

10 CALLE

9 CALLE

1E
1F
1D
1B
1C

Guía de símbolos

Sede

Extensión de sede, anexos de ArteCentro Paiz

Circuito de sedes

Calle peatonal

Punto de interés

Exposiciones en sedes/

6 JUN-6 JUL 2014



8 CALLE



TRANSvisible

- 1 ARTECENTRO GRACIELA ANDRADE DE PAIZ**
> 9a. calle 8-54 zona 1 / Horario: 09:00 a 17:00
- ANEXOS ARTECENTRO PAIZ • 1A - 1F**
> 9a. Av. entre 9a. y 10a. calle zona 1 / Horario: 09:00 a 17:00
- 2 CCE | CINE LUX**
> 11a. Av. 11-02 zona 1 / Horario: 10:00 a 19:00
- 3 CENTRO MUNICIPAL DE ARTE Y CULTURA**
> 7a. Av. 11-67 zona 1 / Horario: 09:00 a 17:00
- 4 PROYECTOS ULTRAVIOLETA**
> 6a. Av. 12-51 zona 1, c.c. Cápitol, Sótano 2, Local 101
Horario: 09:00 a 17:00
- 5 CASA IBARGÜEN**
> 7a. Av. 11-76, zona 1 / Horario: 09:00 a 17:00

SUB SEDES

ANTIGUA GUATEMALA
C41
> 4a Calle Oriente no. 41

CHIMALTENANGO
KAMIN
> 2 Av. 5a. calle Zona 3, Comalapa

QUETZALTENANGO
CIUDAD DE LA IMAGINACIÓN
> 5a. calle 14-10 de la zona 3

TRANSLATIONS

Foreword

Traditionally, biennials have been prestigious international art exhibitions celebrated every two years. In Italy, back in 1895, the Venice biennial was the first to take place under the title “International Art Exhibit of the City of Venice”, and with the dream to present “the most noble activities of the modern spirit without distinction between countries”. To this day, that remains the most famous biennial. Subsequently, more and more cities have joined in the joy of celebrating contemporary art, as is the case of the São Paulo, Paris, and Berlin biennials, among many others.

I remember that around 1976, artist Zipacná de León used to teach painting classes to the children of my brother Rodolfo. Eventually, Zipacná came to tell my brother about the lack of motivation for local artists and the great need to support art and art movements that were happening here. It was thanks to those conversations that the seed was planted which would lead to the creation of the Paiz Foundation and, later, the *Bienal de Arte Paiz* (Paiz Art Biennial), the biennial of Guatemala.

It has been 38 years since that first biennial took place and, with the passing of time, the exhibit has had to mature and adjust to more contemporary models to remain the most important visual arts event in the country. In the past, the biennial would grant prizes to the most outstanding pieces in the different art disciplines. Nowadays, a curatorial committee, composed of renowned personalities of the arts, decides on a thematic axis. With this concept as a base line, artists whose line of work and art pieces are most in sync with the theme are invited to participate in the exhibition.

We are convinced that access to culture should be for all Guatemalans without

distinction, and we believe that all of us who work towards making Guatemala a better country must accept the responsibility to provide the conditions that allow said access to directly affect the people in a positive way, providing a better way of life for all of us on a daily basis.

In this sense, the last three editions of our biennial have taken place in venues found in the Historic Center of Guatemala City, with the purpose of making them more accessible to larger, more diverse audiences. In our desire to provide tools for every person to feel more comfortable and more close to the different languages contemporary artists use to create their pieces, we have worked hard on implementing and reinforcing the pedagogical element into our different venues, reaching out to thousands of students of our educational system, who are learning about art appreciation and comprehension. Our last biennial had over 45 000 visitors, and we hope to surpass that number this year.

We would like to thank all the local and international artists, as well as the curatorial committee. And we would especially like to thank Cecilia Fajardo-Hill for accepting the challenge to work in our country and take on this *19 Bienal de Arte Paiz*. We have met our goal to present an art exhibition that not only reflects the contemporary spirit, but also celebrates the multicultural spirit of Guatemala.

We hope our biennial will contribute to the enrichment of the artistic creation in Guatemala, and that we all take part in this great celebration of the arts.

Isabel Paiz de Serra

President

Fundación Paiz para la Educación y la Cultura

The 19 Bienal de Arte Paiz

More than a collection of art pieces, this biennial gives a feeling of creation and collective memory. The sum of ideas, precepts, stories and hysterias. Of opposite feelings that, when revealed before our senses, allow for exploration and analysis of a society hungry for answers and overflowing with questions.

For over 30 years, the Paiz Foundation has worked towards offering to different generations of Guatemalans opportunities of development that are not limited to formal education programs or the mere encounter with art as spectators. The different programs executed by our foundation are linked together in actions/events such as the Bienal de Arte Paiz or the International Art Festival.

For a few years now, both the Biennial and the Festival have gone through a process of readjustment, with the goal of providing answers to the diverse necessities of the artists as well as those of the Guatemalan society in general. This has resulted in projects and actions that respond coherently to this vision. Today, the Paiz Foundation offers comprehensive programs that include technical and academic (elementary education) scholarships, and art as a powerful tool that favors transformation. We have supported and installed spaces for gathering/learning in different municipalities of the country, which use art to encourage people to dream of a society that is more just, more aware, and more consistent with itself.

This biennial is one the faces of this ongoing transformation process. We present it as a valid scenario that invites us to question ourselves and to continue to use intuition to follow the right path. This journey would not be possible without the support of a cutting-edge group of thinkers, curators, artists

and audiences that have new and more elaborated questionings and demands.

In my opinion, the conclusions from the group of curators of this biennial regarding the problematic of our contemporary Guatemala are, above anything else, honest and bold. To speak of art as a possible medium for healing means that there is something to be healed in our society. The ideas, images and questions exposed in this biennial include the way we see and understand one another, the analysis of the power positions, finding ourselves in a world in which new technologies are offered on a daily basis but can't be obtained, and getting a glimpse at a history that marks us but that we rarely talk about with transparency. All of these ideas and concepts invite different imaginaries/social strata/conditions to share in the experience.

Octavio Paz said, in his *Labyrinth of Solitude*, that “openness is the world where opposites find reconciliation and light and darkness merge together”, and I feel that precisely these spaces are the ones that can contribute to that acknowledgement, fusion and, finally, reconciliation so pending in most of the pieces.

One of the great contributions of this biennial is, undoubtedly, the creation of the mediation component. The symbol, which plays a part in daily life for each individual, has been revealed piece by piece by artists Andrea Marmol and Hellen Ascoli, who initiated a dialogue with the artists and a subsequent analysis with the purpose of “easing” and shortening the distance between the contemporary creation and the spectator. The result of their work is evident in printed guides, the devices installed in each venue, and a series of texts that accompany the visitors and look to contribute to their experience.

I would like to take this opportunity to thank the persons and institutions that have joined

in our efforts by contributing their time, knowledge, resources or venues. To all of you, a big heartfelt thank you! We sincerely hope that this will be a biennial that contributes to the evolution of art in Guatemala and allows us to continue to build together the country we all long for.

Itziar Sagone

Director

Fundación Paiz para la Educación y la Cultura

The multiple voices of the 19th Bienal de Arte Paiz

Introduction

Anabella Acevedo, Rosina Cazali, Cecilia Fajardo-Hill y Pablo Ramírez

Translated by Richard Clinton

Clarece Lispector¹ has written “I don’t understand, I barely feel. I am afraid that someday I will understand, but I’ll stop feeling.” The impersonality with which the Brazilian author expressed herself, speaking about that which was no longer personal and which she called “neutral” is, perhaps, the best way to explain the meaning of the term “transvisible.” This is an abstract concept that has allowed us to think of art from a less rigid viewpoint, and to elaborate less neurotic interpretations of existence. The term “transvisible” was coined by the French poet Serge Venturini in 1955. He conceived it as an “interstitial passage between the visible and the invisible.” That is, a time-space that can be compared with the instant when we begin to abandon sleep

and we enter into a state of conscience and greater lucidity.

Under the title of *“Transvisible (between what no longer is and what still isn’t)*, the 19 Bienal de Arte Paiz is the result of a contextualized curatorial exercise. It results from a critical and auto-critical view, a process of investigation, reflection, and dialogue between four curators along with the artists who are part of the current edition of the Biennial. In a position of dialogue with the cultural, artistic, and social context of Guatemala, each one of its phases has been the result of a conversation among the curators - Anabella Acevedo, Rosina Cazali, Cecilia Fajardo-Hill and Pablo Ramírez – in response to the urgent need to think of contemporary art in Guatemala, and specifically with the artists participating in this Biennial. The title has been conceptually conceived as ludic and all-encompassing. It is able to include the political and the poetic, the subjective and the critical, without establishing a closed discourse or a canonic way of thinking about art. The four curatorial themes of the Biennial, *Specificities That Name Themselves, Healing and Self-Knowledge, Masculinity and Violence, and Body / Territory / Sexuality* are proposed as critical frames of reference that entail certain views conveyed by the artists and the cultural context, but that are still included within the concept of the transvisible.

The “transvisible” represents the passage between the visible and invisible, between what we know and what we do not, between the colonial concepts, stereotypes, clichés, etc., and something different whose creation is being attempted. From there, the 19 Bienal de Arte Paiz takes up vital and ignored themes as a field of research in progress, open and without dogmas. In the same way in which we don’t believe in hierarchical structures, in this new edition

of the Biennial we attempt to de-stabilize the concept of *biennial* itself as a rigid and encyclopedic structure. An attempt is made to create an open process under construction, with the format of conflicting and complementary visions. In this sense, some of the artists were invited to develop autonomous curatorial projects. Such is the case of Benvenuto Chavajay who, at the same time, invited the sculptor Feliciano Pop, from San Pedro La Laguna, Atitlán, in dialogue with each other's work. The brothers Ángel and Fernando Poyón assume the role of collectors, and they curate a collection of objects, images, icons, products, coins, clothing, photographs or texts that denote the use of "Mayan" art in their different levels of what is exotic, or from very serious and critical views. They Poyón collection not only questions the precepts of art and power (who chooses, who determines the value, etc.) but it also reviews those stagnant, archeological and colonial views about the past and indigenous relevance in contemporary times.

One of the great advancements in this new edition of the Biennial is the development of an artistic mediation with the audience. Instead of repeating the idea of traditional educational programs, the artists Hellen Ascoli and Andrea Mármos took on the task of conceptualizing a series of artifacts which will bring in a ludic manner the spectators closer to the contents of the Biennial. With this modality, they also encourage a more active and critical participation from the audience. An attempt has also been made to produce a catalogue that gathers multiple voices, taking up not only the themes of the Biennial, but also other transcendental topics in order to ponder about and from Guatemala's contemporaneity. We knew from the beginning that the type of publication we wanted to develop went beyond the traditional catalogue providing a mere record of the event. We

were interested in offering elements to be reflected upon, regarding the peculiarities in Guatemala's current art as a mirror and in dialogue with a specific historical context.

Finally, the international artists taking part in the *19 Bienal de Arte Paiz* were invited with the purpose of establishing a meaningful dialogue with other Guatemalan artists and with the cultural context. In this way, this event is constituted as a platform of mutual exchanges and learning. It could be ascertained that the *19 Bienal de Arte Paiz* represents a space in transformation, a multiple space for creating sense, where images flow and texts stimulate and invite to self-criticism and inspiration. It is the curators' desire that, in this project, the transvisual will not be portrayed as something indifferent or resigned, but rather as a critical alternative about our present in relation to a past that we perceive as traumatic.

State of Situation

Rosina Cazali

Translated by Selene Preciado

In 1978, Guatemala was barely recovering from the adversities of the February '76 earthquake. The landscape of ruins and human loss was devastating. In 1978, due to fraudulent elections, the General Romeo Lucas García rose to power, and the country was to see the worst years of the conflict. Amongst that juncture of disaster began what would become the most ambitious cultural event in Guatemala in those years. Under the name of *Bienal de Arte Paiz* (*Paiz Art Biennial*), this is one of the oldest

biennials of the continent. Without any local precedents, it was the first biennial initiative supported by a private family business which would focus its attention in the arts. With the endeavor of bringing together artists with recognized trajectories and newer generations of creators, the sponsors and Zipacná de León, their first coordinator, made a first proposal—to organize an event open to all the artists in the country. It was basically an invitation to participate in a prize contest with a series of categories and subcategories that were added throughout the years. With the framework of a complex era, the Biennial outlined its central objective—to become a great model of modern art. To organize a biennial celebration dedicated to talent, skill, and tradition, had to be anticipated with great expectation. Looking closely, since its origins, that is what all the biennials created in the 20th century did: they spread and continued artistic tradition, particularly the tradition defined through visual arts and the skills acquired through academy. Biennials, as a great homage to art, and all of them inspired by the centenary *Biennale di Venezia*, were also a way to contribute to a series of values that reinforced the idea of an intellectually and culturally developed modern nation. In this sense—I dare to assert—the Biennial did not take into account the passing of time and the role that it would have to play: that of catalyst of change in ideas and practices of art. In 1983, the work *El señor de las aguas* (The Lord of the Water), by Carlo Marco Castillo, received the first prize in the painting category. *El señor de las aguas* not only had an unquestionable solemnity but was comprised of strokes and poetic never seen before. From a distance, this work was one of the first that began to outline that moment in which artists were delving into the formal and aesthetic to put aside the social and political narratives

that had been an important part of their production during the sixties. If this work touched the viewers and became a historical milestone, there was an event in 1996 that scandalized the regular biennial public. It was the tenth edition of the Biennial. The work *Recién casados* (Just Married), by Aníbal López, consisted in the image of a couple, man-woman, connected from her vagina to his abdomen with a branch of thorns as umbilical cord. Thirteen years apart, the contrast between both works is severe. While the first one denoted a great aesthetic concern and the subordinated role of content, the work by López was destined to elicit a schism in the paradigm of good painting. In many senses, it was a difficult work. The jury considered that even with its rough technique, it was a very honest work. In line with history, both works, each in its own generational moment, showed that what was at stake was the urgency of experimenting in other avenues, to evolve and question boundaries.

Nobody can doubt that the collection of works that the *Bienal de Arte Paiz* has gathered throughout the years is an account of these changes. Looking back, one can find emblematic works that are essential to the confrontation of ideas and practices of art in those years. One of them is the large-scale table that Francisco Auyón exhibited for several days at the Parque Central (Central Park), or the provocative installation by Isabel Ruiz, *Crescendo*; the winner of the third prize in 2008.

The *Bienal de Arte Paiz* was established in Guatemala as a model of the contemporary biennial and as a possible platform for the critique of modernity. We say “possible” because for many years it did not have a real commitment with the practice of critique. Albeit the great expectations that it stimulated, it always limited itself to organize a “showcase” event where

the most cutting-edge tendencies in art would be exhibited, but without taking positions or an active involvement with the transitional phenomena of contemporary art. What was the reaction of the Biennial in face of the independent projects in the mid-1980s, such as the one by Grupo Imaginaria, or of the artists that emerged from the Proyectos de Arte Urbano (Urban Art Projects) and exceptional cases such as the Festival *Octubre Azul* (Blue October)? What was their response in face of the impact that the first prices obtained by Aníbal López and Regina Galindo, in 2001 and 2005, respectively, caused? What was their perception of non-orthodox languages such as performance and installation? More than an interlocutor to the independent projects and the emerging arts panorama, the Biennial existed many years as a neutral and silent model.

This is a Biennial that was born in the middle of the armed conflict, and that was engaged with art and was consistent with its initial premises of openness and support. Nevertheless, during periods of intense debate, contradictions, and tension, this was not a sufficient argument for the artistic community. Going deeper into the decade of the 2000s, its structure and strategies had been expired; the expectations started to decrease, and the urgency of an internal change was evident. In the international arena, the concept of “biennial” had already been through an extensive revision of its guidelines. In recent years, Harald Szeemann and Achille Bonito Oliva had renovated in a radical way the *Biennale di Venezia*, introducing *Aperto* in the edition celebrated in 1980. This was a new section that opened the doors of the Biennial, without restrictions, to young emerging artists, and established structural and aesthetic changes. In the middle of the proliferation period of the biennial format—of the one in Venice and the one in

Sao Paulo—the Carnegie International and *Documenta* were experiencing mutations of such magnitude that they left behind their conservative perception. If there was an exceptional event in the history of contemporary biennials, this was the inauguration of the *Havana Biennial* in 1984. For the first time there was a platform for the art from the Caribbean, Latin America, Asia, Middle East, and Africa. That is, the “third world” that was not represented at the great centers. This framework of reference was not foreign to Guatemalan artists. Then, the Biennial had to adapt or die.

The Panorama

Nowadays, the *Bienal de Arte Paiz* stands out within the panorama of Central American biennials for being the most complex one. It is a point of convergence in the field of visual arts for the artists and the local audience. In each one of its iterations, the importance of putting in practice exhibition models and projects that allow a dialogue before the representation of technical skill keeps being defined in a more precise way. The artists’ critical voice has been crucial to allow these changes, and at a professional level, the presence of the figure of the independent curator, a presence as uncomfortable as necessary.

In 2004, throughout Latin America, the figure of the independent curator was that of a consolidated professional. In Central America, through projects such as Colloquia in Guatemala, and the Museo de Arte y Diseño Contemporáneo and Teorética in Costa Rica, the adherence of curators to projects, artists, and practices that otherwise would have gone by unnoticed, was conclusive. Until that moment, the organizers of the *Bienal de Arte Paiz* had not considered the inclusion of this job profile,

but its absence was more visible each time. The objections of artists and their interest for exhibiting in spaces outside of official organizations and eventually outside of the Biennial were reflections of not only local concerns but had also reached other borders. The self-produced projects became the alternative and answer of a whole generation that had become aware of their right to question institutional vacuum and the expiration date of institutional models such as biennials. It was evident that as the years passed and the unoriginal repetition of the same format, the artists began to grow tired and choose smaller but more captivating platforms. It is enough to review some antecedents to know that this would have been the result. Many of the guest members of the jury—such as Osvaldo Sánchez, Rina Carvajal, and Shifra Goldman, among others—had developed a strong critique of the general concept. There are written accounts such as interviews published in press media and the prize certificates themselves. It was not strange to find a certain concern from the judges during the debate tables. They spoke of the evident evolution of contemporary art in Guatemala, but the Biennial did not seem to concur with those changes. It was obvious that for a project of those dimensions, and being a private initiative of such projection that catered to a specific ideology with special emphasis in “good art,” it was impossible to focus on dissenting voices. Changes were imperative to insure the continuity of the Biennial.

The counter-discourse which they had to face was provided by the independent projects that emerged in the mid-1980s and beginning of the 2000s. The new panorama of contemporary art in Guatemala as we know it today is a product of that wave of artists, curators, and promoters that saw themselves encouraged by the creation of alternative projects. And in the case of the

projects formed in the context of the signing of the Peace Accord after 1996, they were stimulated by the availability of resources from international cooperation.

Against what we naively hoped, this was as contradictory as full of possibilities. A different economy, unexpectedly directed to the cultural sector, encouraged independent projects to experiment and strengthen critical positions against the institutional. For more than three decades the gradual neglect from the cultural institutions had drawn a panorama of surliness. The only thing that kept alive the discussions on the evolution of art was the one happening in the intimacy of the workshops of some artists, activities in some art galleries and after the celebration of this Biennial. Art publications were nonexistent. There were no academic research initiatives. The Escuela Nacional de Artes Plásticas (National School of Arts) was going through an unfortunate crisis and the only art critic committed to the practice was Juan B. Juárez. Facing that landscape, was in it logic that a voice of discomfort, and discrepancy would arise?

In 1986 there was a group that re-activated the purpose of creating independent platforms for art. I am referring to Grupo Imaginaria, a collective that recognized the value of the critical position of groups from the 1960s such as Vértebra, which focused its interest in research and opening up a space for dialogue. The name Imaginaria came from images. It was formed by the initiative of artists Moisés Barrios and Luis González Palma to open a space in Antigua, Guatemala, to exhibit and sell their artwork. Soon, Isabel Ruiz joined them and then Erwin Guillermo. Pablo Swezey joined the group after the first exhibitions. Imaginaria began to circulate in the scene as that “other” gallery, de-centered from the capital city, and it closed its doors in 1990. Nonetheless, the dissident spirit that

the discussions and events that happened there, and with the international exhibition of their works, influenced the artistic production of its members in different ways and purposes. It was also a platform to experiment on the role of the curator in an intuitive manner.

During the mid-1990s, it was possible to identify the dynamics that generated new languages and poetics. The most interesting innovations happened through works such as the photographic montages of Irene Torrebiarte, Diana Solares, and the early experimental works by María Dolores Castellanos. The three artists put on the forefront poetics and reflections from intimate spaces. If something was to change this period it was the urban movements that originated at the end of the decade. Its protagonists, coming from the working middle class of Guatemala City, were mostly young people associated to rock bands, the new generation of poets, writers and artists that would attend underground parties or gathered in bars such as the mythic Café Oro.

They were young people identified with the chaos of the city and the information that they downloaded from the internet. They did not ignore the immense possibilities of interpretation and critique of the symbology that was emerging and converging in public plazas through architecture, people, history, and the dynamics of a Historic Center that for many years had been lost. In those years, the work that the art collective Arte Urbano developed during the festivals of the Historic Center, groups such as PAI (Proyecto de Arte Independiente / Independent Art Project), and exhibitions such as *Vivir aquí* (To Live Here), 1999, revealed an awareness of the necessary contact with the urban and the off-guard public (outside of formal artistic circuits), through languages that were not acknowledged since they were supported

by concepts such as the ephemeral and independent curatorial projects like the mythic Festival *Octubre Azul*. In October 2000, the latter barged in into the public plaza, revealing the place that the body had in these artistic languages—mainly that of women and their nudity—and how it was assumed as a political space. During thirty days, the Historic Center was the stage where actions that have become emblematic to the artistic and social imaginary of the time took place, such as the performance *El círculo* (The Circle) by Jorge de León, in which he sew together his lips as a symbol of the violence that persisted in Guatemalan society. *El casamiento del doctor Virus y La Fabulosa* (The Wedding of Dr. Virus and The Fabulous) by Alejandro Marré was an emblematic action with a an absurd sense of humor. Veronique Simar called on a group of artists—also participating in the festival—to reinterpret The *Luncheon on the Grass* (1863), the classical painting by Edouard Manet. In a game of irony, Simar questioned the limits of identity and the rules of originality and appropriation. Through these and more than a hundred actions, Octubre Azul marked the beginning of the century with art that at the beginning was accepted as street art, mixed in with the everyday of regular people, but that further on would become a space that resignified the idea of the public space as a place for opinion, citizen resistance and political power through art.

For this generation, the work of Aníbal López since the 1990s was an important reference. First due to his profound interest in approaching dilemmas such as identity (in the middle of discussion and polemic) that awakened the indigenous vindication and cultural studies after the signing of the Peace Treaties from 1996. All of this developed due to his interest in art theory and the work by artists such as Santiago Sierra and Teresa Margolles.

Aníbal López built a whole ideology of actions that generated unease, and which questioned the status quo of the political and economic, recreating the violence that was increasing at the end of the 1990s. With the support of independent initiatives such as Galería Contexto, run by Belia de Vico, López moved around his interests for these mechanisms. He made important works such as *El préstamo* (The Loan) (2000), a text in which he narrates his participation in a burglary, and puts into question if the action took place or not. In the following years, during the exhibition titled *Suyo-Ajeno* (Yours-Someone Else's) at Ex Teresa Arte Actual, Mexico (2001), José Osorio presented the work titled *Puntos rojos o de cómo se hacen los sueños* (Red dots or How Dreams Are Made), where he used a red ball, and in his first version of the work, he took made use of the physical characteristics of the Museo Ex Teresa to make a drawing with the dramatic inclination of the floor, due to the instability of the ground of Mexico City. The ball creates an arbitrary line, of which its possibilities would be better explained by science. In the drawing of this map of impossibilities, the artist represents the way in which failed democracies become activated. In the same exhibition, Alejandro Paz presented his video titled *Faja* (Strap), which explores the preconceptions of traditional indigenous culture. In the dominant class, prejudice is established by making a separation between class and all those products—objects from new cults and cultures—that “can only be used” by the sector of society that has access to them. The video was originally made with the support of Fundación Contexto. Such as the exhibition *Imaginaria* at the Museo de Arte Moderno, MAM, in Mexico City, *Suyo-Ajeno* is of vital importance since it marks a before and after by promoting the visibility of a whole new group of emerging artists and new practices that

were crucial for a historical moment, based on new communication technologies and their contradictions. On one hand they represented the postwar period but they also were capable of developing a fierce critique on unfulfilled agreements, ideological projects, partisan politics, and the horrific rise of violence during the years after the signing of the Peace Treaties. Among other things, the most valuable aspect of that trip to Mexico City was to learn about spaces such as La Panadería and realize they had much in common, most of all in the development of the shared learning processes and their experimental language in which aesthetic practice stopped being a specialized space, separated from the rest of collective life. Through the management of projects such as *Colloquia y Contexto*, they organized conferences with figures such as Ticio Escobar, Gerardo Mosquera, and Catherine David, among others, as well as workshops by recognized artists such as Tania Bruguera, Silvia Gruner, Teresa Margolles, Liliana Porter, Ana Tiscornia, and curators Menene Grass and Guillermo Santamarina. They are remembered as unique options that gave a series of answers in face of the few formative institutions that existed in the country directly linked to what was of interest to the artists, with content and a vision that would give them a notion of the current state of the field, which allowed them to acquire discussion skills and positioned them as intellectual provocateurs.

As the constitutive productions of postmodernism, performance art was gaining more followers. Artists such as Regina Galindo, Jessica Lagunas, María Adela Díaz, and Sandra Monterroso, resorted to their own bodies as means of expression and experimentation. Before being a common place to construct a metaphoric language, the body has been a place of investigation of subjectivities

and cultures, power networks and their effects on the private space. In a country where *machismo* culture, feminicide, and violence towards women are present in everyday life, performance art is in itself an act of micropolitics. *Himenoplastia* (Himenoplasty) and *279 Golpes* (279 Blows), by Regina Galindo, gained worldwide attention² not only due to their proposal but because of the “inconvenient critique” generated by the little attention and passivity that society and local authorities had toward the wave of violence against women.

During this period, the first glimmer of contemporary movements from rural areas began to emerge. Mainly from places where the indigenous population dominates the economy and artistic production of Costumbrist themes—particularly oil painting—were established as tradition. Throughout many decades, this tradition would be inherited within families and became a model that due to the lack of critical analysis was classified in a simplistic way as naïve. As part of the urbanization projects and the contact with intellectual groups from the city, artists such as Benvenuto Chavajay, Antonio Pichillá and Manuel Chavajay from San Pedro La Laguna, the brothers Ángel and Fernando Poyón, Edgar Calel and Petronilo Miza from San Juan Comalapa, and Sandra Monterroso, with a critical perspective on the processes of *ladinización*³ are the most interesting in the

² In 2005 Regina José Galindo received the Golden Lion at the 51st Biennale di Venezia for the presentation of these two works and the documentation of the work *Piel* (Skin). *Himenoplastia* is the documentation of a surgical procedure for the reconstruction of her hymen. *279 Golpes* is a sound performance piece. While locked inside a cubicle, without any witnesses, the artist hit herself for each time a woman was murdered in Guatemala from January 1 to June 9, 2005. The sound was amplified so it could be heard from outside of the cubicle. As it happens in Ciudad Juárez, Mexico, the statistics are disturbing, and in many cases the crimes have not been solved.

³ Translator's note: *ladino* is a westernized Spanish-speaking person from indigenous origin. The process of *ladinización* can be understood as the transculturation from an indigenous culture to the *ladina*

current artistic panorama. All of them have developed personal and collective projects that respond to the dilemmas caused by transcultural phenomena, culture and reconfiguration of population, which have been fostered by the migratory shifts in the last decades. The great extent of problems that culture poses has been the driving force of endless critical and self-critical considerations. Their stances have resulted in sophisticated works that dialogue with their surroundings and confront hegemonic cultures. The videos *Lix cua rahro, tus tortillas mi amor* (Your Tortillas My Love) (2004) and *Meditando el error* (Meditating the Mistake) (2008), by Sandra Monterroso, explore rituals of interpersonal relationships from a cultural viewpoint and the symbolic value of basic products such as corn. Her works in video are generally based on performances and theatre works that subvert specific grounds of ethnographic study and question the categories of exotism that are commonly applied to indigenous cultures from a western view. In a similar way, Benvenuto Chavajay has produced emblematic projects such as *Suave Chapina*. Ángel Poyón and Edgar Calel have explored concepts and images that display their profound interest in time, the dematerialization of the object, and other concepts that are traditionally western, but that as a result of their experience, cross over to the ideas of the universe of the indigenous culture and with all those dilemmas and issues that the country is going through. The image that brings those issues to mind is the work *Estudios del fracaso medidos en tiempo y espacio* (Studies on Failure Measured in Time and Space) by Ángel Poyón. It is a set of clocks to which he has changed their face and substituted them with drawings inspired by Piet Mondrian. The clocks inspire a non-

or *mestiza*. See: <http://www.everyculture.com/Middle-America-Caribbean/Latinos-Orientation.html>

linear narration of a voyage from which we can never arrive. The labyrinth-like traces suggest a useless trajectory, just like the project of modernity was. They suggest a broken compass without North or South, through contradictory and impossible multiple times and spaces. They were made for an exhibition about migratory shifts—the dramatic exodus of people that leave their families to travel illegally to the United States. The contradiction of the clocks projects that place without ease that is Guatemala, from which it seems impossible to locate or recognize contemporaneity. Nevertheless, the contemporaneity to which Ángel refers to, and all the works and events that we have described here with strides, confirm this again and again, like something that concerns us and does not cease to preoccupy us.

Today: The Biennial

Since 1996, to ask what does the postwar means to Guatemalan society and to each one of us is a recurring issue. Many artists have rejected systematically to be part of this process. The common ground is to reject a topic—the war—which seems foreign to them. The irony is that in many ways and from different generational experiences, there has been a great analysis on the implications of that denomination. What is evident is that the postwar is not a label imposed by force. It is time that goes by, where a long period of mourning human loss and many contradictions, demands, reconsiderations, adjustments, and social reconfigurations come together. The double irony is that within this context, art has developed as its best moment. In the webpage for the UBS Map Guggenheim Project, curator Pablo León de la Barra emphasizes the scene of contemporary art

in Guatemala as “the best kept secret.”⁴ This scope that he grants us with generosity is a product of the attachment and enthusiasm for those exceptional moments when the effervescence of creativity and curiosity become aligned. It is undeniable that in the flow of difficulties, crisis and reigning precariousness, the current dynamics of the cultural sector—mainly the independent sector—is the one that has been able to survive and emerge more sensibly, with much creativity and intelligence. We now have to consolidate the structures to not succumb like in past decades. One of the most important tasks is to establish professionalization strategies of independent projects and of institutions that, like the *Bienal de Arte Paiz*, have acknowledged the importance of this aspect.

Curators: The Unpleasant Presence

Throughout this text we have talked about various moments of crisis that have stirred and questioned internally the principles of the *Bienal de Arte Paiz*. Something valuable from this process is their willingness to respond to change. One of their most important solutions has been the invitation to professional curators, a presence as unpleasant as necessary. Since 2006, the *Bienal de Arte Paiz* has had invited curators, appointed by the committee of culture and education of the Fundación Paiz para la Educación y la Cultura, to develop a curatorial framework. In numerous moments they have been exposed through the works of artists and projects that will be included in the exhibition. The inclusion of professional curators is in many ways one of the major changes and contributions of this new path of the Biennial. With the participation of Nelson Herrera Yslas, José

⁴ In <http://blogs.guggenheim.org/map/dispatch-guatemala-city/>

Roca, Santiago Olmo, and currently Cecilia Fajardo-Hill, the curatorial figure has been crucial and consistent with the demands of the discussed panorama. The new working methodologies of these curators have reconfigured the traditional model of the Biennial. Working together with local curators, the guest curators have expanded the fields of action in art. By including artists from other countries, they have achieved a richer collective vision. In the edition led by Nelson Herrera Yslas, the Biennial focused on the dynamic of specific projects. That goal without precedents is most likely the earliest strategy to favor new works and to find a space of experimentation. José Roca focused on a central theme, and Santiago Olmo took the risk of retaking public spaces as producers of relationships. Without the required promptness, the new variables have achieved to expose some of the complexity and expansion of contemporary languages. Without turning back, it has become evident that the task of the Biennial is to transform itself in a constellation of events that revolve around specific themes also pertinent to the current cultural, political, economic, and social moment. Also as a model of acknowledgement of professionalization of the artists, curators, cultural producers, and all the network of people that work for a project of such scale. The Biennial is not exempt from criticism. It is clear that it has to become an active part of critical thought. Although in many senses it may be perceived as a continuous expression of modernity (due to its expectation of accumulating symbolic capital and showing “the best in art”), the space that the Biennial generates is the best opportunity—if not the only one—that Guatemalan art has, to be able to build a space for a critique of that same modernity, for the analysis and theorization of art in contemporary times.

This new stage—of exhibitions curated by

external mediators—has symbolized the possibility of establishing dialogues with the artists themselves, and of provoking, altering, and perhaps influence, the public’s perceptions. Through workshops, meetings with the artists, guides, and education spaces, new ways of understanding contemporary art, in ethic and taste terms, are gradually being introduced. Zones of tension remain part of the administrative apparatus—especially bureaucratic—that the institution has had to review and transform. All of this is part of the risk and the openness that leads to a process of consolidation and professionalization.

This Biennial was created 38 years ago as a phenomenon, as an eccentricity that has accomplished its commitment to support the arts every two years. Comparing the before and after, the changes are visible. Only in the last third editions, themes and internal structural transformations have appeared which have allowed us to think that there is a place for ease and consideration of art and its professionals. In the current Biennial, there is more firmness on the theoretical approach, and it is resulting in an artistic mediation project without precedents. The long history of the Biennial reflects the history of our society and this has generated many forms of condescendence. But in its current situation, it is telling of the effect that the demands of the artists, professionals, and eager public have had on it. The curators of the *19 Bienal de Arte Paiz* recognize how the recent past and the critical voices are essential. Based on this, we are certain that we will deliver a Biennial that in many senses will produce a place for “self-knowledge and healing.” In other words, something that envisions itself as urgent.

Words of Introduction to The Limits of Imperviousness

The essay *The Limits of Imperviousness* published in 1992, the year of the so called celebrations of the ‘discovery’ of America. By this time, multiculturalism had already lost currency because of its institutionalization as a synonym of stereotypes of ethnicity and for not propitiating a real dialogue between cultures. In Latin American critical circuits of art and culture, by 1992 they had already experimented decades of questioning of the colonial inheritance, the hegemonic structures of Eurocentrism and subalternity. 1992 marks a crucial historical moment, a sort of moment of accountability and reflection, where from Latin America, we began to mark from the arena of art, own platforms for discussion that were more assertive and less justifying. This was manifested strategically between political radicality, less obsession towards identity, ironical and critical conceptualism, and a unique material culture. This determined the presence and participation of Latin America in less prejudiced international platform. This space that was conquered at the beginning of the 90s continues to expand and mature through a contextualized practice and art critique from our own culture, as is the case of Guatemala today. This is accompanied by important changes in the curatorial practice, new narratives of art history and of institutionality. Nevertheless, despite all that has been advanced, both inside and outside Latin America still today, there is an insistence for certain forms of exclusion: social, cultural and institutional of ‘other’ cultures such as the indigenous.

