

# 21 BIENAL DE ARTE PAIZ



MÁS ALLÁ





21  
BIENAL  
DE ARTE PAIZ  
*MÁS ALLÁ*

**GUATEMALA-MÉXICO-PANAMÁ**

DEL 13 DE JULIO AL 10 DE  
NOVIEMBRE DE 2018

GERARDO MOSQUERA, curador general

LAURA AUGUST y MAYA JURACÁN, curadoras

ESPERANZA DE LEÓN, curadora de educación

## 21 BIENAL DE ARTE PAIZ MÁS ALLÁ

GUATEMALA - MÉXICO - PANAMÁ

DEL 13 DE JULIO AL 10 DE NOVIEMBRE DE 2018

La Bienal de Arte Paiz es un evento de creación y exhibición de arte contemporáneo organizado por Fundación Paiz para la Educación y la Cultura, llevado a cabo en Guatemala desde 1978.

[www.21bienal.fundacionpaiz.org.gt](http://www.21bienal.fundacionpaiz.org.gt)



---

### CATÁLOGO

Concepto, edición y revisión: Gerardo Mosquera

Coordinación: Karen Bethancourt

Autores: María Regina Paiz, Itziar Sagone, Gerardo Mosquera, Laura August, Maya Juracán, Esperanza de León, Humberto Vélez, Alexia Tala, Paola Klug, Alfredo Ceibal, Cildo Meireles, Julio Serrano Echeverría, Alberto López Cuenca, Alexia Miranda, Inés Verdugo, Michele Fiedler, H.I.J.O.S. Guatemala

Revisión: Fundación Paiz: Adrián Lorenzana y Lourdes Álvarez;  
Catafixia Editorial: Luis Méndez Salinas y Carmen Lucía Alvarado Benítez

Traducciones: Fernando Feliu-Moggi, PhD, María Eugenia Díaz y Gerardo Mosquera

Revisión de traducciones y correcciones: Beatriz Quevedo, Ana Herrerías, Alcira García-Vassaux, Mónica Kupfer y Adrián Lorenzana

Fotografías: Byron Mármol, Selvin García, Gervasio Sánchez, Herbert Burrión, Esperanza de León, Cindy Bran, Ramiro Chaves, Programa Pedagógico del MUAC, René Francisco Rodríguez, Alexia Miranda, Sadra Monterroso, Julio López, Benvenuto Chavajay, CREATERIO, Julio Hernández Córdón, NG Art Gallery, Karen Bethancourt, Margarita Ramírez

Dirección creativa y concepto visual: Karen Bethancourt

Diseño y maquetación: Yavheni de León

Impresión: Print Studio

ISBN: 978-9929-8132-9-8

© Fundación Paiz para la Educación y la Cultura, 2019  
11 Avenida 33-32 zona 5, Ciudad de Guatemala, Guatemala, C.A. PBX  
+502 2464 4545  
[www.fundacionpaiz.org.gt](http://www.fundacionpaiz.org.gt)



© 2019 de los textos, sus autores  
© 2019 de las traducciones, sus autores  
© 2019 de las imágenes, sus autores

Inés Verdugo: *Dulce hogar*,  
2018, estructura de panela  
(detalle) | *sugar blocks*  
structure (detail)



**COMITÉ ORGANIZADOR**  
**/ ORGANIZATION COMMITTEE**

**Curador General / General Curator**  
Gerardo Mosquera

**Curadoras / Co-curators**  
Laura August  
Maya Juracón

**Curadora de Educación / Curator of Education**  
Esperanza de León

**Productor Artístico / Artistic Producer**  
Adrián Lorenzana G.

**Asistentes de Producción / Production Assistants**  
Amarilis Mejía  
Cindy Bran

**Asistente de los Curadores / Assistant to the Curators**  
Ximena Franco

**Montaje / Installation**  
José Roberto Vásquez

**Asistentes de Montaje / Installation Assistants**  
Donnar Méndez  
Edson Díaz  
Esvin López

**Mercadeo / Marketing**  
Itziar Sagone Echeverría  
Uriel Ruano

**Contador General / General Accountant**  
Carlos Ortiz

**Contabilidad / Accounting**  
Jorge Duarte  
Luis Calderón

**Apoyo Logístico / Logistics Support**  
Marco Tulio Márquez  
Luis Picholá

**Diseño de Imagen Visual y Coordinación de Diseño Gráfico / Visual Image Design and Graphic Design Coordinator**  
Karen Bethancourt

**Diseño Gráfico / Graphic Design**  
Yavheni de León  
Gabriela Carías  
Ángela Calderón

**Comunicaciones / Communications**  
Carla Natareno  
Lourdes Álvarez

**Producción Audiovisual / Audiovisual Production**  
Selvin Alejandro García  
Francisco Soto

**Webmaster**  
Uriel Ruano

**Manejo de Redes Sociales / Social Networking**  
Gabriela Carías  
Uriel Ruano

**FUNDACIÓN PAIZ PARA LA EDUCACIÓN Y LA CULTURA**  
**/ PAIZ FOUNDATION FOR EDUCATION AND CULTURE**
**JUNTA DIRECTIVA / BOARD OF DIRECTORS**