Guy Brett is an English critic, writer and curator that since the 1960s researched and supported radical artistic practices of artists from Latin American, such as

from Brazil, Argentina, Chile and others, as Helio Oiticica and Lygia Clark. This essay explains with clarity how dominant Eurocentric cultures tend to homogenize, categorize and exoticize non-European and non-North American cultures in a sort of dialectic of erasure and control, stemming from universal precepts. Brett proposes an existential urgency to the questions and critique of the our contemporaneity, a sense of social responsibility; a resistance to forms of cultural oppression, and also the need for a self-critical sense. What Brett writes in 1992, is still valid today while it marks a crucial period when artists, curators and critics such as himself, articulated a critical discourse in favor of a decolonized Latin America, and fought for an unprejudiced visibility.

The Limits of Imperviousness

Guy Brett

Translated by Selene Preciado

When I was invited to speak here I first thought of talking about this theme, cultural identity, in relation to the work of a number of contemporary Latin American artists. At an exhibition opening a couple of months ago I mentioned this to Rasheed Araeen, the editor of *Third Text*, and he said: ‘But you always talk about *other people’s* cultural identity. You should talk about your own!’ I was very surprised to find myself tongue-tied, almost embarrassed. I realized very quickly that what he said was a challenge.

I remembered a radio-performance tape I had heard by the Mexican-born artist Guillermo Gomez-Peña in which there is a mock interview. The artist is asked about

his cultural identity by a cool, female, WASPish voice. When he asks her the same question she sounds taken aback and says: 'No. I'll ask the questions.'⁵. Exactly. This is the position. It is as if the *other's* cultural identity is problematic, but never our own. In Britain, cultural identity is usually raised in relation to the 'problem' of so-called ethnic minorities (with formulations like 'living in two worlds', and so on), but the dominant culture presents it self as whole and beyond question. As assuredly living in one world, not two worlds.

There is an enormous unwillingness to admit contradiction and confusion, since we have always been accustomed to rule, to decide, to explain, to define. This is our conception of knowledge. But this self-confidence today is actually hollow, like an empty suit of clothes, a kind of void. Part of the process of thinking is to reflect on actions we have made almost involuntarily, or responses we have had in the instant, on the spot. The actions remain as committed, but the rationale for understanding them changes. I certainly feel this is the case of my years as a writer in London. Artists from many different countries, of several generations, who had more or less settled in Britain as a place to work; foreign artists staying for shorter or longer periods; artists whose parents or grandparents had come to Britain in search of work; foreign students, political refugees, exiles - they and their relations and responses to the British artists and culture with which I grew up constitute in many ways the London art world as I've encountered it. In fact the experience gradually made me see the falsity of the hierarchy of mainstream and margins, of insiders and outsiders, which officially characterizes that art world (so assiduously maintained by the cultural institutions in defining the nature of 'British Art').

Without being wholly conscious of it, I have felt from the beginning a combative relationship with my English culture. I have been drawn to anything which would upset its insularity and homogeneity. The whole nostalgia boom, the need to live on hermetic, restaged images of England's past, which is still so rife, is as claustrophobic as the costumes and sets may be correct. In relation to specifically English traditions, it has not been those artists widely taken abroad as emblems of Englishness that I feel a lasting affinity with: artists such as Gilbert and George, with their fetishization and exoticization of the working class (a position sharpened by their own exaggerated middle class appearance); or the decontaminated, asocial world of Richard Long, for whom - as he has said himself - 'mountains' and 'art galleries' belong to a single category of extreme, neutral, uncluttered, good places to work'. I could not agree with the armoured, uptight suggestion of cultural identity which such artists projected. I was more sympathetic to a problematized notion of English identity, such as you find for example in the work of Rose English (it is, incidentally, her real name, or her given name), in her performances, a vulnerable but indomitable protagonist seems to dissolve our uptightness by searching her way between opposed identities: male and female, child and adult, popular and high art, between performer and audience, and between the alternatively aggressive and shy, inhibited and abandoned, pragmatic and fantastic polarities of English behaviour.

The relationship I had in my work with other cultural traditions was also, I felt, closely associated with contemporaneity and the need to understand present conditions. I knew that the avant-garde in the 1960s and 1970s - as a broad vector of experimentation encompassed by such subsequent labels as kinetic art, process, minimal and environmental art, fluxus, happenings,

5 Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco,
Norte-Sur, 1990

conceptual and participation art - was an international movement created by artists who originated from such countries as Argentina, Brazil, Britain, China, France, Germany, Greece, Italy, Mexico, Pakistan, the Philippines, Switzerland, the United States and Venezuela. Any association of this movement simply with a Europe/US axis was a distortion made by economic and political power, especially the implication that any non-European or non-North American artist was a latecomer and provincial imitator of the favoured nationalities. During the 1970s I worked on projects for large-scale exhibitions of contemporary Chinese and contemporary African arts in London (these never came to fruition for a number of reasons). At the same time I worked with an artists' group, Artists for Democracy, which was set up to give support, both material and cultural, to anti-colonial liberation struggles worldwide.

Within that group I learned something about modern intellectual traditions in countries outside Europe and North America, about artists and writers whose ideas of culture were formed in opposition to colonialism. They had sought to bring their own traditions to a modern identity, and had looked at the best from other cultures as well: Lu Xun in China, Rabindranath Tagore in India, people like José Carlos Mariátegui in Peru, Oswald de Andrade in Brazil, Jose Martí in Cuba, Frantz Fanon and C.L.R. James in the Caribbean, Octavio Paz in Mexico, Amílcar Cabral in Guinea-Bissau, and others. I kept up my contacts with Latin America. When the so called Latin America boom hit the international art market in the mid-1980s - a sudden swing from non-existence to exoticism, a new contact still on first world terms - I felt that what needed to be emphasized was the specific, long and modern cultural histories of those different

countries.

I think the position I took in my writing, consciously or unconsciously, was an attempt at self-effacement. It was an opposite strategy to that expressed by Rasheed Araeen - if he will allow the comparison - in the title of his book *Making Myself Visible* (1984). The problem for me was to make myself invisible, as a way of dealing with my Eurocentric inheritance as the surveyor, the definer, the speaker for This was connected with a need to empathize, to identify. In 1986 I wrote a book *Through Our Own Eyes: Popular Art and Modern History*, about art forms invented by groups of people around the world who were not artists but were living through collective trauma or vertiginous historical change.⁶ These are popular testimonies to what the Indian writer Ashis Nandy has called 'the new forms of anguish'. In that book I defined my intention as being to efface myself, as if to look through others' eyes, but I had to admit I was constructing an argument, both by the text and by the most meticulous selection of illustrations, to intervene in the current debates over artistic and political practices. I began in fact to be dubious about the nature and authenticity of a process of self-effacement. Beyond the obvious implications of a denial of part of the personality, there are certain 'positions' or privileges which cannot be effaced (and which were implicit, for example, in the mixture of self-effacement and control in the voice of Gomez-Peña's interviewer).

Among these privileges could be listed:

The automatic inheritance of a place from which to speak.

6 Guy Brett, *Through Our Own Eyes: Popular Art and Modern History*. Philadelphia: New Society Publishers, 1986.

The ‘luxury of curious detachment’, as the Native American artist Jimmie Durham calls it, whatever realities might be under discussion.⁷

The milieu of our ‘ultra-consumerist appetite’, which the Australian writer Eric Michaels says is always in danger of ‘using up the object to the point of exhaustion, of sophistication, so as to risk making it disappear altogether’.⁸

The network of controlling theoretical categories (which are always liable to make new experiences submit to them rather than the other way around).

It may seem obvious to say that our ‘curious detachment’ is a luxury which cannot be afforded by intellectuals of the third world, including those who are now living in the first and second worlds. I agree wholeheartedly with the Indian critic Geeta Kapur when she says that the task which ‘the third world intelligentsia, among them artists, [perform] is to bring existential urgency to questions of contemporaneity’. ⁹ Sebastián López gave an example of such ‘existential urgency’ yesterday when he said that, for example in Latin America in recent times, even to discuss cultural identity as we are here could be to ~ one’s life. But I believe our situation is similarly urgent, and our detachment based on an assumption of universality, is an illusion.

To try to understand this I would like to analyze or speculate a little further on the complex of forces which have removed from the English a sense of urgency I apologize if I speak here in Holland just about English culture, but I do believe that in several important ways English culture

can stand for European culture generally. This is especially so given that 1992 threatens an increased homogenization of European culture vis-à-vis that of other parts of the world, by means of growing and co-ordinated programs to exclude non-Westerners as residents, and even as visitors, from Europe, it has been said that the lowering of internal borders has been accompanied by the raising of external borders. It is a frightening prospect that the raising of external borders may revive the West’s master/slave, dispenser of charity/victim relationship with the third world. In discussing this detachment I am not speaking only of intellectual activity, but of everyday human relations and forms of sociability, of everything in fact which leads those who came to work in Britain from the third world after World War II, to refer to it as a cold place. This detachment is rooted in colonialism.

In 1955 Geoffrey Gorer, a remarkable and many-sided English intellectual, published a book called *Exploring English Character*.¹⁰ It’s been out of print for years and I don’t believe people refer to it nowadays. What Gorer did was to conduct an exhaustive investigation of English attitudes by questionnaire. His questionnaire was serious and detailed, and took over three hours to complete; nevertheless he had eleven thousand completed answers, from seventy-five per cent of those who had sent for copies when the enquiry was announced in a popular national newspaper, *The People*. (It’s unthinkable that the paper as it is today would undertake anything so imaginative.) I leave it open as to whether this ‘scientific’ approach is any truer than a perceptive work of fiction, but in analyzing his results, Gorer found himself preoccupied by certain issues. One was the question of aggression. How had the

7 Durham, Jimmie. *A Certain Lack of Coherence*, ed. J. Fisher. Londres: Kala Press, 1993, p. 144.

8 Michaels, Eric. *For a Cultural Future—Francis Jupurrula Makes TV at Yuendumu*. Melbourne: Art-space, 1987.

9 Geeta Kapur. ‘Contemporary Cultural Practice: Same Polemical Categories’, *Third Text*, no. 11, Summer 1990, p. 117.

10 Geoffrey Gorer, *Exploring the English Character*, London, Cresset Press, 1955.

English, renowned for their lawlessness and their violent and brutal amusements throughout the seventeenth and eighteenth centuries become such a law-abiding, mild, self-controlled population? Linked to this were three other problems: shyness (Gorer discovered that more than half of his respondents described themselves as 'exceptionally shy', although only a quarter of these considered shyness a good thing), fear of strangers and loneliness.

One form the control of aggression takes is shyness, the fear of one's own impulses, the fear, in Carer's words, 'of what one will do to the stranger, or what the stranger will do to one'. The other is the desire to master. Here Gorer wrote (and this was in the early 1950s): 'It seems possible that voluntary emigration i.e., to control, organize and govern the colonial populations] may have attracted those with the greatest amount of social aggression, the greatest urge to mastery, leaving a stay-at-home population with less free energy and more internal conflict, in "this country of ours where nobody is well".'

This is very interesting because, in his book *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism* (1983), the Indian scholar Ashis Nandy has analyzed a similar process from the other side, so to speak. The British in India saw their culture as self-controlled, manly and adult, against which they set an Indian culture which they characterized as infantile, often effeminate and immoral. Nandy cites several English writers as witnesses to the strain of living this culture of self-denial: for example Rudyard Kipling, whose imperialist ideology concealed, Nandy says, 'a tragic figure seeking to disown in self-hatred an aspect of himself identified with Indianness'.¹¹ Or Oscar Wilde, who, though

presumably unaware of events in India, lived in London a personal protest against the conventionalized, common-sensical, over-masculine, over-socialized, philistine Victorian culture. (Gorer's questionnaire in the 1950s, incidentally, revealed an enthusiastic appreciation of the police. Another reason for English orderliness, he felt, was that people had internalized the policeman as 'an ideal model of masculine strength and responsibility'.)

In the answers to Gorer's questionnaire, the prevailing view of children was that they needed more discipline. It was almost along the lines of the old homile: 'See what Johnny is doing and tell him to stop it.' Things might have changed since the times when 'breaking a child's spirit' was an avowed educational aim, Gorer reflected, but the assumption of the necessity of 'discipline' and punishment in bringing up children was not questioned. In his book, *The Inner World: A Psycho-Analytic Study of Childhood and Society in India* (1978). The psychologist Sudhir Kakar contrasts this Western attitude with the traditional Hindu view of childhood.¹² 'In India', Kakar writes, 'it is early childhood rather than adulthood which is the ~golden age" of individual life-history.' And he has pointed to a difference of linguistic usage: what adults do to children is not 'rearing' them, 'bringing them up', but protecting/nurturing. The child is considered more autonomous and self-directing. 'There is a specific stream in the Indian tradition of childhood that values precisely those attributes of the child which have not been "socialized". In this tradition it is the child who is considered nearest to a perfect divine state and the adult who needs to learn the child's mode of experiencing the world.'

11 Nandy, Ashis. *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*. Delhi: Oxford University Press, 1978.

12 Kakar, Sudhir. *The Inner World: A Psycho-Analytic Study of Childhood and Society in India*. Delhi: Oxford University Press, 1978.

Most English people would recognize a certain opening of the prison of their social relations in Kakar's description of the legacy of Indian childhood in Indian adult sociability. The child grows up, Kakar writes, experiencing his core self as loveable: 'I find no other explanation than the emotional capital built up during infancy for the warmth that is abundantly given and received in the most casual encounters, for the bouts of spontaneous laughter (and crying), and for the glow of intimacy or vitality that characterizes social relations.'

I am making this comparison only to show what is implied in the colonial description of British culture as adult and the Indian culture as infantile. It is not a comparison of absolutes. In fact, such examples also show how inadequate comparisons are between cultures which stress unified, essentialist and timeless qualities. When we learn that the paradisal Hindu childhood is granted only to males (and only to those of the upper castes) and conversely when we acknowledge the recent critiques of the repressiveness of historical Western attitudes to childhood (which show that 'Western values' are capable of change), then we are compelled to search for much more complex and dynamic models of cultural differences and similarities, dynamic in both space and time. How to correlate the large distinctions of cultural identity people make all the time - like the Western/non-Western - with cultural attitudes associated with class, gender, profession, religion, politics, even fashions and hobbies? Only with a consciousness of this kind of multidimensional reality could the idea of going beyond one's own cultural givens and looking at the best of other cultures make any sense.

Geoffrey Gorer's book was published between the achievement of India's

independence from British colonial rule and the beginning of the movement of millions of people from India and other former colonies to answer the demand for labour in Britain's industries and services. What has happened to the attitudes charted by Gorer in the forty years since his book was published? At one level one could say that many of these repressed characteristics have been prolonged, even intensified. In some instances, the collapse of English self-control, the collapse of the internal policeman (accompanied by the collapse of implicit faith in the external policeman), has not lessened a fear of the stranger but has seen the outbreak of a new, now internationally known form of English violence, whether racist, xenophobic or otherwise.

In general we have a society which privately has retreated even further into the home-as-castle syndrome, and publicly has desperately tried to cling on to a bland, mediocre image of civic normality, despite the turmoil which is going on with in almost all institutions and most public and social spaces: prisons, schools, hospitals, housing estates, underground trains, football stadiums. There have been many frightening reminders of the consequences of a loss of social responsibility. At another level, an undeniable opening up of English culture is taking place, of its self-imposed aloofness and unanswerability, by the interrogation represented by the presence of former colonized peoples within the home nation. A. Sivanandan's provocative recent statement on television, that 'It's black people who have become the repository of traditional *British* values: justice, civil rights, fortitude, solidarity', could be broadened. In so many of the recent trials, inquests and enquiries focusing on disasters both judicial and social (ranging from Broadwater Farm and the Guildford

Four to the Hillsborough football disaster),¹³ it has not been the institutions of justice or business but the defendants, the accused, the victims, whose statements have been most conducive to the well-being of the social whole. The intense feelings that have managed to squeeze through these ossified juridical and investigative structures show that more powerful popular forums are needed.

To sum up what I have wanted to say so far: as inheritors we have always learned to speak from a position of authority and removal, not from the confusions and psychic damage we inflicted on *ourselves* by the colonial subjection we imposed on *others*. It is hard for us to see *ourselves* as a product of the historical process. Our need is to move, as Jean Fisher has written, from the 'God's--eye view peculiar to Western culture ... to subjective and dialogical forms of narration [that] embrace the ambivalences of lived experience'.¹⁴

13 Broadwater Farm housing estate in North London was the scene of a violent disturbance on the night of 6 October 1985, which developed into a pitched battle between residents and police. A police officer was killed. The flashpoint for the riot had been provided the day before by the death of a black woman, Mrs Cynthia Jarrett, while police searched her flat. An independent enquiry, chaired by Lord Gifford QC, later concluded that the disturbances came about 'because of an appalling state of distrust and hostility which existed ... between the police and the people who lived in and frequented Broadwater Farm' (The Broadwater Farm Inquiry, London: Karia Press, 1986, p. 190).

The Guildford Four - Paul Hill, Gerry Conlan, Paddy Armstrong and Carole Williamson - were arrested and convicted in 1974 of planting bombs in pubs in Guildford which killed five people and injured about a hundred. All protested their innocence of any involvement in terrorism. After spending fifteen years in prison, they were released with their convictions quashed. In July 2000 the UK Prime Minister, Tony Blair, apologized to the four for the miscarriage of justice.

At Hillsborough Stadium in Liverpool in April 1989, ninety-six people were crushed to death as a result of inept crowd-control by police. Also blamed were the recently installed 'improved security fences' - high wire-topped barricades creating separate 'pens' intended to keep rival fans apart. These became death-traps from which there was no escape. The Hillsborough disaster was described by one independent news website as a 'microcosm of how contemporary British society operates' (www.constrast.org)

14 Fisher, Jean, Susan Hiller. *The Revenants of Time*. Londres: Matt's Gallery, 1990.

When the Native American artist Jimmie Durham exhibited his work at Matt's Gallery in London a little while ago, I was very impressed by the way he addressed himself to English audiences. 'The objects here', he wrote or said, 'are not mine or yours, they are ours The England that you know is made from our deaths You also suffer from the terrible unreality of a false story badly told In the Cherokee language the word for the world and the word for history are the same.'¹⁵ These are a few sentences from his text in the catalogue. I am trying to think of an equivalent way to address him.

In an interview, Ashis Nandy said:

Borrowing is vital to all cultures. There must be a constant dialogue between cultures, without one culture giving up its frame for the sake of the frame of another. As it happens, at this point in time, all the cultures except one are facing extinction. Cultural pluralism as well as plural cultures have become endangered species. Already many cultures have been reduced to museum pieces, stage performances, and life in reservations, conveniently displayed for slothful tourists.¹⁶

By this 'one' culture which forces all other cultures to give up their 'frame', Nandy obviously means Western culture. But could we take it that he does not mean Western culture as an essentialist, changeless notion, but certain *conditions* which can be reproduced, and challenged, in any society? We may be talking, not just about cultural identity but about the wider notion of 'the identity of culture'. If we are seeking definitions and models of a *living* culture we should also try to identify what causes death in culture. Among those oppressive

15 Durham, Jimmie. *A Certain Lack of Coherence*. op. cit.

16 Papastergiadis, Nikos. "Ashis Nandy: Dialogue and the Diaspora—A Conversation". *Third Text*, no. 11, Summer 1990, p. 104.

conditions which seem today to reflect a crisis in the identity of culture and profound conflicts over possible futures, I would list the following:

The commodification of cultural traditions and their processing for tourist entertainment (as Nandy describes).

A concept of culture which excludes or denies a part of our experience or knowledge of reality. A vivid illustration of this schizophrenia might be the way governments can send a craft into space containing photographs and sound tapes of human culture - including a night chant of the Navajo Indians, pipe music from the Andean Indians of Peru and songs by Aboriginal Australians - while at the same time, and under other frames of reference, they are at liberty to oppress and kill the creators of those art forms.

Linked to this, the split personalities forced on us by specialization. Tagore in the 1920s had already equated professionalism and Specialization with selfishness. This involves the whole question of the relationship of the intellectual or expert to the mass of people.

A shrinking conception of the sensory and psychic needs of the human being, within what is usually called a rational, instrumental and scientific civilization. This might be illustrated by comparing the kind of transgression of social taboos and restrictions represented by a European football riot. with the following description, quoted in Sudhir Kakar's book. of the annual *Holi* festival in a North India village. (Again. I would like to say that I make this quotation from Sudhir Kakar's book to grasp an underlying contradiction. not in the spirit of primitivism, exoticism or local colour). The writer - an American - is caught up in the festival and witnesses a whole series of dramatic reversals of the established order:

As I stepped into the lane. the wife of the barber in the house opposite, a lady who had hitherto been most quiet and deferential, also stepped forth, grinning under her veil, and doused me with a pail of urine from her buffalo Who were those smiling men whose shins were most mercilessly beaten by the women? They were the wealthier Brahman and Jat farmers of the village ... the boldest beaters in this veiled battalion were often in fact the wives of the farmers' low-caste field labourers. artisans or menials Six Brahman men in their fifties, pillars of village society, limped past in panting flight from the quarter staff wielded by a massive young Bhangin, sweeper of their latrines.

In this particular village there was one great throng of villagers watching an uplifted male dancer with padded crotch writhe in solitary states of fevered passion and then onanism; then join in a remote *pas de deux* with a veiled female impersonator in a parody of pederasty, and finally in telepathic copulating - all this to a frenzied accompaniment of many drums.¹⁷

In its essentials, this quotation points to an aspect of culture which at one time formed part of every tradition, including the European. A further category might be illustrated by the recent spate of photographs of people in Eastern Europe pulling monuments of Lenin down with ropes and taking away his bust in wheelbarrows.¹⁸ Lenin, whose radical and emancipatory ideas included the injunction, 'let everything be temporary!', came to be represented by images at their most ponderously conservative and permanent. They were therefore not in fact monuments to Lenin but to institutional and State power. Or perhaps even to *that*

17 Kakar, Sudhir. Op.cit. pp. 143-44.

18 Some of these photographs were collected and discussed by Mark Lewis in an interesting article, "What Is To Be Done", *Kunst & Museumjournaal*, vol. 2, no. 2, 1990.

process itself whereby emancipatory ideas are turned into new forms of oppression. In this sense the Lenin busts are only a specific instance - a form marked by a particular conjunction of history and cultural identity - of a process going on in all societies. The probability that the Lenin monuments might now be replaced with new ones - perhaps to consumerism or the free market - was anticipated by an artist, Goya, in the early nineteenth century when he made a drawing of a man, eyes closed, hacking a statue from its pedestal, with the caption: '*No sabe lo que hace*' [He doesn't know what he's doing].

It is in resistance to oppressive conditions like these that each cultural tradition is or could be mobilized, and the conflict between 'traditional' and 'contemporary' values in each cultural context could be conducted. Might this become a collective endeavour? I think the Indian critic Geeta Kapur hints 'yes' when she writes:

Tradition is turned into a critique and culture into a matter of practice and both together into a civilizational discourse that goes beyond nation-state and third worldist dogmas, beyond also the dividing bigotries of the present world. In this respect the artist and the intellectual of India and the third world are not different from their counterparts in the first and second worlds. It is important to remember this, too, so that we are not simply overtaken by ideologies and left with polemical rather than life-sustaining forms of cultural practice.¹⁹

By 'life-sustaining', she means wit, play, sensuous efficacy, as she mention elsewhere in the essay, all that is *artistic* in artistic experience.

'The Limits of Imperviousness' was first published in *Third Text*, no. 18, Summer 1992. Originally given as a paper at 'Cultural Identity: Fiction or Necessity?' symposium,

Jan van Eyck Akademie, Maastricht, May 1991, organized by Ine Gevers. This text was published subsequently in *Carnival of Perception: Selected Writings on Art*, InIVA, London, 2004.

A conversation with Walter Mignolo

Transcribed by Alejandro Quiñonez

Translated by Michele Cipriano

In November 2013, Mignolo visited Guatemala in order to participate in *Del Gesto al Pensamiento Decolonial* at the 2013 *Absurdo Symposium* convened by *Ciudad de la Imaginación* in Quetzaltenango. The team of curators of the 19 *Bienal de Arte Paiz* talked with him about the *Transvisible* project.

Curators: The biennale's general framework is the transvisible. The concept interests us because it is a space that lacks definition, of interstices that at times reveal more than the evidence of reality. What is transvisible is a way of being and not being. This covers the central themes, which are also themes under construction: specificity, masculinities and violence, self-knowledge and healing, body and country. These four themes were defined as the selection of artists was being settled on, they respond to their interests and what actually concerns them.

Walter, we are interested in talking with you because we have found connections in these themes with some tendencies that decolonial thought poses. Perhaps the most evident is the one we call "healing".

Walter Mignolo: The truth is that my first

impression is that there is a disconnection in the general framework with three of the four themes that you mention. Nevertheless, on the theme of healing I find more elements associated with the, shall we say, “Guatemalan” problematics. This should be the general framework. When I read the arguments that support the theoretical project, I immediately went crazy. Something that starts with a French reference causes that in me, it gives me the feeling that there is a certain fear of thinking “something of one’s own”, which seems to be contradictory in a place that has so much to say like Guatemala does.

Look, it is not about denying the importance of someone like Agamben²⁰ - whom you cite many times – but this man’s problems weigh him down in Italy and not in Guatemala. It seems to me that to begin with that reference is to begin from nothing. On the other hand, a concrete idea like “healing” is better connected with the place where you are.

C: What happens, Walter, is that we are just as interested in what is decolonial as what someone like Agamben has to tell us in relation to what he conceives as contemporaneity. Both intellectual contributions are options. We are in agreement that “healing” is the theme that best connects with decolonial thought. From there it is so interesting for us to embrace the concept of the “colonial wound” as decolonial thought puts forward.

W.M.: Of course, this concept refers not only to the “colonial wound” but also to the scars, to the necessity of tending to the wounds that it has left, for example, the war in your country. Perhaps what can be of interest to this project is determining how so many wounds have become invisible.

C: Yes, healing gives a series of answers to the problematics that we are interested in laying out.

W.M.: Healing – *la sanación*- is already installed in various parts. It is related to spirituality, the emotional, rational, corporal, progressive part. There is already a context of conversation that should extend itself towards the comprehension of history. If we understand how that wound

has been strengthening itself it might be easier to understand how to take a position against that power structure.

C: This also implies the search of a new horizon of desire, related to the possibility of reconfiguring ourselves, of resurfacing and reemerging...

W.M.: Yes, of course, totally. It is what arises from these destroyed, subjugated, beaten subjects: the implicit desire of healing ourselves. The State cannot provide that space, those ways of healing have to come from the agency, from ourselves.

C: Of course. What’s more, for the case, it is clear that the very artists and their works have suggested this notion and this entire possibility. They are not responding in a literal or illustrative way to a pre-established approach. Rather, from their works emerges the suggestion of that urgency of reconstructing ourselves as individuals, as a country, as a society.

W.M.: It would be interesting to go deeper and ask: how are they connected with the whole series of wounds that are being experienced at this moment? And, how do they respond to the wound through art? This type of processes of self-knowledge is something that this Biennale was already doing, as far as I could see in the 18 Biennale catalogue.

C: True. More over, that edition in some way put on the table a theme like that

²⁰ They are referring to the Italian philosopher Giorgio Agamben.

of specificity, only now we are turning it around. We are on this again because it is a never-ending theme. Nevertheless, we are now trying to see it from other angles. We are interested in escaping from that colonized language that has introduced multiculturalism and all those politically correct terms to us.

We have been so prone to fall in those traps of multiculturalism and what is correct. They are approaches that have to be revised constantly, getting rid of any hint of guilt. What interests us by means of this project is finding realities that are as human as contradictory.

W.M.: What is indispensable is dialogue. I can perceive that currently there is a great energy in Guatemala, among artists. Moreover, the opening exists to an indispensable dialogue between *Ladinos* and natives. It is a dynamic that develops in very polemic ways in Bolivia and Ecuador. I did not know that this was happening in Guatemala and I think it is fantastic. These dialogues are emerging like... how did they say it? Like micro-politics?

C: Like “molecular revolutions”, as Félix Guattari coined it.

W.M.: Ah, yes, of course. It is not only about reevaluating what is local just for being local, but also by defining a political project of resistance and reemergence.

C: Exactly. Until a few years ago one did not think about the possibility of contemporary art produced from places like Quetzaltenango or Totonicapán. There was a kind of seizing of what we understand as contemporary art from an idea of visual arts very connected to urbanity. But today we find artists like Josué Reyes Morales that for years has been doing projects that can be read as contemporary. Even Benvenuto Chavajay has been invited to curate an exposition of Feliciano Pop at the Biennale.

Feliciano is an over 80-year-old artist who lives in San Pedro La Laguna, in the margin of the art system. He has been like Benvenuto's mentor.

In this sense, we are defining the need for a moment of self-critical reflection. The art system has defined a series of rules and it hopes that only these will recur. At this Biennale, by reexamining the theme of specificity, we are recognizing that we do not know everything.

W.M.: Why do they use the category “contemporary”? To me, contemporary is a chronological category. To me it means everything that is being produced in a moment or historical period, let's say from the last thirty or forty years.

C: In the last two decades it began to be used as a denotation. Generally, in some way, “being contemporary” has implied a certain representation, linked to a way of understanding art, of producing it, and even of archiving it in a museum. Nevertheless, we are interested in the idea of contemporaneity in relation to how the artist develops and thinks from his own time and its problematics. This is something that fits perfectly in Guatemala. For example, when the “postwar” generation emerged it positioned itself opposite to the city, to the idea of what is urban, to the pressure that “being an artist” meant in the time of signing the peace agreements. Perhaps that is why we find interesting authors like Agamben, who in spite of thinking about problematics while in Italy, was able to define contemporaneity like a necessary “balancing of accounts with time”. In that sense, we believe that all the artists who are participating in the 19 Paiz Biennale of Art are contemporary because they take a position with respect to their present.

Body/Space/Sexuality

(Production and fiction of the colonial body from the experience of the 19 Bienal de Arte Paiz)

Pablo José Ramírez

Translated by Richard Clinton

*I believe the great fantasy is the idea
of a social body
constituted by the universality of wills.*

*Now the phenomenon of the social
body is the effect
not of a consensus but of the
materiality of power
operating on the very bodies of
individuals.²¹*

Michel Focault

From the body, *inward*

What is a body? How does a body operate? How does it recognize and represent itself? Dialectical materialism has characterized itself for proposing a philosophy of the body that is nonetheless quite limited by its own concept of power. Going beyond Western metaphysical notions, the important aspect was the fact that the body, as a work force, was necessary for capital to reproduce itself. For dialectical materialism it was first brain/body –the rational exercise of thought- and then everything else. But if the body precedes the idea, how can this be

a place for seeing and thinking?²² These are a few of the questions intended to generate debate as part of the *19 Bienal de Arte Paiz'* section dedicated to Body/Space/Sexuality.

When speaking of “the bodies,” however, the issue that arises is that we necessarily have to undertake an exercise of deconstruction. That is, to attempt to not think exclusively in the modern-illustrated manner, where the object and subject of study are present as two separate elements. In other words, one needs to set aside the idea of studying or observing in a “laboratory rat” style. In this sense, the challenge to undertaking an analysis that is centered on the body image from which we give meaning to the world would be to think of an approach to the body not only from an intellectual exercise – organizing ideas, theories and statements- but also from a life experience – feeling, perceiving, generating care, and emotions.

Let us attempt, for a moment, to think of the body as some sort of “*in vitro* matter.” That is to say, let us think of the body as a set of organs and shapes more or less delineated and are, going back to Beatriz Preciado, plastic bodies; dynamic and transformable. Let us attempt for a moment to think of a body while going beyond prejudice. Let us think of it just as it exists in the womb, or how it could exist in an artificial production environment. At this pre-ontological moment²³, it would be something similar to what Giorgio Agamben understands as “bare life.” From that notion, Agamben analyzes the existence of the bodies at Nazi concentration camps, where the individual

21 Traducción libre: “Creo que la gran fantasía es la idea de un cuerpo social constituido por la universalidad de voluntades. Ahora el fenómeno del cuerpo social es el efecto no de un consenso, sino de la materialidad del poder operando en los propios cuerpos de los individuos”

22 Alain Badiou, regarding Nietzsche, proposes that thought does not occur outside of where it takes place; thought is effective in “its place”.

23 In Slavoj Zizek, the pre-ontological moment is, hypothetically, that in which the construction of the “Self” is still not defined, and therefore, the construction of the self-gender and self-sex are certainly undetermined.

exists deprived of any possibility of even being named.²⁴

The Finnish artist Terike Haapoja is present at the *Bienal de Arte Paiz* with her work titled *Entropy*. This work of art consists of a scan of a dead horse's body with an infrared camera. This image shows in a natural scale the transformation process of a body from hot to cold. The camera is an artifact that uses infrared radiation instead of visible light. The measurements are visualized in an image that reminds us of that which we see with our own eyes. Still, the image is the visualization of data; not a photographic image in the traditional sense. It alludes in a very subtle way to a body whose shape is granted by its vital energy, constructing a corporal image from energy and not directly from matter. It incites questions regarding life, death, and the material presence of a body in its "pure" state.

With her work of art for this edition of the *Bienal de Arte Paiz*, the artist Lourdes De la Riva develops a complex aesthetic discourse linked to the issue of abandonment, of that which is invisible, and of an object's lack of permanence. In her work, De la Riva develops from different solutions the process of a book's deterioration through the action of termites. This process is documented and put on display in the exhibit in ways which take the observer into micro-spaces just as poetic as they are political.

Let us now imagine that this body in its "natural" state enters into some sort of bio-industrial factory; a place destined for

the creation of sexualized bodies capable of functioning in a predetermined system. These bodies would travel through a technological assembly line that assigns gender, building determined grammars for the masculine and the feminine, and delineating certain cultural codes of conduct which will guide the body –already social and already political– through the logic of discipline and the market. In other words, what this bio-industrial machine demands is logical and normal bodies that make sense and run well in this world. All of the faulty bodies must be discarded or re-fitted. Therefore, each body will be a part of this concert of diverse technologies that will go on building the subject/modern-colonial body.

All of this could easily take us back to the writings of George Orwell, or to a science fiction movie in the style of *The Matrix*. The issue is that this fiction is not too far from the great modern fiction of the body and sexuality. This is a fiction that is not ours. It is a sort of meta-location from which the bodies are formed, but above all, from which things and bodies are named.

Pondering on the *19 Bienal de Arte Paiz* and thinking of art as a specific place, I come across works of art that in a very convincing manner take up the issues of sexuality and gender, going beyond the traditional clichés and hegemonic forms of representation.

Such is the case for the artist Jorge Chavarría. For this Biennial's edition he develops the exploration of the body from the need to propose diverging forms of sexuality. These are not necessarily associated with the exaltation of the hyper-feminine body. Chavarría explores *trans* women (cross-dressing women) in daily scenes through photography, as well as in intimate spaces. He searches for a sort of honesty through the image which goes beyond the glamour or the fetish of the *trans* representation,

24 Giorgio Agamben's analysis represents a paradox: although the modern construction of the bodies relies on a certain categorization, control and assignment of roles in order to build hegemony, the *nuda vida* (bare life) is the complete opposite. It is a body deprived of meaning, but not deprived of power because of it. This same concept can be compared with the notion of the "abstract nudity of being simply human". This is a concept generated by Hanna Arendt in *The Origins of Totalitarianism*. The analysis I propose of thinking of bodies before naming and normalizing them is merely a hypothetical issue that in this instance serves the purpose of analysis.

as this could dangerously strengthen the cliché. One of the photographed individuals is a cross-dressing female of advanced age. In her look and in the same “aspect” of the image a certain, more visceral and more honest look can be traced, of what it implies to see oneself as a sexual dissident, with all the complexities of the human body and of the human being.