**Presidente / President**  
María Regina Paiz Toledo

**Vicepresidente / Vice President**  
Anabella de Paiz

**Tesorero / Treasurer**  
Fernando Paiz Andrade

**Secretaria / Secretary**  
Jacqueline Paiz Riera

**Vocales / Members**  
Isabel Paiz de Serra  
Mónica Serra Paiz  
Daniela Serra Santamarina

**Directores Externos / External Advisors**  
Carmen Sánchez  
Hugo Quinto  
María Dolores Moreno

**DIRECTORIO / DIRECTORATE**

**Directora Ejecutiva / Executive Director**  
Itziar Sagone Echeverría

**Coordinadora Administrativa / Administration Coordinator**  
Iris Figueroa

**Coordinadora de Comunicación / Communications Coordinator**  
Lourdes Álvarez

**Coordinadora de Educación y Proyección Social / Education and Outreach Coordinator**  
Ana Castillo

**Coordinador de Producción / Production Coordinator**  
Adrián Lorenzana

**Proyectos Especiales / Special Projects**  
Ana Isabel López

**Recursos Humanos / Human Resources**  
Priscila de Martínez

**Asistente de Dirección / Director Assistant**  
Ivonne López

**Asistentes de Administración / Administration Assistants**  
Ericka Rodríguez  
Lorena Ovando  
Lucrecia Barrientos

**Asistente de Educación y Proyección Social / Education and Outreach Assistant**  
Marta López

**Asistente de Producción / Production Assistant**  
Amarilis Mejía

**Asistente Administrativa de Producción / Production Administration Assistant**  
Cindy Brán

**Asistente Técnico / Technical Assistant**  
José Roberto Vásquez

**Diseño Gráfico / Graphic Design**  
Karen Bethancourt

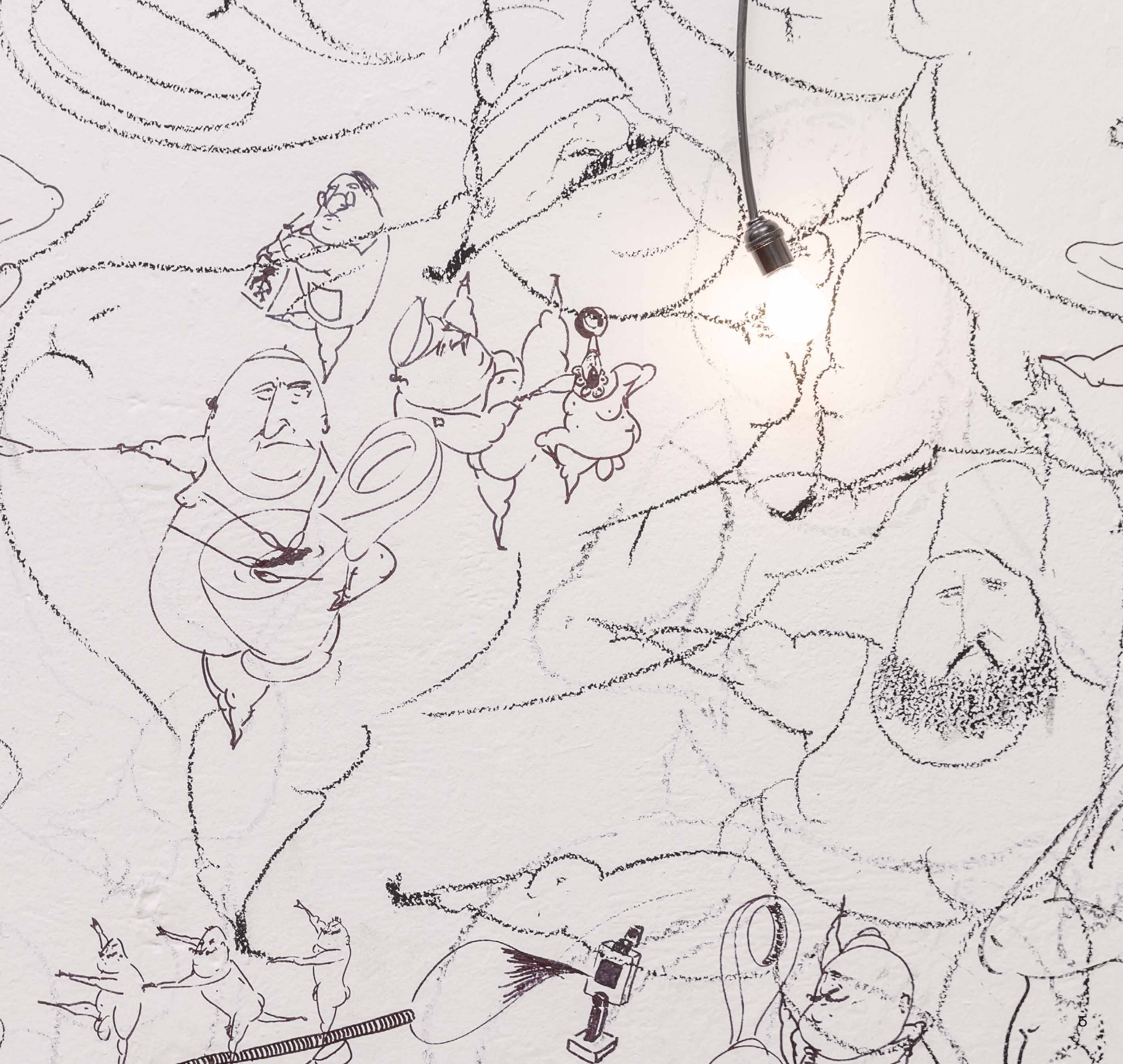
**Webmaster**  
Uriel Ruano

**Producción Audiovisual / Audiovisual Production**  
Selvin García

**Bibliotecaria / Librarian**  
Carla Natareno

**Educación Continua / Continuing Education**  
Maya Juracón

**Soporte y Sistemas / Digital Systems Support**  
Edson Díaz  
Ester Ayala



MÁS ALLÁ

MÁS ALLÁ

MÁS ALLÁ

MÁS ALLÁ



# PRESENTACIÓN

# FOREWORD

María Regina Paiz Toledo

*Presidenta Fundación Paiz para la Educación y la Cultura*

Convencida de que fomentar la creación, los diálogos y diseñar nuevos horizontes favorecerá la evolución del país, Fundación Paiz para la Educación y la Cultura ha aportado por más de cuarenta años al desarrollo de Guatemala a través del arte y la educación. Este año se cumplen veintidós ediciones de la Bienal de Arte Paiz, una bienal que se mantiene en continuo movimiento e innovación, y que ha dejado de ser un evento para reconocerse como una consecución de ellos. Esto requiere de un esfuerzo permanente en el que tanto la institución como los profesionales que acompañan cada edición, vamos rediseñando el mapa de acuerdo a las necesidades nacionales y regionales.

Para esta edición de la Bienal de Arte Paiz, ir *más allá* significó más que romper fronteras geográficas, lo cual es quizá más sencillo que romper las fronteras imaginarias, las sociales, las establecidas. Esta última categoría fue el mayor reto y también la mayor satisfacción. Conseguimos que las miradas se cruzaran, salimos de la zona cómoda, de la seguridad de lo correcto, de lo aceptado, y nos buscamos y cuestionamos. Terminamos esta bienal con la satisfacción de haber movido corazones y propuestas que seguramente provocarán diálogos más francos, o al menos desarrollados desde otros escenarios.

Agradecemos a Gerardo Mosquera el habernos servido de guía y espejo a la vez, permitiéndonos ir *más allá* de lo evidente. Su equipo de curadoras fue vital para acompañarlo a él y a nosotros en esta travesía. Reconocemos en cada uno de sus gestos, propuestas y aciertos, una siembra de paradigmas que sin lugar a dudas enriquecen la escena contemporánea regional.

María Regina Paiz Toledo

*President, Paiz Foundation for Education and Culture*

The Paiz Foundation for Education and Culture has contributed to the development of Guatemala through art and education for over forty years, based on the conviction that nurturing creativity, encouraging dialogues, and outlining new horizons promotes the country's advancement. This year we celebrated the twenty-first edition of the Paiz Art Biennial, a biennial that has fostered continuous activity and innovation, and which now is not just one event, but a series of experiences. This requires a permanent effort on the part of both the institution and the professionals involved in each edition, as we continue redesigning its path in response to national and regional needs.

For this edition of the Paiz Art Biennial, going *beyond* meant more than breaking geographical boundaries, which is perhaps easier than breaking imaginary, social, and established boundaries. This last category provided the greatest challenge and also the greatest satisfaction. We were able to bring together different points of view; we left our comfort zone, the safety of what is considered right, that which is accepted; and we took an introspective look and questioned ourselves. We concluded this biennial with the satisfaction of knowing that we moved people's hearts, and that we supported proposals that will encourage more honest dialogues or, at the very least, will develop new scenarios.

We are thankful for Gerardo Mosquera's guidance and for becoming the mirror that allowed us to see *beyond* the obvious. His team of curators was essential in accompanying him, and us, on this journey. We were able to perceive how each one of his gestures, proposals, and successes, sowed paradigms that undoubtedly enriched the regional contemporary scene.

# LA GUINDA DEL MÁS ALLÁ

Itziar Sagone Echeverría

Un recorrido por la Bienal y sus entresijos es lo que se propone esta publicación. Barrios marginales, comunidades, costumbres, espacios ancestrales y atemporales se entremezclarán con salas de exhibición consolidadas, tanto de Guatemala como de Panamá y México. La memoria, la calle, la web. Hospitales, sitios baldíos, preguntas.

La 21 Bienal de Arte Paiz se propuso ir *más allá*, como un horizonte apetecible. “Podríamos decir que el tema de esta Bienal es su propia metodología. Su sentido no se ha construido mediante la discusión de un asunto, sino a través de un modelo de acción”, escribe en este catálogo Gerardo Mosquera, y es que precisamente ese llamado a la acción fue el detonante para iniciar una búsqueda que aún hoy continúa y que se materializó en las exhibiciones, talleres, encuentros; en suma, en las experiencias que se han ido incorporando al proceso de la Bienal para contenerla en un solo cuerpo: una Bienal descentralizada, potenciadora de preguntas y que no pretende dar una sola respuesta. Una Bienal construida desde su propia imagen, desde su palabra y su contexto. Una Bienal que no pretende ser otra cosa que sí misma y representar a los suyos y sus problemas, los de antes, los de ahora y los que apenas intuimos.

En este tiempo en el que nos entendemos como seres universales, la Bienal se planteó estirar las fronteras “formales”, las geográficas, las que aún necesitan de un pasaporte y un permiso. Pero también estiró las mentales, las más complejas, las del *statu quo*. A lo largo de este recorrido literario y visual se podrán apreciar los sitios de los que nacieron las preguntas de los curadores y, *más allá* de éstas, las que se sucedieron al momento de encaminarse a la acción. Unas preguntas que quizás nos han permitido hacer de este un recorrido más humano, más cercano, en el que el uso de los códigos locales permitió la fluidez de las ideas.

# THE FINAL TOUCH ON BEYOND

Itziar Sagone Echeverría

This publication proposes a tour through the Biennial and its intricacies. Marginal neighborhoods, communities, customs, ancestral and timeless places are intermingled with established exhibition spaces in Guatemala, Panama, and Mexico. The memory, the street, the web. Hospitals, empty lots, questions.

The 21st Paiz Art Biennial proposed going *beyond* as an appealing horizon. “We could say that this Biennial’s theme is its own methodology. Its meaning was not built by discussing an issue, but rather through a model of action,” Gerardo Mosquera writes in this catalog. It was precisely that call to action that triggered an ongoing search, and which came to fruition through the exhibitions, workshops, and gatherings; in short, through the experiences incorporated into the process of the Biennial as a single entity: a decentralized Biennial that encouraged questions and did not propose a single answer. A Biennial built in its own image, on its own terms and context. A Biennial that did not pretend to be anything but itself, to represent its own people and their problems, those from the past and the present, and those we can barely foresee.

At this time, in which we see ourselves as universal beings, the Biennial considered stretching “formal” borders as well as geographical borders, those that still require passports and permits. It also stretched the borders of the mind, the most complex ones, those of the *status quo*. This literary and visual journey will make it possible to appreciate the places from which the curators’ questions arose and, *beyond* them, those that came up as they went into action. Questions that, perhaps, allowed us to make this a more human and intimate journey, in which the use of local codes allowed the ideas to flow.

In a country overflowing with energy, where diversity is condemned rather than encouraged, with a population that is overwhelmingly young, the process of

En un país desbordante de energía, en el que la diversidad lejos de potenciarse se condena y en el que el grueso de la población es joven, el proceso de construcción de la Bienal favoreció el diálogo y la generación de propuestas inclusivas, creadas, diseñadas y desarrolladas desde los colectivos que, gracias a una previa radiografía del país, se invitó a ser parte de este viaje. De allí que un grupo de niños garífunas se haya constituido en el centro del trabajo de la artista salvadoreña Alexia Miranda, o que en uno de los barrios más desprotegidos, vecino al relleno sanitario, la comunidad de pepenadores y trabajadores de los desechos haya dado pie y sentido a la propuesta presentada por Bubú Negrón, que lejos de pretender una obra de “su autoría”, la plantea como la construcción colectiva basada en la convivencia de y desde una marginalidad únicamente simbólica.

El baile con la muerte, con ese *más allá* conocido y evadido por occidente pero no por las culturas locales, está presente también. Da forma, se constituye sin sentirlo en la columna vertebral que da pie al diálogo presente-pasado, que lejos de abordarse desde la nostalgia se registra a partir del reconocimiento de la semilla. Los muertos están entre nosotros, los honramos con su presencia en estas salas, nos comunicamos con ellos por medio de barriletes gigantes y ceremonias ancestrales, pintamos los muros de nuestras comunidades, les reconocemos y agradecemos. Dentro del hospital los pacientes a quienes han diagnosticado enfermedades con altas probabilidades de morir, pintan su proceso de desprendimiento, nos regalan sus memorias. La pérdida es epistolar. Se dibuja, se tecllea, se envía, se trae al presente y mantiene su autonomía.

Cada una de estas memorias, preguntas, parábolas es retratada en este documento en el que se ha procurado repasar y repensar las piezas a la luz de su propio proceso y de la interacción con el resto. Las narrativas que se proponen ciertamente son únicamente una opción en la que tanto el visitante de la Bienal en su momento, como el lector, podrán replantear a su gusto y de acuerdo a su propia lógica. Otra de las bondades de esta visión rizomática, incluyente y decolonial planteada por Gerardo Mosquera y materializada por el cuerpo de curadoras, artistas, equipo de producción, voluntariado, asesores, patrocinadores y público de esta 21 edición de la Bienal.

developing the Biennial promoted dialogues and the production of inclusive proposals that were created, designed, and developed by the collectives that had been invited to take part in this journey, as the result of a previous analysis of the country. That is how a group of Garifuna children became the center of Salvadorian artist Alexia Miranda’s work. Also, in one of the most unprotected neighborhoods located next to the city dump, the community of garbage pickers and workers gave rise and meaning to a proposal by Bubú Negrón who, far from planning to create a work under his own name, presented it as a collective piece based on the joint experience in and from a uniquely symbolic marginality.

There was also a dance with death, the unknown *beyond* that is known and avoided by the Western world, but not by local cultures. Inadvertently, it shaped and became the backbone for a dialogue between the present and the past, which far from being approached from a nostalgic standpoint, was acknowledged by referencing its source. The dead are among us, we honor them through their presence in these exhibition spaces, we communicate with them through giant kites and ancestral ceremonies. We paint murals in our communities to acknowledge and thank them. Inside the hospital, patients diagnosed with mostly terminal illnesses painted their process of detachment and shared their memories with us. Loss is epistolar. It can be drawn, typed, sent, or brought to the present, while remaining autonomous.

Each one of these memories, questions, and parables is portrayed in this publication in which we have attempted to review and rethink the artworks in the light of their own processes and their interaction with the rest. The proposed narratives offer one possible option for those who visited the Biennial, as well as the readers, to rethink the Biennial based on their own criteria and according to their own logic. This is another benefit of the rhizomatic, inclusive, and *decolonial* vision proposed by Gerardo Mosquera, which was brought forth by the team of curators, artists, producers, volunteers, advisors, and sponsors, as well as the visitors of this 21<sup>st</sup> edition of the Paiz Art Biennial

# UNA BIENAL MÁS ALLÁ

Gerardo Mosquera

## *Bienal y bienales*

La Bienal de Arte Paiz tiene el mérito de ser, hasta donde sé, la sexta más antigua en activo del mundo, después de las de Venecia (1895), São Paulo (1951), Liubliana (1955), Sidney (1973) y el Museo Whitney (1932/1973), en Nueva York. Es, por tanto, la segunda más antigua de América Latina. Aunque la I Bienal Americana de Arte tuvo lugar en Córdoba, Argentina, en 1962, la I Bienal Americana de Grabado en Santiago de Chile un año después, la Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer se inició en Medellín en 1968, la Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali en 1971, y la Bienal Internacional de Arte en Valparaíso en 1973, estos eventos –y algún otro de grabado– alcanzaron pocas ediciones. No es extraño que ocurra esto en América Latina, donde el perfume es bueno, pero no suele tener fijador. Un caso especial es la Bienal de Grabado Latinoamericano de San Juan, fundada en 1970, que se mantuvo hasta 2004, cuando devino Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe, evento cuya más reciente edición dirigí en 2016, y cuyo futuro es incierto tras la reciente tragedia del huracán en Puerto Rico y los problemas financieros por los que atraviesa la isla.

La Bienal de Arte Paiz ha resistido las tragedias de un país: quizás su logro mayor haya sido la hazaña de celebrarse sin interrupción cada dos años a pesar de las muy difíciles situaciones de guerra, represión y desastres naturales por las que ha atravesado Guatemala. La continuidad es condición primordial para el impacto artístico, cultural y social que puede alcanzar una bienal. Esta pertinencia aumenta en contextos donde la institucionalidad cultural es deficitaria, y las bienales contribuyen, aunque sea, a mejorar la necesidad básica de abrir espacios para el arte, según ocurrió en las duras circunstancias de Guatemala. La continuidad es también determinante para la agencia internacional de las bienales desde una situación “periférica”, donde el efecto descentralizador y anti-hegemónico de estos eventos contribuye a modificar las relaciones de poder en los circuitos del arte. Anthony Gardner ha llamado a discutir las bienales desde el “Sur”, y ha analizado algunas que surgieron temprano en varios continentes.<sup>1</sup>

# A BIENNIAL BEYOND

Gerardo Mosquera

## *Biennial and Biennials*

The Paiz Art Biennial has the merit of being –to the best of my knowledge– the world’s sixth oldest and still active biennial, just after Venice (1895), São Paulo (1951), Ljubljana (1955), Sidney (1973), and the Whitney Museum in New York (1932/1973). It is, therefore, the second oldest in Latin America. Although the first American Biennial of Art took place in Córdoba, (Argentina) in 1962, the first American Print Biennial was held in Santiago (Chile) a year later, the Coltejer Ibero-American Painting Biennial opened in Medellín in 1968, the American Graphic Arts Biennial in Cali in 1971, and the International Art Biennial in Valparaíso in 1973, all these events –plus a couple of others for graphic arts– achieved only a few editions. It is not odd for this to happen in Latin America, where the perfume is good, but usually not long-lasting. San Juan’s Latin American Graphic Arts Biennial constitutes a special case. It was founded in 1970 and lasted until 2004, when it became the San Juan Poly/Graphic Triennial: Latin America and the Caribbean –I was in charge of its most recent edition in 2016– but now faces an uncertain future after the tragedy of the hurricane that recently devastated Puerto Rico, and the financial problems that the island is suffering.