The artist Nora Pérez proposes a character named “Blondine” through the performing construction of gender and sexuality. She plays with the morbidity of sexuality and the sex/gender contradictions. She creates certain situations through this type of scenery, where Blondine breaks away from daily reality and, through very uncomfortable means; she creates images/situations that border on the absurd. For the *19 Bienal de Arte Paiz* she proposes the interaction of Blondine with an ice-skating rink in Guatemala. She carries the archetype of a well-adjusted blonde to the ultimate consequences of interacting with the ice and with visitors.

Chavarría and Pérez’s works inevitably took me back to Beatriz Preciado’s *Counter-Sexual Manifesto*. With the intelligent and aggressive sense of humor that characterizes her work, she develops a series of proposals that touch in the most unsuspected ways the discourses regarding power over sexuality and the body. They also observe with a critical eye the naturalization of the bodies of the feminist, homosexual, transsexual, bisexual, etc. In this sense, counter-sexuality would search for a sort of permanent sabotage to the political categories under which we would think of the insurgent forms of the sexual bodies. Preciado proposes the possibility of a new body grammar. While presenting these images, Chavarría builds up the precursor to his own fiction. This one is perhaps less dominated by the norm and by violence.

An adolescent girl’s body, constantly changing and questioned by and run through by the fragility of an existence in a globalized world, is the starting point for Andrea Aragón’s work of art for this edition of the Biennial. Through photography, she has created an intensive record of the intimacy of her teenage daughter. In the artist’s own work, “it’s about invading her space, which also belongs to me. It is a look into my own fears about her and about my own maternity.”

The Colombian artist Carlos Motta, on the other hand, develops a work which fluctuates between what is distinctively human and the artistic. His work of art explores the construction of possible platforms for visualizing the dissident bodies, generating political projects that operate at the borderline of art. In this case he generates a project in coordination with the Red Multicultural de Mujeres Trans de Guatemala (Redmmutrans). During the time of the Biennial, the exhibit’s space for Ultraviolet Projects turns into a meeting place; a place for information and horizontal dialogue, allowing the overcoming of stereotypes regarding sexuality and its dissident forms stemming from Redmmutrans’ own experience as an activist.

Alain Badiou’s dance (or from the body *outward*):

In his book: “Little Manual on Unaesthetic”, the French philosopher Alain Badiou dedicates a chapter to the analysis of the body and to movement manifested through dance, thinking of it as a metaphor of thought. In movement one questions the rigidity of earth itself, where a movement/gesture precedes the next without a rational act as filter or mediator. Movement in dance

functions as a sort of liberator for the body, giving free range to the expressive ability of undisciplined bodies. These bodies are neither categorized nor organized. Based on the works of Zaratustra-Nietzsche, Badiou articulates the whole idea of a body that is not subject to the modern-colonial precepts of the disciplined body. Quoting Badiou:

"Why does Nietzsche consider dance as the obligatory metaphor for thought? Dance opposes the great enemy Zaratustra; an enemy which he has designated as 'the spirit of heaviness'. Dance is, after all, the image taken from a spirit of heaviness (...). This image of flight, says Zaratustra: "He who learns to fly will give the earth a new name. He will call it light" (Badiou, 2008:105).

In this way and when referring to Nietzsche, Badiou clarifies the idea of dance as a sort of "*political movement*." It is its own beginning and end. From this he develops the notion of a playful body, flying and free from certain materiality of control.

Later on, and regarding the violent forms of discipline, Badiou comments: "The lion is too violent to designate the newly created earth as light. One would have to add, then, that dance is bird and innocence because it is a body that precedes the body (...). What is then, for Nietzsche, the opposite of dance? It is the German, the bad German, for whom he provides the following definition: 'obedience and good legs'. The essence of this bad Germany is the military parade, which is the aligned and hammering body, the enslaved and sounding body. The body of the beating pulse. In the meantime, dance is the aerial and broken body; the vertical body" (Badiou, 2008:109)

In contrast to Badiou's proposition on dance, Francesca Woodman's work allows one to find fruitful relationships with Badiou's idea of the broken body. She is a featured artist in the *19 Biennal de Arte Paiz*. Woodman has developed a brief yet intense career, with

a piece of work that illustrates in multiple ways the approach to a subversive body. Her work traveled through the exhibit of a body and a certain notion of de-materialization. While dabbling in photography, Woodman developed images in which her body was the subject of her work, even though this body was rarely visible in its totality.

As she launched herself at 22 years of age as an artist from her loft in the Lower East Side of Manhattan, Francesca Woodman left an artistic legacy as intense and fleeting as her own life. It would seem as if the totality of her works serve as some sort of metaphor for her life, where her body occupied in some way a transient place, while being in spite of this the main resource for her artistic language. In this sense, and just as proposed by Badiou, it was a body that danced as the obligatory metaphor for thought.

In her photographs she displays a body traveling between its materiality and thought –once again, the modern rationality of the subject and object is questioned. In other words, the body is present, but at the same time is able to transform itself and become fused with the torn down architecture. It is a body turned erotic through very subtle ways. On the other hand, just as in her emblematic series *Charlie the Model*, which was created during her stint at Rhode Island School of Design, Woodman also places the male body as the center of the debate in her image.

Stemming from a ritualistic, symbolic and performative enunciation of the art of drawing, Sandra Monterroso presents the work *Acciones para abolir el deseo* ("Steps to Abolish Desire"). This work consists of obsessively painting white paper squares with black graphite during 260 days of the sacred Mayan calendar. This activity is presented as Alain Badiou's obligatory dance of thought, where the action of

drawing is liberating yet carries with it the responsibility of an action filled with cultural significance. The action is a reiteration of the blurring, stemming from the concept of black being considered an invocation of the profane.

On the other hand, the Brazilian artist Nuno Ramos' work for this edition of the Biennial responds in some way to this subjective notion of the body. He places a body in relation to language in a performance, by occupying space with impossible questions, accompanied by flowers that wither in their natural process, while presences become imprudent.

Now then, could we think of the art of drawing as the *obligatory metaphor of thought*, of the art of drawing as dance? The Guatemalan artist Yasmín Hage's work for this edition of the Biennial consists of a series of drawings in which she works, through portraits, in ways to represent certain subjectivity of sexuality in dispute with gender going well beyond the conditioning norms for the image. The drawing here can be considered either an image or a dance. As long as not everything is preconceived, it is rather the stroke of the brush that finds in unsuspecting ways the creation of an image once it's generated by the movement of the hand. Hage's work shows a nodal point in the creation of an image that questions the linear, bipolar and normalized models of the masculine and the feminine. Her work stems from androgynous portraits, inviting people to take part in the work with full knowledge of the cause.

The disciplined military body would be, for Nietzsche, the opposite of a dancing body. In other words, the military body, such as would be molded by the discipline of gymnastics, would be an assaulted body, a heavy, slow and violent body. The male military body is some sort of biological

weapon. Now, in a country like Guatemala, with the wounds still open and bleeding from 36 years of war and 500 years of ultra-violent colonial processes, the male military body has played and still plays an important role. This image could also be equated to the feudal masculine figure of the foreman, overseeing in the farms and plantation the bodies of those who work, produce, and are exploited.

From this perspective, the colonial bodies develop under a domination and normalization which are imminently violent. This violence is not only symbolic, but it is also a material violence experienced during the war and its consequences, and materialized also in the institutions of family, education and labor. The violence is materialized in the masculine body that hits, rapes and exerts authority.

The Nazi soldiers to which Nietzsche alludes could very well be the Guatemalan Kaibiles, well-instructed and disciplined in the practices of death. Here then, it also becomes necessary to introduce a theory of movement/thought that allows one to think and exert from untied, free, playful and fearless bodies; bodies that are not attached to the classical prejudices of colonial times.

The life span is created through the sensible and corporeal experiences. In this sense, as part of the curatorial team for the Biennial, we deemed it important to also reflect on the body in created space. Here, architecture and urbanity are two elements necessary when thinking of creating the bodies and their conducts. The ability of the colonial bodies to perform is reproduced through spaces through which we can and cannot move: the way in which we move is also normed, the access to that which is private and the tension with that which is public is linked to a notion of citizenship and "good conduct."

In this sense, the Puerto Rican artist Chemy Rosado Seijo's work is more pertinent. His work consists of the construction of a ramp for skaters, which must function as such, with skaters going up and down with their broken, flexible bodies, albeit in this case they do so in a private space.

In this way, Chemy's work reminds one of the political implications of a body in movement, behaving in ways that do not answer to precepts of "good conduct." Rosado's work forces one to think of how a body becomes political when it subverts certain performance through the counter-culture of the skater and the way he moves in space. It is important to mention that the policy of modern urbanization of the Metropolitan City Hall in Guatemala City is based on the systematic marginalization of counter-cultural forms, or in attempting to turn them "normal", characterizing them within the liberal matrix of the multicultural and tolerant. This has generated tension between the powers that be and these forms which, historically, have operated from the underground.

The artist Diego Sagastume presents, on the other hand, a piece that finds its materiality in the interaction of the bodies. His work consists of an app for smartphones that can be downloaded for free. In this application, the user may choose from different types of "social roles" that are determined by certain stereotypes from the national imagery. From this, he proposes the generation of a game of proximity of the bodies, alluding in this manner to debates regarding the virtual presence, the forms of representation and the prejudices towards ethnicity and social and economic status, in a work that creates some sort of perverse game of the body, space, and the city.

While thinking of the body and architecture, it is necessary to mention the work of the artist Gabriel Rodríguez. His work is

linked with the body through a tangent rarely approached. Rodríguez begins with the critique of a certain hyper-functionality of modern architecture, using a material as generic as it is post-modern: drywall. Rodríguez builds a labyrinth that forces one to move through absurd spaces which limit movements with metaphorical and physical traps in an existence that "functions" only through the space in which one is allowed to move. This reminds us that space is occupied physically and conceptually, and that, just like Henri Poincare mentions, space is understood through the sensory and corporal experiences which shape it and give it meaning.

Diana de Solares is an artist who has developed a prolific career around the study of space and place, frequently placing the body as the leitmotiv of its explorations. In this case, her works transcend notions which have been reduced to the visual, seeking to generate environments and aesthetic impressions that give new meaning to space.

Diana de Solares' work for this edition of the Biennial consists of an exploration of the architectonic space through the notions of existence and totality, public and private, permanence and transitory, and life and death. De Solares' proposition consists, then, in the creation of a space that is activated by the languages that operate in the field of the sensible.

There is no doubt that the body as the first place from which to think/do in different ways is something that belongs to us and represents our "being" in this world. The arts have always been in some way obsessed with the body. They have attempted to represent its "perfect" shape, they have created subjective and sublimated images, they have discarded it completely, tainted it, painted it, interfered with it, place it as an object of art itself, taken it to the limits

of physical resistance, but above all, the arts have been able to transform the way the body itself is looked at. They have fused together the subject and object in an aesthetic experience. They have created, albeit in an ephemeral manner, subversive bodies that are able to create freer fictions, shouting at other forms of existence, of determining their sexuality, of creating gender, of moving and dancing.

On Themes From the Tropics: «Pretty Indigenous Girls»

Amílcar Dávila Estrada

To Vicky

Translated by Richard Clinton

More than once over my childhood I heard the young woman from Santa Rosa say: "There are some really pretty indigenous girls." The statement did not seem to express a forcedly objective deliberation. Neither did I detect a substantial tone of patriotic fervor in it. If anything, it was expressed with a casual tone of generosity, and a bit of contempt. It was not uncommon for the young lady to stop and chat with Miss Manuela during our regular outings to the market near the church. Miss Manuela was a mature Quiché (or was it Mam?) lady from Quetzaltenango. We were always impressed by her enormous pleated skirts (the compliments were always so contagious) and blouses with curious and colorful embroideries. I vaguely remember her hair, full of Vaseline and a very peculiar scent which was neither pleasant nor unpleasant and must have come from either the Vaseline or from some perfume. Miss

Manuela was the owner of a rather huge spot at the market, where she sold grains, vegetables, and groceries. She did not seem poor at all -- an impression that would have been justifiably non-judgmental towards the rest of the ladies displaying their produce in two or three humble and old baskets. "Don't be fooled. These Indians sure know how to handle their money." I remember hearing the young woman casually utter this or a similar comment during one of our routine mid-morning excursions.

During my puberty, I told the young gentleman from Santa Rosa: "There are some very pretty indigenous women." This topic, which towards the beginning of the 1980s was still alive, had already taken over me. This topic could not only be heard in quotes like the previous one, but it could also be heard in popular songs from a previous era, yet they were still heard on the radio or they were sung during family reunions or family outings. "There was a really pretty Indian girl in Chichi-Chichicastenango", went a song by the popular Paco Pérez (†1951), from Huehuetenango. "She was so pretty that I just fell in love with her", said another song by another songwriter from Huehuetenango, born on the same telluric year of 1917, José Ernesto Monzón (†2003). In the same way in which Mario Monteforte's (1911-2003) novel, *Donde acaban los caminos – Where the roads end -* (1952), the theme invited one to truly fall in love, completely it would seems, and not only from an idyllic distance: "when I kiss her tiny mouth ... I feel as if my soul were burning." There is no doubt that there was no bargaining with desire:

There is a sweetness in her mouth
of ripe fruit, inviting one to sin. She
kisses which such great pleasure that
it is madness her mouth to kiss. Oh,
young Indian girl, come here, that I
may kiss you on the mouth.

(“Chichicastenango”)
Monzón shares the sentiment:

“Beautiful girl from San Juan, fill my mouth with honey. ...If you come to love me, we will live in your village once you become my wife”

(“La sanjuanterita” – The girl from San Juan”).

This was not, thus, a mere and more or less idealized exultation of the «Mayan race». That would have been the case with the coining of the famous «choca - quarter» (physical anthropology study included), around the same years when these songs were written and learned. There was, at least during the peak times for this theme, a thing for practicing desire, for kissing, intertwining, and making a life with the pretty indian girl. This must have been around the 1940's and 1950's, before I was born during the second half of the 1960's. By the time the 1970's arrived, the theme had lost popularity and it was no longer considered contemporary. During the 1980's it found itself in an antipodal position. It could not have been any other way then, during that infernal time of genocide, even if not a whole lot was known about it.

Upon my timid and evidently borrowed exultation of the beauty of indigenous women, the not-so-great man from Santa Rosa sprang upon me the following question: “Where have you ever seen a pretty Indian girl?!” This question was half rhetorical and half an initial reprimand. It woke me up from the theme's hypnosis in which I had apparently lived during that age of awakenings that is puberty. The fact is that, aside from Miss Manuela – whom I no longer saw – or one of the maids in my home, I did not personally know any indigenous women. I do not even remember seeing them on television or hearing them on the radio, unless it was as

part of a national or Mexican comedy skit where their expressions and behaviors were parodied or as part of the colorful national scenery in a commercial for the Guatemalan Institute of Tourism. Their speech and gestures (or rather, the stereotype that we had of them and in general of the entire indigenous world) were also the object of school jokes that were more inconsiderate than the portrayals of the media or the urban legends. As part of these, for example, I remember one where in the indigenous towns or villages people would be given toilets as part of the aid provided by government agencies only to become the domesticated animals' eating bowls or plant pots. It was easy to recognize the fantasy of prejudice by the simple act of our governments massively distributing toilets. (The international cooperation efforts were not stylized enough for the imagination to use them in order to achieve more plausibility). And what may have been said if we stopped to think about the necessary and basic infrastructure, still nonexistent in so many parts of the country, for this act of distribution to make any sense? We did not possess the information nor the criteria – which by the way many of us never would have wanted to possess - to question before we laughed. This was particularly the case when it came to a conspired and fraternal laugh of «superiority» (known today as «V.I.P»), such as the ones we have loved to adopt and invent in our society. The credited source of the toilet issue was someone's father, albeit never specified. Surely it was the same person who circulated the «notion», based on a single generic anecdote, that «there is plenty of work. The problem is that people (be they poor, rural, indigenous or not) are lazy bums and they want everything given to them». Such are the dynamics of the rhetorical-ideological class warfare, as it is called...

Going back to the topic of the Indian girl who was no longer pretty, much less desirable, kissable, and someone to marry: a typical story among school boys from well-to-do homes like the one I attended was that of «doing the maid» - a heartless expression which meant to harass, abuse and even rape the house's maid. There is no doubt that in many instances this story was more an urban legend, casually mentioned in an attempt to let others see that we were becoming «men»; that is macho men with an unstoppable desire. However, often times these stories carry with them a bitter dose of violent reality. Nonetheless, when it came to an indigenous maid, things did not work out. Such an aberration could not be displayed as a supposed symbol of manhood. This was not so because of moral reasons, of course. These macho men know nothing of morality. They only know of aesthetics or of distance, let us say, of an ethnic nature; or both: "Where have you ever seen a pretty Indian girl?" – Once the time of the idealist love for mestizos had passed, with its respective dose of romantic love for Indians, the question could be nothing more than simply rhetorical. The middle-class Ladinos, particularly those in urban areas and with airs of superiority, could no longer find a pretty Indian girl; not in Chichicastenago, not in San Juan, not at home, nor in any other place.

Whatever the case, the expression itself «pretty Indian girl», does not seem to have enjoyed in Guatemala the same popularity that it enjoyed in its heyday in Mexico. Coined and forged by the revolutionary national spirit of the 1920's, it meant a vindication of indigenous blood by the mestizos. In the bosom of the Guatemalan bourgeoisie revolution twenty five years later, such a meaning would include or emphasize the desire, as evidenced by the previously quoted references. The respective imagery shares, among other things, the common

props such as the market, the braided hair, the flowers (in the style of lilies sellers, by Diego Rivera), and the shame:

I would always wait for her as she came from the market ... Every day she would walk by with her basket of flowers ... She would look at me and laugh, and she would play with her braided her, as the little Indian girl said that she was bashful. ("The little girl from San Juan")

Setting aside for a moment the implicit submission, whether it's perceived, desired or faked, the feeling of shame would reveal with peculiar evidence a communicational hiatus which could not be unilateral. An effort to save this was constituted in Mexico with the celebration of being Mestizo. As it is well known, in the intellectual field as well as that of the policies of the State, this came to be through José Vasconcelos and Manuel Gamio. This latter gentleman is credited as the one who, in 1921 instituted the contest titled: «pretty indian girl». ²⁵

The Mexican pride for their indigenous population was one of the main sources – along with the cultural anthropology from the United States – from which a couple of decades later the Guatemalan project for social integration would originate, including our indigenous pride. On the other side of the communicational hiatus, the contest

²⁵ These are some of the recent papers regarding this pageant and the Mexican National Project for Mestizos: Sámano, K. "De las indígenas necias y salvajes a las indias bonitas. Prolegómenos a la construcción de un estereotipo de las mujeres indígenas en el desarrollo de la antropología en México, 1890-1921". (On stubborn and wild indigenous women to the pretty indian girls. Prolegomenos to the creation of a stereotype for indigenous women in the development of Mexican anthropology, 1890-1921), *Signos Históricos (Historical Signs)* 23, Jan-Jun 2010. Ruiz, A. "La india bonita: nación, raza y género en el México revolucionario" (To the pretty indian girl: nation, race and gender in revolutionary Mexico); inn M. Belausteguigoitia & M. Leñero, eds., *Fronteras y cruces: cartografía de escenarios culturales latinoamericanos (Borders and crosses: cartography of cultural Latinamerican stages)*; Mexico DF: UNAM, 2006. Ruiz, A. "La India Bonita": National Beauty in Revolutionary Mexico", *Cultural Dynamics* 14, Nov 2002.

«Xelajú's Indigenous Queen» was instituted in 1934 as an initiative of the community. It was presented as an alternative to the local authorities' handpicking Quetzaltenango's indigenous queen.²⁶ This became, then, someone's own confrontational initiative against the official policies. The first reported indigenous queen in Cobán is said to have been elected in 1936. It is also a well-known fact that 30 years later, in 1968 or 69, the «Cobán's pretty indian girl» contest was created. This contest would soon change its name in 1972 to «Rabin Ajaw» (the previous year it had become a national contest), perhaps serving as an example for the longest running contest in Quetzaltenango. The latter would do the same in 1979, and it would come to be known as «Umial tinimit re Xelajuj no'j». These two contests stand out, at least at the level of the media, because of the Ladino's lexicon's scarce repertoire of consciously Mayan terms.

In contrast with the Ladino beauty pageants, lacking from the Mayan events are gestures of historical and cultural vindication and of socio-political activism, since these obscure the role played in them by the merely physical and standardized beauty. The phenomenon would seem to be recent, but perhaps it has gradually intensified, or at least there has been an increase in publicity, since 1992. Because of the commemoration of the 500 years since the Spanish invasion of the Americas in that year, the media has increased the attention it gives to the indigenous presence in the social and political developments in Latin America. Almost twenty years prior to that, in 1975, the press had reported on a Rabin Ajaw, an indigenous beauty queen, engaging in a fund-raising trip throughout the United

States. These funds would help to carry out projects that would be beneficial to society. Among the Quichés who, for their part, have won to the title of *Umial tinimit*, one may find renowned political or social leaders, academics, professionals of all kinds, founders of cultural and educational centers, etc. The titles did nothing but add to a trajectory that precedes and transcends the «beauty» pageant. It can be easily stated that the traditional sense for this term is itself transcended by everything else, not necessarily because of the reasons previously and extensively discussed through contemporary aesthetic standards, but also not in contradiction to these.

A review of the written media outlets in 2008 compiled some of the contrasts between the Mayan and Ladino feminine pageants.²⁷ Some of the reviewed notes illustrate very well the thought provoking observations that have been made for a while. For example, one note in the local newspaper *El Quetzalteco* portrays the difference in perspectives between those events. It reports on the Quiché's pageant innovations: instead of having the candidates strut and be displayed on a carriage through the main streets in the city of Quetzaltenango, this year the Mayan candidates chose to walk and interact with the community in a style similar to what candidates running for public office do.

Another note in *Prensa Libre* reports on a recently elected Rabin Ajaw working as a high school teacher at a prestigious school. She spoke of her university studies as a social linguist, her socio-cultural advocacy, and her aspirations for academic and socio-political leadership.

The newspaper coverage of these events – including all their more or less successful or deliberate efforts to be balanced –

²⁶ See Camey J. & U. Quijivix, *Memoria histórica de la centenaria sociedad maya K'iche' «El Adelanto»* (Historical memory of the centennial Maya K'iche' society «The Adelanto»; Guatemala: Cholsamaj, 2013).

²⁷ Research and analysis team in charge of Victoria Tubín.

would seem to do nothing but contradict themselves. In these twin notes (*Prensa Libre*) one can see how, while the young Latin girls were posing in the traditional style of beauty pageants, the Mayan girls (from the entire country, since this was a national event), are captured by a photograph angrily eating during a break from their activities.

As can be read in the respective note, these include educational talks and a diversity of artistic points and folklore. It is clearly about two completely different concepts of a beauty pageant.

This is not to imply that the indigenous pageants reject everything concerning physical beauty – or better yet – the physical side of beauty. It is always about very attractive young ladies, with everything that this can imply in terms of the face, the figure, charm, demeanor, flirtatiousness, etc. In this instance, see the note to the left (*Nuestro Diario*).

For their part, several of the Ladino pageants include a stagnant version of the folkloric identity of the Guatemalan woman (no doubt remnants of the forged version of indigenous individuals created towards the end of the last century). This is done in a way similar to the stylized school patriotic celebrations (right, *Nuestro Diario*). All of this is part of a nationalist and more ample discourse that identifies that which is indigenous, as if remitting it to the country's sceneries with an idyllic natural beauty. We should, supposedly, identify ourselves with this and take pride in it as Guatemalan men and women, urban and rural, Mayans, Ladinos, Xincas, Garífunas, mestizos, the poor, middle-class, rich, children, teenagers, adults, seniors, Catholic, Protestant, right-winged or left-winged...

This is a strange pride, contradictory in that it pretends to rest on a beauty that

is not our own work, and if anything we actively or passively contribute to destroy or sell for golden crumbs...

This is a strange pride, which in the middle of the nation's history persecuted the fatuous union of blood lines, only to later reject once again the beauty of the Mayan woman. It would also reject the conceited travesties put into practice during the segregated beauty pageants, or in certain days of the official (Independence Day) or liturgical (the day of the Virgin of Guadalupe) calendar. Fortunately, even in spite of this segregation, or perhaps because of it (the gesture returned to us by a mirror in which we never could find *ourselves* will always be paradoxical), we are given the opportunity to recalibrate our own non-nationalistic and non-national notion of beauty, and to place it next to or as an integral part of our vindication, our struggle for our own identity. This identity, like liberty, does not belong exclusively to anyone, but rather, it belongs to everyone, *rech ronojel, rech qonojel, rech konojel*.

“Where have you seen a pretty Indian girl?” From the moment I was asked this question, some thirty plus years ago, I could not do more than to simply avoid the paternalistic topic that had contagiously been transmitted to me. I could not take it as a serious question and answer it. Now I am able to, although not without the clumsiness of a mere summation, or without the corny tone that in these postmodern times I cannot stop myself from utilizing in any discourse regarding beautiful women. I write “beautiful” without knowing what I want to say, or what can represent such a characterization, which I nonetheless wish to point out. There is no doubt that those who no longer count beauty among those beings worthy of attention, reflection and celebration are correct. If there is any beauty in them it will not be as a feature, but rather

as an energy, vibration, a certain power of attraction and organization which opens us up to in an unusual way to other beings and worlds. It is not, but rather - without its preexisting occurrence – it gives, presents, awards, squanders, projects, transmits – none of which can appropriately take place in the abstract. Nor can they take place in an impossible place that is so general, so transcendent or absolute, but rather from a lonely place or from precision, this or that concrete look, voice, scent, touch, moment, emotion, feeling, comprehension, understanding, encounter.

Art as an Act of Performative Speech

Marco Chivalán-Carrillo

“Philosophers have, for some time now, assumed that the role of ‘statement’ can only be to ‘describe’ the state of things, or to ‘state a fact’ with either the truth of with falsehood.”
John Austin

“What is this spectrum that undermines the norms of recognition, an intensified figure that hesitates between being in and being out?”
Judith Butler

“Vision is *always* a matter of the ‘power of seeing’, and perhaps, of the implicit violence in our visualizing practices. With whose blood were my eyes created?”
Donna Haraway

In this article I would like to analyze an idea concerning the potential of art²⁸ in the invention of other worlds still possible, and of course, more livable. In this sense, to speak of other possible worlds means to speak also of the possibility of other bodies, other realities, other subjectivities, other connections, and other types of relationships. It seems very interesting to me to think of the capability of our artistic practices to generate a rupture of the normative framework in which they could swiftly be placed. The normative framework responds to one unique²⁹ way of looking at things; from an objective point of view, in terms of what the “aesthetic experience” that is generated through the artistic practices. In this sense, “perception” takes on a role for this experience that is primordially normative, standard, and naturalizing. Indeed, this is where I confer importance to “the vision.” However, I do so because of my intention of concentrating on “the objectivity of a look.” On the other hand, I would like to stop and ponder the issue linked with the proposal of “other looks” and the potential and vertiginous essence in the differences. These differences occur in spite of the rupture they aim to produce in the dominating, straightforward look.

It is important to mention that I am writing this paper from Guatemala, and I am conscious of the country’s history in the present context. That is, being in front of/on a stage. In addition, I am conscious of the daily horror and terror, and the bloody

28 In this instance, I am referring to art, but in a similar way I could be referring to the sciences, social movements, activisms, etc.

29 Apparently this objective gaze ends up being an illusion that, nevertheless, not because it is an illusion it has the quality to disappear magically, nor it is exent of responsibility in the hierarchization of power relationships. In its capacity to generate in a disciplinary form reality, lies its “success” in naturalizing the techniques of visualization. But it is also here where it can be intervened critically through political destruction.

3 Cfr. Austin, J. (1991). *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Ediciones Paidós

accounts that we carry with us –without evoking any innocence whatsoever– due to “our” colonial and patriarchal inheritance. The horrors that this “present” history of ours endures are manifest in the gestures and practices with which those who proclaim themselves as the sovereign, sensible beings invoke and activate labels over those whom they consider “the others”; through race, sex, sexuality, gender, social and economic status, nationality, ability, species, *et al.*

I find myself situated on a stage where the necro-political, colonial, patriarchal and capitalist techniques converge. This is a stage that requires, in ethical terms, a committed interpretation in order to achieve a possible intervention that will result in a different and livable vision. A re-invention of “what is out there”, wherever it may come from, is possible through the same way in which the tenacious histories of anti-colonial, anti-patriarchal, anti-capitalist resistance have taught us.

The Act of Performative Speech and Art

This work is an attempt to rescue an important proposal that the British philosopher John Langshaw Austin³⁰ presented years ago. It regards the speech acts, classifying them into two different types: the constative and the performative utterances. The constative speech acts are those that, according to Austin, make a description of a given situation or of some occurrence, and these may be the object of a judgment of being true or false. Acts of performative speech are those that have the capacity to produce the reality which they attempt to describe. In this sense, such acts are not true or false; rather they

are successful or failed. Austin’s proposal is a part of Judith Butler’s theoretical adjustment of the notion of performative utterance, which she presents in *Bodies That Matter*. A theoretical adjustment is necessary to disrupt the ambiguity that could result from confusing the notion of performative utterance with that of performance, reducing the potential of the performative to a theatrical parody.

On the other hand, Beatriz Preciado’s³¹ readings of these performative statements are significant, specifically those concerning science’s potential in the invention and creation of living artifacts. Preciado proposes that science has the “ability to create, and not only to describe, reality”. Following this writing, and as contradictory as it might “seem”, Science is not the only one who “enjoys” this performative authority. Indeed, Preciado argues that “The arts and activism are very much like the laboratory sciences. They also have the power to create (and not simply to describe, discover or represent) artifacts; [...] art, philosophy or literature can serve as virtual counter-laboratories that produce reality”,³² It is in this context and intersection of readings, and to what my understanding is of what is considered as art, where I would like to propose the potential of artistic practices and their ability to create a reality and livable worlds for all sensible beings, including their committed description or interpretation. If I make reference to the potential in the creation of reality, I would also invoke, without fail, to the creation of bodies and subjectivities. Just like Preciado writes, “it is no longer about unveiling the hidden truth of nature. Rather, it becomes necessary to make explicit the cultural, political and technical processes through which the body, as a natural artifact,

30 Austin, J. (1991). *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones. (How to do Things with Words: Words and Actions)*. Barcelona: Ediciones Paidós.

31 Preciado B. (2008). *Testo Yonki. (Testo Junkie)*. Madrid: Espasa.

32 Ibid., p. 107.

reaches its natural state”³³. That which is considered art, stemming from the notion of performativity, has to do with the ability that its producers might have in producing other ways of life, other notions of aesthetic existence. There, binary categories and their high degree of violence would not be missed. Still, neither would they claim to be innocent, given that everyone would know the processes from whence they came and why they have reached the place they are at, since no one would ever start from scratch. Of course, to wish for other possible, more livable worlds would imply betting on polluting the potent, unmarked look –that seeing without being seen, following Donna Haraway- within the objectivity of the aesthetic experience.

Of course, it could be considered that artistic productions have *always* attempted to produce reality. Indeed, it could be that they have already done so. However, what happens when that which they are attempting to produce is a re-naturalization of that which “already exists?” Or, what happens if they produce their creations from a unique, unmarked look, or from other looks, framed within the norm? That is, what happens when the producers are effectively involved in producing the reality which they presume to describe, but only in terms of reproducing and/or reactivating the technologies of domination in matters of gender, race, species, sex, etc.?

The unique vision as objectivity

To think about the objectivity of the vision³⁴ – as a formulator of facts – in artistic, critical and cultural practices is to think

about its “privilege” and coercive power over that which it deems as true or false. This is particularly so if the visualization techniques are confused with techniques for the production of truth, especially in the case of aesthetic truth and the reality of artistic practices. With that said, I would then like to highlight a point regarding the objectivity of that potent, unique, and unmarked vision. If this unique vision has been able to produce techniques for a visualization of truth with which it “commonly” operates, it is so because of its link to the relationships of domination. This type of vision has passed off as what is considered “reality.” Here is the importance, therefore, of embedding it. The violence that this straightforward vision or this nearsighted eye has exerted is infallible in the practices of science of which Donna Haraway speaks. She alludes that the eyes “have been utilized to give meaning to a perverse and refined ability, throughout the history of Science, to distance the observer from what he is about to learn about everything and everyone in the interest of power without obstacles³⁵. This perverse ability is also related to militarism, capitalism, colonialism, and masculine supremacy.” Taking into consideration what Preciado states about the production of living artifacts by science and art, it is now possible to say that, in a similar way to science, normalized conventional art has become akin to the practice of violence foretelling the truth in aesthetic practices. This violence of the unique vision not only is part of the masculine supremacy, but it is also a part of other coercive technologies such as the colonial, capitalist, and of militaristic supremacy.

33 Ibid.

34 Here I am referring to the vision; that is, the view, for this particular instance in the essay. I am, however, aware of the eye’s privilege and its link to techniques of normalization in order to capture images.

35 Haraway, D. (1993). “Conocimientos situados: la cuestión del feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”. (*Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectives*) In Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. Madrid: Ediciones Cátedras.

In this context, the unique vision is not an innocent practice when it comes to framing its objective. While reading Susan Sontag's writings, Judith Butler has taught me³⁶ to think that the frameworks with which we perceive, visualize and observe produce their own type of intelligibility. Butler argues that towards the end of the 1970s, "Sontag stated that the photographic image had lost its ability to enrage and incite. And so, in *About Photography*, she argued that the visual representation of suffering had become a cliché to us, and that faced with such a bombardment of sensationalistic photographs, our capacity for an ethic response had been diminished."³⁷ In general, what does one pretend to accomplish with artistic practices, in terms of the performative? How would one conduct the production of affection and sensibility through art in political and ethical terms, for example? Evidently, Butler's analysis about Sontag's statement has to do with the visualization of suffering, linked in this case to the production of affection and sensibility in the context of war. This way, Butler explains that in the case of the United States, the State:

"...works in the scope of perception and, more generally, representation, with the objective of controlling affection in anticipation of the way in which this is not only structured by interpretation, but also how it structures interpretation. What is at play is the regulation of images that could galvanize the political opposition to a war."³⁸

While I attempt to think about the "objectivity" of art's unique vision, I dare to say that the production of affection and sensibility reproduces a logic of

domination, exclusion, and inequality in the experience of life and death when it structures the artistic practices into a uniquely totalitarian view. Towards what, or to whom do we become sensible? How can Art, in its capacity to create affection and transform sensibility, not be confiscated by the coercion of the unique view? How to accomplish what Rita Laura Segato³⁹ calls "the ethical transformation of sensibility" in this instance, through Art?