The Paiz Art Biennial has endured Guatemala’s tragedies: perhaps its greatest achievement is the feat of having been held uninterruptedly, every two years, despite the very difficult circumstances of war, repression, and natural disasters the country has suffered. Continuity is essential for a biennial to achieve an artistic, cultural, and social impact. This relevance increases in contexts where cultural institutions are deficient, and biennials contribute, if nothing else, to improve the basic need of opening a space for art, as has happened in spite of Guatemala’s difficult conditions. Continuity is also a determining factor for the international agency of biennials in a “peripheral” situation, where the decentralizing and anti-hegemonic effect of these events contributes to modify the power relationships within the art circuits. Anthony Gardner has proposed discussing biennials from the “South,” and has analyzed a few that arose early in several continents.<sup>1</sup>

El número de bienales ha crecido exponencialmente en todo el mundo desde fines de los años ochenta. Se ha planteado, no obstante, que desde la década del 2000 estamos viviendo “la edad de las ferias de arte”, que siguió a la “bienalización” propia de los años noventa.<sup>2</sup> Es fruto del auge del coleccionismo: quizás hemos entrado en la era del coleccionista, que ejerce un poder creciente sobre los demás agentes del mundo del arte.<sup>3</sup> Las ferias han transformado la forma de comercializar el arte, y se han apropiado de funciones y métodos de las bienales y de otras instituciones y actividades artísticas. Ha devenido un axioma que hoy día las bienales parezcan ferias de arte y viceversa. Glenn D. Lowry ha resumido así esta convergencia: “... los museos proporcionan el disfrute de un parque de diversiones, las ferias de arte el espíritu experimental de una bienal, y las bienales el comercialismo de una feria de arte...”<sup>4</sup> Un corolario frecuente es, como exclamó Anna Tilroy, que el mundo del arte “es un solo, enorme mercado”.<sup>5</sup>

Las bienales tienen muchos críticos, a menudo apocalípticos. Se trata de una institución decimonónica iniciada por Venecia en línea con aquellas grandes ferias internacionales de la segunda mitad del siglo XIX, expresión del temprano afán globalizador de la modernidad y el colonialismo triunfantes. Es decir, provienen de un espíritu imperial, cosmopolita, apologetico, exhibicionista y comercial. Por un lado, son importantes espacios de difusión y legitimación para la producción artística, y en consecuencia muy útiles para el mercado del arte. Por otro, resultan atractivas para el turismo, muy convenientes para el *city branding*, y suelen disfrutar además de buena difusión. Éstas son razones fundamentales de que reciban el apoyo de los políticos, las ciudades y la empresa privada. A veces, los resultados artísticos y culturales suelen ser más la excusa que el verdadero objetivo detrás de la compleja trama de intereses y acciones que deben movilizarse para llevar adelante una empresa tan grande, costosa y difícil. Thierry de Duve ha llegado a plantear que “no hay duda de que las razones para la proliferación de las bienales de arte son principalmente, si no exclusivamente, económicas”.<sup>6</sup> No obstante, creo que afirmaciones de esta índole tienen más que ver con los eventos grandes o en países donde existen expectativas de visibilidad, legitimación y mercado para los artistas y los patrocinadores. Un valor de las bienales pequeñas y en contextos de bajo *ranking* (como Guatemala) es que suele guiarlas un mecenazgo de propósitos culturales, artísticos y educativos.

Las bienales, por definición, son sólo eventos de arte que tienen lugar cada dos años, lo que las determina como una empresa muy abierta. Carlos Basualdo las ha definido como una “institución inestable” en comparación con los museos y otros centros de arte, que dependen de una institucionalidad establecida y menos flexible. Esta condición puede capacitarlas como un espacio más libre para la acción de los curadores.<sup>7</sup> De ahí que el modelo de bienal que se intente, su carácter, y los objetivos que se persigan dependan de la visión del curador o curadores que la organicen. Por eso resulta fundamental lo que llamo la pre-curaduría: el nombramiento del curador o curadores por la organización que lleva adelante la bienal, y la decisión acerca del margen de acción que se les concederá. De esta decisión dependerá lo que será la bienal. Más allá de esto, para Okwui Enwezor las bienales han permitido la salida a la circulación internacional de artistas antes relegados al ámbito local, abriéndoles espacios e introduciendo un sentido de lo contemporáneo en ámbitos conservadores.<sup>8</sup> Además, en estos ámbitos el mercado y los circuitos del arte suelen ser débiles, o poseen un carácter superficial, suntuario y tradicionalista.

Lo mejor que ha estado pasando con las bienales es el desarrollo de una conciencia entre algunos curadores y organizadores de la necesidad de quebrar el modelo *blockbuster* decimonónico —originado en los salones de arte y las ferias

The number of biennials has grown exponentially all over the world since the end of the eighties. It has been proposed, however, that since the 2000s we are living the “art fair age,” which followed the “biennialization” particular to the nineties.<sup>2</sup> This has been a result of the art-collecting boom: perhaps we have entered the era of the art collector, who has gained growing power over the other agents in the art world.<sup>3</sup> Fairs have transformed the way of marketing art, and have taken over functions and methods of biennials and of other institutions and art activities. It has become an axiom that today biennials look like art fairs and vice versa. Glenn D. Lowry summarizes this convergence: “...museums provide the enjoyment of an amusement park, art fairs provide the experimental spirit of a biennale, and biennales provide the commercialism of an art fair...”<sup>4</sup> A frequent corollary is, as Anna Tilroy exclaimed, that the art world “is one big market.”<sup>5</sup>

Biennials have many critics, often apocalyptic. They are a nineteenth-century institution initiated by Venice, aligned with the large international fairs of the second half of the nineteenth century that were an expression of triumphant modernity and colonialism’s early globalizing eagerness. That is, they come from an imperial, cosmopolitan, apologetic, exhibitionist, and commercial spirit. On one hand, they are important spaces for broadcasting and legitimizing artistic production, and consequently, very useful to the art market. On the other hand, they are attractive for tourists, very convenient for city branding, and often enjoy good promotion. These are the primary reasons why they receive the support of politicians, cities, and private companies. Sometimes, artistic and cultural results tend to be more the excuse than the real objective behind the complex web of interests and actions that must be mobilized to carry out such a large, expensive, and difficult undertaking. Thierry de Duve has even suggested that “there is no question that the reasons for the proliferation of art biennials are mainly if not exclusively economic.”<sup>6</sup> However, I believe that statements of this nature have more to do with large events or those held in countries with actual expectations of visibility, legitimacy, and a market for artists and sponsors. One value of small biennials in low-ranking contexts (such as Guatemala) is that they are often guided by sponsors with cultural, artistic, and educational intentions.

By definition, biennials are art events that take place every two years, which determines their character as open ventures. Carlos Basualdo has defined them as an “unstable institution” in comparison with museums and other art centers, which depend on an established and less flexible institutional framework. This condition enables them to be a freer space for the curator’s actions.<sup>7</sup> Hence, the biennial’s model, its character, and the objectives pursued depend on the vision of the curator or curators who organize it. This explains the importance of what I call pre-curation: the appointment of a particular curator or curators by the organization in charge of the biennial, and its decision regarding the margin of action they will be granted. The biennial’s character will be determined by this decision. Beyond this, according to Okwui Enwezor, biennials have allowed the international circulation of artists who were previously relegated to the local scene, opening spaces for them, and introducing a sense of the contemporary in conservative areas.<sup>8</sup> Furthermore, in such areas the art market and the art circuits are often weak, or characterized by a superficial, sumptuary, and traditionalist nature.

The best thing that has happened to biennials is an increasing awareness among some curators and organizers regarding the need to break away from the nineteenth-century blockbuster model —established by art salons and world fairs— and its reminiscences, that are often unconscious. At the same time, they aim to overcome the limitations of the exhibition format,<sup>9</sup> above all in order to embrace the socially functional art of today, which tends towards participation, to actions in specific places, and to propitiating knowledge rather than representation.<sup>10</sup> These

mundiales—y sus reminiscencias, a menudo inconscientes. Se busca a la vez superar las limitaciones del formato exposición,<sup>9</sup> sobre todo para acoger el arte socialmente funcional de hoy, que tiende a la participación, a acciones en lugares concretos y a propiciar conocimiento, y no a la representación.<sup>10</sup> Estos curadores buscan usar las bienales como espacios propositivos de discusión artística, cultural y social, relacionados de un modo más próximo con los contextos donde tienen lugar, pero dentro de una apertura internacional descentralizada. Se ensayan así modelos diversos, que incluyen conjuntos de exposiciones y actividades, residencias de artistas, talleres, plataformas de discusión... mientras la acción de curar también se diversifica.

Sumidas en estas coordenadas diversas, se calcula que existe un centenar y medio de bienales en todo el mundo: muchas tienen vidas efímeras, pero otras nuevas brotan. La II Bienal de La Habana en 1986 significó un punto de giro: fue la primera gran exposición global de arte contemporáneo, que creó un espacio anti-hegemónico en pos de una verdadera internacionalización del arte, enfrentando la segregación imperante. Fue un estímulo crucial para el surgimiento de lo que Rafal Niemojewski ha llamado “una nueva raza de bienales” que confronta el modelo de Venecia.<sup>11</sup> Las bienales han proliferado, a veces con proposiciones de escaso significado artístico y cultural, pero también se han diversificado, apartándose de los cánones hegemónicos. En ocasiones responden a sus propias circunstancias contextuales, propiciando una muy necesaria descentralización en los circuitos del arte.

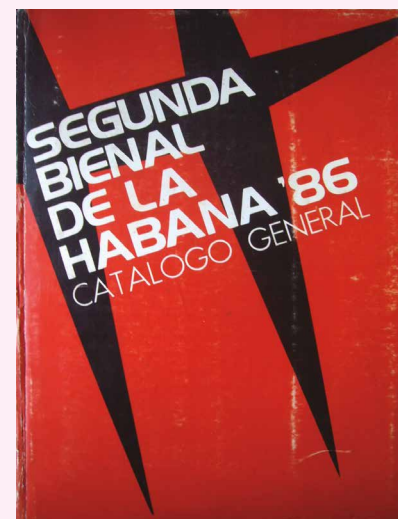
La Bienal de Arte Paiz ha sido capaz de responder a esta inclinación positiva y, no sin tensiones y con lentitud, ha ido renovándose acorde con los tiempos. La VII edición incluyó la fotografía junto con las “bellas artes”. La X edición otorgó el premio máximo a un artista tan radical y contemporáneo como Aníbal López. La obra del ganador de la XII Bienal, Francisco Auyón, tomó el espacio público. A partir de la XVI edición, con Nelson Herrera Ysla, se instaló el modelo de bienal curada, sin premios. La edición siguiente, dirigida por José Roca, no sólo convirtió a la Bienal en internacional y temática: devino un evento enfocado, propositivo y expansivo en términos curatoriales, artísticos y organizativos. La XVIII edición, dirigida por Santiago Olmo, tuvo sedes en La Antigua y Quetzaltenango, además de su centro en la capital.<sup>12</sup> A Roca y Olmo siguieron otros directores artísticos de gran valía, muy diferentes en sus visiones: Cecilia Fajardo-Hill y Alma Ruiz. Todos ellos, junto con sus equipos curatoriales, y con el apoyo crucial de los organizadores, han transformado la Bienal de Arte Paiz en una actividad inquieta, cambiante, que ha explorado diversos modelos y estrategias curatoriales y educativos. Es decir, el evento no se estableció —en el mal sentido de

curators seek to use biennials as spaces that propose artistic, cultural, and social discussion, more closely related to the contexts where they take place, yet within a decentralized international openness. Thus, different models are tested, including ensembles of exhibitions and activities, artists’ residencies, workshops, discussion platforms... while curatorial action is also diversified.

Immersed in these varied coordinates, it is estimated there are approximately one hundred and fifty biennials around the world; many have ephemeral lives, but other new ones sprout. The second Havana Biennial in 1986 marked a turning point: it was the first major global exhibition of contemporary art that created an anti-hegemonic space in pursuit of a true internationalization of art, in confrontation with the prevailing segregation. It was a crucial stimulus for the emergence of what Rafal Niemojewski has called “a new breed of biennials” that countered the Venice model.<sup>11</sup> Biennials have proliferated, sometimes with proposals of limited artistic and cultural significance, but they have also diversified, moving away from the hegemonic canons. Sometimes they respond to their own contextual circumstances, promoting a much-needed decentralization in the art circuits.

The Paiz Art Biennial has been able to respond to this positive tendency and, not without tensions and only slowly, has redefined itself according to the times. The seventh edition included photography along with the “fine arts.” The tenth edition awarded the top prize to an artist as radical and contemporary as Aníbal López. The work of Francisco Auyón, who won the twelfth Biennial, took over a public space. As of the sixteenth edition, with Nelson Herrera Ysla, the model was changed to a curated biennial without prizes. The following edition, directed by José Roca, not only turned the Biennial into an international and thematic one: it became a focused, proactive, and expansive event in curatorial, artistic, and organizational terms. The eighteenth edition, directed by Santiago Olmo, had venues in La Antigua and Quetzaltenango, in addition to its central locus in Guatemala City.<sup>12</sup> After Roca and Olmo came other artistic directors of great value, with very different visions: Cecilia Fajardo-Hill and Alma Ruiz. All of them, along with their curatorial teams and the crucial support of the organizers, have transformed the Paiz Art Biennial into a restless, evolving activity that has explored diverse curatorial and educational models and strategies. That is to say, the event did not become established —in the negative sense of the word— as have many others in the world: far from conforming, it sought new and diverse perspectives.

Within this framework, the 21<sup>st</sup> Biennial has sought to follow that dynamic line in pursuit of new possibilities that I consider beneficial for Guatemalan art —defined under a broader and more open criteria—, its social participation,



Portada del *Catálogo de la II Bienal de La Habana, 1986*. | *II Biennial of Havana catalogue cover, 1986*.

la palabra— como tantos otros en el mundo: lejos de acomodarse, buscó nuevas y diversas perspectivas.

En este marco, la 21 Bienal ha procurado continuar esa línea dinámica en pos de nuevas posibilidades, que estimo beneficiosas para el arte de Guatemala —definido bajo criterios más amplios y abiertos—, su participación social y la proyección de la Bienal misma. La proposición radical de esta edición surgió de analizar lo hecho con anterioridad, de visitar varias ciudades, de hablar con numerosos artistas, especialistas y organizadores, y de intentar un modelo de bienal responsivo al contexto.

## Concepto

Esta edición de la Bienal de Arte Paiz no tiene tema. Con esto no pretende volver al pasado, sino lo opuesto: intenta un esfuerzo tajante, un proyecto avanzado a escala mundial. La decisión tampoco implica una crítica a las bienales anteriores, pues se basa en ellas y sus diversas y fructíferas experiencias para avanzar a partir de lo ya realizado. Podríamos decir que el tema de esta Bienal es su propia metodología. Su sentido no se ha construido mediante la discusión de un asunto, sino a través de un modelo de acción. El desarrollo temático articuló discursivamente las exposiciones y las bienales, que devinieron proposiciones de sentido y quebraron el viejo paradigma del salón de arte como simple reunión de obras. Aunque este desarrollo sigue siendo fecundo, ha tenido lugar una inflación que hace proliferar cierto “tematismo” que con demasiada frecuencia queda en mero malabar discursivo, con escasa relación con el contenido de las muestras y programas. Se ha afirmado además, con razón, que “muchas bienales son tituladas hoy día de una manera tan amplia e imprecisa que el efecto es oscurecer en lugar de informar con respecto a cuál podría ser el tema de la exposición y la base para la selección de las obras de arte”.<sup>13</sup>

En nuestro caso hemos explorado otro derrotero, en parte como reacción a esa tendencia. Pero una razón más importante ha sido realizar un modelo de bienal que me parece apropiado con la situación de Guatemala y con la evolución de la Bienal Paiz como evento vivo. Esta edición ha traído así una Bienal desbordada, abarcadora, más contextual e inclusiva, rizomática, descentralizada en espacio y tiempo, de enfoque transversal, “promiscua” en su cohabitación de distintas formas y agentes artísticos y culturales, más sensible a la diversidad tan propia de Guatemala, un pequeño país donde se hablan veinticinco lenguas y donde las diferencias raciales, culturales y sociales son dramáticas, poco porosas y con frecuencia excluyentes.

and the projection of the Biennial itself. The radical proposal of this edition arose from analyzing what had been done previously, from visiting different cities, from talking to previous curators, numerous artists, specialists, and organizers, and from trying out a biennial model that was responsive to the context.