A critique of the arrogance and violence of the myopic eye of masculine supremacy and its production of vanguards,⁴⁰ and of a closed community with unique rights to the aesthetic experience is fundamental in re-inventing aesthetic itself. To think that the practice of vision can be used in benefit of artists and *artisans* who can make of that vision a political filter for the production of worlds with tones committed to the transformation of sensibility and affection, the bodies and subjectivities, the relationships and connections. We follow Haraway's interest in "rescuing the vision from the hands of technology and pornography, those who study the mind, bodies and the planets, efficiently insisting – that is, in practice – that vision is the correct sense for making real chauvinistic fantasies."⁴¹

³⁹ Interview with Rita L. Segado conducted by Mariana Carbajal and published in *Page 12* on February 8, 2010. Available at: <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-139835-2010-02-08.html>

⁴⁰ In the case of the Spanish State, for example, Preciado mentions that: "in the context of the definition of new production techniques for the sexual difference that characterizes Central-European biopolitics towards the end of the 19th century, corny, kitsch, camp and queer signal everything that exceeds the new masculine image of the White, virile, heterosexual male". Preciado, B. (2011). "La Ocaña que merecemos. Conceptualismos, subalternidad y políticas performativas, en *Ocaña: 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*. (*The Ocaña We Deserve: Conceptualisms and subordinate and political performatives*, in *Ocaña: 1973-1983: Activities, Actions and Activism*. Virreina Centre de la Imatge, / Montehermoso Cultural Center.

⁴¹ Haraway, D. (1999). "Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles". ("The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others") in *Politics and Society*, 30. Madrid. p. 122.

³⁶ Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas. (Frames of War: When is Life Grievable?)* Madrid: Ediciones Paidós.

³⁷ Ibid., p.102.

³⁸ Ibid. Pág. 107.

Considering Butler's analysis and Haraway's interest, it seems to me, then, that artistic practices are not a quiet, unchanging and fixed icon waiting for interpretation. Rather, these become an active part of the interpretation through the perception of the artist and that which he pretends to describe while at the same time producing a vision. This vision is not exempt from being questioned as unique. Such is the case for futurism and its flows towards fascist aesthetics.

Other possible views

Another issue whose problem seems important to identify in terms of cultural production concerns the critical and artistic practices of the so-called "oppressed." I would not want to delve deeper into a political history of "the inferior" and "their practices." For now, I would like to refer exclusively and superficially to the artistic practices of groups considered to be different⁴², or groups located in a hierarchy through technologies of domination. These technologies establish individuals and their positions of oppression and privilege. Could the views of these groups potentially interfere with the unique vision?

I will attempt to answer the previous question by outlining a couple of basic approaches. First, to think that the artistic practices of the "inferior" are powerful only because they come from that same "experience of oppression" seems to me to be disputable. This process makes the differences essential, and it turns its practices into the result of a naturalistic

42 The differences, of course, that matter. I want to continue thinking that in a differential position, - or in a differential and opposing conscience, following Chela Sandoval in her book *Methodology of the Oppressed* - it is pertinent and it allows for a visual note. However, I do not believe that from this position it might be possible to establish an ontology, and from there, to generate a definitive and monolithic closure.

position. In this sense, conventional and/or dominating art has the ability to confine these practices, if not to marginalize them, to extravagance, exoticism and tourism. This is so because it considers them as coming from their producers' ontological background. These are seen as the *bad* inhabitants of public sphere: "whores, cross-dressers, faggots, dykes, Indians, handicapped, junkies, et al." In short, they are a community of the abnormal for the apt and prolific spaces of artistic production from and for the unique view.

Second, these practices "should not merit" a privileged place of production of aesthetic truth, simply because of the *fact of belonging* to the abnormal. If this were the case, these practices would end up making of *their* production a way to turn oppression into the aesthetic. For example, in the case of the *queer*⁴³, Preciado states the following: "With the risk of falling again into a universalism of meta-oppressions, one cannot continue, in this day, to use the word "queer" to speak in a denigrating or local manner."⁴⁴ Further on, while referring to Europe and later on to the United States, she points out that "the word queer has been re-codified, re-colonized by the dominant discourse."⁴⁵ For example, since 2004 "an entire series of normalizing and academic speeches, which have appropriated for themselves the term 'queer' for their own purposes of knowledge-power, have surface in the media."⁴⁶

The filters through which art is produced and perceived, of course, ought not to claim a fixed place and an immutable temporary

43 There is a great debate going on about this critical theory and practice, not only regarding its Anglo origins, but also regarding the possible translations and re-translations of its practices.

44 Preciado, B. (2005). "Savoirs_Vampires@War" in *Multitudes 20, Printemps 2005*. Available in: <http://multitudes.samizdat.net/Savoirs-Vampires-War>. Its translation to Spanish by Norberto Gómez is available at: <http://biopoliticayestadosdeexpcion.blogspot.com/2010/08/saberesvampiroswar-beatriz-preciado.html>

45 Ibid.
46 Ibid.

nature. They ought to be ready for the translations and the multiplicity of their political and aesthetic scanners, in an environment of traffic and contamination. Very similarly to Preciado's argument that the "site for the production of knowledge and life is mutating,⁴⁷" so also must the "partial perspective which promises an objective vision⁴⁸" must be in a constant state of mutation. Mutation ought to be placed before representation in the creation of artistic practices linked to the creation of bodies, subjectivities, worlds, and eyes still possible.

Poems by Regina Galindo

translated by Richard Clinton

For every Cornfield

For every cornfield that you burn
we will plant one hundred seeds

For every fetus that you murder
we will raise one hundred children

For every woman that you rape
we will have one hundred orgasms

For every man that you torture
we will embrace one hundred joys

For every dead person that you deny
we will knit one hundred truths

For every weapon that you point
we will draw one hundred drawings

For every stray bullet, one hundred poems
for every found bullet, one thousand songs.

Country for Men

I refuse to think that this is a country for men

I gave birth to a daughter, a female, and I will not deny her the right to pay her dues
my grandmother earned hers through her hard work
my mother earned hers through a series of beatings

I am still earning my place every day
I am I think I decide I make I win I react I act

I will not go out to the streets dressed as a man so I can elude danger
and I will not stop going out

I will not walk around always with company in order to avoid being mugged
and I will not stop walking around

I will not drink punch at parties so I won't deserve to get raped
and I will not stop drinking

I gave birth to my daughter in a country made for her
and this is where I want her to grow up with open eyes
with an open conscience
fully exercising her freedom.

47 Ibid.

48 Haraway, D. (1993). "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectives", in Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. Madrid: Ediciones Cátedras, p. 326.

Translated by Idurre Alonso and Selene
Preciado

Multiply yourselves in order to multiply
your tragedy
or be born to immediately die.

Make of your hands your own assassins.
Or give us reasons to be able to kill you.

That it is nobody's fault
what happens in the world

That hunger is yours
and the earth is ours

That we keep being the same as always
And you are increasingly more.

Here we don't talk

Here we don't give opinions

Here we don't dream

Here we don't read

Here we don't see

Here we don't teach

Here we don't cure

Here we don't love

Here we don't sing

Here we don't believe

Here we don't exist

Here we don't play

Here we don't cry

Here we don't support

Here we don't bury

Here we don't belong

Here we don't act

Here we don't stay
Here we don't laugh
Here we don't endure
Here we don't shine
Here we don't eat
Here we don't hug
Here we don't dance
Here we don't wait
Here we don't fuck
Here we don't risk
Here we don't decide
Here we don't think
Here we don't raise
Here we don't accompany
Here we don't give
Here we don't scream
Here we don't vote
Here we don't save
Here we don't imagine
Here we don't do
Here we can't
Here we don't get better
Here we don't fly
Here we don't work
Here we don't listen
Here we don't allow
Here we don't breathe
Here we don't change
Here we don't create
Here we don't know
Here we don't quarrel
Here we don't forgive
Here we don't kiss
Here we don't verbalize
Here we don't seek
Here we don't write

Here we don't find
Here we don't answer
Here we don't appreciate
Here we don't care
Here we don't give
Here we don't remain
Here we don't propose
Here we don't respect
Here we don't defend
Here we don't love
Here we don't choose
Here we don't win
Here we don't study
Here we don't ask
Here we don't feel
Here we don't remember
Here we are not born
Here we don't grow up
Here we don't live
Here we don't fight

Here we only die
Here we only kill

Frames of Reference For Thinking about Specificities That Name Themselves in Guatemala's Contemporary Art.

Cecilia Fajardo-Hill

[...] Any speech act is both limited by the horizon of possibility of existing knowledge, and, as an expression of an individuated psychological history, a

potential erasure of, or challenge to, those limits, capable of opening a space to 'unauthorized' realities.⁴⁹

Jean Fisher

Contemporary art in Guatemala is a complex universe of ideas, of critical resistance to colonialism and canonical precepts about art, and unique ways of experimenting with material culture. The artists in *Specificities that Name Themselves of the 19 Bienal de Arte Paiz*, such as Marlov Barrios, Marilyn Boror, Edgar Calel, Benvenuto Chavajay, Manuel Chavajay, Quique Lee, Andrea Monroy, Manuel Antonio Pichillá, Feliciano Pop, Ángel and Fernando Poyón, Naufus Ramírez, Tzutu Baktun Kan (René Dionisio), and others such as: Silvia Menchú, Sandra Monterroso and Reyes Josué Morales, defy, from within their own cultural specificity, whereas indigenous or ladino⁵⁰; rural, urban or communitarian; genealogical categories of modernity and contemporary art; of time and history as linearity; the binary high vs low/popular culture, between the ancestral and the present, between specificity and universality, between the local and the global.

A little over twenty years have passed since the so called celebrations of the five hundred years

49 Jean Fisher, 'The Echoes of Enchantment', 1988, republished in Simon Morley, Ed. *The Sublime, Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London & The MIT Press, Cambridge MA, 2010, p. 86.

50 This is a complex concept, often ridden with ideological, class and racist underpinnings. It is beyond the scope of this essay to analyze the vast and complicated meaning of this word, which refers broadly to the different degrees that someone may not be an indigenous person. Depending of whom and how the word is used it may imply a self-critical position and awareness within Guatamalan culture and society. Some of the complex undertones of the ladino are explained by Manuela Camus in her essay for this publication *Melcocha metropolitana*. She writes that given the supremacy of the white in Guatemala, there is a differentiation between 'ladino as non-white to the white-ladino or oligarchical' and also describes how the urban indigenous people are seen as "indios aladinados," subjects that are contaminated and that can contaminate. (Anabella, por favor revisa esta cita y mi adopción de Camus, cuando el catalogo este diseñado, podemos colocar el numero de pagina donde se encuentra esta cita o las paginas del articulo de ella.)

of Columbus' 'discovery' of America. 1992-93 marked a pivotal moment of change as more art, exhibitions, theory and art history started to be produced from the critical perspective of Latin America and moving away from imposed normative canons. Post-colonial theory and Multiculturalism particularly in the 1980s and 1990s offered intellectual agency and some mediated visibility. 'Non-mainstream' cultures today are seen less through stereotypical and preconceived eyes, nevertheless we find that Latin America is still judged through linear and colonialist categories of modernity. This is the more evident since Geometric Abstraction has come to represent the new canonical face of modernity for Latin America, leaving out a diverse and complex art production which does not fit this category. The obsession for cultural identity that affirmed itself during Multiculturalism as essentialism has passed. Today we find agency within historical processes which are in constant change, where it is possible to affirm cultural perspectives from a critical and dialogical specificity where diverse traditions may converge; for example Mayan language and traditions, and taught academic knowledge, past and present, within the awareness that 'art' is a mined colonial arena, though with an enormous potential for re-signification and questioning.

Intellectuals in Latin America such as Aníbal Quijano and Walter Mignolo, have made evident that colonialism produced a coloniality of knowledge, and that we need to dismantle inner colonialism to affirm knowledge and power from our own colonial difference (*diferencia colonial interna*). Mignolo promotes concepts such as 'interculturality' which implies to accept the diversity of 'being' (indigenous, Mestizo-creole, Afro-Caribbean) in all aspects: desires, opinions, perspective, knowledge; as opposed to 'multiculturality' which is an official banner for inevitable multiple cultures, whereas still universal

knowledge/modernity is imposed on others.⁵¹ Art in Guatemala today shows us the urgency to move away from the paradigm of modernity and coloniality, modernity and primitivism, and the Euro-North American centric versus the other. An interesting alternative to the modern/postmodern binary is the concept of para-modernity, which claims no history or meta-narrative. Jonathan Hay describes how the ideology of the para-modern is a special form of contemporaneity that embraces contradictory simultaneous temporalities. In a country such as Guatemala, that has experienced traumatic processes of colonization and violence, para-modernity, as a concept of temporal disjunction, plays down the centrality that Post-Colonial theory has given to modernism's totalizing claims.⁵² Para-modernity purposes to embrace a different representation of contemporary art which bypasses genealogical and linear racist conception of culture that makes us question still today if an art object which incorporates precolonial practices and codes is contemporary art. The para-modern is a concept that resists integration into the totalizing Euro/North American centric notion of modernism and post-modernism.

Michel Foucault in his writings which focus on unearthing of repressed, concealed and marginalized histories, insisted in questioning the linear conception of a progressive history that celebrated only grand moments and great individuals according to a hierarchical and 'objective'

51 Walter Mignolo in Catherine Walsh: "Las Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: Entrevista a Walter Mignolo." In Ed. Catherine Walsh, Freya Schiwy and Santiago Castro-Gómez, *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: Perspectivas desde los Andino*, Abya Yala, Universidad Andina Simón Bolívar, La Paz. 2002

52 Jonathan Hay, "Double Modernity. Para-modernity" in Terry Smith, Okwi Enwezor, and Nancy Condee Editors, *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, Durham & London, 2008, p. 125.

established form of knowledge. This view of history determines that today's Western society is superior to past cultures or so called 'primitive cultures.' Foucault showed that linear, progressive history is written at the expense of denying contradictions, discontinuities and contingencies, and by marginalizing or excluding events outside or 'different' from reason, or 'true' (conventionally accepted) knowledge which hierarchizes and orders the world according to its own interests, such as madness, crime and chance, and for our case 'other' cultures. Foucault, concentrated on neglected aspects of history, in order to show that history has no essences and no constants and instead is fragile, multiple and complex, making even the legitimacy of the present relative. Here is where we stand in Guatemala, within the need to re-inscribe culture, art and history within simultaneous temporalities and disparate material cultures; assuming art as critical thought/practice, in constant process of intellectual and cultural decolonization, not actualizing inherited or mainstream thought, but producing own critical thinking. Many artists in Guatemala, have been questioning the colonialism and racism of canonical culture (including the canonical stereotype of the indigenous as primitive) through their art and multidisciplinary activities beyond the artistic sphere. An example is the theatre practice and puppet shows by Josué Reyes Morales, or the hip hop music in Tz'utujil, by Tzutu Baktun Kan. Some artists reinscribe and reclaim forgotten or unappreciated aspects of their cultures such as in the case of Benvenuto Chavajay's efforts to recover and support Feliciano Pop's work. Some are political activists such as Silvia Menchú and Reyes Morales; others promote community activities of different nature, such as the artists' run initiatives Kamin in Comalapa by the Poyón brothers, or Canal Cultural in San Pedro de la Laguna by Manuel Chavajay and Tzutu Baktun Kan. *Specificities*

that name themselves alludes to those 'other' histories and aspects of culture that are usually repressed or categorized under static stereotypes of ethnicity, authenticity and colonial prejudices. Perhaps there is no more pervasive icon to shape the stereotypical idea of Latin American than the banana with its association to paradise and Tropicália. Moisés Barrios has been working since the 1990s on the iconography of the banana, particularly as they relate to multinationals such as the United Fruit Company and Banana Republic, creating ironical, aesthetic and ideological cross references between the history of the banana industry, colonialism and the political history of Guatemala, which may well be extrapolated to the rest of the continent.

Central to the notion of the specific are the many ways in which key aspects of Maya cultures –both old and new, such as spirituality, material culture and language—manifest themselves critically, aesthetically, conceptually and politically in the work of many contemporary artists in Guatemala. This specificity is neither static, nor essentialist, but dynamic, in transition, critical. We simply cannot look at contemporary art and culture in Guatemala today without acknowledging the enormous relevance and urgency of complex changing cultural specificities such as the Maya.

Cherokee artist and writer Jimmie Durham explains on time: "I think there is no time. I think it's a funny invention, there is duration of things. If a piece of history of a people doesn't get resolved, it's not history in the sense of historical conflicts, it's the present [...]. When something gets resolved then it's the past. Until then it is the present, it's always in the present"⁵³. History is real in the way that Jimmie Durham describes it, in the ways that

53 Jimmie Durham in Mark Gisbourne, "Jimmie Durham: Interview," *Art Monthly*, 173 (February 1994) pp. 7-11 (p. 11).

Benvenuto Chavajay conceives his father's principle that the past is in front, ahead of us, it is alive, not behind, informing and shaping the present; or Tzutu Baktun Kan that proposes that the Mayan languages are the languages of the future, not of the past. The past is the present and vice versa, time may be simultaneous contradicting realities and may concern space, the sacred, loss, ritual, the community, duration, silence, death, and so forth. For example *Glifo y plástico*, 2014, (Illustration 1) (*arqueología contemporánea*, 2014) is a work by Manuel Antonio Pichillá which departs from the loss of the readability of the precolonial glyph because of colonization. This work is from a series of contemporary 'glyphs' cut in the shape of a ream of paper, that are taken to sacred places or made to participate in spiritual ceremonies. Some have traces of consumed candles, others are tied with a contemporary Maya textile. The point is that these are active sculptures that actualize and restore, resignify symbolically the glyph as a meaningful entity, still sacred and also art object. The archaeological museum converts cultural objects that have their own symbolic values in decontextualized and aestheticized abstract symbols which are politically neutral. Pichillá, Edgar Calel and Chavajay restore the social, political and poetic agency of their own material culture, whereas it is precolonial or contemporary, with their ritual and symbolic values, past reinterpreted in the present, connected with all aspects of culture and life. Ángel and Fernando Poyón, for the *19 Bienal de Arte Paiz* construct their own collection of Maya art and culture, one that is not defined by duality or essentialism, where both past and present objects are inscribed, and also the many pervasive and ongoing interpretations, re-appropriations and misinterpretations of Maya culture in international architecture (such as Frank

Lloyd-Wright's Ennis House in Los Angeles, 1953, or The Mayan Theatre by Stiles O. Clements, 1927 also in Los Angeles, and amusement parks all over the world), art, kitsch, clothing, cinema, and many other aspects of culture.

Artists such as Edgar Calel working in collaboration with Rosario Sotelo and Benvenuto Chavajay also work in this arena, where the sacred and the conceptual are integrated, and where the archeological, as the study of dead objects and cultures, is challenged through the activation of the inherited material and symbolic culture of the precolonial into the present. The work by Calel/Sotelo are part of an ongoing research in the realm of art and spirituality and many of their actions constitute Toj or offerings; i.e., acts of gratitude. In *Grandfathers* (Abuelos) 70 stones from Comalapa to be installed and on each stone they placed a fruit to "feed the energy that gives life and bears the weight of our bodies on the earth". Benvenuto Chavajay (Illustration 2 Benvenuto Chavajay, Congelación (freezing), 2013) purposes to distance himself from Western ways of thinking and to reactivate the ancestral cosmogonies. He works sculpture within the concept of the *chunche*,⁵⁴ described by the artist as: "objects forgotten in the collective memory", within the cosmological idea that all things have their energy and place in the universe. Chavajay with his intervention ratifies the objects and transfigures them into art. For the *19 Bienal de Arte Paiz*, he

⁵⁴ The full quote by the artist reads: "Chunche is used in Central America to refer to discarded objects with no value. *Mololon tak nakun* (chunche in Tz'utujil), are objects forgotten in the collective memory. I observe, identify, ratify, and transfigure them to give them the breath of 'art'; from a tortilla with piercings, to flip flops, to an eaten up mango. In the Maya cosmovision everything has a 'charge' no matter its nature or its condition, from a plastic bag in the sky hallucinating the omen of a messenger bird."

"Conversations - Benvenuto Chavajay con Cecilia Fajardo-Hill" in *Deffered Archive: 2013 CIFO Grant and Commissions Program Exhibition*, CIFO, August 28- October 2013, Miami, p.17.

proposes an installation of 200 microphones made in mud as allusion on the one to the silenced people throughout history because of colonialism, genocide and racism, and on the other to "silence as the power of the word". Feliciano Pop (Illustration 3. Feliciano Pop, Installation view at his home, works from 1950-2014) is a self-taught indigenous artist born in 1929 working in sculpture outside the conventions of art and within a complex universe of invented iconographies, Maya cosmologies, Christian imagery and current events, that has been a crucial reference to Chavajay. At the *19 Bienal de Arte Paiz* both artists are presented in dialogical conversation as both a curatorial and artistic project by Benvenuto Chavajay.

Mariana Castillo Deball is a Mexican multidisciplinary artist whom investigates the political histories of objects within the archeological arena of pre-colonial art and culture, while resisting interpretation and revealing a complex web of ideological appropriations, misinterpretations and colonialism at the same time that she activates objects' own veiled mythologies, symbolic and aesthetic dimensions. (Illustration 4. Mariana Castillo Deball, Installation view, *These ruins you see*, Museum of Contemporary Art Carrillo Gil, Mexico City, Mexico, 2007. Photo Ramiro Chaves). For the *19 Bienal de Arte Paiz*, Deball alludes to the British Explorer Alfred Maudslay who traveled in Mexico and Guatemala between 1880-1920 while recording ancient Maya monuments' inscriptions, which are today part of the collection of the British Museum. The artist explains: "I am interested in the trajectory of these objects, which depart from a direct contact with the original monuments and end up as negatives, positives, photographs and drawings."⁵⁵ Castillo-Deball's work dialogues with Guatemalan

artists in the *19 Bienal de Arte Paiz* who are de-activating the archaeological as a field of negation. Within this dialogical arena of the archaeological, Leandro Katz an Argentine-born writer, visual artist and filmmaker, will present *Paradox*, 2001. Katz travelled to Guatemala in the 1970s, visited Quiriguá and produced *Los Angeles Station*, 1971. Many years later, he continued his research to produce *Paradox*, 2001 which contrasts the enigmatic Maya altar *El Dragón de Quiriguá* –embodying the rich culture of the past with present day realities of the region, revealing its association with an ongoing history of colonialism, imperialism and political corruption.

Cherokee artist and writer Jimmie Durham who is present in the *19 Bienal de Arte Paiz* as a reference artist, explains in interview: "For those of us who were from some sort of "outside" situation, there never was very much modernism to begin with. It didn't get to us as American black people or Indian or whatever. It was certainly not in the arts, in literature, in poetry, or any of the stuff we would do among ourselves. You might have your own kind of modernism and maybe it's a modernism that will do for a few years, but it is not what we might call the Western modernism either. [...] A modernist artist would always have an agenda for something close to human progress through art. I don't think we have any definition of postmodern except that it's not that."⁵⁶ Durham's description of the alien nature of modernism and postmodernism as it is canonically understood reflects on how extraneous these may be for many artists in Guatemala. The assumptions of universality, Eurocentric thinking and knowledge, the essentialism of Western culture, genealogical evolutionist model for modernity, the exotization of the other, could not be desirable/appropriate ideals for seeing/thinking/defining thy self. Mignolo explains how intellectuals in Latin

⁵⁵ *What we caught we threw away, what we didn't catch we kept: Mariana Castillo Deball*, CCA, Glasgow and Chisenhale Gallery, London, 2013

⁵⁶ Jimmie Durham by Manuel Cirauqui p. 81

America made an effort to become “modern” as if modernity was a point of arrival and not a justification of the coloniality of power. The culture and art defined by its own specificities is in construction and reconstruction and it proposes itself against the idea of authenticity.

Authenticity is always inscribed within the paradigm of ‘the other’, of alterity. This ‘other’ is defined from a racist point of view as stereotypically primitive, outsider, someone with whom we cannot identify ourselves, therefore, an object of study, not a co-subject. Guatemala still struggles to appreciate its own pre-Hispanic heritage and even more to respect and appreciate the living contemporary cultures of Maya people. For his participation in the *19 Bienal de Arte Paiz*, Manuel Chavajay produced modeled replicas of ancient and rare pre-Columbian ceramics to which he drew mass media images of the widespread violence in Guatemala, linking this reality to a continued process of colonization. This work is twofold, while on the one hand is critical, it is also affirming of aesthetic and symbolic values of his own Maya culture (Illustration 5. Manuel Chavajay, drawing for *Cha'b'aq*, 2014).

Jean Fisher in her essay ‘The Echoes of Enchantment’, 1988 describes how art is an opportunity/the need to find the other as part of the self: “It is not a question here of any such authenticity (‘authentic self’). In so far as the unconscious –that which is conventionally understood as the most intimate to the self- is, by Freud’s own account, profoundly social in its formation, then identity is the image of the other; one is always inscribed by the other.’ [...] Knowledge is not discovered in the object, but in the process of the search, and the search can only proceed from the feeling that something ‘lost’ must be discovered. What might this be if not the sense of

a ‘lost unity’ of the self? And yet, if the language of art seeks to imagine unity it can only discover its impossibility, becoming, in effect, an ‘affirmation of alterity.’ [...] But the resonance that emanates from this echo of an image, in the interstices of the language of art, is neither that of the maker nor the viewer, but a third: a scene for ‘communication.’⁵⁷ The space of communication that Fisher describes is the real arena of art, a space where the self within the other meet, meaning that the colonial boundaries that define ‘otherness’ as a category of outsiderness, is a fictional jail that impedes reaching ourselves in communication with another. Can we think of ourselves within ourselves and outside of ourselves in relation to another when we listen to the *Veinte Nahuales*, 2014 by Tzutu Baktun Kan, a work which brings together Maya cosmology and hip hop music constructed with a combination of pre-colonial and contemporary musical Maya instruments?

Art should not be something that we know what it is. Language defines and limits what we know and leads us to define objective ‘truths’ that lead further to systems of classification. Jimmie Durham believes that art should produce an intellectual space which interrupts the usual language discourse in within our minds (the State Narrative), a concept difficult to fathom as we are used to think that intellectuality cannot exist without language. Nevertheless art should be a space where things/objects/materials can be worked with the awareness that we can question, from the symbolic materiality of art and culture, and that art cannot be reduced to the objectification of inherited colonial categories of language. Art which stems from a specificity that names itself, may question the idea that language should be conceived as expressing fixed meaning, and constructed from

the perspective of a binary hierarchical structure of language: man/woman, either/or, Western/non Western, modern/primitive, and so forth. How can artists such as Marilyn Boror, Edgar Calel, Benvenuto Chavajay, Manuel Chavajay, Reyes Josué Morales, Manuel Antonio Pichillá, Angel and Fernando Poyon, Tzutu Baktun Kan (René Dionisio) to mention few artists, think and produce art within a colonialist platform that is alien to their own culture, as the art that they were taught at art school is traditional and racist and denies the value and knowledge of the Maya material cultures and language they come from? These artists can produce art from their own specificities which they name themselves. For example, Marilyn Boror's work for the *19 Bienal de Arte Paiz*, researches into the racist, cultural and symbolic complexity of language, both Ladino and Maya to unearth large territories of misunderstanding and ambiguity in daily language in Guatemala. As Durham explains, art may interrupt 'belief,' what he calls 'The State Narrative,' question the colonial theological category of modernity which is racist and excluding. In his video *Smashing*, 2005, Durham in formal attire smashes with a stone a large array of objects that are presented to him. In this video he plays both the authority figure and simultaneously the transgressor who destroys the accumulation of today's given material culture—commodity, domestic, bourgeois, etc.—as a freeing act of de-accumulation of inherited culture, an interruption or denial to its given place and value, a sort of tabula rasa for the creation of own art and culture.

In Guatemala is difficult to address issues relating to Precolonial and contemporary indigenous cultures, or the dystopian nature of recent history and the present for anybody. Some of the issues are perceived almost as taboo for *Ladino* people. For example in the *19 Bienal de Arte Paiz*,

Andrea Monroy in an attempt to confront her own ethnicity, has been investigating the traditional Huipil, to construct and embroider her own *Ladina* interpretation of the Huipil; and Naufus Ramírez in *Tres Fantasmas* (Three Ghosts), 2007-2014, proposes a critical reflection about the continued insistence amongst Latin American people, to search and affirm their ancestral roots. He does this by interjecting the iconography of the Pac-Man as a generational metaphor also referring to globalization, with the *Tres Potencias* (Three Potencies: María Lionza, Guaicapuro, and Negro Felipe), that personify the blend of races, cultures and spiritual traditions in Latin America. Guatemala has a continued history of violence. Day to day material culture intertwines contradicting visual and ideological codes which often reveal or obscure the political and social realities of the country. For example, Marlov Barrios works with the iconography of the Maras (criminal street gangs), combined with an array of visual codes from pre-Columbian architecture, baroque art, textiles, the public buses decoration to speak about the confluence of incongruous cultural, social and ideological realities in Guatemala; and Quique Lee through the use of embroidery produces either intimate or monumental works that subvert with irony the repressive nature of gender norms. For the *19 Bienal de Arte Paiz*, he produced two monumental embroidery pieces: *In this way we invest your taxes* (Así invertimos sus impuestos) and *This is the present from the guerrilla for the people* (**Éste es el regalo de la guerrilla para el pueblo**) which subvert on the one hand the official political slogans, and on the other, they unearth the repressed and still haunting memory of the recent war in Guatemala; both aspects are determinant to today's mixed realities in the country. (Illustration 6. Quique Lee, *Así invertimos sus impuestos*, 2014)

The art system tends to neutralize and decontextualize real social, cultural, symbolic and historical content as aesthetics. In Guatemala the art system is virtually non-existent, though there are colonial structures in place that create cultural exclusion and reiterate canonical ideas about fine art. Paulo Venancio Filho wrote in 1989 that because of the lack of cultural infrastructure, we cannot talk about art history in Latin America, but of the struggle for the possibility of art. This is the case of Guatemala. Manuel Antonio Pichillá explains that the most interesting thing about art is to disrespect its rules because they limit what he needs and wants to do, because what is relevant lies outside its boundaries. Artists that work within specificities that name themselves affirm that art is not a commodity but an active sign, a form of communication, to give shape to the unfathomable.

Metropolitan Molasses: Contamination and Miscegenation (mestizaje). The Riff-Raff and Crime.

Manuela Camus

Translated by Richard Clinton

INTRODUCTION

After so many years of having ventured into the metropolitan communities and following the tracks of the “indigenous presence” –as if the Mayans weren’t the original settlers of these territories of the Valley of the Snake-, I now have the opportunity to reflect on the subject. At

this point there are voices that position themselves with more legitimacy, but I would like to present a delicate subject that is always present but not always recognized or defended: that of the “contaminating miscegenation.” This term incorporates the immeasurable weight of racism, which continues to taint and violate our daily lives, and it also prevents us from distinguishing between the power grids and the perversion of their efficient manipulations. It used to worry me, and still does, how current and intertwined the old and new ethnic, racial, class, generational, and gender barriers remain.

1). Being of indigenous descent in Guatemala City

A while ago I was observing the lack of acknowledgement for the social figure of an urban individual of indigenous descent, as such, in the capital city. The only thing that has taken place is the fact that he or she has been labeled as a “wannabe”, “contaminated” or “stuck up.” Any one of these labels has as its purpose to put down the individual, to prevent him or her from inserting him or herself in the national, metropolitan society, and to keep the ethnic boundary that historically has manifested itself in a very rigid and polarized manner among the indigenous and non-indigenous (Ladino) people. To be identified as an individual of indigenous descent means to have to live life with all the components of social discrimination and differentiation. In spite of alternative models being presented, with multiple challenges to the bi-ethnic ideology, and in spite of the recognition given to the indigenous people since the signing of the Peace Accords in 1996, this type of division, fomented by the State, remains pertinent. A generalized consensus also lingers, which assumes that sooner

or later a process of ethnic conversion will take place, and the indigenous people will become more like Ladinos and assimilate into the national culture.

One thing that caught my attention in Guatemala City is the dearth of public displays of an indigenous, urban, popular culture such as those offered by their equivalent in South America. Here, the home and a network of family members and neighbors represent a haven for ethnic recreation, as well as the strength of the relationship with their original communities. Their insertion into urban life has been conditioned by discrimination and poverty, and indigenous individuals have merely been able to enjoy an ability to “negotiate” an identity. I finally understood that these elements were in a process of constant re-definition due to the action of the same individuals, due to what the Mayan political movement meant, and due to the State changing the paradigm in order to incorporate multiculturalism as a policy of the State. Their insertion has also been hampered, as we will see, by the same experiences incorporated by the new generations: new horizons for discourse and new and different concept of material life and cultural recreation.

2). The urban “indigenous” youth and the ambiguity of ethnic ideology

Focusing on the “indigenous” youth living in the more popular sectors of Guatemala City, I proposed that these individuals demonstrate a diverse series of situations that challenge the traditional scheme of ethnic differences.

In the urban tempo, being young means discovering one of life’s stages, and when a youth becomes a part of a wider social circle, the generational surpasses and trumps the

ethnic. There was a greater incorporation into city life and into places which have previously been considered taboo: grocery stores, residential areas, office buildings, banks. The “invisibility” of their forefathers had been surpassed. The city and its wide array of relationships made it easier for their social identities to expand and become more complex. The unquestionable and integrating identity of the rural indigenous individual migrating to the city, and which negotiated among all the other possible identities, ceased to manifest itself with that “totality” in the urban generations.

In addition, one needs to consider the condescending attitude of the forefathers when confronted with this environment. They would have to decide if they accepted the union of their children with non-indigenous individuals. The children did so with the understanding that they were left “to their luck” and it was “up to them” to face the consequences: their indigenous heritage carried a specific genealogy and a place of reference more concrete and less vague and random than the non-indigenous heritage. Therefore, whether they liked identifying themselves as of indigenous origin or not, they don’t identify themselves as Ladinos.

These youngsters interacted in social circles outside of those imposed on them by ethnic rules. Their circles of support and solidarity were no longer restricted to family members and ethnic networks. In that generational schism, it became very meaningful to overcome the educational gap and to learn to speak Spanish fluently. These factors had previously marked the ethnic and ideological differences between indigenous individuals and Ladinos. For an individual of indigenous descent, living in Guatemala City “implies a change”, and young men and women “awake”, “grow” and “are more alive.” The usual stereotypes seemed to be coming into question.

On the other hand, the spectrum for employment opportunities was widening. Still, the stark reality is that these dreams and aspirations are frustrated by financial hardship within the family group, and most of these youngsters find themselves having to enter very early in life into the limited job market: a very informal survival working in sweatshops, construction, or having to migrate to the United States. Certain skepticism engulfed the marginalized slums surrounding the city, and their lasting and unequal relationship with the city had a disheartening effect.

I observed, therefore, that the ethnic symbols in the city were being deeply modified since the generations of "indigenous" city dwellers. The traditional garb, their native tongues and their communities were not determining characteristics for many of them, and the essential symbols and the bi-ethnic system of determining attributes were like a straightjacket which they did not want to wear. They would rather run away from ethnic labels. The distinguishing marks and the ethnic practices of their forefathers became relative. For the women, an eclectic taste in clothes was growing, and they would alternate wearing their traditional Mayan garb with Western clothes. The ethnic identity of the children of those who have migrated to the capital city and who have grown up in that social environment is just one more among all the social identities. It varies in the way in which it expresses itself, depending on the urban projects for which their parents migrated, the circles in which they are privileged to be included, the relationships and links which they maintain with their community of origin, and other circumstances in their life stories and their own ability to choose. As a "product" of the absorption of diverse cultural elements and having come from a subordinate position, they did not identify themselves as Ladinos. Still, identifying

themselves as of indigenous origin also created great tension due to the strong social stigma which this social identity carries. They did not see themselves as Mayans either. Furthermore, the political Mayan movement –with all its diversity– showed no interest in vindicating these groups which, as for many other sectors of society and their perceptions of hegemony, were "contaminated." These were situations in which the process of ethnic change would merge with the other senses and turn itself to opposing directions.

I concluded that I was about to see how far the mark of ethnicity can go, and whether it is able to change its role as a border for difference and inequality in its socio-cultural and political expression. I wanted to see this effect particularly among the youngest, for whom the future did not bode so well.

3). The Riff-raff and Delinquency

Later on my research took me to a different urban setting, a residential area called 1º de Julio, in Mixco, with a working-class "Ladino" population. Its context through the beginning of this century was that of internal violence within the residential area, with delinquency, robberies, and numerous murders in its surroundings. The dominating perception of society's "bad ones" was their association with "gang members", whose ethnic composition was more than understood to contain a high number of participants of indigenous descent. The product of this perception was a very conservative and racist handling of the social situation and the conflict. Two testimonials illustrate the shared position of a significant part of the population residing in these marginalized areas, as well as the media:

“It is dangerous to have so many murderers around the market in La Florida, Santa Marta” – recounted Remigio, a long-time resident originally from Quetzaltenango. “The main problem is the gang members. They don’t work, and they come out and rob people. These people are no longer useful to society, they harm humanity. They cross the ravine, and most of them are of indigenous origin. When they live as farmers in the rural areas they live well, but then they come here and lose themselves. It’s as if it were contagious. All the others already here make them do drugs, they contaminate them mentally, and ruin them. You know they are of indigenous descent because of their last names and their appearance.”

“A person of indigenous descent turns bad when they move to the city. They start thinking differently, as if their eyes were jumping out at so many things, and I feel that maybe they don’t take things the way they should... When a person of indigenous descent moves here, he becomes rude. I am not a racist, because I worked with the Army. Imagine that! Ninety percent of the troops here in Guatemala are of indigenous descent. Still, I have noticed in the rural areas that I got to know, that the indigenous people who live in these areas are extremely different from those who live here in the city. They come here, and their minds and eyes are open to other things. At least among the gang members there are many of indigenous descent [among them]” (40-year-old homemaker).

These undesirables were understood to be a product of the immigration of indigenous people. They are youngsters who have been “contaminated”, “infected”, “ruined” upon arriving in the city. They have become accustomed to an easy life as “vagabonds”. Some of the nearby gangs, such as the Chumiles or Quichelenses, could vouch for this interpretation.

This is where I gained an appreciation for Ramón González Ponciano’s clarifying words; they allowed me to see what I had not yet perceived from the daily political implications of making inequality a racial issue. Viewed as a racial issue, inequality proposes the supremacy of the fairest skin, and it portrays the Ladino as non-white and different in the cast system from the white-Ladino or oligarch. The twist which the antagonistic relation of indigenous people versus Ladinos proposes is that the ideology of the whites drives toward the vilifying of non-whites, so as to create a stigma of being culturally degenerate and to create an inferior labor force. This way, the “pure Indians” living in rural areas have at least their cultural repertoire, while the indigenous people living in urban areas or “Ladino wannabes” are contaminated and contaminating subjects who also see themselves as second-hand citizens. They are culturally indigent, and they represent the “non-exotic counterpart” to the indigenous people. The apartheid caused by the capital city’s territories of geographical exclusion is part of this racial issue and “justifies” their inhabitants in labeling these areas as red zones that need to be isolated and oppressed.

A group of colleagues agreed with me in my observation of how different groups of juveniles in the city attempted to gain ground, an identity and recognition with their own style of symbols, music, tattoos, and territories. They perceived society without questioning the hierarchy of relationships, but rather in a fractured and divided way, according to their social status and ethnic background. A surge of widely used “unofficial” terms took place, and these terms were denigrating in the way they labeled each other. A sense of threat, contempt, and even resentment and hate developed against those categories or

individuals who break with the expected behavior and seek to “become equals,” “be like those who are well off.” These are the rabble, and by extension and association, the scum, riff-raff, Indians, gang bangers, the poor, the red ones, hooligans, the maids... These words refer to the non-white world and certain members of the populace, linking them to bad taste and to a world of delinquency. They point out the distance and the social danger which they represent to the groups in power. There don’t seem to be any names designating the ways in which the indigenous people are becoming “new” members of society. Only demeaning terms such as “riff-raff” and “unwashed masses” are generically used for those of darker skin trying to make their way up the social ladder. In the meantime, the term “Mayans” does not seem to grow on the city dwellers’ common sense. It seems that multiculturalism has not contributed to the search for and acceptance of additional semantic terms for positive labeling, and this limits the social consensus.

These facts illustrated a strong resistance to social change as well as to a strong dose of racism. A post-war Guatemala and “the peace” had no shame in showing the lingering presence of a few discriminating categories guiding and directing social conduct, and their resistance to the transformation of social relationships. This carried within it a high dose of violence.

On the other hand, the small group of youngsters interviewed in the marginalized residential areas found it difficult to call themselves Ladinos. It was just as hard for them to call themselves “Mayan.” It was a bit easier to refer to themselves as of indigenous origins, although they weren’t comfortable with that term either. Their confusion seemed to worsen when attempting to understand their being part of one of “the four ethnic groups.” “I

don’t think it’s too important that some are Mayans, others are Garífunas...” But the impression I got is that they were not opposed to indigenous people “doing better for themselves,” perhaps because they too came to be part of the “rabble.”

This led me to think that a “new miscegenation” was taking place in the lower border of the middle class residing in the urban periphery. The reason for this is that the younger “indigenous” generations were becoming more urbanized and the middle class and the populace were undergoing a process of “proletarianization.” This coming together of both groups would make the first become “less indigenous”; while at the same time the others would become “less white.” During the 1990’s, the youth in these areas juggled different worlds because of their ambiguous situation within the social class boundaries. Now their position tends to be more extreme and limited because of their own “classlessness,” and they feel more in tune with the populace in their “battle” against the “snobs” with whom they identify a social barrier. Such a horizon of precariousness “universalized” their situations, allowing sudden and unsuspected acknowledgments and deriving into previously unconsidered alternatives. The complexity of the Guatemalan identity, particularly the identity of the city dweller, has to endure the difficulty of aligning itself with the “official” ascription.

My conclusion: “If the term ‘of indigenous descent’ is no longer enough for these settlers to name the diversity of the indigenous world, if they do not comprehend the proposition of being called ‘Mayans’, nor do they feel Ladinos; if the diversity of the non-indigenous world is neither accepted or named by even the indigenous world; if the proposition of the ethnic binomial consisting of indigenous and Ladinos no

longer applies and the multicultural term “The Four Groups” doesn’t make sense to them; if we think that we are undergoing a change in ethnic definitions and relationships, should these indicators of discord and indifference be maintained and accepted? Who benefits from the power of these unquestioned representations?”

4 Conclusion

In what constitutes a very simple article regarding ethnic and racial identity, we would currently find ourselves in a refined phase of turning inequality into a racial issue. In it, the struggle is transferred with more clarity and decisiveness to the “civilized” metropolitan stage in Guatemala. The neoliberal policies and practices have produced a level of social aggressiveness and cannibalism in the marginalized residential areas, which lends credence to and defies the State’s reforms and the citizens’ progress. They -the rabble- are “the cause” for the failing State, the need for “tough action”, the authoritarianism, and the necessary repression.

This is not an attempt to deny the ability of so many criminal, paralegal and masculinized groups to poison and incur suffering and pain by operating in the marginalized residential areas. They wreak havoc on their neighbors, deciding whether they get to live or die each day. It is difficult to perceive the fascination that, in its moment, could be derived from their defiant attitude. Still, we cannot forget that they are part of a chain of violence. This chain’s vertical structures have practically become invisible, while its horizontal structures are aired almost pornographically. As such, the citizens of these red zones –victims and victimizers- have a sense of guilt about the violence placed upon them and that

they place on others. The systematic social denial of their identity is astonishing, as is the brutal persistence of this racist attitude toward their lives. Also astonishing is the stigma of being identified with disdain as riff-raff, so as to oppose their equality to those “born ordinarily.”

I feel that no one has yet given any social or academic recognition to so many efforts by the people of these areas, and considered by me to be rabble, to express, identify and vindicate themselves. Even less can be said about their youth. I hope that this paper becomes one more step toward a subversive alternative –such as Caja Lúdica, HIJOS, organizations such as the widows of mass transit, MAS- of “ourselves.” We have a historical debt to dismantle the package of semantic barb, de-virilize the concept of our youth and the unfortunate male-chauvinist protagonism, to pay more attention to women and their initiatives, and to value their socio-cultural experience on exclusion.

Aura Cumex is one of the most respected Maya intellectuals in Guatemala. She is member of the Comunidad de Estudios Mayas (Community of Maya Studies). In this conversation with Anabella Acevedo and Rosina Cazali, she reflects on her childhood, her academic training and her research. The importance of this interview lies in that it provides a contemporary X-ray about the ideas that presently are at the core of the debate about ‘being Maya’ and the processes of ‘Mayanization’. Many aspects of these debates are pivotal to some of the artistic projects brought together in the curatorial platform *Specificities that name themselves*.

Conversation with Aura Cumes

March 31, 2014

Anabella Acevedo and Rosina Cazali:
Aura, can you tell us about yourself?
Where were you born, how was your family surroundings?

Aura Cumes: I was born and raised at the top section of Chimaltenango. My mother and father are originally from San Juan Comalapa, and shortly after they got married they moved to Chimaltenango. I am the fourth child, so I did not have the honor of being born or living in Comalapa, a town that I've always admired. My parents, but mainly my mother, were never disconnected from Comalapa. Our house in Chimaltenango was visited by *q'awinaq*—our people. I remember the merchants, travelers, fair vendors, church people, relatives, friends or acquaintances that visited us, asked for lodging, or recommended their products. I remember that in their conversations, my parents referred to Comalapa as *chi q'achoch*—our house. There was a strong sense of community that I constantly compared to what I considered to be the unexciting life of Chimaltenango.

A.A./R.C.: And how was your relationship with the town?

A.C.: When we traveled with my mother to Comalapa when I was a child, I loved the freedom that the girls and boys enjoyed, in the middle of work, by playing in collective spaces, occupying the streets, the park, the edge of the cliff. I also admired the fact that *kaqchikel* was spoken in schools, homes, streets. At that time I also witnessed closely the repression against this thriving town. I will not narrate my whole life in Chimaltenango because it would be too much, but I could define it as a constant struggle for survival as an indigenous

woman. I grew up speaking Spanish, understanding *kaqchikel*, dressing with *huipil* and sorting the obstacles to fulfill my dreams of working while staying in school. Since I have memory, I have suffered and rejected everyday humiliations and abuse that I would now define as racism. Nevertheless, I didn't know crude racism at school, as it usually happens, but in the relationship that my family established with an extensive family of rural *ladinos*, when I was about ten years old. They were fleeing work in the farms and the eruption of a volcano, but us being poorer and darker, they imagined themselves white, clean, and modern, that is, superior as *ladinos*. I am not justifying the racism of *ladinos* and white people with economic power, nor am I saying that they should have behaved as subordinates just for being poorer. What I want to emphasize is the obsessive and violent insistence of seeing us inferior for being indigenous, building upon us a power from the imagined conditions of whiteness, cleanliness, and modernity. This childhood experience undoubtedly marked my life and made me more sensitive to identify and defy racism throughout my life.

A.A./R.C.: What was your first contact with the academia? How did you situate yourself in it as a Maya woman?

A.C.: Before research, or academia like you call it, I worked during ten years at various NGOs. I began as a secretary, since that is my profession. When I was ahead in the career of social work, I worked directly in villages of municipalities in Chimaltenango, and then worked in the creation and management of projects at a national organization. For a while, I neglected these ten years from my résumé, but I reclaimed them when I realized that I received my academic formation with this real-life foundation. My connection with the academic field

began with the Master in Social Sciences that I made at FLASCO (Latin American Department of Social Sciences) in 2002-2003. I always say that this period marked a before and after in my personal life, but be aware that I am not saying there is where my life begins, as it was understood from another interview. In August 2004 I joined the research project “Mayanización y Vida Cotidiana” (*Mayanization* and everyday life), and I am also linked to processes related to understanding and questioning power relations between Maya and *ladino* men and women, as well as mestizos and indigenous people.

A.A./R.C.: Can you tell us what things you've learned from the academia that you would like to emphasize?

A.C.: I have learned that knowledge, methods, and techniques are not neutral nor outside of power relations. Due to this, our experience as historical indigenous subjects allows us to give an account of the power and domination relations from other places and perspectives. Our view is fundamental to create at the same time that we question dominant ideological and epistemological training, as well as colonial and patriarchal hierarchies that lie beneath the conditions of the production of knowledge. I insist on something that I believe to be perfectly possible if we wanted: that our voices reach a dialogical status, no more and no less.

A.A./R.C.: Tell us about your current research project.

A.C.: I am finishing my doctoral dissertation in which I proposed to problematize the “nature” of “domestic work” under the historical conditions, social and power structures it is part of. I explored what is the system of social relations in which particularly indigenous women are turned

into “maids.” In other words, I aimed to understand what sort of social organization and what type of political economy this way of socially dividing labor responds to, which is based in a hierarchical method and It requires mechanisms of dispossession in order to function. My research has taken me to believe that contemporary “domestic work” in Guatemala, more than an occupational category, responds to an institution of servitude produced and normalized in colonial and patriarchal power relations. This means that the convergence, interaction, and dependence between “employer” and “maid” are inscribed within a culture of servitude that normalizes domination relations that constitute the public and private spheres. Thus, the house (the home or the family) is not someone else's private space but a conformed and conforming entity of society, since it functions according to organizational structures, imaginaries, commands, and common forms of authority. If the home is a space of private domination, it is also a place where this domination can be stabilized. This is why the “civilizing” ideal desired for the “maids” is focused on the production of a good worker, or moreover, a “good maid,” since this discipline seeks to keep the stability of the serving staff against the mechanisms that question it.

A.A./R.C.: What is *Mayanization*? Where do we find *Mayanization* processes?

A.C.: The investigation titled “Mayanización y vida cotidiana: el discurso multicultural en la sociedad guatemalteca” (*Mayanization* and everyday life: the multicultural discourse in Guatemalan society), aimed to understand the ways in which difference, inequality, diversity, and ethnic relations are being accomplished in the period posterior to the signing of peace, especially with the arrival to this

country of multicultural ideology, and the recuperation of being Maya. Nonetheless, it comes to our attention that the term *mayanización* became very popular and was interpreted in very different ways that were not necessarily the ones that we initially thought during the research. Yet, it is interesting that some people have been ruthlessly critical of this investigation by isolating the concept (Mayanization) and not acknowledging its more complex and plural sense. *Mayanization*, as the understanding of the new identity dynamics of the indigenous people is—I understand this is what the question is about—only one layer of the research, but is its most popular form because I believe that it is explaining something specific to many people. At the beginning, the idea of being Maya generated a lot of polemic and rejection in Guatemala. This sounds absurd because any human being, group, or society, could have the right to define itself however they want, but contemporary Maya people were being denied of this right, because from the dominant logic, being indigenous is linked with oppression, and being Maya is associated with grandeur. As time passed, it was more accepted to call indigenous people Maya, channeling this self-definition through various ways such as the school, mass media, and tourism, among others. The organizations and the Maya movement that fostered this self-definition have been disappearing from public life in the last few years, but they have left behind an ideological movement around being Maya, which has taken its own course.

A.A./R.C.: What role did the celebration of the Oxlajuj Baktum (December 2012) played in this process?

A.C.: Even though the celebration of *Oxlajuj Baktum* (December 2012) was something ephemeral, it was the last great event that

was successful in reaffirming the idea of the link between present indigenous people with the Maya people of the past, at a national level. Nonetheless, we have to acknowledge that there are still many people who prefer to be called indigenous, native, or in other ways, since we are the product of history. There are also powerful processes of negation of being indigenous, or why not say it, of *ladinization*, because we live in a form of colonial domination that is not circumscribed to the economy and that is a contemporary and concrete issue, not a metaphor.

A.A./R.C.: What does it mean to be a young Maya in this period of postwar and internet?

A.C.: I would say there is an important activism in young women and men, and it can be seen through the organizations at a capital level as well as in sections and municipalities. The Internet is a space used by and for young people to disseminate ideas, have exchanges, and build networks. This is encouraging because youth is a difficult stage to reclaim an identity that is harassed by racism. Due to this, it is important to acknowledge there is an enormous amount of young men and women that deny being Maya or avoid it. Likewise, there are young people that without being in spaces of political activism have a strong sense of indigenous identity, and they choose to be visible and face with courage an adverse and hostile reality. There are young Maya people that have been true survivors of racism and have learned to build an identity on the basis of dignity and indigenous or Maya pride, and they develop their talents from there. Activist Maya youth has in its hands the possibility of using history and memory to build a solid political duty from which we take advantage of what others have sown, being careful of not replicating

the same mistakes but to learn from them. I believe that is necessary that these new generations are more aware of the complex reality of Maya people, before devoting themselves to the uncritical reproduction of ideologies that are mostly conservative and monist. A duty work that understands and works on the heterogeneity of the Maya people is urgent, before we keep waiting on a heterogeneity that will never arrive. To learn the history and have a memory can allow us to be careful or have the necessary strength to not be captivated by the power that seeks to coopt and take away the transforming force of our recuperations. It is not the same to be Maya to folklorize power than to be Maya to defy the domination that keeps expropriating and massacring us.

A.A./R.C.: There was in Guatemala a very important Maya movement, around the signing of the Peace Agreement. What is your interpretation of the gained spaces and the more fragile aspects of it, a few decades after its emergence?

A.C.: The effervescence of Maya organizations and personalities dedicated to the political and cultural vindication has ended. We now live in another time in which there is an intense political activism in the locations that face dispossession due to the invasion of extraction projects. Many of these local movements have a strong root in history, and they reflect a trajectory of political struggle, meaning that they are not becoming visible until today. Due to this, the current reality that threatens the life of its inhabitants generates roads of convergence around the defense of life and territory. But it seems to me that there are local struggles that reclaim part of the legacy of the organizations or the Maya movement. Maya pride—having a language, culture, cosmovision, spirituality, and its definition as people, contributes to the

local ideas of autonomy that are structured around the defense of territory. There are Maya personalities that were captivated by the indigenist discourses retaken by the most superfluous form of multiculturalism, to which the acknowledgement of culture is the solution to all the problems of the Maya people. For them it is not problematic that the “Maya” would be turned into an emblem that would be adaptable to any discourse, even the one directed to plunder and repression.

A.A./R.C.: When the curatorial team of this project began to reflect on the cultural specificities in Guatemala, we thought about things that go beyond genealogies proposed by locations of power, but also of essentialism. We thought about the necessity of exploring the existence of specific knowledge and micropolitics that avoid a supposed historical universality.

A.C.: It is hard for me to understand that what you call “cultural specificities” What is the thing that gives something the category of specific? Its *minorization* or marginality? In this sense, I would say that indigenous people are not a cultural specificity. Using these categories, we could think that there are many specificities that have been imposed as universal, but they are that, specificities that have the issue of thinking of themselves as universal. This is clearly the root of the colonial, which is a Western specificity that makes itself universal and dominant, to subject those that constructs as specific: the indigenous people. The Maya are as universal as specific.

A.A./R.C.: Do you believe there are currently in Guatemala efforts to de-colonize knowledge through the analysis and works of indigenous scholars and intellectuals?

A.C.: Suddenly in Guatemala, there is a conversation about coloniality, a tendency that has become novelty all over Latin America, and it is proposed by non-indigenous academics, that due to their positions of power in the production of knowledge, have reached us. These productions are undoubtedly valid and necessary; we know that they are voices of the south in the north, but the interesting part is that they are viewed in many places of Latin America as voices from the north to our south, because they do not have a dialoguing category but are given exclusivity or superiority in the analysis of the colonial, subverting or ignoring local positions. Based on these analyses, all of a sudden there is a conversation about the colonial condition of Latin America under the United States or Europe, but internal colonialism and its connection with external colonialism is ignored. There is the emergence of non-indigenous intellectuals, scholars, or artists from the countries of the “third world” that feel colonized by their colleagues from the north but, when will they review and question their position of power as non-indigenous within their countries? By the structures of the inherited colonized knowledge, it is usual that to extend our realities we would look first to the outside, or perhaps exclusively toward an exterior to which we concede authority. This has happened with leftist and feminist theories. The problematization of the colonial by indigenous scholars in Guatemala remains unheard, but we keep working on it. This is a priority of our small collective as Comunidad de Estudios Mayas (Community of Maya Studies). We insist in thinking of colonialism as a contemporary reality that is active and also contested. Perhaps this is what makes us different from the *ladino*, mestizo, or foreign researchers that study in Guatemala and whom see colonialism as a thing from the past. There

are efforts of de-colonizing knowledge by indigenous groups, but we find ourselves in a national environment that disseminates our ideas instead of dialoguing with them, because our place in research is that of the subordinate being. Moreover, our efforts of thinking with autonomy or independence are affected by the habit of wanting to mentor us. For this, there cannot be a de-colonization of knowledge without simultaneously questioning the hierarchical relationships that support colonialism.

A.A./R.C.: Within the contemporary analysis of ethnicity there are different positions, some of them radically opposed. Some prefer to speak from an essentialist perspective, others, nonetheless, reflect on identity from less rigid positions. How dangerous can this rigidity be?

A.C.: Indeed, there are rigid positions like you say, in trying to understand being Maya; there are others more flexible, and others more pluralist. Many women—I am one of them—have criticized rigid positions because what these do is reject the history that has made us Maya. In those times, during the study of “*Mayanization* and everyday life,” I asserted, and keep doing so, that we would be more unified under a political Maya identity than a cultural identity, strictly speaking. I believe that rigid positions don’t come only from Maya women and men; I have seen ladino, mestizo, and foreign men and women that disseminate these rigid ideas that we can define as essentialism, limiting the possibility that Maya people could thrive from plurality.

Poems by Jimmie Durham

Translated by Selene Preciado

Jimmie Durham is a multidisciplinary visual artist, poet and essayist of Cherokee origin. Some of the poems selected were published originally in 1983, immediately after having participated as political activist in the American Indian Movement between 1973 and 1980. Durham recognizes the history of genocide and colonization against the originary people of what today is the United States (Native Americans) as his own. He is also aware and experienced in his own flesh during the 1980s in New York, during the apogee of multiculturalism, a continued colonial situation of prejudice, violence and stereotypical categorization of the indigenous. These poems are political and full of rage and they attack powerfully the history of colonialism that began with Columbus and that continues to these days, while at the same time paying homage and reinvindicating the Cherokee culture. These poems by Jimmie Durham find echo in the thought and art of many artists in Guatemala that are reinscribing their originary cultures.

Columbus Day

In school was taught the names
Columbus Cortex, and Pizarro and
A dozen other filthy murderers.
A bloodline all the way to General Miles.
Daniel Boone and General Eisenhower.

No one mentioned the names
Of even a few of the victims.
But don't you remember Chaske, whose spine
Was crushed so quickly by Mr. Pizarro's boot?

What words did he cry into the dust?

What was the familiar name
Of that young girl who danced so gracefully
That everyone in the village sang with her
Before Cortez' sword hacked off her arms
As she protested the burning of her
sweetheart?

That young man's name was many Deeds,
And he had been a leader of a band of
fighters
Called the Redstick Hummingbirds, who
slowed
The march of Cortez' army with only a few
Spears and stones which now lay still
In the mountains and remember.

Greenrock Woman was the name
Of that old lady who walked right up
And spat in Columbus' face. We
Must remember that, and remember
Laughing Otter the Taino who tried to stop
Columbus and who was taken away as a
slave.
We never saw him again.

In school I learned of heroic discoveries
Made my liars and crooks. The courage
Of millions of sweet and true people
Was not commemorated.

Let us then declare a holiday
For ourselves, and make a parade that
begins
With Columbus' victims and continues
Even to our grandchildren who will be
named
In their honor.

Because isn't it true that even the summer
Grass here in this land whispers those
names,

And every creek has accepted the responsibility
Of singing those names? And nothing can stop
The wind form howling those names around
The corners of the school.

Why else would the bird sing
So much sweeter here than the other lands?

Buying Time

With the money they made by stealing our land
They have bought themselves some time-
Air time
Water time
War time
And underground time.
By that they believe that they have bought history.

But when I look back, past the hundreds of years
Of history they claim to own,
Though our own thousands of years.

And when I think of the millions o red flowers
That open each Spring of those thousands of years
No matter how white the winters.

I see hours like stars in the eyes of our children.

They Put Our Heads on Money

First (in case you've been away), money is
When they beat us and make us dig metal
Which they cut into pieces and then
Give us some of the pieces to get back
Some of the food they stole from us.

Buffalo nickel!

In Peru it is a llama, and the nickel is brass.
In Mexico they put the head of an Aztec
Chief of silver money.

Who is that Indian on that nickel?
He has no name.
Just another anumal like a llama or the buffalo.

They used to make Indian head pennies.
People collect them and sell them.

Geronimo had a price on his head.
Now they put our heads on money.

Three Dance

Sky dances
Willows dance like women
Dance like snakes,
Willows dance before the mirror
Fish dance in the mirror. Turtles dance
Oaks dance like bears,
Clouds sing like skybears,
Pines dance,
They are stars.

Storm has come here
To kill the grubs,
To kill worms

Seed dance
Water dances-
It is proud skyhorses.

The corn will grow and dance with us.

Lances of storms are with us.
New plants grow
New things ride this way.

Sky dances

Sequoyah's Silver Spurs

In our language "cow" is "waka" because Spaniards gave us cattle.
Did anyone ever love silver like Spaniards love silver?
Sequoyah loved it more, and iron; he loved iron
and writing. Long before he knew to read he asked his friend who could write, "Make my spurs
say my name."
The Cherokee Walela careening around Echota
with silver spurs strapped above moccasins.
Utsistalu gigi! It shines! And "Sequoyah" stamped
on the left, "Sequoyah" stamped on the right spur,
a design that reminded Sequoyah of snakes and branches, connections so distant they made him

think in, walk in odd patterns. Anyway, you know Sequoyah was lame and was an artist.

Sequoyah's first wife (but there is no such word in his language, only a word that vaguely means "co-friends") saw him veering around Echota with that combination and dreamed he would become a great Otashthy.

So when he spent years exploring the idea of writing, she burned the house down. Anyway, Sequoyah was also working in silver, utsistalu gigi! and learning iron.

They are both metal, shiny and dull, hard and hard – co-operatively. Silver comes from the earth and shines like the moon, iron is fallen stars and shines like death.
Or shines at least like ligaments rotting on the leg of a dead animal. (You know that shine on old sliced meat?) Like lightning behind a cloud, and it resists! It fights every step, until the knifeblade is finished, then nothing is more completely in agreement than iron and its form.

Did he have a horse to go with his silver spurs?
Yes, he had a horse he called "old man," but no saddle, and Sequoyah did not know that spurs

could be used against horses.
He had tried wearing spurs at his wrists and at his elbows, but was always poking himself.

Sequoyah explained arrows: An arrow cannot
be said to have parts because the parts are all
something else until purpose connects them.

The head is stone, the body is wood,
the tail is feathers because an arrow must fly.
Is its purpose to fly or to penetrate the target?

The stone cannot lead the wood and feathers
because the feathers guide the stone,
at that, only through the medium of wood.
One needs the other like pine trees
connect earth to sky.

When we see this cooperative contradiction
we think of a bow, then an archer, then
a target, then death, then supper.

The footnote to the life of Sequoyah
is of course they murdered him in Texas
and named a tree after him in California.
They said he was so smart his father
must have been some white guy.

Was Sequoyah allowed a last word
before being shot? A note to his daughter?

The poems 'Columbus Day', 'Buying Time', 'They Put Our Head on Money', 'Trees Dance' were originally published in *Jimmie Durham. Columbus Day: Poems, Drawings and Stories about American Indian Life and Death in the Nineteen- Seventies*, West End Press, Albuquerque, NM, 1983 and 'Sequoyah's Silver Spurs' was published originally in *Jimmie Durham: Poems that Do not Go Together*, Wiens Verlag, Berlin and Editions Hansjorg Mayer, London, 2012

Balam Ajpu / Light Warriors

Lyrics in Tz'utujil: Tzutu Baktun Kan, Lyrics in Spanish: M.C.H.E.

Translated by Richard Clinton

AJPU / Warrior Sun

Ahau, Sun, Eloim, God, Jah, Yabe, Zeus,
Great mystery,

BALAM, is the warrior in PLENITUDE

AJPU, life force JUN AJPU

BALAM, spiritual beings, Youth

AJPU, heirs of your LIGHT

BALAM, Achi nimaq ru CHOJQ'A', /
Warrior with great strength,

AJPU, ta k'utu a wi chi qa WECH / SUN,
reveal yourself before us

BALAM, pujlaj ni CH'ACH'OJIRI / SUN,
we submerge and cleanse ourselves

AJPU, Kin q'axaj nimak TZ'IB'ANEM /
Warrior, we convey your great writings

CHORUS

Ni ka pu, pujlaj qi AJPU, / We transform
ourselves submerging in the Light,

Ti qa kanoj li a TEWECHIK. / we seek your
blessing.

Nima alaxel Jun b'atz, JUN CH'AWEM / Great

brothers, time and word	Ta k'utu li sak chiqa wech AJPU. / show us the way that leads to you, SUN warrior.
Chaq' alaxel Jun Ajpu, IXB'ALAMKEJ / great stars, the sun and the moon	
Kin Tz'ibaj cha we AJAW AJPU / I write to you, great spirit of the Suns	CHORUS
Mak'ota ti kowin che a TZETIK / no one can see you	AJPU Life is that way ACCURACY
Cha wij pejnaqbi pon, POPOL WUUJ / the incense and the writings come from you	Incredible force used by JUN AJPU
Nimaq a chojq'a a naooj AJPU/ great is your strength and knowledge	WUQUB AJPU Twin SPIRITS
Punini, toq bix cha we, Ajaw / we speak to you, great Sun spirit	Just like you and me, heirs of his LIGHT
Naj, naqaj pataq BEEY / on the far and close roads	AJPU is AJAW: lord HUNTER
Ti qa bixaj, ti qa k'axaj pa JUYU / we sing to you from the mountains	Blowpipers, Warriors of the SUN
Nimaqtaq a tzijj ti qa k'axaj AJPU / great are the words we convey	In the solstices we mark the CROSS
Tzijj rixin a Chii, a bi', AJPU / words pronounced by you, great spirit	Our LIGHT is inside and outside
Pulani nimaqtaq Tzijj, Ch'awem. / we spill your great truth, your word.	We are a light of the 13 BAKTUN
Ayaomkan, a b'imkan, qa NAOOJ / you bequeathed us and breathed unto us knowledge,	Light our R.A.P to RECTITUDE
Ajpu Qoj kikot che a B'IXAXIK / great Sun warrior, we rejoice in the song	From East to West to North to SOUTH
Qoj a buk'aj q'a nima ACHI / protect us great spirit	Transition Hip Hop to HUN BAKTUN
Ni qa pujulja q'i, koj a TZ'ETAK'A / when you baptize us, you bless us,	Spiritual guide: Venancio Moralez, Executive producer & Lyrics in Tz'utujil: Tzutu Baktun Kan, Lyrics in Spanish: M.C.H.E.,
Koj a chajij, ti qa k'utuj cha WE / keep us safe, we beseech you	Musical Producer: Dr. Nativo, Sound bank: Paulo Alvarado. Co-Producers: Danilo Rodríguez & Básico 3.

Texts on masculinity and violence

Anabella Acevedo

Translated by Richard Clinton

... to live up to the demands of a substantive identity is a difficult task because such appearances are identities that were created through norms and they rely on the constant and reiterated invocation of rules which determine and limit intelligible cultural practices of identity. (Judith Butler, 281)

The Arts in a country with open scars

When Regina José Galindo presented in 1999 her work *El dolor en un pañuelo* (*Pain in a handkerchief*) (Illustration 1) in a collective exhibit of the PAI Project, many of those observing it surely found themselves struggling with curiosity and astonishment. The artist appeared in the nude, blindfolded and tied to a bed in a vertical position, while newspaper notices regarding the rape and abuse of women in Guatemala were projected on to her body. The Peace Accords had just been recently signed in 1996, and still, the faces of violence seemed to be diversifying themselves, willing to become permanent ghosts that would haunt all Guatemalans.⁵⁸ It can be said with certainty that one of the reasons for the discomfort of some in the audience came from having to face the naked body of a woman in the midst of a moralistic society that still responds to traditional patriarchal patterns and where women are often blamed for the same violence to which they are subjected.

58 Over the last decades, femicide has become one of the more frequent daily crimes –according to INACIF, from the beginning of the year and up until the end of October, 2013, 592 women had been violently murdered.

One year later, Jorge de León took part in the Blue October Festival with his work *El círculo* (*The circle*) (Illustration 2). He would sew his mouth in front of an astonished audience, only to lie down on the floor of the Post Office building. It is almost unthinkable to see in this society an artist assault his own body and silence himself, placing himself in a state of vulnerability. This is due to the fact that this society seems to want to silence any conduct which challenges it. Those who were present and were able to stay and face him observed how the blood would drip from his lips, on a passive body in which not even the tattoos could reveal his violent biography. When confronted by the same body in a more active attitude, in the middle of the night, surely would have made more than one individual cross the street on to the opposing sidewalk.

Aníbal López presented that same year the play *El préstamo*, (*The Loan*), a work included as a reference for the present Biennial. The act consisted of mugging an individual, and with the Q.874.35 paying the invitations, montage, and cocktails. As López later commented, “*it was incredible that, even though I published it and we did the exhibit, the crime was never reported..., and in spite of the experience, the deed and the latter critiques, everyone who had wine at the exhibit ended up becoming an accomplice.*”⁵⁹ To turn urban violence into a theme and a vehicle for art, and in addition to get the audience involved, did not only imply a great irony, but it also seemed to be naturalizing that same violence within an audience that frequently turned it invisible.⁶⁰ During that

59 <http://latinoamericanosunidos.blogspot.com/2012/05/48-horas-en-el-bunker-de-anibal-lopez-1.html> Lester Oliveros Ramírez, Tuesday, May 29, 2012, “48 hours in Aníbal López’s Bunker (A-1 53167)”

60 Once and again, Aníbal López makes reference to the violence in subsequent works. In *Testimonio*, presented in *Documenta 13*, he transfers a hit man in order for him to be interviewed by the public regarding his life and “work”. And so, questions such as the following come up, bringing to light the cynicism of many being affected by violence, as well as the way in which

same year he presented the play *30 de junio* (*June 30*), named so because it took place on Guatemala's Armed Forces Day. This play consisted of spreading charcoal –an unquestionable symbol of the burning of entire villages and of the sweeping of the land during the armed conflict– over a street at the center of the city so that the soldiers, while marching, would have to walk over it.

These works could conceivably be thought of as incomprehensible in other contexts. However, in the post-war Guatemala they do nothing but to speak of a structural violence that inevitably has translated into a cultural violence⁶¹ which seems to have created a legitimizing framework for the violence and authoritarianism within Guatemalan society. After 36 years of terror and fear,⁶² the effects and footprints of the

violence has rooted itself into society:

"What happens if you don't do your job? I'll be killed
Have your relatives been murdered? How? Of course, one male cousin and a fifteen year old cousin
What does the police do? The police is the most corrupt entity in Guatemala

Do you enjoy your work? Work is work. My heart is not in it."