## Concept

This edition of the Paiz Art Biennial has no theme. With this, it does not intend to revert to the past, but rather the opposite: it seeks to be cutting-edge endeavor, an advanced project on a world scale. This decision does not imply a critique of the previous biennials, because it has been based upon them and their diverse and fruitful experiences in order to move forward from what has already been done. We could say that the theme of this Biennial is its own methodology. Its meaning has not been built on discussing an issue, but rather through a model of action. The thematic approach articulated exhibitions and biennials discursively, which became proposals with a sense of meaning, thereby breaking the old paradigm of the art salon as a simple gathering of works. Even though this tendency continues to be fertile, there has been an inflation resulting in the proliferation of a kind of “thematism” that is too often no more than mere discursive juggling, with little relation to the content of the exhibits and programs. It has been asserted, and rightly so, that “many biennials are titled these days in a manner so wide-open and imprecise that the effect is to obscure rather than to inform with respect to what the topic of the exhibition might be and the basis for the selection of artworks.”<sup>13</sup>

In our case, we have explored another course of action, partly as a reaction to that trend. In addition, a more important reason has been to create a biennial model that, to me, seems appropriate to the situation in Guatemala and the evolution of the Paiz Art Biennial as a living event. Hence, this edition has brought about a Biennial that is overflowing, wide-ranging, more contextual, and inclusive; rhizomatic, and decentralized in space and time; with a transversal approach; “promiscuous” in bringing together different artistic and cultural forms and agents. It was therefore more sensitive to the diversity inherent to Guatemala, a small country where twenty-five languages are spoken and where racial, cultural, and social differences are dramatic, not very porous, and often exclusionary.



El escritor Javier Payeras ha dicho que los empapelados de la asociación H.I.J.O.S. en las calles de Guatemala, a menudo rasgados, reafirman “todo lo que es la sociedad guatemalteca en el fondo, una imagen sin terminar, una memoria incompleta”. Foto: Karen Bethancourt. | Writer Javier Payeras has said that the wallpapers of the association H.I.J.O.S. in the streets of Guatemala, often torn, reaffirm “everything that Guatemalan society is in the background, an unfinished image, an incomplete memory”. Photo: Karen Bethancourt.



Fue una Bienal más comunitaria y más comunicativa con el público, tanto por su modelo como por el carácter de las obras presentadas y comisionadas, que buscaron dilatar las fronteras de lo que entendemos por arte contemporáneo. Esta Bienal de acción ha consistido en una constelación de muestras, eventos, obras en el espacio público, talleres, programas de cine, seminarios, charlas y otras actividades artísticas y educativas expandidas *más allá* de la capital y aún *más allá* de las fronteras del país. Todo este denso conjunto de sucesos culturales fue desarrollado en una veintena de lugares en la Ciudad de Guatemala, La Antigua Guatemala, Quetzaltenango, Rabinal, San Pedro La Laguna, San Juan Comalapa, Sumpango, Livingston, la Ciudad de México y Panamá.

En este programa ambicioso participaron artistas plásticos guatemaltecos escogidos en su mayoría mediante una convocatoria pública (una tradición de las Bienales de Arte Paiz que no se quebró). Para la selección de artistas invitados se puso el énfasis en el entorno geográfico-cultural más próximo: América Central, México y el Caribe, pero sin excluir otros países, al extremo de que hubo un artista de China. Los dos criterios fundamentales para la escogencia de todos los artistas fueron su excelencia y su capacidad de responder a los propósitos y coordenadas de la Bienal, así como a algunos de sus objetivos específicos.

Pero ésta no ha sido una Bienal sólo de artistas plásticos profesionales. Junto con ellos han participado —y no de manera secundaria— una multiplicidad de agentes: artesanos, cineastas, profesores, sacerdotes, voluntarios, estudiantes, espacios, eventos, instituciones auto-gestionadas y tradicionales, comunidades y otros. La noción de *más allá* ha sido el eje de acción de todo este esfuerzo.

## Más allá

Esta Bienal no se quedó en su casa: fue impulsada por un espíritu centrífugo, buscando ampliar las posibilidades de acción, impacto y comunicación del arte contemporáneo, entendido en un sentido abierto. La Bienal ha ido así *más allá* del arte convencional, de sus prácticas y circuitos, del cubo blanco, de la capital y de la auto-constricción al ámbito nacional.

Guatemala es un país con muchos demonios, y a los demonios hay que soltarlos. Posee una extraordinaria tradición de arte puertas afuera, en el espacio público, social, en comunidades, etc., que va de relieves escultóricos a murales, a performances, a acciones “artistas”. De los relieves de Efraín Recinos y otros escultores, al Festival de Arte Urbano del Centro Histórico, seguido de Octubreazul, a la obra de grandes individualidades como Regina José Galindo y Aníbal López, a la tradición del performance, a piezas realizadas en ediciones anteriores de la Bienal de Arte Paiz, a las acciones recientes de Proyecto 44; se trata de una línea muy relevante para el arte en el país.

A tenor con ella, ésta es una bienal callejera, entendiendo por esto su mayor presencia fuera de los espacios auráticos y su acción social y comunitaria. Pero no niega estos espacios —tradicionales en la historia de la Bienal—, dado el carácter inclusivo que se ha buscado en esta edición. En estas sedes, y en otras que se han sumado, se exhibieron obras y se presentaron eventos que, de un modo u otro, van *más allá* de

This Biennial was more communal and communicative with the public, due both to its model and to the character of the works presented and commissioned, which sought to expand the frontiers of what we understand by contemporary art. This action-driven Biennial has encompassed a constellation of exhibitions, events, artworks in public spaces, workshops, film programs, seminars, talks, and other artistic and educational activities that expanded it *beyond* the capital city and beyond the country's borders. This dense set of cultural events was carried out in about twenty venues in Guatemala City, La Antigua Guatemala, Quetzaltenango, Rabinal, San Pedro La Laguna, San Juan Comalapa, Sumpango, Livingston, Mexico City, and Panama.

The Guatemalan visual artists who participated in this ambitious program were chosen mostly through a public call, a Paiz Art Biennial tradition that was not broken. For the selection of foreign artists, emphasis was placed on the surrounding cultural-geographic environment: Central America, Mexico, and the Caribbean, without excluding other countries, to the extent that a Chinese artist participated as well. The two fundamental criteria for choosing artists were their excellence and ability to respond to the Biennial's aims and structure, as well as to some of its specific objectives.

However, this was not only a Biennial for professional visual artists. Along with them, and not in a secondary way, a multiplicity of agents participated: artisans, filmmakers, teachers, priests, volunteers, students, spaces, events, self-managed and traditional institutions, communities, and others. The notion of *beyond* has provided the line of action for the whole effort.

## Beyond

This Biennial did not stay home: it was driven by a centrifugal spirit, seeking to expand the possibilities of action, impact, and communication of contemporary art, understood in an open sense. The Biennial has thus gone *beyond* conventional art, its practices and circuits, the white cube, the capital city of Guatemala, and the event's self-constriction within national limits.

Guatemala is a country with many demons, and demons must be freed. It has an extraordinary outdoor art tradition in public and social spaces, in communities, etc., which ranges from sculptural reliefs to murals, to performances, to “artist” actions. The history of this tradition includes reliefs by Efraín Recinos and other sculptors, the Urban Art Festival in the Historic Center, followed by Octubreazul, the works of major artists such as Regina José Galindo and Aníbal López, the country's performance tradition, some pieces created in previous editions of the Paiz Art Biennial, and the recent actions by Project 44. It is a most relevant line in Guatemalan art.

Following that spirit, this is a “street” biennial, as implied by its greater presence outside the auratic spaces, and its community and social actions. However —given the inclusive character that this edition has pursued—, it does not deny these spaces, which are traditional in the Biennial's history. At these venues, and at others that have been added, the Biennial exhibited works and presented events which, in one way or another, went *beyond* the established circuits, traditions, poetics, and schemes, or addressed issues of transgressions, transfers, and overflows. Going *beyond* implies not only a spatial shift: it also implies a shift in vision. Going outside has also meant bringing the streets



circuitos, tradiciones, poéticas y esquemas establecidos, o abordan temas de transgresiones, trasposos y desbordes. Ir *más allá* no sólo implica un desplazamiento espacial sino de visión. Ir afuera también ha significado meter a la calle dentro de la galería, como en la muestra de la sobrecogedora presencia de la gráfica urbana de denuncia de la asociación H.I.J.O.S.