61 The Norwegian sociologist and mathematician Johan Galtung has come up with some very interesting reflections regarding violence, particularly regarding what he has named the triangle of violence. Going well beyond the most obvious manifestations of direct, physical, verbal or visible violence, Galtung has also referred to structural and cultural violence, perhaps less visible albeit no less violent. These are the roots of direct violence, and they comprise certain socio-political and cultural shapes within a society: for example, violent structures such as repression, exploitation, marginalization; and a culture of violence serving as instruments to legitimize violence in the patriarchy, racism or sexism. See *Violencia, guerra y su impacto. Sobre los efectos visibles e invisibles de la violencia. (Violence, war and their impact. Regarding the visible and invisible effects of violence)*. <http://es.scribd.com/doc/40327680/Johan-Galtung-Violencia-y-Conflictos>

62 There are 55,021 documented victims of human rights violations in the 5,180 testimonies gathered by the REMHI Project, *Guatemala: Nunca más* (*Guatemala: Never again*) (1998). These correspond to 14,291 violent acts and 25,123 deaths. As may be read in the report, the victims of violence were 8,675 threatened individuals and 5,497 victims of actual crimes; 5,516 were tortured and subjected to cruel, inhumane or denigrating punishment; 5079 were irregularly detained; 3,893 were victims of forced kidnappings; and 152 registered victims of sexual violence. According to analysis undertaken, 49,812 victims, equaling 90.53%, were victims of the Army, the police and the Civil Self-defense Patrols, the Military Commanders and the Death Squads. According to this same report, the Guatemalan population still displays the effects of the

armed conflict could not surprise anyone. Yet, the fact that they found in art a fertile space does not prevent these works from causing a certain perplexity in spite of the fact that political, social or denouncing art has been present throughout the country's history.⁶³ This history, very frequently, is not comfortable for anyone.

Still, how does one understand the enormous weight that violence still places on the country's cultural life? The sociologist Johan Galtung refers to cultural violence as "those aspects of culture, of the symbolic sphere of our existence, exemplified by religion and ideology, of language and art, empirical and formal science (logic, mathematics), that can be utilized to justify or legitimize direct or structural violence. These traits constitute certain aspects of culture, although they are not complete cultures." (Galtung, J. 1990:289). In turn, the culture of violence occurs when, in Galtung's vision, a concrete culture or society has interiorized violence in their reason for being. That is, they use it as a mechanism to confront the conflicts. How do we link violence with masculinity without losing the critical sight that

war. The survivors describe as the most frequent effects a feeling of sadness, of injustice, of altered mourning, and in a lesser way, psychosomatic problems, hunger, loneliness, traumatic memories and nightmares.

Currently the levels of violence continue to escalate. The Global Report on Homicides of the United Nations Office against Drug and Crime (UNODC), from 2013, places Guatemala among the five countries with the most homicides globally. Its death rate is 39.9 deaths per every 100 thousand inhabitants.

63 Going beyond the link that artists had during the so-called revolutionary decade, it is in Guatemalan artists from the 1970's –such as Arnaldo Ramírez Amaya– where we see in a clear manner a more political position when facing the military governments in the country. During the 1980's the artistic and intellectual scene in Guatemala City was very impoverished due to the forced kidnappings, murder and exile. It is within this context that the Imaginary Gallery, led by Moisés Barrios and shared with artists such as Luis González Palma, Pablo Swezey and Isabel Ruiz was born. In their own way, Barrios and Ruiz lead the reflection on Guatemalan history to a great level of sophistication. To mention only two examples, one can be referred to Barrios' series *República Bananera* (*Banana Republic*), (1996), or works such as Isabel Ruiz's *Río Negro* (*Black River*) (1996).

encompasses all of us? And, how does this relationship manifest itself in contemporary Guatemalan art and culture?

Within the *19 Bienal de Arte Paiz*, the section dedicated to thinking about masculinity and violence proposes a way to approach the social dynamics of Guatemalans, beginning with the relationship between these terms, at the personal level or as reflections of a more collective nature. Its counterpart would be found in the section centered on healing and self-knowledge, which sustains a dialogue with violence, but only to search for ways to overcome it.

Recent and innovative works on masculinity and violence make reference to its links with social problems such as nationalism, the war, and domestic violence,⁶⁴ and they propose a reflection on the performance of a canonical masculinity within these environments. The Colombian artist Johanna Calle, for example, explores in *Afasia (Aphasia)* the weight of the patriarchal system within human dynamics charged with violence and pain. Calle develops these signs of authority and power, which allow for the existence of victims and victimizers (Illustration 3), through a subtle work that dangles between suggestion and suspicion. Aphasia is the loss of the ability to express and comprehend language. Although in the literal sense it refers exclusively to oral language, this ailment could also be taken

64 "The war obviously pre-exists and does so outside of the nationalist contexts, and readers interested in the topic of men and war in tribal societies and other societies where the State does not exist, may be referred to Chagnon (1968) for a classical, socio-biological ethnography on masculinity and war. They can also be referred to Fried et al (1967) for a more general vision of the anthropology of the war. Regarding nationalism, its links with the masculine in a diversity of cultural contexts could not be more obvious. For example, Mosse (1996) documented the association throughout history between European nationalism and masculinity. Oliven (1992) analyzed the Brazilian gauchos and national identity. Guy (1992) examined the historical relationship between masculine sexuality, family, and nationalism in Argentina." "The Anthropology of Masculinity", in Trafficking with men, Matthew C. Gutmann <http://www.redmasculinidades.com/sites/default/files/archivos/biblioteca/00020.pdf>, 15.

to the existential level and, why not, to wider social levels.

The writer and documentary maker Julio Serrano takes part in this Biennial with his work *Edipo (Oedipus)*. He places us within the Guatemalans' subjectivity towards the trial in which the retired General José Efraín Ríos Montt⁶⁵ is accused of genocide. He makes it possible for the ghosts and feelings of a society that has not completely healed to be revealed in the most diverse manners. Serrano's work has a polyphonic trait to it. In its own words, the work pretends to show the intimate face of our relationship with history. It is a process of confronting his own suppositions about history while at the same time it attempts to demystify the official statements. Its end purpose is to penetrate into the daily life of the middle-class Guatemalans – the intra-history, as Unamuno would say. "Too many issues in Guatemala have something to do with history," Serrano tells us, "particularly in these last few days in which there seems to be a silent battle taking place between justice, memory, fear, living in an unresolved present. History, the most recent history to be specific, influences the way in which we relate to and understand each other."

Mario Santizo also undertakes a similar interrogation, in an ironic and somewhat ludic manner, with his act *El fantasma*

65 On May 10, 2013, the High Risk, "A" Tribunal, presided by the judge Jazmín Barrios, sentenced Ríos Montt to 80 years in prison. Thirty of the eighty years were due to crimes against humanity, while fifty were due to genocide. This was a historical and controversial trial in which his Chief of Intelligence, José Rodríguez Sánchez, was acquitted due to lack of sufficient proof. The argument for the sentence was centered on the argument that during Ríos Montt's de facto government (between 1982 and 1983), crimes were systematically committed against the Ixil Mayan population, in a war policy carried out by the State. This policy consistently sought to decrease the indigenous groups, as well as to prohibit the use of their language and to physically eliminate its members, as part of a counter-insurgency and anti-terrorist plan carried out by the army. Ríos Montt's sentence leaves open the possibility to investigate those who share the responsibility of the genocide that occurred in Guatemala. On May 22, 2013, the Guatemalan Constitutional Court declared the sentence of genocide to be illegal.

de la posguerra (*The Postwar Ghost*) (Illustration 4). With it, he attempts to create an uncomfortable presence within the legitimate artistic logic and spaces. On previous occasions the artist has already approached the topic of authority and the weight of convention within personal and collective history. He has accomplished this through performative photographs in which he has analyzed himself participating in social taboos and conduct which question the role of gender. In this instance, however, the analysis is taken to a collective level which seems to have overcome the traumas of the armed conflict. According to Santizo, “there are places that keep and guard our past, our history. But many times the past repeats itself and returns to us memories. The memories and circumstances are not erased. They continue filling the spaces of their aura.”

For their part, the embroideries by Quique Lee are part of this historical framework in which the “postwar ghost” still haunts us. His work recalls Ramírez Amaya’s intervention at San Carlos University in 1973. The university’s walls still show traces of the murals upon which he painted the symbol for the Movimiento Nacional de Liberación, MLN (National Liberation Movement), as well as a few drops of blood, in his attempt to combine figurative art with text. In another mural, the Gallo beer’s logo is accompanied by the slogan “Blood, the taste of Guatemala”. Inserted in the section dedicated to Self-Knowledge and Healing, Lee’s embroideries (along with the works of Serrano, Santizo and Reyes Josué Morales, who speaks to us from the section on Healing), aim to keep these memories permanently relevant. They don’t do this free of charge, but they do this as a way to understand us, to question the apparent stability of the social structures to which we belong and, perhaps, to save us from history.

The law of the father. Violence and masculinity

As a social category, masculinity has been constituted by socio-cultural precepts regarding the gender’s ideals, stereotypes, and relationships. This has contributed to the creation of an imaginary subjective which emphasizes a biological substrate that conducts aggressiveness and makes it legitimate. Traditionally, the hegemonic ideology of masculinity has been a vision created by men themselves, stating as fundamental suppositions for it heterosexuality, rationality, and the privilege to inflict violence. That is to say, masculinity as authority and a vehicle for power; the Law of the Father.

Judith Butler reminds us in *Gender Trouble* of Focault’s affirmation regarding the judiciary power systems, stating that they “produce the subjects which they later on represent. The judicial notions of power seem to regulate the political sphere only in negative terms. That is, they do so through limitation, prohibition, setting rules, control, and even «protection» of the individuals linked to this political structure through the contingent and retractable operation of elections. Nonetheless, those subjects who are regulated by these structures, in light of the fact that they are subjected to them, are constituted, defined and reproduced according to the impositions of such structures”⁶⁶ (47). What we see in “Oedipus” is precisely a reflection on the way in which judiciary norms of power regulate us as members of a society that responds in an automatic – and often times completely visceral – manner to its history.

In a similar way, although taken to a personal level, Yavheni de León’s *Maquetaciones*

⁶⁶ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Paidós, Barcelona, 2007.

mentales (Mental Machinations) (Illustration 5) challenges that social regulation of the masculine. Still, she does so only from the ideal of a masculine body as a representation of creations imposed by society.

Subjected to a strict control, de León is determined to *domesticate* the body and to adjust it to what society determines is the image of beauty: a body that is virile, heroic, military; that is, that which for a long time has been for many the ideal of masculine beauty. At the same time, she attempts to speak to the desires of a father who can only conceive a masculine body as one that responds to the traditional parameters. And so, his son's strict diet and exercise regimen are nothing more than sexuality normed by the canonical. In Butler's words, "The male subject seems to only originate meanings, and in this way, to mean something. Its autonomy, supposedly self-imposed, attempts to hide repression. This is, at the same time, its basis and the possibility of permanently losing it." (*Gender Trouble*, 117).

In her own way, Yahveni de León comments on the research regarding gender as performance. This research has been conducted by intellectuals such as Judith Butler, who questions the distinction of sex/gender as a radical discontinuity between sexualized bodies and culturally constructed genders: "If we assume for a moment the stability of the binary sex, it is not clear that the construction of «men» would result exclusively in masculine bodies, or that «women» would interpret feminine bodies exclusively." (*Gender Trouble*, 54). De León's *Mental Machinations* challenge the socially accepted concept of masculinity, linked to health and physical beauty, through a series of games with the representation of the social image of the "ideal man" presented by magazines dedicated to men's health issues.

A reflection on existence within the personal

level is taken to a heartbreakingly level in *Estudio de luz y sombra (The Study of Light and Shadow)*. This is a performance in which Jorge de León butchers a cow and spends a night in its womb, thereby confronting a past of maternal abandonment and undermining his apparent masculine position of power. In this work – which also pays homage to Rembrandt's *Skinned Bull* – the artist subjects himself to the impossibility of returning to the maternal womb. He does so in order to be the one to decide, this time, how and in which way he does so. When doing so, he purifies his present in a sort of ritual in which the confrontation of death is also a cleansing rite.

While it may be true that the modalities used to refer to the issue of violence in Guatemalan art have changed through the years, its presence as an issue and how it was imposed continues to be notable. This is not surprising in a society of great tension between the official norm enforcing and defending authoritarianism and violence, and the emergence of new generations of Guatemalans who question that norm and who little by little are open to new ways of experimenting with their sexuality. And they do this in spite of the fact that they find themselves continually having to escape the canons of masculinity and heterosexuality within patriarchal concepts that are difficult to break. Miguel Llorente Acosta tell us: "We must carry out a reflection on violence if we want to deeply question masculinity" (...) "Violence has not been there as a mere alternate resource, but rather as an active instrument for the maintenance, keeping and guarding of that position of power."⁶⁷

⁶⁷ Miguel Llorente Acosta, "Masculinidad y violencia: implicaciones y explicaciones." ("Masculinity and violence: implications and explanations"). http://www.berdingune.euskadi.net/u89_congizon/es/_contenidos/informacion/material/es_gizonduz/adjuntos/masculinidad_y_violencia_implicaciones_y_explcaciones.pdf

Francisco Nájera

Translated by Richard Clinton

BASIC DICTIONARY OF ESSENTIAL TERMS

Its use is exclusively intended for the male population

(with the aid of the small ESPASA
Encyclopedia)

to loosen the tongue so that somehow it
finally might say something

author
unknown

Cock (*noun, fem[vc1] ,singular:* Thin stick) does not exist; it is simply a penis that, big or small, thick or thin, flaccid or hard, is used as an instrument for verbal aggression.

Males (*noun, masc. plural:* Men of short stature) they don't exist; they are simply those who, being in power, have discovered that violence makes others lose strength and concede, even though they might resist at first.

Whores (*noun, fem., plural:* Women of ill repute, Politicians?) they don't exist; they are simply those women who work in the streets or in brothels. Sometimes they're big, or sometimes they're somewhat skinny. They live in recluse in their noise, that which comes from the banging of their beds, where upon finishing the task, one cannot breathe.

Pussy (*noun, fem., singular:* Colloquial term. It is not included in the dictionary) does not

exist; it is simply a canal through which men and women pass before letting out their first scream when they are forced to confront the world.

Women (*noun, fem., plural:* Humans who menstruate) they don't exist; they are simply those who, according to men, don't have any balls.

Studs (*noun, masc., plural:* Stubborn men) they don't exist. They are simply those who, just like men, insist on dividing the world into two groups of people: those who screw and those who get screwed.

Faggots (*noun, masc., plural;* Conceited, full of oneself, vain[vc2]) they don't exist; they are simply those men who work for a company or who attend school and walk through the streets, or who go to parks without making any noise, but who, once in their bedrooms, they moan when they completely surrender their bodies to their pleasures.

Men (*noun, masc., plural:* A group card game) they don't exist. They are simply those who, having a penis and two testicles between their legs, search for ways to belittle those whom they perceive as being no more than just a hole.

Babes (*noun, fem., plural:* The liquid at the bottom of a glass) they don't exist; they are simply some women noticed through the looks and distorted words of men.

New York

March 12 – 17, 2014.

Metamorphosis

*One's own, also: a compilation of
testimonials gathered throughout ten years
linked to the criminal system.*

*A voice stemming from the crucible of
hyper-masculinity.*

Julio Prado

Translated by Richard Clinton

Who do inmates think about on Valentine's Day? Who do the guards think about? Do we hang decorative hearts between the bars of the cells? This is what you ask, cracking a smile, or better yet, letting me imagine it, through the prison's public telephone.

I don't know what others think about, darling; but I think of you. There are no hearts here decorating the cells' bars, but we do have chocolate in the inmates' little stores, at double the usual price.

We have conjugal visits on worn out mattresses illuminated by naked light bulbs. There is a small party at the mechanical shop, where each one brought some drinks and junk food, and we played music on a beat-up stereo.

I think of you, I have told you, just as I do every day that I've been here. And even if you don't believe me, it still drives me crazy to think that as soon as I hang up you will go on being happy without me, with others. But that's how things are, sweetheart. Everything went wrong; everything exploded.

I still have four years out of my ten-year sentence before I can get out. I will be forty-seven, and you will be as young as when I last saw you, how long ago? Was it since I was detained? Was it three months before that, in that party? Everything is so blurry now that so much time has gone by.

You cannot imagine what it's like to be in jail. Everyone knew that I would be sentenced: they caught me with the money. I don't think much about that any more, but I can't forget the policemen's hands opening the exact suitcase where the money was hidden. I don't know if I was set up, although chances are that I was.

I know you think that I was an idiot and that you expected more from me. I bet you never thought that I would let them catch me in such a stupid way. But darling, you can't imagine what would happen to me if I open my mouth. I prefer this. I only have four years to go; only four more Christmases here.

It was very hard for me at first. It was much worse in the detaining cell, especially when they found out that I was arrested with that enormous amount of money. They thought I had more money stashed away. I had to play tough guy, my dear. Can you imagine? Me! The guy who never even got the sleeves on his shirt dirty, getting into a fistfight with three other guys just so I could sleep on a bed made out of cement.

That's the way it goes: everyone abandons you when you go to jail. It's as if civilization turns its back on you, and you are left on the sidelines, confined to a cave. Everything is brutal here. You have to fight for every single thing. You have to turn into a caveman in order to survive. You have to draw first blood.

I have managed to get a refrigerator. It is a beautiful thing. I keep there the things that my brother sends me occasionally. I bought it with the money I earned for repairing a few television sets for the head of the interns' Security Committee. He is a fair guy, within the measure of what is possible here. He keeps things in order.

In here, nothing is the way one imagines it when you are out. It's as if you were put in a

cage and they don't come back for you until ten years later, if you are still alive. There are no guards inside, they rarely show up. They only do so during raids so they can take what little you have managed to get. I have never had anything, and now I'm afraid they will take away my refrigerator.

The guards are as corrupt as can be. They will give you whatever you want, if you pay their asking price. They are as brutal as they come. The other day they came in making a scene, and they took two cross-dressers by force, and took them to the warden. The Director of Correctional Facilities said that no one in a men's prison could dress up as a woman for security reasons. It turns out it's dangerous to be or resemble a woman in here.

That is so idiotic: here everyone dresses as they please. There are no uniforms, but these guys can't wear their dresses or high heels, which only make them more like a target in a shooting range. These guys are little punks, surviving against the system, immaculate.

They were taken by force I tell you. They tied them down and cut their hair. They shaved their heads. Say goodbye to the long manes. They returned wearing t-shirts given to them by the guards, and crying. They looked like newly inducted and hazed members of a gang.

I spoke with one of them I tell you, because I like them. I wanted to let him know that I was there, just like the others, in spite of everything.

The guy just fell apart. He just sobbed, saying he had been mutilated. He now woke up and was repulsed by what he saw in the mirror, being what he wasn't.

I know that I've never read Kafka, but I talked to him about the old Samsa, and he would say to me "*I would've liked to learn how to read, but I was always such a bimbo, and that's why I ended up here. Tell me more about the cockroach man...*" I would continue

talking to him, while his eyes would open, marveled by the stories.

It's like I told you: civilization has turned its back on us, but to these guys it just shits on them. Now they are filing requests so that they'll be allowed to dress as they please. It's stupid that the government owns your body. It's unthinkable. It shouldn't be that way, even if you are a murderer. Can you imagine if we had to request permission from the State every time we decide to get dressed?

This is barbaric. This just goes to show what people who call themselves good are capable of doing to those they deem as bad. In here I have learned more about the outside than in any other place. Here everything is clearer: he who can break your skull with his bare hands is in charge.

It's the same outside: One needs to become a beast with a massive cock in order to be in charge. This is the system. And it breaks into pieces every time that Dolores, the cross-dresser, with his gray hair and sad eyes, puts on lipstick and smiles while I tell him about books he was never able to read.

This is what we inmates think about on Valentine's Day.

Poem by Julio Serrano

Translated by Fernando Feliu-Moggi

Ars poetica

"The children born by the end of the century will be happy"

Otto René Castillo

I am a child of the end of the century,
born in your town,
in your block,
right around the corner from your house;
but I don't look hopeful.
Just the exact opposite,
Just the exact opposite.

October, 2002

* Note, three years later

Not really just the opposite, either

**Note, eight years later

I don't know, maybe you meant this century

***Note, May 10, 2013

The children born by the end of the century
will be happy.

generation first dabbled in the performing arts, they barely knew Margarita Azurdia's work. The great dearth of references to study was compensated by intuitive yet lucid enough ways to develop their own concerns, methodologies and artistic practices. The works of artists such as Regina Galindo, María Adela Díaz, Sandra Monterroso, Jessica Lagunas, José Osorio and Jorge de León, among others, are better understood because they are recent generational experiences. These have, in many ways, been marked by having experienced the war in all its different dimensions, as well as its effects on society, culture, and the arts. Yet, Margarita Azurdia's case always comes up as a distant and even foreign case. In spite of the respect towards her work professed by the younger generations, their artistic strategies and concerns are in many ways opposed to hers. If certain lines of dialogue are met, it is only because they coincide in a common interest for subjective dimension, tied and affected by social circumstances so particular to a shared context throughout different times.

Having made that clear, the important issue in this segment of the biennial is to make the suggestion that a new current of artistic production is emerging, and that this new current is distancing itself from artistic performance and action in their most pure states. New languages and forms to approach the arts are making their way through barely explored paths. Curiously, these have done so with more affinity than that which Azurdia had already employed in the 1970s. These new forms and languages manifest themselves having found ways that are very ritualistic, suggesting to us attempts to heal wounds as well as a sense of urgency towards exploring subjectivity. These are ways of connecting the artistic experience with that of life. The artists included in the section titled *Self-Knowledge and Healing* no longer attempt only to build

Self-knowledge and healing

Rosina Cazali

Translated by Richard Clinton

Margarita Azurdia is the key figure to understanding why the concept of "self-knowledge and healing" is included in the *19 Bienal de Arte Paiz*. There have been at different times, and sometimes even in a very superficial and prejudiced manner, several attempts to place the female Guatemalan artist as a precedent to the performance of artists who worked profusely at the end of the 1990s and the beginning of the following decade. This segment attempts to explore the artist's link with more recent generations of artists. When that post-war

a metaphoric body and place it in the public space, emphasizing the female body or a nude body as a political territory in the same way done by the previously mentioned artists. They rather attempt to recognize and expose the effects of a collective or individual trauma and its possible “cure.” In a symbolic and poetic manner, they also make reference to a body that needs to be slowly taken care of, nurturing the body and the spirit. All of this is done through the logic, practices and events that had never previously been considered compatible with the artistic categories. I am referring to things such as group embroidery, ludic experiences, therapies developed by Neurophysiology, group activities or individual practices -- all of which provide an opportunity to relate, give support, find solidarity or be in communion.

Right in the middle of a crisis of narratives, here in Guatemala we insist upon holding on to the solid ground provided by ideologies. The field of discussion regarding art has been abandoned in this path, and we experience a sort of *horror vacui* if we momentarily abandon that analysis. This trend is perfectly understandable if one takes into account the long history of political and social conflicts that characterized our country. The high levels of violence in our society, for example, seem to freeze our sight, resulting in only one way to make sense of a piece of art. This is something that became very clear in during the 1960s, when the artists who were part of the group called Vértebra (Vertebrae), came against artists such as Margarita Azurdia, Luis Díaz and Jaime Bischof. While Vértebra justified its projects and ideas within the sphere of figurative art as something “more connected” to the country’s reality, the other artists defended the abstract forms and existential or philosophical reflections. In the early stages of discussion, however, the actors did not take into account that

both currents were not only the product of the same context, but that they also complemented each other. The point is that this historical determinism –heir to dialectical materialism-- predominated among the intellectual circles, and its rhetoric became inexorable. That dogmatic cathedral questioned, or in the worst of cases prevented, forms, practices and ideas from emerging from the subjective, the ephemeral, the abstract, and even the corporal.

After so many years, are we prepared to explore these “other” practices and ideas under such subtle precepts as healing? I want to believe that this new generation of artists shows us that even though there are not enough theoretical elements to generate an understanding, there is at least an urgency to inquire about these other territories. If the so-called “post-war” generation had already opened up a series of doors and windows that had been guarded by the local artistic system’s status quo, standing behind “what art should be”; these new exponents of contemporary art live art as an exercise of their freedom.⁶⁸

Searching for Margarita

During the last years of her life, Margarita Azurdia maintained the hope that her ideas would be accepted or at least explored more rigorously. Their importance has finally been demonstrated through recent monographic studies about the artist.⁶⁹ As I have stated at the beginning of this work, the exhibit framed within the precepts of

68 The term “exercise of one’s freedom” was coined by the art critic Mario Pedrosa (1900-1991) to describe the experimental nature of the works of Hélio Oiticica and other Brazilian artists of the 50’s such as Lygia Clark, Gego, Mira Schendel, and Mathias Goeritz.

69 In that sense, see the monograph titled *Una (One)*, by María del Carmen Pellecer Mayora. Tipografía Nacional. Guatemala (2011).

self-knowledge and healing are directly related with her work. A piece of art that in the 1970s underwent a change in direction that is worth exploring.

During those years Margarita Azurdia moved from Guatemala to Paris, after having completed an ambitious sculpture project known as *Homenaje a Guatemala* (*Homage to Guatemala*), and after understanding the great load taken on while attempting to build an artistic trajectory, inserting herself into a system dominated by the patriarchal, conventional structures and competitive hostility. She lived in a small apartment, where it was impossible to sculpt great pieces like the ones she was used to. Poetry and sketching became a transition towards that new “economy of space.” If there was one thing, however, that defined her Parisian phase, it was her coming in contact

with dance -- specifically her participation in corporal expression and Butoh technique workshops. The oriental cultural tradition which brings together acting and movement was the first glimmer of an art that did not require the development of a technical ability, or to identify oneself as a painter or a sculptor. Azurdia found herself in the hurricane's eye of the post-modern thinking currents, with a still latent enthusiasm generated by the Parisian revolution of May of 1968. It is no wonder that she began to develop a series of ideas from a different place, from a space malleable enough to include something so incomprehensible as a personal metamorphosis, as a poetic act, and yet ceremonial at the same time. Margarita returned to Guatemala at the beginning of the 1980s only to find herself against a wall of social and political conflicts that were tearing through the entire country, and also with a reduced artistic context and a group of artists that had been profoundly influenced by her ideas. Up until the middle of the 1990s, Margarita developed

a whole series of rituals dedicated to the goddess Gaia. Until her last days, her work represented an evolution and a search for a change, even if this was something painful to her. In conventional terms, “to be an artist” has determined the way in which people think about art. We live in a culture that is generally geared towards creating works of art that reproduce and reaffirm categories such as: painter, sculptor, good painter, bad painter, genius, etc. The way of life for which we have been programmed and the socially dominant paradigm generally lack a cosmic dimension. “Art” is destined only to be displayed in galleries or museums. In addition, in the contingency of the consumerism in which it operates, it is always insisted upon that “it is not for everybody.” Azurdia’s works on the other hand, just like those of artists such as Lygia Clark and Ana Mendieta were geared towards exploring the need for a new philosophical frame. While lobbying for the need to go beyond the world’s vision at the time, they opened the possibility that others could reject certain prevailing cultural attitudes and embrace new myths. More than anything, through sensible and acute proposals, they brought to light the potential of the ritual as a catalyst for a transforming experience.

Rituals without myths

And so, *Self-Knowledge and Healing* is the 19 Biennial de Arte Paiz Arts’s segment dedicated to exploring those practices that are situated in the arts’ borderline and which are created to be experimented physically, psychologically and, above all, with an attempt to understand how the subjective comes about. From a conceptual view, the objects present in the artists’ works exist only as part of that experience. They are associated with mutation, and some are

designed to be used by spectators. The objects are not works of art per se, but they are rather “boarding passes” inviting one to explore how those expressions generated in the public space are projected privately, in the intimacy of each spectator. These are, in general, works that stimulate individual exploration, or the interaction of groups through “rituals without myths”, healing processes and therapy-like procedures. These are processual works suggesting the role of the arts in the path towards self-knowledge. In a circular sense, the works of the artists invited to take part in this space not only allow for that move towards this type of art, but they also provide a series of situations which allow one to look deeper into Margarita Azurdia’s line of work.

This scenario, however, would not be complete without a review of the topic’s necessary background and references. In this sense, it is imperative to at least name the Brazilian artist Lygia Clark (Belo Horizonte, Brazil, 1920-1988). Beginning in the 1960s and all the way through the 1980s, she earnestly dedicated herself to create a series of works and sensorial activities, which she was able to easily relate with the arts as well as with psychotherapy. There were no borders between these two areas. Lygia Clark never abandoned the arts in order to become a therapist, as if it were simply a change in professions. Rather, through these experiences she definitively transformed and re-conceptualized the notions of art and artists. She is credited with having coined the term “rituals without myth” during the 1970s. According to Clark, every work of art should be approached without a wish for representation. Her rituals and therapies were not destined to create anything beyond a mere experience and an interaction with the spectators and participants. For her, the “therapies” were experiences subject to the moment, to space and to the relationships

that she established with the participants and spectators, in an individual or collective manner. It is during that process that a sense of caring is developed. This was precisely the therapeutic goal for Clark’s work.

Another reference artist is Ana Mendieta (La Habana, Cuba, 1948-1985). We are very fortunate to have one of her works in the Biennial. Her works are of interest because they are always accompanied by notions that bring them closer to personal rituals of healing, purification, and transcendence. One example of her works is titled *Siluetas (Silhouettes)*. It is compiled of self-portraits of her physical presence inserted in the scenery. Mendieta would draw or print her own body shapes and the feminine form over the earth or trees and on the sand near the sea, together with plastic materials such as clay, with leafs, moss, flowers, or blood. These silhouettes seem like a synthesis of certain cultural aspects, closely linked to Afro-Cuban religious practices. Mendieta would evoke the pain of uprooting through that process of unity between the corporal figure and the earth. Her older sister, Raquelín, and she were sent to the United States in 1961 due to the country’s political situation.⁷⁰ For years they endured the trials of being exiled, discrimination, and humiliation. For many years Mendieta acted as an unconditional defender of cultural identity as a political force, and her silhouettes were a way to “return to the land” from which she was extracted.

⁷⁰ Titled Operation Peter Pan, this maneuver was coordinated by the government of the United States, the Catholic Church, and Cuban parents concerned with the communist ideology adopted by the revolutionary government. More than 14.000 children were taken from Cuba to the United States between 1960 and 1962.

Followers of Orpheus and Pythagoras⁷¹

The works of all our artists gathered under the title of *Self-knowledge and Healing* remind us that the link between art, medicine, and physical or spiritual healing is not a new concept. Ancient Greece is full of proof of a link between the idea of an aesthetic efficacy and a medicinal sense.⁷² In China, the Taoism concept of *chi* (breath, life force) is executed without interruption between the fields of philosophy, medicine, and art. In that sense, it is no surprise that artists such as Silvia Menchú and her co-workers find in ancestral practices such as embroidery a way to re-construct the personal stories that reverberate in the broken and fragile spirit of women who have been affected by violence. The initiative of collective embroidery developed in Santa Catarina Palopó, and it came to life through the Ademkan Association. Menchú and her partners were invited by the Mexican artist Teresa Margolles for the *18 Bienal de Arte Paiz*, where they could display their work within the biennial's framework. Now, in a fortuitous turn of events, Silvia Menchú has established an important dialogue with the theater actor Marco Canale. The conversation between them has led them to find certain points of convergence. Group embroidery, just like dialogue, has transformed itself into a place for catharsis, summoning up energies to "understand the violence that once and again has come as if it were an electricity bill: punctual and without fault", as Silvia insists. "This is how violence is in our lives", says Silvia Menchú. "Faced with this situation, we come together, without having the absolute truth, to give each other the opportunity to be wrong. In embroidery we discover that we can have different rhythms, but that

we are creators of our stories through the constant see-saw of the different colors that combined or not, invite us to laugh at our ways of thinking."

Victoria Bahr is another one of our guests. Victoria's background is in the film industry, and her artistic videos are proof of how deeply rooted the cinematographic narrative really is. They lack scripts in the classical sense, but a sort of rumor or encrypted monologue attempting to surface is always perceived through their images. For several months Bahr went through some medical issues that almost brought her to the brink of death. She went through surgical weight loss procedures and strict diets. Her work reflects one of the issues that mark and cause anguish in women, particularly young women in contemporary society. To live up to an aesthetic model of certain body measurements and proportions, etc., has become an expectation for women. Victoria Bahr's work is a way to achieve self-knowledge and to understand how that melancholic state is construed; a product of setting free one's own desires on the path of "the diets." It is also a way to rebuild the self after acknowledging the fear that this process implies.

From studying the proprioceptive system, the artist Hellen Ascoli invites spectators to experiment with exercises (such as rolling) and games that generate awareness regarding this internal state of the body. Unlike the senses through which the external world is perceived (vision, hearing, tact, taste, and smell), proprioceptive sensibility informs the organism of its internal situation, and it is extraordinarily important in a human being's relationships. Taking it to the artistic realm, Ascoli proposes the stimulation of proprioception through a series of activities and interventions in energetic sceneries, prompting imagination, such as those of

71 The followers of Orpheus and Pythagoras saw in music a magical means of purification and healing.
72

the Cuchumatanes mountain range.⁷³ In the symbiosis between body, history, culture, and nature, her works bring the place to life and open up a series of paradoxes about self-knowledge. If Foucault was able to demonstrate how the body is impregnated with history and how history destroys the bodies, this piece by Hellen Ascoli refers us to an unfinished process, full of doubts, and in constant change.

Inés Verdugo is one of the youngest artists taking part in the *19 Bienal de Arte Paiz*. Her work mixes the images of ordinary objects and the subjectivity that is woven in their environment, and apparently harmless gestures, such as accumulation. Through references such as those of the artist Sophie Calle, Inés Verdugo will exhibit a collection of 200 objects which she has accumulated since her childhood. During the month-long exhibit, these will be taken –six per day- to different parts of the city to be left there. This melancholic image to which Inés Verdugo is referring results in the questioning of the artistic object, its aesthetic and fetish value, in order to introduce a literary narrative and give a primary place to human subjectivity developed from the most common places.

Reyes Josué Morales' background is linked to theater, education, political militancy, and daily communal living. Originally from Totonicapán, Reyes Josué paid homage to the victims of the massacre at the Alaska mountain range, on October 4, 2012.⁷⁴ On kilometer 169 of the Inter-American

Highway, he pays his homage through activities and planting wooden, diamond-shaped stakes. On a symbolic and formal level, the diamond shapes are associated with the patterns used in textiles seen throughout many cultures. It is a basic shape from which serpents, deer, and birds are formed, and which is associated with the concept of center. Reyes Josué transforms them into signs, colored with reflective paint, and places them at the edge of the highway, signaling the site where things took place. With a sense of remembrance and ritual, this act is an offering and a ritualistic form that invites to reconciliation and to heal the wounds of that tragic event.

Through previous research done by Andrea Giunta and Cecilia Fajardo-Hill, this biennial's curatorial team had the opportunity to get acquainted with the work of María Evelia Marmolejo (Cali, Colombia, 1958). She is an artist who has been erased from the history of Colombian art for many years. Her work enjoyed certain resonance in the Colombian art scene and in the international context of performances during the 1970s, but she was systematically forgotten. This may have been due to the fact that she was one of the artists who focused on the feminist agenda, placing the female body and its cultural experiences at the center of her work and escaping from the canonical tale. For the *19 Bienal de Arte Paiz*, Marmolejo developed a complex performance, at a beach in San Pedro La Laguna, Atitlán. During the development of this performance and with the aid of tubes, all the orifices in her body were connected to the earth. Over the drawing of a spiral, Marmolejo activated a series of latent images that were in perfect dialogue with the Guatemalan experience; associated to ideas of location, life, territory, and survival.

The work of the Colombian artist José Alejandro Restrepo unites art and ritual.

73 The name "Cuchumatán" is derived from the words in the Mam language: *cuchuj* (to unite) and *matán* (with great force), "that which was united with great force".

74 On that day, thousands of people gathered to peacefully protest at the site. As if repeating the chapters of the armed conflict, the protesters were intercepted by a contingent of the Guatemalan Army and the Police Special Forces. In Totonicapán, eight out of every ten inhabitants of the communities are poor, and the rural population surpasses, at times by five-fold, that of the urban population. The reasons that motivated the movement were the rise in electricity rates, the constitutional reforms, and the reforms to the teachers' study plan.

His mystic sense comes from the specific and current experience of the Colombian issues and problems. In his work titled *Flagelantes*, 2013-2014, Restrepo explores images and gestures of the body generated by the coming together of history, myth, and violence. What is interesting about this piece, given the Guatemalan context, are the immediate connections established with the local experience. A woman walks semi-nude, hurt and humiliated through the main street. The precarious scene suggests a series of economic and social references, constituting a place where the body is built and absorbs its normality. Restrepo's radical poetry responds to the need to observe the colonized, tortured and traumatized body, undertaken by the weight of an imposed religious ideology.

Victoria Bahr, Silvia Menchú, Marco Canale, Hellen Ascoli, Josué Reyes Morales, José Alejandro Restrepo, Inés Verdugo and María Evelia Marmolejo, along with the works of Margarita Azurdia and Ana Mendieta, develop practices which respond to aesthetic dimensions unfamiliar to the Guatemalan audience. Included in these practices is the audience's participation because their own processes of self-knowledge and healing long more than ever to be complemented by the spectator. Being able to play, the possibility of manipulating "non-artistic" objects without any palpable value, the chance to roll on the floor and getting involved in the processes generated by the artists, bring to our attention the importance of taking part in these events and to go beyond creating a merely visual effect.

And so, the human interaction which these works facilitate, as well as the emotions and feelings, are situations which emerge at the exhibit site to take the place traditionally taken by art. In this line of thinking, they go beyond being tools for the questioning

of the institutional precepts of the arts (in particular), and their bureaucratic ways in general.

The pavilion where these works come together is not divided by rigid walls, but it is rather divided by a curtain. This is not a free or simply improvised museum event. The texture and the subtle transparency erase the harshness of any barrier between the artists and their work processes. This is the framework which we have found to place the works that evoke sensibility and variability. Even if a video image or a displayed object might seem static, we would like to think that these works are in a silent process of mutual absorption. They find themselves flowing there, privileging the collective practice of art, in order to create a time-space in which to invite to meditation and self-congratulations... In other words: in the face of that dimension of violence which overwhelms us, in that state of disorientation and daily affliction, this place is presented as "a place" that is not only rare, but also exceptional.

Each one takes up a needle and chooses a thread, a color.

Silvia Menchú, with the collaboration of Marco Canale

Translated by Richard Clinton

Tired of false expectations and trying at work to understand the violence that we, as Mayan women, have to endure, I approached embroidery. It could be, perhaps, that with embroidery I can imprint that which I don't want others to know about my life. It could be that embroidery gives me the

opportunity to share my past without being questioned, without being blamed, without fear. Solitude is great when you need a break. It serves as a respite and allows me to begin to see what goes on within me. Then I sit down and see how the evening falls and something crushes me. I feel a crush on my shoulders, and I see other women around me just as slumped as me. That is when I arm myself with valor and I grab and show them my cloth, and I see a sort of energy that calls other hands with the same needs as mine. One comes to understand violence as something that comes again and again, just like the light bill, punctual and without fail. That is how violence is in our lives. We face this situation together, without possessing absolute truths, so we can give each other the opportunity to be wrong.

In embroidery we discover that we may have different rhythms, but that we are creators of our own stories through the constant see-saw of the different colors which, in combination or alone, invite us to laugh about our ways of thinking. And together we give new interpretations to what we desire. Our wishes are highlighted by the threads, and little by little the cloth becomes covered with so many stories, making us forget the outside world and turn ourselves inward. And without us noticing, the voices of those who are no longer with us let themselves be heard, as if they were the sound of the wind, blowing in the ear of what we embroider. And every day we get to know the tone of their voice, the cracking of their smiles, and the terrible sound of violence. The years don't go by without reason. They leave footprints that speak through embroidery, on our hands. A place for caresses and hugs, the hands make us crafters of the day-to-day. They make us capable of seeing the fear. They connect us to our hearts; the place for intelligence and the space where the deepest part of a human being resides.

In embroidery we talk extensively about our desires. Between smiles and sobs we talk about our sexuality. It is a space for letting things out and at the same time confronting the tough issues. You see, many times sex is not for us. We have grown up and matured, and many times our husbands have not grown up with us. Rather than giving value to knowledge, they see us as whores. This makes me wonder: what has come out of this? This struggle has been uneven, but at the same time we have seen a light. We have seen so many things, so many changes in the groups and in our bodies. Embroidery has been like a light when there was no light, when everything was bottled up inside.

Embroidery has been thought of as a space for solitude, and it has served women extensively so they can have a space from which to unfold their pain and to make something beautiful with it, something they can feel proud of. Every piece of embroidery is a source of unique beauty, even if some only see the repetition of a pattern. We have discovered that, when embroidering collectively, this process would open up a space for us to meet. I remember that we started out somewhat timidly, because there were no places for this, for us to be together. Sometimes it seems like this is not a place for learning, but we learn from our own experiences. We think them through collectively, along with our emotions. We are truly clandestine allies because, while we embroider, we discuss so many things that we are not able to discuss comfortably on the streets. How can I tell you that embroidery is not a classroom with rules or norms? Each one eventually finds her way, her future, and each one is accompanied by the rest.

First someone picks up a needle and chooses a thread, a color, and then one begins to insert it into the cloth and to give color to something that at first seemed

blank (perhaps the heart saw it as an empty space). With the up and down of the threads we release our feelings, and as I see its color and shape, I see the color and shape of what I carry inside of me. Very often different feelings come out: anger, fear, joy, and these change as time goes by. Many things are reaffirmed through the colors, the trace, the drawing and their shapes. Almost always one chooses a color, and then you maintain it. Sometimes it gets transformed. The piece of cloth on which we embroider is what sustains us, our emotions and our souls. At the same time, though, it is us who sustain it, give it life, color, shape, and expression.

Strength for me represents the need to feel, of knowing who I am. At the same time, when I see the footprints from the pain that still lives within me, I see the strength placed upon me. Strength can be light, just like opportunity. It can be fear, a fear that hides like a shadow behind violence. There are so many fears that we hide. In embroidering I open up the cloth and transform it. It's as if the colors come out of those fears and out of that violence. At the same time, there is a type of resistance against forgetting those fears and that violence in the act of embroidering. There is also a resistance against what forgetting leaves us with, lots and lots of sorrows. We also find strength in coming together. We walk together to the place where we embroider, even when many would not want us to get together. And so we build this collective force and we are able to enjoy it. Often times working towards empowerment is something exclusively personal and that is why we prefer to think of our own collective craft. It is like a therapy with peers who build something together, and where we are heard even if we aren't necessarily looking for a reply. The collectiveness of it is a personal reply to many personal vacuums which we sometimes cannot understand. But as we

listen to each other, we re-build the plot, the stories that brought us to that place, and we realize that we are not alone. That is why we go on embroidering collectively.

That is how these stories – our stories – allow us to better understand the story from which we come and that we live in. When we share our small scars, we come to understand the reasons that lie beneath our suffering. The stories that we were told at home and in our schools suddenly fall apart. That part of the history of our land, of our country also falls apart. The story that we were told as women, as Mayans, as the poor, has had very little to do with bringing to light the root of the problem. It has had more to do with hiding it or with justifying that which has been done to us and keeps on harming us. That is why we strive to look deeply and fight against violence, but at the same time we try to understand that there is a lack of balance which takes us to it, and we try to understand that lack of balance. Suddenly there, in the map that we gradually reconstruct with our stories, lies the root of many of the things we live with. And even though things might not magically change, understanding allows us to know who we are. Understanding keeps us from living our lives as if we did not have feet or hands. It allows us to live without having to carry the guilt that this history has placed upon us women. This does not mean that there are no debates, questionings, doubts, falls, or that we think we are only victims. If we don't engage our place in society, our responsibility, we cannot find our strength. This is part of the path that we take when we embroider.

We also embroider to remember the emotions of our stories. We need to remember not only what happened, but the reasons for it and how we felt. We need to remember the feelings that lingered within me and for which I have not found the time

to engage. You see, there is barely any place where we can think, feel and share, and we have found in embroidering a place to see ourselves as human beings with feelings. And those feelings, rather than being a source of shame, illuminate us and illuminate others. And we go on creating another story, other ways of relating, of giving ourselves our lives back. Each one of us who embroiders is an additional strength. There is no competition here. There is no looking to see who does it better. This is where we recognize and rebuild our strength.

The previous text came from the work done in Santa Catarina Palopó by the Ademkan Association, through the collective embroidery, in a process of healing and rebuilding the personal, territorial and political stories of the Mayan women. At the same time it feeds on "The Strength," the process of collective embroidery developed in Guatemala City, along with women, men, victims, victimizers, boys, girls, elderly men and women, workers of the Justice System, women's organizations, and others.

Between Myself and the Fictions of the Outside World: Artistic Meditation on the 19 Bienal de Arte Paiz

Andrea Mármol Juárez

Translated by Richard Clinton

Between the "Self" and the Fiction of the Outer World

Artistic Mediation at the 19 Bienal de Arte Paiz

A particular curatorial interest arises in this edition of the *19 Bienal de Arte Paiz*, and it is to establish a more intense outreach with the audience. There is an interest in facilitating the tools that will generate new conditions to approach the arts; that is, the artists, their works, and the spaces and contexts from which they are produced and displayed. This outreach process is the result of the *Bienal de Arte Paiz*' project for artistic mediation. It stems from the fact that this is an event that provides diverse gathering opportunities as an advantage to analyze ourselves and converse from our own codes.

The outreach with the artists and their works is the result of a series of programmed interviews carried out in a casual and informal manner. The majority of the artists discussed over the course of the interviews their personal experiences and techniques during the production of their works. I believe that this valuable form of approaching the arts is very seldom seen in Guatemala due to the fact that there are not many places that promote an intimate outreach between the artists and the spectators. This outreach will allow a dialogue among them regarding the artists' proposals, their topics of interest, and the diverse forms of production that would normally be foreign to the public.

Listening to the process through which the works of art are produced allows one to go further into the interdisciplinary bridges that, for the most part, turn into triggers for the creation of a more ample way of thinking about the things that we take for granted.

Each one of the artists with which this outreach took place had the willingness to put forth open questions and doubts that still haunt them. It's due to these questions and doubts that the artists' artistic trajectory is enriched, and it is through them that

their projects acquire diverse routes. In a parallel form, the projects are nurtured by the research undertaken by the artists, so that we may later ponder their political and ideological leanings, points of view, etc.

To speak with the artists is a true opportunity to revive life itself. The topics of conversation range from the challenge implied in deciding to dedicate one's life to the arts in Guatemala, with all that it entails, to the things that one must leave behind and the experiences through which one acquires a commitment towards educational, political social, and other situations.

It is important to demystify the figure of the artist through the artistic mediation carried out within the Biennial. It is important to know that there has always been and there will always be a possibility to approach the arts through dialogue and through our differences. These differences are insistently pointed out to us by the artists with each one of their works. In this sense, it is important for us to sit down at the same table and to understand that it is necessary to have an open disposition. Otherwise, we would be missing a valuable way of coexisting.

Content

When we go to an arts exhibit, we generally see a relatively small and extensively synthesized result of the artistic production process that really takes place. If we are able to understand that the arts are not a ray of light that comes one day, by the work and grace of the universe, we would also understand the importance of activating our own need to delve further into the artistic processes.

The preconceived notions about the arts and artists in Guatemala, sadly, create gaps that take those interested in cultural activities to pre-condition their expectations of the

works of art and to adopt a negative posture when these are not met.

It is in this context that we have had to battle daily to open up spaces, although the biggest challenge has been to be able to keep them open. Evidently, when faced with adverse situations, these efforts become completely necessary and valid. We cannot remain static, much less closed, against the possibility of re-considering our own positions.

Art is in constant movement, and therefore we must understand that art is not about what we want to see, but rather it is about the possibility that we can allow ourselves to learn about something or someone. We live in a polarized society with binary positions, and these tend to classify everything into correct and incorrect, the good and bad, and that which others expect from us, forgetting along the way the sense to allow ourselves a more autonomous and emancipating role.

Plenty of intensity is reflected in the propositions set forth in the works of art gathered by the artists. There are words, anecdotes and memories that have influenced the way in which they perceive the world and the arts. There are many instances among the artists where they agree and disagree, but above all, there is an incessant need to learn, to share, and to build.

It is important to mention that artistic mediation is precisely the place where these intangible anecdotes and these stimuli which move the arts' and the artists' intention are nurtured in order to create learning methodologies. These will allow the audience to get closer to the artists' works, and they will allow us to identify and feel connected with them, through a collective memory.

Centers for Stimulus

With this approach in mind, the biggest challenge was to find the proper way

to facilitate an outreach event with the public. The need arises then, for an appeal to revive the innate stimuli, tools which we already have as human beings and that are of a visual, tactile and auditory nature. The end goal for this endeavor is to create museographic devices that generate direct interactions with the audience. The intent is basically to rewind and to feel that we are a part of these stimuli, since they have so well taught us to forget.

It is important to point out that when thinking of the generation of stimuli, we need to remember that we are dealing with museographic stimuli specifically made for the interaction with spectators.

In addition, the stimulus center was conceived to create associations with the Biennial's central themes. For that reason, the gathering of information stemming from a curatorial concept and the previous interaction and approach with the artists and their works, is of vital importance. For example, a common factor in the artists' proposals for the topic of *Healing and Self-Knowledge* was to create an encounter with our bodies and those of others, recognizing each other's differences and from a context where the body is violently assaulted, but it is also considered as a source of personal and collective struggle, strength and bravery.

There is no magic trick behind these stimulus centers. There is, however, a sensibility within a space, suggesting and giving us the freedom to momentarily own our emotions and our ways of channeling them.

And so, one by one they were created, in a consecutive manner, always taking into account the practical suggestions of the artists and the curators, as well as previous experiences serving as facilitators for other processes of education through the arts.

Educational Guide

We are always listening to a pedagogy of answers. The teachers answer questions that the students have not asked.

Paulo Freire

Normally in cultural activities or cultural centers, when support tools are available for the interaction with space and with the works of art, these tend to be very descriptive. They can also end up repeating the information already available within the exhibit space. It is also very common to find a series of questions that tell the audience what to do, how to conduct themselves, and worse still, how to view a work of art, all in an imperative tone.

It is important to understand that there are many ways to read the same work of art, and it is that precisely what enriches about it. That will lead us to abandon our false and insistent need for the artists to explain every single detail of their work. With this, I don't mean to imply that explaining it is pointless, but personally, I believe that it is better to simply share information about it. Very often, the exercise of explaining something can lead spectators to fall into the trap of questioning if what they think is what they really "ought to" think about the work of art, or if they are mistaken.

I bring this up precisely because the educational guide was designed taking into consideration that it could become an allied resource to a journey through and outside the Biennial. For this reason, the guide puts forth scenarios and practical exercises of reflection and discussion that simply suggest to us the connecting arches. These, inevitably, will have to be undertaken by our ability to expand on the discussions and reflections, through that which we see.

In that sense, the educational guide has a twofold function. Because of the way in which it is proposed, it can either be utilized by a teacher or facilitator within or outside the Biennial. Its content is dynamic and the exercises proposed by it offer the teacher the possibility of generating new ways to inquire about a topic, a work of art, or social situations that are relevant to us.

Starting with the educational material, it is necessary to reconsider our teaching and learning processes. For now, this educational guide is an attempt to materialize other proposals viewing within the cultural activities. I can only hope that this will be a useful resource and that it continues evolving and eventually transforms and evolves.

Guides and volunteers

The volunteers and guides are a vital part of the entourage within a cultural activity. Still, it is important to clarify that when I say “entourage” I don’t mean that they are carriers of a recipe book for creating a work of art, nor are they carriers of value judgments against the artists or the audience. I am speaking of people who will provide dynamic interactions with the works of art, the stimulus centers, the educational guides, etc. They have to accomplish the task of letting the dialogue expand and to make possible the encounters among all the different viewers.

The volunteers and guides are individuals with different disciplinary backgrounds and who keep the spaces active. They are the ones who prove that there is still an interest in citizen involvement, coming from several different environments. However, it is also important to understand that they are facilitators of information, not absolute truths, and that just as they can

provide us with a personal opinion about a work of art, their primordial function is also to make sure that the audience is given the necessary liberty to reflect and think critically, without limitations because of the audience’s points of view.

“The world is not, the world is being”

Paulo Freire

It is not an easy task to tie all the previous topics together over a month, in order for this to take place. Still, the journey is extremely enriching. It is necessary to acknowledge that, if this type of educational and practical processes were valid for the Art schools, we would not have to wait to complete our university studies to finally have the possibility to validate and put into practice our interest for the arts and other disciplines. Starting with education, it is necessary to create a wider way of thinking in order to be able to strike up a conversation that is not based on hierarchical principles.

For that reason, and in spite of the fact that the audience has only 30 days to enjoy this type of outreach programs with the arts, the efforts undertaken from backstage are definitely invaluable.

Mediation is a vital process for sharing, speaking and putting into practice the knowledge acquired through interdisciplinary routes. This has been a long road that began in February and goes on until July, when the Biennial concludes. Until then, the mediation will continue to be a learning and very labor-intensive activity. This leads us to conclude that it could be the more direct route to find ourselves there, in that shared space.

Andrea Mármlol Juárez

Contribution to the design and methodology of artistic mediation by: Hellen Ascoli

Acknowledgements for mediating: Carla Barrios, Julio Serrano Echeverría, Luisa González Reiche, Anita García Ortiz, Víctor Herrera, Lily Muñoz, Pilar Márquez, Alberto Rodríguez Collía, Karl Williamson.

Artists extracts

Asociación Ademkan: see Silvia Menchú

Andrea Aragón (Guatemala, 1978)

Serie *Adolesce, Adolescencia* (Series To suffer from, Adolescence), 2011-2014

I wanted to document my daughter's and her friends' adolescence during this hard and imprecise process. A period of confusion and full of turmoil, where one can pass from a serious introspection and isolation to collective euphoria and excess of sociability.

I want to depict the changes in her body that take her by surprise, the burst of desire and attraction, while at the same time feeling inadequate and out of place. I am also interested in documenting her enormous loneliness, even when she is with others; the weight of social media and the millions of virtual friends, without having a real ability of communicating with each other.

My proposal consists of a permanent photographic documentation process in the everyday intimacy of the last three years. It is about invading her space which is also mine. Take a look inside my own fears about her and my maternity.

The exhibition is accompanied by images

taken by my daughter: 100 selfies that represent how she perceives herself.

Hellen Ascoli (Guatemala, 1984)

Encuentro (Encounter), 2014

I intend to investigate the senses in a direct manner, with my body. I will do so by creating a physical space where I can invite people to roll with me. I am interested in using my body in an active way, interacting with objects, as an excuse to connect with others and intensify a sense.

Within my senses, I feel a strong inclination toward the proprioceptive system, which allows our body to understand its extensions, to feel gravity and pressure. A common exercise to stimulate the proprioceptive system is to roll horizontally on the floor. This allows the person to "find" his/her body since when we are standing up we only feel pressure on our feet and by rolling, we can feel pressure on our body. Stimulating the proprioceptive system helps to better understand the "I begin here/I end here." I am interested, specifically, in questioning verticality and opening doors to a physical exploration of the horizontal as a way of rejecting hierarchical (vertical) systems, by questioning how we use our body.

I would like to approach "healing" through self-discovery, related to a corporeal way, by learning to value the understanding of the body and questioning the hierarchy of the "rational" over the "emotional, physical, and energetic."

Margarita Azurdia (Guatemala (1931 –1998)

Rituales (Rituals). Documentation of works made from 1985 to 1995

Rituals occupy a prominent place in the body of works of Margarita Azurdia. After

a long period in Paris and her participation in body art workshops and her approach to postmodern forms of dance, she returned to Guatemala during the 1980s. During that time, along with artists and dancers, she created the Taller de Movimiento Creativo (Workshop of Creative Movement). As a result of that first period, Margarita Azurdia immediately favored the experience of body movement, but alluding to it as rituals. The documentation of these experiences was recorded through simple photographs and videos that give account of her acknowledgement of these rituals as forms of art and life commitments.

Victoria Bahr (Honduras/Guatemala, 1988)
Nebulosa (Nebula), 2014

The work that I am developing is based in a process of personal change and transformation. When we think of a healing process, we consider it a limited period which the body or psyche goes through to reach a normal functional point again. With this work I want to demonstrate that the healing process is or should be a constant in the life of a person. Thus, there is a point of normal function since we are in constant change. This makes us question what is healthy and who determines it. Another idea that I would like to explore is the impossibility of returning to the same state of initial normal function since by going through a healing process there is always a trace of a lesson, trauma, or metamorphosis.

Lastly, I would like to represent healing as the regeneration of the cells that are somehow damaged or discolored. I am considering the use of tears or saliva for this chemical reaction since these fluids contain enzymes that have healing agents that come from infection. I want to allude to the phrase “lick your wounds” and to the survival instinct present in human beings,

which is why healing is so important.

Marlov Barrios (Guatemala, 1980)

Coloso, from the series *La Gloria Oscura*, 2014

The project “The Dark Glory” has as place of departure the gesture of structuring the mural from a playful and flexible perspective. I am interested in re-signifying an hegemonic expression that traditionally continues in a physical space as a dictatorship, even though its context and symbols are placed and valued in the past.

According to my practice, the mural is a territory that is flexible and full of pitfalls. In it, iconographic sources from three moments of our history in Guatemala converge and become problematized: the pre-Hispanic cultural past; the trauma and radioactive wave that we will call “Conquest;” and in the present, all the global bombardment of the new power archetypes from the West, the Manga Anime culture of Japan, and the epic superheroes from North America.

Conceptually, I am interested in creating a friction between these two worlds that seem to not match but which explode and delete their borders from the territory of mural drawing as a performance act.

I don’t seek with my work to have an impact as a mass media gesture from the body and its social signification from Guatemala. I am interested in generating a poetic from my experience in a constantly violent and historically distorted context, from an introspective practice and the exercise of thought multiplied from a peripheral country.

Moisés Barrios (Guatemala, 1946)

Europa Series, 2014

Danny used to tell me that in the 1920s in

La Bananera [banana plantation], they used to get scared when they would pull out photo albums and they saw all the portraits full of fungi. They were an intense yellow color, like the little spots on a ripe banana. They hated the heat of the Tropic, where all the huge banana plantations were. Oh well, they had to put up with it and dream that they would return to Boston one day...’Look,’ he would say. (Artist’s story)

Presently my work centers in the theme of the banana with the intention that the spectator reflects on historical events from the past and how these affect our identity in the present; how the irresponsibility from the wrong use of nature affects our environment destroying the biodiversity and; the way in which the dominant cultures condition us and convert us in passive and consumer citizens.

“I have worked with the theme of the banana plantations for many years. I began at the end of the nineties and it became an obsession. Now it interests me, one can say, as a *viral attitude*. The project started to appear in social media, which gives coherence to that sense of the viral that interests me.” (“Contaminaciones Bananeras.” Interview of Rosina Cazali to Moisés Barrios. *El Periódico*, Guatemala City, November 27, 2013)

Marylin Boror (Guatemala, 1984)

Kaqchikel-slash-Kaxlan, from the series *Para no olvidar sus nombres*, (to not forget their names) 2014

With the proposal of this work I aim to show a timeline of the indigenous cultures that resist to power. An attempt—with the words Kaqchikel and Kaxlan—to show the history of two cultures, one that conquers and another that resists to be conquered. The work documents the exercise of power, its violence and the gradual loss of a language, which at the same time communicates the cosmovision.

I aim to capture the desperate efforts of traditional languages and cultures to keep existing, and assume a powerful vehicle of communication and dissemination such as writing, which, on the other hand, suggests rooting and uprooting, migration and the defense of a living space, the cultural clashes, colonization, and the violence practiced by the State.

Edgar Calel and Rosario Sotelo

(Guatemala, 1987 / United States, 1973)

Abuelos (Grandparents), 2013-2014

Our work consists in organizing the things and ideas that are part of our surroundings, give a space to all those elements that then are transformed into time and sacred matter, a fusion between art and spirituality.

The works that we present at the Bienal de Arte Paiz are details from a process that has been accompanying us. We have been developing part of our work in Comalapa, where we have a workshop titled *Pa xamanil*, which is a word in Kaqchikel Mayan language and means the union of time and space.

The point of departure of the work *Abuelos* (Grandparents) was the movement of rocks from the yard of my family’s house to a room at the workshop. By giving a place to those rocks inside a living space, they begin to have life, they ask for drink, food, and music. This work consists in moving 70 rocks from Comalapa to Guatemala City and put a fruit on top of each rock, when installing them in the exhibition space. The action is our *Toj*, or payment for the weight of our body and what our thoughts produce. We put fruit on the rocks with the intention of nourishing the energy that makes our life possible and allows us to carry our weight on the earth.

Edgar Calel and Rosario Sotelo

(Guatemala, 1987 / United States, 1973)

Esencia que llevamos dentro (The Essence that We Carry Within), 2013-2014

The Essence that We Carry Within consists on the documentation of a fire that we offered on a ceremonial altar located at the Ixim Ché site. The purpose of this offering is to thank all that we have been allowed to see, listen, and share through the trips we have made. We documented the fire with a 16 mm black and white film.

Our work consists in organizing the things and ideas that are part of our surroundings, give a space to all those elements that then are transformed into time and sacred matter, a fusion between art and spirituality.

Johanna Calle (Colombia, 1965)

Afasia (Aphasia), 2001- 2011

Even though my work includes the application of a research methodology in terms of sociologic issues, in the moment of artistic production there is always space for improvisation; from the drawing with the wire I can jump instantly to intaglio or from objects sewn on organic membranes to photographs (Progenie/Progeny, 2001). Some processes are developed intuitively (...) I find great versatility in unconventional materials; to me, working with them represents an effective way to construct images as suitable as the use of ink, pencil, thread, paper, etc. Often implicit in my process are systems of trial and error. While developing a technique I find that there is no single way of transforming a surface or element; it is usual that from the same material or similar ones I would develop working strategies that without being identical are complementary. This is the case of *Submergentes* (Submerging), *Imponderables* (Imponderables), *Las restas* (The Subtractions) and *Afasia* (Aphasia).

Extracts from the interview of Johanna Calle by Cecilia Fajardo-Hill in *Johanna*

Calle. Submergentes: A Drawing Approach to Masculinities, Museum of Latin American Art, 2011.

Marco Canale: see Silvia Menchú

Mariana Castillo Deball (Mexico, 1975)

El donde estoy va desapareciendo / The where I am is vanishing, 2011

The pre-Hispanic history of Mexico is contained in pictorial codices or painted books by the Aztecs, Mayas, Mixtecs, and others. Unfortunately, very few pre-Hispanic codices survived the Spanish conquest (...) These books, condemned by the Inquisition, ended up as treasures of lost civilizations. The history of the surviving books is very complex, since they changed owners and locations several times.

This work is comprised by a 10-meter drawing, based on the Borgia Codex, which traveled from Mexico in the 16th century and it is now held at the Vatican library in Italy (...) The drawing is animated in a movie which tells, from the point of view of the codex, its different adventures and transformations, from the way it was saved from the fire when the Spanish conquistadors tried to burn it, to its voyage through the ocean, and the various attempts to understand it throughout the centuries.

Mariana Castillo Deball (Mexico, 1975)

*What we caught we threw away,
what we didn't catch we kept*, 2014

This publication was originally the result of the artist residency at Cove Park, Glasgow, in August 2012 – March 2013. Its first version was designed for the traveling exhibition at the CCA: Center for Contemporary Arts, Glasgow, April 6 - May 18 2013, and at the Chisenhale Gallery, London, May 24 - July

14 2013. A new version has been conceived for the *19 Bienal de Arte Paiz*.

Alfred Maudslay was a British explorer who travelled extensively in the Maya region in Mexico and Guatemala in 1880-1920. Maudslay played a crucial role in the understanding of Maya hieroglyphic writing. He recorded the monument's inscriptions with drawings, photographs and plaster casts. He also developed the technique known as paper squeezes; molds made out of papier-mâché.

I am interested in the trajectory of these objects, which depart from a direct contact with the original monuments and end up as negatives, positives, photographs and drawings. This immense amount of physical information travelled first as raw materials from England to the Maya region in the form of wrapping paper and plaster from London to Guatemala, returning to London as a precise and diverse record of the ancient Maya monuments.

Since 2011, I have been experimenting with Maudslay's techniques, making a series of paper squeezes out of different urban and natural landscapes in Mexico City, Oaxaca, Berlin, Scotland and Costa Rica. I was interested in a one to one appropriation of an object, with such basic resources as paper, glue and my hands. The result is a series of shadow molds, or paper traps.

Benvenuto Chavajay (Guatemala, 1978)

Ti joo Tz'ij, (Dialogue), 2014

In this installation, the clay microphones abide to silence sound, to cease speech, freeze the object. It alludes to the towns without voice, to the voices suspended in history, to suspended and silenced memory.

The installation incorporates more than 200 clay microphones (terracotta-ceramics) in

homage to the world nations registered and incorporated to the UN (United Nations), with a total of 198 enrolled countries. For those silenced nations concealed by colonialism, patriarchy, exclusion, racism, ethnocide and genocide, in memory of nature and mother earth. Earth as dust and mud unifies and identifies us as migrant beings, with the same voice, the same scream, the same habitat in this terrestrial world.

Silence is the power of the word.

Benvenuto Chavajay (Guatemala, 1978)

Yooq', 2014, (hot tortilla with salt, fondled by the mother)

Hot tortillas with salt, fondled by the mother's hand to soothe and silence the riot of the child when the mother is in the kitchen. Yooq' relates to the "pacha" (the milk breast or nursing bottle); the first image that I saw through my mother as a child, engraved in my memory and the memory of the Tz'utujil children.

It is the first objectual sculptural image that I remember, made by my mother. Figure that silences the need for crying, the stopping of tears and disturbance.

In my here and today, I feel the need to move away from the West, from its thoughts and imposed structures by the modern-Western world. This moving away brings me closer to what is more important—the earth, the sacred practices and the thoughts of our ancestors. I seek to speak to the earth, in the eternal search for the navel, having in mind that the past is before us.

With this series of burned clay tortillas (*yooq'*), I use the soil as dust; I knead the mud with water. This means to remember the resistance of my mother to tears and disorder, and to me, to move away from the

structures/thoughts of the modern-Western world.

When tears fall on the soil they make a mud of memory...this is what sculpture is to me.

Manuel Chavajay (Guatemala, 1982)

From the series: Cha'b'aq, 2014 (When the soil is in contact with water and emits a fresh scent)

Before the arrival of the Spaniards, grandparents used different techniques to document their experiences and wisdom, the relationship they have with nature and animals like the dog, the eagle, the serpent, the monkey, the toad, rodents, etc. The manifestation of divine beings is part of the designs of vases and incense burners. The disconnection that has occurred throughout history confirms that I need to keep telling the story of ceramic just like my ancestors did. These pieces were used in burials, close to death. I am focusing on the theme of violence because it is something we live every day.

Recently, I was on my way to the city in a van, and a comment by a person that was coming from Quiché surprised me. I told him about the project I was making about ceramic and he told me that when he was young he worked with clay, and he stopped doing it due to the war that made him escape from his town to the city.

Jorge Chavarría (Guatemala, 1978)

Jackeline, 2014

Jolie, 2014

Rubencito, 2014

A life-long transformation since its uncertain beginnings until self-acceptance; a search for change to what one wants to become; the becoming of that image that exists inside each of our minds; that alter

ego that seeks to be born and take total control of the person. It is not only a physical transformation of oneself but an internal transformation, of the surroundings and the people who surround us.

My aim is to trigger a reflection on our personal search for change. Each one of us have within the power of changing his/herself; we all do it unconsciously, we transform throughout life, although these changes may involve giving life and death to ourselves and, at the same time, transforming ourselves to leave behind another way of life and give birth to a new self.

Jackeline is a transgender woman that since her youth lived the condition of being a non-biological woman. A successful and hard-working woman for many years, helps and supports many women with their education through her collectives "Lazos" (Bonds) and "Cadenas de amistad" (Friendship links), sharing information on health and rights. She is a great person, very warm, helpful, and attentive.

Jolie is a transgender woman who decided to go through her life change not many years ago. She has been a very helpful woman, making transgender women visible and giving talks in many schools, radio and television programs. She is a writer, poet, writes music and plays many instruments. She is a great grandmother and creator of many food dishes. She is very cheerful and funny, a great person whom one can talk about many topics for hours.

Rubencito was one of the first transgender women that opened the door for many others. She broke paradigms and helped them to become visible little by little; she was a woman that gained much respect due to her activism in the struggle to have her rights respected.

Jimmie Durham (USA, 1940)

Smashing, 2004

Stone suffers from architectural weight, the weight of metaphor, and the weight of history. (I must make another interruption here, to tell you a story so absurd you won't believe it, but I swear to you it's true: In the middle of the Plains of North America, quite close to the geographical center of that continent, there is a small forested mountain called the Paha Sapa. It is truly sacred place for all the Plains Indians.

As our brave new Triumphalist century began, someone made an astounding conjuncture of Art [don't worry, most art is bad art. Architecture and self-justification show us new things about mountains!] --- it is the heads of four Indian-killers, carved gigantically into the mountain itself!

Almost as large as a mountain, staring down across the plains and missile silos. It is appropriately named Mount Rush More. Look it up in the Atlas if you don't believe me!)

Jimmie Durham. Extract from "Rolling Stones and the Art Balls" in *Jimmie Durham: Between The Furniture and The Building (Between a Rock and a Hard Place)*, Kustverein Munich, Kunsthistorische Bibliothek, Band 9, Verlag der Buchhandlung, Walter Konig, Cologne, 1998, pp. 85 and 87.

Yasmin Hage (Guatemala, 1976)

Cuántas veces tendremos que morir para ser siempre nosotros (Economía de la geometría estadística) (A Aylin, Sopa Instantánea), 2014

(How many times do we have to die to always become ourselves [Economy of statistic geometry] [To Aylin, Instant Soup]), 2014

I made a portrait essay from traditional images such as drawing and serigraphy on paper, from which only those faces that

are inhabited by a profoundly androgynous exterior—relating to the elasticity of their gender—interest me, or to use a medical term, for their quality of “vagueness,” or to use a political term, for their “ambiguity.”

These phenotypically* neutral faces in their approximation to the masculine and feminine do not exist outside of their ranges of “expression:” in an extreme we would have black and on the other, white, of the feminine and masculine. All of us would exist within that range.