La actividad pública de la Bienal ha tenido varias vías. Por un lado, se ha expuesto obra en la calle, como la foto de Gervasio Sánchez en las estaciones del Transmetro, y las foto-murales de Bernabé Arévalo en las paredes del patio central de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de San Carlos. También se celebraron eventos de carácter performático, como el realizado por El Colectivo en el mismo lugar, o el proyecto “artista” asimismo organizado por Tania Bruguera en esa Universidad. Mención particular merece el festival gatillado por Humberto Vélez en el pueblo de Sumpango, poseedor de ricas tradiciones populares, donde Sumpango devino, colectivamente, uno de los artistas de la Bienal.

En el pasado reciente han florecido espacios y proyectos auto-gestionados en distintos lugares de Guatemala, como iniciativas de artistas y otros intelectuales en vínculo con las comunidades, o desarrollados por organizaciones comunitarias. En estos momentos muchos de sus programas se encuentran detenidos o en situaciones precarias, debido principalmente a la falta de financiamiento. La Bienal estimuló algunos de estos esfuerzos apoyando propuestas en beneficio de sus agendas contextuales. No buscó aterrizar ideas desde el centro en otros contextos, sino dialogar, facilitando empresas conjuntas agenciadas localmente, según se hizo con el seminario dictado por el teórico español Alberto López Cuenca en Quetzaltenango, los murales públicos realizados por Canal Cultural en San Pedro La Laguna, y la renovación del oratorio público maya en San Juan Comalapa por el Colectivo Arte en Comalapa.

Los talleres artísticos y de creación fueron otro componente esencial de la Bienal. Muchos de los expositores, tanto nacionales como invitados, ofrecieron talleres acordes con sus especialidades en la capital, Livingston y Rabinal. Estas acciones fueron parte importante de toda una intensa programación educativa que incluyó charlas, visitas guiadas, encuentros y otras actividades, además de una vigorosa presencia en la red. Dentro de este programa, todos los artistas visitantes brindaron charlas ilustradas públicas acerca de su trabajo, facilitando así el conocimiento y comunicación de las obras que se presentaron en la Bienal. El empeño educativo de ésta no fue encarado como secundario, derivativo o subordinado a la parte artística, sino como un cometido de primera importancia, con agencia y peso propios, que no se limitó a comunicar pedagógicamente la Bienal: avanzó *más allá* para generar sus propias actividades y en busca de una recepción activa y dialogante del público.

into the gallery, as shown by the daunting exhibit of the H.I.J.O.S. association’s denunciatory urban graphic art.

The Biennial’s public activities have followed different paths. On the one hand, artworks have been exhibited outdoors, such as Gervasio Sánchez’s photo at the Transmetro stations, and Bernabé Arévalo’s photomurals installed on the walls of the central courtyard of the Faculty of Architecture at the San Carlos University. There were also performatic events such as the one carried out by El Colectivo, or the “artist” project organized by Tania Bruguera, both presented at the same university. The festival triggered by Humberto Vélez in the town of Sumpango deserves a special mention: a place rich in popular traditions, Sumpango itself became, collectively, one of the Biennial’s artists.

In the recent past, self-managed spaces and projects have flourished in different places throughout Guatemala, either as initiatives by artists and other intellectuals in connection with different communities, or as projects developed by community organizations. At present, many of these projects are on hold or in precarious conditions, mainly due to lack of funding. The Biennial stimulated some of these efforts by supporting proposals that benefitted their contextual agendas. It did not seek to parachute ideas from the center into other contexts, but rather to hold a dialogue, facilitating local joint ventures, as was the case with the Spanish theorist Alberto López Cuenca’s seminar held in Quetzaltenango, the public murals made by Canal Cultural and Manuel Chavajay in San Pedro La Laguna, and the renovation of the Mayan public shrine in San Juan Comalapa by Colectivo Arte en Comalapa.

Artistic and creative workshops were also among the Biennial’s essential components. Many of the exhibitors, both local and invited, offered workshops in their fields of specialization, which took place in Guatemala City, Livingston, and Rabinal. These actions were an important part of an intense educational program that included talks, guided tours, meetings, and other activities, as well as a strong presence on the web. Within this program, all visiting artists offered public illustrated talks about their work, thus helping the audience to understand and communicate with the artworks exhibited at the Biennial. This educational effort was not considered secondary, derivative, or subordinate to the artistic part, but rather as a task of foremost importance, with agency and weight of its own, which was not limited to pedagogically communicating the Biennial: it went *beyond* that to generate its own activities, seeking an active and dialogical connection with the public.

## Revolú

La 21 Bienal de Arte Paiz lanzó una constelación de actividades múltiples y heterodoxas que sacudió lo establecido y puso en tensión las configuraciones habituales, las costumbres, la infraestructura y la capacidad organizativa de la Fundación Paiz para la Educación y la Cultura, que se creció para hacer posible el desafío. Como dirían en Puerto Rico, la Bienal formó una “revolú”, un “desorden” crítico cuyas implicaciones fueron también *más allá*. En su crónica sobre la Bienal, John Pluecker llamaba la atención acerca de que en ninguno de los materiales impresos o en la red divulgados por la Bienal aparecía el término “descolonización”, a pesar de que lo que él observaba a lo largo del evento “lo remitía continuamente a este concepto y sus posibilidades”.<sup>14</sup> Tiene razón, le agradezco señalar este punto importante, y confirmo aquí que ésta fue una Bienal descolonizadora. No lo hizo como tema, ni enunciando en forma explícita una agenda programática, sino mediante un modelo de acción descolonizador en su ejercicio general y en su abordaje de casos particulares. De nuevo, la Bienal trató de responder a un contexto como el de Guatemala, donde persisten con fuerza mentalidades y prácticas coloniales y racistas, mientras otras se han renovado bajo nuevos vestidos.

Con esto tiene que ver quizás el comentario que alguien me hizo de que la 21 Bienal de Arte Paiz estaba siendo llamada “la bienal de los pobres”. Lo consideré un elogio, aunque el origen del mote debe haber sido despectivo, formulado desde un aristocratismo excluyente. Considero que la aseveración es una manera tan inexacta como elocuente de caracterizar la nueva visión introducida por un evento de mayor inclinación popular, que avanzó *más allá* de los circuitos habituales del arte —aunque, insisto, sin ignorarlos—, que buscó una expansión de su público y sus participantes, y que incidió modestamente en una diversidad de contextos en un país lleno de energía cultural.<sup>15</sup> Quizás fue “la bienal de los pobres”, pero no de la pobreza: un esfuerzo franqueado a la pluralidad de la riqueza artística y cultural de Guatemala.

## Revolú

The 21<sup>st</sup> Paiz Art Biennial launched a constellation of multiple and heterodox activities that shook the establishment and stressed the usual configurations, customs, infrastructure, as well as the organizational capacity of the Paiz Foundation for Education and Culture, which grew to meet the challenge. As they say in Puerto Rico, the Biennial created a “revolú,” a critical “disorder,” whose implications also went *beyond* it. In his chronicle about the Biennial, John Pluecker pointed out that neither the printed materials nor web communications published by the Biennial featured the term “decolonization,” although what he observed throughout the event made him return “continually to this concept and its possibilities.”<sup>14</sup> He is right, I thank him for highlighting this important point, and hereby confirm that this was a “decolonizing” Biennial. It was not done by basing it on a theme, nor by explicitly stating a programmatic agenda, but rather through its decolonizing action model, both in its general execution and in its approach to particular cases. Once again, the Biennial tried to respond to a context such as Guatemala’s, where many colonial and racist mentalities and practices strongly persist, while others have been renovated under new disguises.

This could be related to a comment someone made to me, saying that the 21<sup>st</sup> Paiz Art Biennial was being called “the biennial of the poor.” I considered it a compliment, although the nickname’s origin must have been derogatory, formulated from an exclusionary aristocratism. I consider that the assertion is a way, as inaccurate as it is eloquent, to characterize the new vision introduced by an event with a more popular inclination, that went *beyond* the usual circuits of art —though, I insist, without ignoring them—, which sought to expand its audience and participants, and that modestly impacted a diversity of contexts in a country full of cultural energy.<sup>15</sup> Perhaps, it was “the biennial of the poor,” but not of poverty: an effort permeated by the plurality of Guatemala’s artistic and cultural wealth.

- 1 Gardner, Anthony (2015). "Bienales al borde, o una mirada a las bienales desde las perspectivas del Sur". En Mosquera, Gerardo y Nikos Papastergiadis (eds.). *ERRATA# Geopolíticas del Arte*, Bogotá, n. 14. Julio-diciembre 2015, pp. 68-89. | Gardner, Anthony (2015). "Bienales al borde, o una mirada a las bienales desde las perspectivas del Sur". In Mosquera, Gerardo and Papastergiadis, Nikos (eds.). *ERRATA# Geopolíticas del Arte*, Bogotá, n. 14. July-December 2015, pp. 68-89
- 2 Barragán, Paco (2008). *The Art Fair Age*. Milán, Italia: Charta. | Barragán, Paco (2008). *The Art Fair Age*. Milán, Italia: Charta.
- 3 Mosquera, Gerardo (2017). "El coleccionismo de arte en un mundo global (y otras dificultades)". En *Art Nexus*, Bogotá, n. 105. Junio-agosto 2017, pp. 52-55, y n. 106. Septiembre-noviembre 2017, pp. 60-62. | Mosquera, Gerardo (2017). "Collecting Art in a Global World – and other Predicaments". In *Art Nexus*, Bogotá, n. 105. June-August 2017, pp. 52-55, and n. 106, Bogotá, September-November 2017, pp. 60-62.
- 4 Citado por Dae Hyung, Lee (2008). "BlueDot ASIA - A New Alternative". En *BlueDot ASIA 2008*, catálogo. Seúl, Corea del Sur. | Quote by Lee, Dae Hyung (2008). "BlueDot ASIA - A New Alternative." In *BlueDot ASIA 2008*, catalog. Seoul.
- 5 Tilroe, Anna (2008). En *METROPOLIS M*, Ámsterdam, n. 6. 2007-2008. | Tilroe, Anna (2008). In *METROPOLIS M*, Amsterdam, n. 6, 2007-2008.
- 6 De Duve, Thierry (2007). "The Glocal and the Singuniversal: Reflections on Art and Culture in the Global World", en *Third Text* 89, Londres, v. 21, n. 6. Noviembre 2007, p. 682. | De Duve, Thierry (2007). "The Glocal and the Singuniversal: Reflections on Art and Culture in the Global World," *Third Text* 89, London, v. 21, No. 6. November 2007, p. 682.
- 7 Basualdo, Carlos (2007). "The Unstable Institution". En O'Neill, Paul (ed.). *Curating Subjects*, Ámsterdam, Países Bajos: De Appel Centre for Contemporary Art, pp. 47-52. | Basualdo, Carlos (2007). "The Unstable Institution". O'Neill, Paul (ed.). *Curating Subjects*, Amsterdam: The Appel Centre for Contemporary Art, pp. 47-52.
- 8 Enwezor, Okwui (2007). "Curating Beyond the Canon". En O'Neill, Paul. *Op. cit.*, pp. 116-117. | Enwezor, Okwui (2007). "Curating Beyond the Canon". O'Neill, Paul. *Op. cit.*, pp. 116-117.
- 9 Ver una crítica al formato exposición en la época global en Dimitrakaki, Angela (2012). "Art, Globalization and the Exhibition Form. What is the Case, What is the Challenge?" En *Third Text* 116, Londres, v. 26, n. 3. Mayo 2012, pp. 305-319. Puede consultarse un análisis de cómo el cubo blanco mismo condiciona la creación artística contemporánea en Filipovic, Elena (2010). "The Global White Cube". En Filipovic, Elena et al. (eds.). *The Biennial Reader*. Bergen, Noruega: Bergen Kunsthall y Hatje Cantz, pp. 322-346. | See a critique of the exhibition format in the global era in Dimitrakaki, Angela (2012). "Art, Globalization and the Exhibition Form. What is the Case, What is the Challenge?" In *Third Text* 116, London, v. 26, No. 3. May 2012, pp 305-319. An analysis on how the white cube itself conditions contemporary artistic creation can be consulted in Filipovic, Elena (2010). "The Global White Cube." In Filipovic, Elena et al. (eds.). *The Biennial Reader*. Bergen: Bergen Kunsthall and Hatje Cantz, pp. 322-346.
- 10 Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and The Politics of Spectatorship*. Londres, Reino Unido: Verso. | Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and The Politics of Spectatorship*. London, U.K.: Verso.
- 11 Niemojewski, Rafal (2010). "Venice or Havana: A Polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial". En Filipovic, Elena et al. *Op. cit.*, pp. 88-103. | Niemojewski, Rafal (2010). "Venice or Havana: A Polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial." In Filipovic, Elena, et al. *Op. cit.*, pp. 88-103.
- 12 Sagone, Itziar (2016). "Esbozo de veinte bienales". En *Catálogo de la 20 Bienal de Arte Paiz. Ordinario / Extraordinario*. Ciudad de Guatemala: Fundación Paiz para la Educación y la Cultura, pp. 13-15. | Sagone, Itziar (2016). "A Sketch of Twenty Biennials." In *Catálogo de la 20 Bienal de Arte Paiz. Ordinario / Extraordinario*. Guatemala City: Fundación Paiz para la Educación y la Cultura, pp. 13-15.
- 13 Hoffmann, Jens y Pedrosa, Adriano—curadores— (2011). "Introduction". En *The Companion, 12th Istanbul Biennial*. Estambul, Turquía: Istanbul Foundation for Culture and Arts, p. 25. | Hoffmann, Jens and Pedrosa, Adriano – curators – (2011). "Introduction." In *The Companion, 12th Istanbul Biennial*. Istanbul, Turkey: Istanbul Foundation for Culture and Arts, p. 25.
- 14 Pluecker, John (2018). "In Guatemala, the Bienal de Arte Paiz Offers an Object Lesson in Community-Based Art Done Right", <https://news.artnet.com/exhibitions/bienal-de-arte-paiz-1341554/amp-page>. Reproducido en este catálogo. | Pluecker, John (2018). "In Guatemala, the Bienal de Arte Paiz Offers an Object Lesson in Community-Based Art Done Right," <https://news.artnet.com/exhibitions/bienal-de-arte-paiz-1341554/amp-page>. Reproduced in this catalog.
- 15 Mosquera, Gerardo (2018), "La bienal de los pobres", Ciudad de Guatemala: *elPeriódico*, 30 de abril, 2018. | Mosquera, Gerardo (2018), "La bienal de los pobres," Guatemala City: *elPeriódico*, April 30th, 2018.

# DESTRADUCIENDO UNA BIENAL: O EMPEZAR DESDE EL FRACASO

Laura August, PhD

Mientras vamos juntas para Sumpango, una curadora que está de visita me dice que no cree que una bienal pueda funcionar en Centroamérica. Lo dice después de la última Bienal Centroamericana, y desde una organización que ha repensado de manera innovadora lo que la investigación y la exhibición permiten desarrollar en un contexto tan polifacético y complejo como el de Centroamérica. Seguramente tiene razón.

¿Y si tomáramos esa idea del fracaso como punto de partida? ¿No podría una bienal ser una oportunidad para dar un giro productivo a las conversaciones sobre arte y cultura, dejando a un lado palabras e ideas preconcebidas?

En esta edición, la Bienal de Arte Paiz desarrolló relaciones con comunidades y proyectos artísticos ya existentes en Guatemala, utilizando muchos de sus recursos para apoyar proyectos preexistentes, como es el caso de Canal Cultural, en San Pedro La Laguna, Sololá, o revitalizar un lugar ceremonial en Comalapa, o para hacer un festival de barriletes en Sumpango. La idea era ir *más allá* de un evento artístico, aun cuando nos alejábamos del centro de la ciudad, y tratar de convertirlos en lugares de encuentro significativos.

En su video corto *La lógica de la interpretación*, el poeta Julio Serrano Echeverría enfrentó el acto de la interpretación como una forma de pensar la manera en la que entramos en comunidades distintas a las nuestras. Pensando desde el encuentro lingüístico, el video de Serrano considera su dependencia de un interprete en Santiago Atitlán. “Aquel que interpreta está siempre saltando de un mundo a otro con la astucia propia de los felinos”, escribe.

# UNTRANSLATING A BIENNIAL: OR, STARTING FROM THE POINT OF FAILURE

Laura August, PhD

As we ride to