I choose neither black nor white. In my life, the values that are expressed the most (the ones that come through the most) are grays, the grays of concessions, of the middle ground, of democracy and friendship, the grays of the fifth and seventh road; the grays of all negotiations, the grays, the color androgynous.

I invited friends, acquaintances, and strangers through Facebook—a platform that allows to “flip through” the lives of others, and which allowed me to find faces with these qualities. All the people portrayed know about my project and agreed to participate.

***phenotype:** visible manifestation of the genotype** in a specific environment.

****genotype:** the full genetic Information of a person, including his/her allelic composition***.

***Allele: each one of the genes from the pair that belongs to homologous chromosomes. Its expression determines the same character or trait of organization, such as eye color.

Terike Haapoja (Finlandia, 1974)

An infrared camera is a piece of equipment that makes an image using infrared radiation instead of visible light. The measurements are visualized in an image

that reminds us of the one we see with the naked eye. Nevertheless, the image is comprised by the visualization of data; it is not a photographic image in the traditional sense.

We can aestheticize the subject through the nature of optical tools like the infrared camera—the machine is calibrated to respond to a narrow range of radiation with the purpose of obtaining specific information. The machine only “sees” what is necessary. While the image reveals something about the invisible reality, the image transforms into surface, which hides other realities.

The video-installation *Entropy* shows the cooling process in the body of a horse after its death, recorded with an infrared camera. The original 9-hour recording has been edited to a 25-minute loop.

Leandro Katz (Argentina, 1938)

Paradox, 2001

A figure emerges from the gullet of a mythical animal, covered with inscriptions. Known as The Dragon of Quiriguá, this enigmatic stone altar is one of the most extraordinary ancient sculptures in the continent. Saved from the deforestation when the banana plantations were introduced at the end of the 19th century, the 74 forest acres in the Maya site of Quiriguá are located in the center of the lower lands of the South of Guatemala, and they remind us of how this region looked like before turning into a banana republic. Quiriguá contains temples, pyramids, the largest steles, and Altar P, known as The Dragon.

In a soft and reflexive tone, *Paradox* alternates between The Dragon of Quiriguá and the fevered activities of harvest and the processing of bananas in the nearby region, going through a community transformed

by questionable labor agreements and exchange.

Marked by a gruesome history of colonialism associated with the seizure of land, the now disappeared United Fruit Company, labor struggles, political corruption, military invasions, and secret operations, the paradox suggested by the title of the work compares in a provocative way our admiration towards the exuberant ancient past of the continent, with the present conditions of the working class in Latin America, in its countries or in exile.

Paradox: A chronology: <http://users.rcn.com/leandrok/Pages/ParadoxCronoCover.html>

Quique Lee (Guatemala, 1977)

Así invertimos sus impuestos (This is how we invest in your taxes), 2014; *Este es el regalo de la guerrilla para el pueblo* (This is the gift from the guerrilla to the people), 2014, from the series Rótulos (Signs)

I explore with my work my experience and personal viewpoint. I use the technique of hand embroidery, which makes the process a ritual of reflection.

My proposals address the topic of the civil war in Guatemala, but from a different point of view, that of someone from the city, who was not in the mountains or suffered the massacres directly, but that was also affected indirectly. When the peace was signed, no one from my generation considered themselves “from the postwar.” Nevertheless, as time passed by, we realized how the armed conflict also affected freedom of expression and artistic development, among other things. The works I present show this superficial point of view from the events, but they also involve a work of research and analysis during the embroidery process.

Jorge De León (Guatemala, 1976)

Estudio de luz y sombra (Study of Light and Shadow), 2014

Estudio de luz y sombra o El buey desollado (Study of Light and Shadow or The Slaughtered Ox) shows a naked man in a dark space. The place is a slaughterhouse, and the man is skinning a cow, part of its udder, and it pulls off its skin and opens the central gutter. The man goes inside the cow and spends the night sleeping inside it. Comes out and leaves as he entered this world.

This piece reflects on the relationship mother-son in an action of abandonment, and also has a self-referential sense. On one hand, it addresses the issues mother-son, and the desire to return to the uterus symbolizing being able to bear the abandonment from the mother, years after. On the other hand, it aims to break the stereotype of the benevolent and understanding mother.

The work is also an homage to *The Slaughtered Ox* by the Dutch painter Rembrandt.

Yavheni De León (Guatemala, 1990)

Maquetaciones mentales (Mental Maquettes), 2014

I aimed to subject myself to a weight loss process and train to “build muscle,” taking my body to an average of the ideal representation of my body. I worked this process through a monthly documentation of my weight and body measurements.

A physical and material construction is—mostly—planned out, drafted, and explained in relation to the drawing or sketch. This is the source of my desire to explore through drawing what is the origin point of a modeling of a body, and comparing to my own body the idea of an ideal. Based on these tools at an action-aspirational level (what can be done with it) and of form (how does it look like to fit in a certain group),

comparing my body with examples of what I like to call “sensationalist bodies,” and observing qualifying variables of what it means to be a man in mass media, the historical construction through magazines that offer exercise routines or articles of interest for the “healthy man.”

Aníbal López (A-1 53167), (Guatemala, 1964)

El préstamo (The Loan), 2000

El préstamo (The Loan) is an emblematic work by the artist. Within the framework of conceptual process, it was an action made by the artist in 2000 of which description, in the form of a printed text on a white paper sheet, was exhibited in Galería Contexto. The suggestion or doubt on the event unleashed a polemic on the ethical limits of art.

María Evelia Marmolejo (Colombia, 1958)

Anónimo 5 (Anonymous 5), 1982-2014, Atitlán Lake, Guatemala

Conceived for the first time in 1982, the proposal of *Anónimo 5* (Anonymous 5) is still current and it is urgent more than ever. In this work, there is an intrinsic desire to return to the mother earth and transform into it, using the body as my only healing tool against the imminent global crisis.

This performance was made at the Atitlán Lake, in a symbolically sacred place charged with historical residues of violence and exploitation. The action consisted in inserting my body inside the soil (as an act of returning to mother earth and transforming into it) by inserting urinary and nasogastric catheters in my body, and then lay naked on a spiral form on the ground.

Anónimo 5 is the healing of the earth

through the body of the artist and the resurrection of the artist through the earth.

Silvia Menchú

(Asociación Ademkan) (Guatemala, 1970),

Bonifacia Cocom (Guatemala, 1981) and

Marco Canale (Argentina, 1977)

La Fuerza (The Force), 2014

La Fuerza (The Force), is a collective work by Silvia Menchú and Bonifacia Cocom (Asociación Ademkan), with Marco Canale. During a two-week period, the activists and embroiderers of Ademkan invite the Biennial visitors to collectively embroider with them a large-scale textile and to reflect on “the force” and how this has manifested, from its different faces (the darkest and the brightest) in their biographies. The process is based on dialogue, embroidery and writing, through these experiences and memories.

In addition to the action in the space of the Biennial, the embroiderers will visit every morning schools, jails, public spaces, and social organizations, with the aim of expanding the field of research and the creation of the work.

Silvia Menchú (Guatemala, 1970) and
Marco Canale (Argentina, 1977)

La huella que deja la tierra (The Trace that the Earth Leaves), 2013

“Our aim is to open, from the ancient practice of embroidery, spaces of encounter that will allow us to address our own biographical experiences, to try to understand in a more complex way the reality that we live in and that lives in us. To express—from the word and the act of embroidering—what has not been said or lived yet.”

La huella que deja la tierra (The Trace

that the Earth Left) (2013) is a short film directed by Silvia Menchú and Marco Canale. It addresses the experience and origin of the process of the activists in the communities of the basin of the Atitlán Lake. The knitters and activists of the Asociación Ademkan visit and embroider a large-scale textile with women from the communities of Lake Atitlán, who are survivors of the armed conflict, gender violence, and the state neglect after natural disasters, generating a collective reflection on violence and life.

Schedule of collective embroidering:
Thursday June 6 to Sunday June 15, at ArteCentro Paiz, 3:00 to 7:00 pm.

Ana Mendieta (Cuba, 1949-1985)

Sin Título, (Corazón de Roca con Sangre) / Untitled (Rock Heart with Blood), 1975

My exploration through my art of the relationship between myself and nature has been a clear result of my having been torn from my homeland during my adolescence. The making of my silueta in nature keeps (make) the transition between my homeland and my new home. It is a way of reclaiming my roots and becoming one with nature. Although the culture in which I live is part of me, my roots and cultural identity are a result of my Cuban heritage.

Notes written by Ana Mendieta for the exhibition of the work made in Mexico, no date. Cited by Charles Werewether in “From Inscription to Dissolution: An Essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta,” *Ana Mendieta*, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, 1996, p. 108

Andrea Monroy Palacios

(Guatemala, 1981)

Lienzos (Canvases), 2014

Lienzos (Canvases) is an installation that is part of the process I am working on. Some time ago I spontaneously accepted what would become later a challenge: to create a Huipil. I did not have a precise idea of what this piece of clothing meant, more than a picturesque removed approach (like the one most of us have), from my position as *ladina*.

My ignorance on the subject, my lack of technical skills in knitting, and this label of “*ladina*” began to unravel an interest on Huipiles and what they relate to: indigenous women, their cosmovision, the desire for permanence, transmission, and heritage. And the importance of the approach of other authors on Guatemalan textiles, through publications and books.

I created a series of canvases (name given to the piece that comprises the Huipil), with different materials that physically gather my analysis—the moment where I am now, discovering and understanding the Huipiles, not in a literal way with the knit and/or embroidery, but conceptually. My position as *ladina* begins to blur when I discover a knitted language as a woman from Guatemala.

Sandra Monterroso (Guatemala, 1974)

Acciones para abolir el deseo (Actions to Abolish Desire), 2011

“The religious phenomena present in the religions of traditional years, is manifested in the knots of the sacred and the profane, which appear in the process of endlessly returning from the sacred to the profane.” (García, 1996)

An action of painting obsessively, during 260 days (days of the sacred calendar), pieces of white paper with black charcoal. At the beginning of the action a figure is formed, based on an illustration of a choreographic dance. During the action, it

becomes blurred, painting all the papers black, evoking the profane in this way.

Reyes Josué Morales (Guatemala, 1979)

K'ak' Mul – Reflorecer

(To Blossom Again), 2014

The work consisted on activities in the peak of Alaska, where the Totonicapán massacre happened on October 4, 2012, and document the process.

With this work, we sought to leave a “memory,” literal and metaphorical “signals,” as a contribution to the memory of the events. It is at the same time an “offering,” an acknowledgment of life and a subtle supplement to the demands of October 4th and to the trial of this act of repression by the current government. It is also a proposal of activation of the site from culture and art.

The work aims to make visible again the space of the events, as well as unfold practices that give us strength, that allow us to come together, talk, discover ourselves, strengthen ourselves, and keep going. The process of the work was a sort of dynamic movement of back and forth, from the “I to us, from us to I, from I to us...” since it departed from an individual proposal, which was enriched and resignified with the participation of some widows and relatives of the deceased and wounded from October 4th, friends and family of K'astajinem.

We have aimed that the work would be a proposal from the “inside,” an attempt of self-regeneration. With this work, we did not want to follow inertia and external pressure to forget and be indifferent, to transform the blows into wisdom to keep searching for a full life, with its implications in the sociopolitical terrain.

Carlos Motta (Colombia, 1978)

Talentos de género: Guatemala (Gender Talents: Guatemala), 2014

I am participating in the *19 Bienal de Arte Paiz* with the work *Talentos de género: Guatemala* (Gender Talents: Guatemala). Since 2012 I have traveled through Guatemala, Colombia, and India, documenting the work by Trans (transsexual, transgender, transvestites, etc.) organizations and activists. The project displays the ways in which discourses and politics for the self-determination of gender are being constructed, and how these activists seek the acknowledgement of their identities by their government and social authorities. Contemporary societies have been structured from the gender binary (man/woman) and extensively marginalize those gender expressions that defy this rigid classification. *Talentos de género: Guatemala* is comprised by a series of video-portraits of the members of the Red Multicultural de Mujeres Trans de Guatemala / Multicultural Network of Trans Women of Guatemala (Redmmutrans), an organization that advocates for the rights of Trans communities in Guatemala City and rural areas of the country. The video-portraits are telling of the political necessities of these communities, such as the personal stories of Trans women that search for social inclusion under their own terms.

This project will be presented at the premises of Espacio Ultravioleta in Centro Comercial Capitol, Zona 1, a space that has been offered to Redmmutrans as an office in the duration of the Biennial since the organization currently does not have a working space.

Nora Pérez (Guatemala, 1989)

Blondine on ice, 2013

Blondine, the blonde of the Guatemalan art

world, 1.43 meters (4 ft 11/16 inches) tall (without heels) is presented live again.

The presentations took place at the Parque Centenario de la Ciudad de Guatemala, during the Christmas festivities of the Guatemala municipality. Oh! White Christmas!

Be amazed to see her play with the crushed ice, almost like the snow that you can see in American Christmas movies, also in European movies. Amazing! She skates on ice and poses with everyone next to the palm trees, while the ice melts and she sweats because of the tropical winter heat.

Manuel Antonio Pichillá

(Guatemala, 1982)

Glifos (arqueología contemporánea) (Glyphs, contemporary archaeology), 2014

For the ancient Maya, stone was sacred; they used it to carve transcendental scenes. Contemporary Maya people still use large stones in their ceremonies in caves for the communication with deities and ancestors. There, the sacred dissolves in the dialogue of matter with space, and with practiced language, in addition to gather time, silence, and void, to translate them into the beginning of a revealing process.

The project consists in making a table as a ritual offering and put approximately 10 carved rocks on the surface of the table. These ceremonial rocks present stains of candles, candles that are lit and consumed, and that become evidence of the authenticity of use. I try to take the private to the public. I try to reveal the mysterious. Through a piece of the seemingly impossibility of matter, I reveal how they are charged with a deep energetic presence that marks the time. It is a testimony of the specificity that the past and present bring.

Feliciano Pop (Guatemala, 1925)

Pop en la Ciudad (Pop in the City),
1950-2014

“The experts in art make peace in their native town.” (Feliciano Pop)

Feliciano Pop discovered his calling from an early age and learned to sculpt his first figures in pumice stone (stone from the lake) in elementary school, with the encouragement of the teacher Rafael González y González, first painter of San Pedro and the region of the lake. (...) Feliciano does not limit creativity or complains about its condition—he gives life to anything, to any object.

Feliciano Pop’s work produces curiosity and surprises in the memory and thought of anyone who looks at his rocks. His early production creates an innocence of childhood jungle, as he gives form to the minuscule rocks of savage animals: lions, tigers, monkeys, deer, birds, doves, quetzals, among others, and strange faces and masks. As well as reprising antique practices, he conceptualizes it and reinvents them through the use of common forms. (...)

(...) They put him in jail, he comments: “jail is glory for the innocent, jail is hell for the guilty.” In the frustration and solace of the hard times in Feliciano’s life, he began using discarded materials; his anger becomes his main expression, he creates works in stone like a military tank, rocks in the form of skeletons, coffins, national instruments like the marimba—a silenced marimba. The other facet of Feliciano is his deep relationship with the Virgin as his main protector. He creates multiple religious scenes.

“The rock guides me, the rock speaks to me, I only remove what is not needed, I only give form to the rock.” (Feliciano Pop)

Extract from a text by Benvenuto Chavajay

Angel Poyón/Fernando Poyón

(Guatemala, 1976 / Guatemala, 1978)

Colección Poyón

(Poyón Collection), 2014

The Poyón Collection is a project that investigates and gathers evidence from various mechanisms of representation and from aesthetics constructed from the exotization and subordination that has been designed to the Maya people by modern history, from the *ladino* viewpoint as well as the indigenous. As a form of cabinet of curiosities, the collection creates temporal relationships between postcards, books, photographs, records of architectural works, sculptures, coins, clothes, comical characters, audio, movie extracts, and videos from different origins, to make evident historical and current forms of domination. This is, by the way, a project where traditional origin, the determination and the power of the collector of “Maya” objects is inverted.

Naufus Ramírez (Guatemala, 1978)

Tres fantasmas, 2007-14

The watermelons in this performance were carved to look like ghosts in the video game Pac-man and also to symbolize contemporary ideas of the ancestral and the supernatural. The video explores the desire by Latin Americans in the diaspora, and Latin Americans in general, to reivindicate their ancestral roots. The processes of colonialism and exile have created an ambiguity in our origin, coupled with several possibilities of affirmation about our ancestral legacy: African, South Asian, Indigenous, European, Gipsy, Chinese, etc. One of the expressions of this may be the séance practices, specifically, las Tres Potencias (The Three Potencies) that represent three possible ancestors for the Venezuelan people, and that have become popular in the rest of Latin America: María Lionza, Guaiacaipuro, and Negro Felipe. These three spirits have represented historically and mythologically, fighting forces in oppressed places, symbolizing non passive models for people of color. The three phantoms to which the title of this video

refer to three possibilities of origin and roles stemming from the models of María Lionza, Guaicaipuro, and Negro Felipe.

Within the specific context of Guatemala, these could refer to the Spanish, the Indigenous and the unknown element. When these are projected as ghosts of Pac-man, they represent a more or less neutralized and globalized idea of the ghost and the problematics related to affirming the origin of a person of mixed origin in contemporary Latin America.

Nuno Ramos (Brazil, 1960)

El templo del sol (No sé) (The Temple of the Sun [I Don't Know]), 2014

Since I was little I read *Tintin*, by Hergé. There is a fragment of my favorite adventure, *The Temple of the Sun*, in which Tintin and Captain Haddock ask for Professor Calculus, who disappeared after wearing the Inca bracelet (it was abducted by the Inca). All the natives reply invariably I DON'T KNOW, I DON'T KNOW, I DON'T KNOW, to all the questions that they make trying to find him.

El templo del sol (No sé) (The Temple of the Sun [I Don't Know]) is a combination of installation and performance. An actress covered in a layer of quicklime replies NO SÉ (I DON'T KNOW) to a series of extensive questions. Her voice is amplified from the inside of a garden mat. The questions, in form of interrogation, come from a CD player tied to an unbalanced chair. After finishing her answers, the actress writes "NO SÉ" on an issue of *Tintin* nailed on the wall, leaving her prints on the quicklime. The questions keep playing.

José Alejandro Restrepo

(Colombia, 1959)

Flagelantes (Chastising), 2013-2014

Flagelantes (Chastising) is a video recorded during Good Friday in Santo Tomás, a town

in the Colombian Caribbean. [They include] chastising practices (called "discipline") that go back to the Spanish brotherhoods from the 15th century. Looked at with wariness by the official ecclesiastic authorities, these processions address disturbing (and unpleasant) theological dilemmas: pleasure/pain, discipline/indiscipline, Sade/Masoch, paganism/religion, magic/miracle, but above all, a power issue—who are the legitimate custodians of the rights on the death of Christ and its mortuary rites?

Lourdes de la Riva (Guatemala, 1955)

10 polígonos, Creadores ocultos, 2014; de la serie *Los Creadores*, 2011

(10 Polygons, Hidden Creators, 2014; from the series The Creators, 2011)

The work I am presenting is the continuation of *Los Creadores* (The Creators) which I have worked on since late 2011.

The structural concept of the series considers abandonment and destruction as cause and effect in the actions of a human being–nature. Although human beings are part of nature, we consider ourselves a superior state and from that place we intend to dominate and change the rest of nature, generating a power game in which human beings not always win.

Clothes moths, termites or bedbugs, are critters that live concealed in one of human beings' creations: books. In former times until this day, clothes moths intervene in silence, devouring, without knowing it, thoughts embodied in printed letters and drawings.

Objects (books) inside a display case, as witnesses to neglect, fragility, loss, and impermanence. By being observed, the texts and images incomplete and altered by the moths, generate in the spectator a reinterpretation of the original material.

I present a topographic study of the holes and empty spaces made by the termites. Through topographic science, I get the information that records the activity of termites; their map. As human beings we generate traces and maps.

Lourdes de la Riva (Guatemala, 1955)

In collaboration with Claudia Menéndez, (Guatemala, 1985)

Papel y memoria, Creadores ocultos, 2014; de la serie de *Los Creadores*, 2011

(Paper and Memory, Hidden Creators, 2014; from the series The Creators, 2011)

I project a video in which the public can interact through drawing, by trying to contain the uncontrollable, two different people facing the same situation, showing how each one has its own way of dealing with it. This activity generates the memory that will be used to record a story, an experience, through drawing or narrative.

Gabriel Rodríguez

(Guatemala, 1984)

Pabellón (Pavillion), 2014

How can one intervene an abandoned space? First, by pulling off part of it. Destruction as beginning. Then comes invasion. The space responds with its sloppy and forgotten presence. How to dialogue with what already exists? With the same elements that define it. Modernity dictated models, standards, measures, strict rules. These rules reached failure. But they had pavilions as proof of the latest technology. This pavilion does not show progress but failure.

Drywall substituted block and concrete. The present is more immediate, if it's needed.

Chemi Rosado Seijo

(Puerto Rico, 1973)

Arco de La Antigua Invertido (Inverted Arch of La Antigua), 2014

My work consists of a temporary sculpture installed in one of the adjacent streets of Parque Central in the Historic Center. The sculpture has the shape of a ramp to practice skateboarding. Its curves are proportionately similar to those of the arc of Antigua Guatemala. The ramp, built with repurposed or found materials, will be intervened by skaters that will mark its white surface. Through these marks and the expressionist movements of the skaters, a collective drawing is produced and an homage to painting and art history. The color of the 'paint' will be chosen in relation to the surroundings. In this amalgamation of references, I point out the importance of providing spaces for expression and play to the youth of the city.

Diego Sagastume (Guatemala, 1991)

Lurk, 2014

The work is developed through a piece of software or an app that will be distributed free of charge in the different mobile app markets by diverse smartphone platforms. Due to this, the work will exist in a virtual space of which tangibility resides only in the notion of the participants of being involved in a work or game, or said in a different way, this work was not conceived to be exhibited in a conventional way like an object, because in this case there is not one—only the situation built between the participants in the spaces they interrelate.

With the interactive work, a game dynamic is created, in which its participants explore the way they perceive themselves and those who surround them, departing from the idea that each one has about his/her

own prejudices, present in the settings in which they interact every day.

For more information on the app and how to download, visit: www.lurkapp.com

Mario Santizo (Guatemala, 1984)

El fantasma de la posguerra visita...
(The Ghost of Postwar Visits...), 2014

There are places that hide our past, our history. But past often repeats itself and returns to us; the memories and circumstances do not get erased and keep filling these spaces with their aura. This is what the *Ghost of Postwar* represents.

Places charged with memories, charged with history.

Julio Serrano (Guatemala, 1983)

#*Edipo* (#Oedipus), 2014

Too many things in Guatemala have to do with history, especially in the last days in which it would seem to be a silent battle between justice, memory, fear, or living in an unresolved present. History, the most recent one, marks the way we relate with each other, how we understand each other. War—to avoid the euphemism—is, evidently, more than a historical reference. That personal, intimate, and subjective relationship is the origin of this work, which is essentially a journal to address the experience of history, specifically that of the genocide trial, and the implications for my generation—the one that for many “did not live through the conflict.” In this exploration, documentation, and journal entries, it seems as if an intimate face of our relationship with history would emerge. Lastly, two complicit elements accompany this process; the story of Oedipus Rex as one of the greatest stories on the process of humanity, and some nearby volcanoes that

from the earth speak to us of that strange condition of being Guatemalan.

Diana de Solares (Guatemala, 1952)

Los ojos de la piel
(The Eyes of Skin), 2014

In recent years, my interests have led to the notion of SPACE and PLACE. Since space has a crucial role in my work, the material elements that I use tend to become less visible and space increases visibility (if this idea is possible). Considering the exterior space, the one that mediates between objects and beings, emerges the regard of the (human) body in all its manifestations, as a measuring stick of all the space that surrounds us. This follows that my work pursues the creation of spaces that are existentially significative, bearers of sensorial stimulate beyond the purely visual. The title of my project was taken from the work by the architect Yuhanni Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, whose ideas on the relationship of the individual with architecture and art have fed this creative process.

I use different materials, new and old, bought and discarded, all of them simple and accessible to anyone. My work also makes evident the sense of improvisation, precariousness, and impermanence that surrounds, as well as the need to re-sensualize and re-mythify our relationship with the world.

Tzutu Baktun Kan

(René Dionisio, Guatemala, 1978)

Tributo Musical, Jun Winak Rajawal Q’ij / 20 Nawales (Musical Tribute), 2012-14

In 2010, the artists M.C.H.E., Dr. Nativo, Tz’utu Baktun Kan, and I met, at the beginning of Wayeb, during the synchronization of 12 EE (Year Bearer) in San Marcos La Laguna.

We received the calling of the 20 Nahuales, and it was there where the Creation begun, the formation of the fusion Cosmovisión Hip Hop, the union of Art and Spirituality, following these three principles: to Learn, to Share, to Coexist. During that time we opened the School of Hip Hop Cosmovision "Caza AJAW" for the children of the pier and the valley of San Marcos Atitlán.

Spiritual guides recommended us to work in a musical tribute to the 20 Nahuales and we decided to channel our efforts to do so. The initiation with the Maya spiritual guides Aj Q'ija, Aj Pop, Aj Cunanel, to have good judgment and a clearer idea to begin the master plan of the 20 Nahuales took us years.

The tribute to the energies was something that came from within, an internal force that motivated us to plan it and develop it. The idea materialized with the creation of 20 songs. The project comes with the idea of supporting and strengthening the artistic movement of our towns, it has a strong content on spirituality combined with art, and it shows us the knowledge that is in our communities and our ceremonial centers. The project is an artistic interpretation of a ceremonial act.

Adán Vallecillo (Honduras, 1977)

Estudios del paisaje en movimiento (Studies of the Landscape in Movement), 2014

Estudios del paisaje en movimiento (Studies of the Landscape in Movement) consists in an action with abstract paintings on paper, using waterweed (hidrilla, an invasive plant) from the lake. I will make those paintings while I sail through the lake with 6 boats with the following names: belleza 1, belleza 2, belleza 3, belleza 4, belleza 5, and belleza 6 (beauty 1, 2, 3, 4, 5, 6) (which already exist at the lake as tourist boats). I will paint inside the boat belleza 1 while the rest will

follow the movement of the first boat. I am obsessed with the idea of abstracting this organic material as pigment and that the documentation of the process as evidence of its origin in video will be perverse and naïve.

The setting of the lake produces mixed feelings; that sensation of contemplating at a distance something beautiful that you know if you touch you will get contaminated. The Amatitlán Lake died, but the economy of the imaginary resists, it has fallen into adversity, but clings to the traces of a beautiful time when the rich families traveled in their yachts, before it turned into the beautiful drain that it is today (...). There is a sense of virtuality in these relationships with the landscape. A sense of beauty constructed from denial.

Inés Verdugo (Guatemala, 1983)

Acumulación en secreto (Secret Accumulation), 2013-2014

Since 1990, I have been accumulating personal objects. These have been categorized in a written inventory and a digital archive.

Each object has been accumulated in a conscious and secret way; they invoke a memory or the original context in which the memory was created. Through them, I am in contact with the past.

By collecting the object, this becomes a "possessed object" to which value does not depend on other objects, the object lost its function and now has a personal relationship as purpose. It transforms into an "elevated object."

When the object loses its function, it becomes the memories and reflections that I have made of them, such as remembering, organizing, remaining, prolonging, desiring, longing. They evoke pleasant and

unpleasant memories that I have not been able to forget.

As part of the chaos of accumulating, I have organized and classified these objects by hierarchy, looking for the meaning of my own life and memories.

I seek to get rid of the “possessed object.” By abandoning it, it will have a new possessor. The object will be abandoned in the city, on a car, by the door of a house, in the shelves of a store.

As I get rid of the objects I will delete them from the written inventory, leaving its pages blank.

Francesca Woodman

(USA, 1958-1985)

Selección de videos 18

(Selection 18 of videos), 1975-1978

Francesca's Work with Video

Francesca had the opportunity of working with video while at RISD, beginning in 1976. It should not be forgotten that video was the “new” media 30 years ago and she embraced it enthusiastically. Not all art schools at that time made video equipment available to their students.

Equally new was the concept of “performance art.” In Francesca’s work with the medium, video and performance are seamlessly integrated. This is the result of transferring to the new media precisely the same strategies she was using in her still photography. As with her photography, there is little interest in reporting on the “real” world and everything is focused on creating and maintaining an aesthetic and dramatic one. She took up video and performance as an opportunity to enlarge her established vision.

To anyone familiar with her photography these videos will recall many specific pictures. But none so vividly as the video which concludes by Francesca lying on the floor with flour being sprinkled over her and then standing up to reveal her “shadow” on the floured boards. She immediately made a photograph of this, which is among the most striking in her oeuvre. There is a tale behind all this. A freight car of flour overturned in the vicinity of her studio. Francesca never failed to realize an opportune gift of chance to her art.

The videos were made in her studio, where she also lived. This was a rather rundown industrial building in the center of Providence, RI. Francesca worked with one-half inch reel to reel tape. Her original tapes were transferred to BetaCam SP for preservation, and then to DVD to create this editioned work. Every effort was made to maintain the original integrity and character of Francesca’s work. The selections presented here were made from Francesca’s tapes by George and Betty Woodman. The choices were based on the completeness of individual works and their bearing upon her photographs

George Woodman

Antella, Italy

September, 2005

Fundación Paiz para la Educación y la Cultura
agradece el apoyo de todas las personas e
instituciones que con su trabajo y dedicación hicieron
posible la 19 Bienal de Arte Paiz.

Esta edición de la Bienal ha sido posible gracias al
esfuerzo y compromiso de un equipo de colaboradores
y de personas solidarias que se han involucrado en
distintas áreas de la organización.

Agradecemos también al equipo de voluntarios
que con su entusiasmo y trabajo se sumaron a la
realización de este proyecto.

Canal Cultural	Roxanda de Córdova	Rubén Ortiz Torres
Centro Cultural de España	Manuel Chavajay	Rafael Paiz
Centro Cultural Metropolitano	Jorge Chavarría	Mario David Paniagua
Cine Lux	Cristina Chavarría	Javier Payeras
Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami	Claudia Chávez	Selene Preciado
Ciudad de la Imaginación	Rosa Chávez	Eddy Martin Puac Peneleo
Christine König Gallery, Viena	Michelle Cipriano	César Portillo
DMG	Richard Clinton	Francisco Quiacain, Jaguar producciones
Ella Fontanals Collection	Kesly Contreras	Hugo Quinto
Embajada de Brasil	Wendy Cuté	Alejandro Quiñónez
Embajada de México	José Cruz	Byron Quiñónez
Eurovinos	Silvia Cruz de Lavarreda	Juan José Ríos
Fundación Madreselva	Francis Dávila	Rodolfo Rivera
Galería 9.99	Vivian De Clinton	Ligia Roca
Galerie Lelong, Nueva York	Raúl de La Horra	Gabriel Rodríguez
Hotel Panamericana	Ronald De León	Ricardo Rodríguez
Kamin	Rocío Donis	Patricia Rosenberg
Municipalidad de Guatemala	Jimmie Durham	Uriel Ruano
Proyectos Ultravioleta	Carmela Enríquez	David Ruiz López-Prisuelos
Radio Infinita	Darío Escobar	Mario Antonio Sandoval
Radio W	Luiz Antonio Fachini Gomes	Carlos Santiago
REDMMUTRANS	Henrique Faria Fine Art, Nueva York	Luisa Fernanda Santiago
Soma	Vaniah Foglesong	Jean-Marie Simon
Sótano 1	Crista Foncea	Werner Solórzano
The Estate of Ana Mendieta Collection	Natalia Fortuny Jerez	Tz'utu Baktun Kan (Rene Dionisio)
Andrea Aragón	Emma Michelle Franco	Emiliano Valdés
Kathy Archila	Miguel Galeotti	Sergio Valdés
Fernando Arévalo	Regina José Galindo	Lucrecia Vielman
Bárbara Arroyo	Marian Goodman Gallery, Nueva York	Amaranta Villar Fanjul
Alberto Arzú	Ana González	Francisco Villaverde
Oscar Arroyo	Luis González Palma	Jorge Xiquín
Andrés Asturias	Antonieta Guerra	Betty Woodman
Mario Ariza	Manuel Ixcayá Quiacain	George Woodman
Ester Ayala	Besnier Juárez	
Nur Banzi	Stephan Kaltshmit	
Stefan Benchoam	Leandro Katz	
Hans Bendfeldt	Christine König Galerie, Viena	
Karen Bethancourt	Lilliam Lee	
Mayte Bonilla	Quique Lee	
José Luis Blondet	Andrea Mármos	
Guy Brett	Byron Mármos	
Alvaro Caravantes	Marco Tulio Márquez	
Ana Castillo	Eddy Martin Puac Peneleo	
Johanna Castillo	Silvia Menchú	
Gabriel Cazali	Jeannette Méndez	
Pablo Cazali	Venancio Morales	
Alfredo Ceibal	Sigfried Morales Hertzsch	

**19 BIENAL DE ARTE PAIZ /
TRANSVISIBLE**

EQUIPO CURATORIAL

Anabella Acevedo
Rosina Cazali
Cecilia Fajardo-Hill
Pablo José Ramírez

PRODUCCIÓN

Cristina Rodríguez
José Roberto Vásquez

DISEÑO DE IMAGEN

Head Designer:
Karen Bethancourt

Revisión por:
Rosina Cazali

Con el apoyo de:
Kathy Archila
Orlando Gutiérrez Gross
Uriel Ruano

MEDIACIÓN ARTÍSTICA

Coordinación general:
Andrea Mármol

Conceptualización:
Andrea Mármol y
Hellen Ascoli

**FUNDACIÓN PAIZ PARA LA
EDUCACIÓN Y LA CULTURA**

Presidenta
Isabel Paiz de Serra

Directora Ejecutiva
Itziar Sagone

Coordinadora Administrativa
Iris Figueroa

Coordinadora ArteCentro Paiz
Silvia Bolaños

Coordinador de Comunicaciones
Orlando Gutiérrez Gross

Coordinadora de Formación
Artística y Creación
Ana Rosa Orozco

Coordinadora de Educación
Ana Castillo

Coordinadoras de Acción Joven
**Miriam Poyón, Stephany Girón,
Milena Oliva, Rocío Soto**

Coordinador de Programa
Permanente de Cultura
Adrián Lorenzana

Proyectos Especiales
Ana Isabel López

Montajista
José Roberto Vásquez

Asistente de Dirección
Ivonne López

Asistentes de Administración
Lorena Ovando, Carlos León

Asistente de Programa
Permanente de Cultura
Amarilis Mejía

Asistente de ArteCentro Paiz
Johana Castillo

Asistente de Formación
Artística y Creación
Lucrecia Barrientos

Asistentes de Educación
**Marta López, Mabel Montenegro,
Wendy Cuté, Noemí Ajpop,
Lizandro Orellana**

Medios/ Biblioteca
Carla Natareno

Gestión Social y Proyectos
de ArteCentro Paiz
Amaia Iturri

Diseño Gráfico,
**Karen Bethancourt y
Uriel Ruano**

Web Master
Uriel Ruano

Producción Audiovisual
Kathy Archila

TRANSvisible

ORGANIZA



PATROCINADORES OFICIALES



SEDES



Proyectos Ultravioleta

SUB SEDES



Este libro se terminó de imprimir en Print

Studio, Guatemala, en junio de 2014.

Su edición consta de 2,000 ejemplares.

Revisión digital, septiembre 2015

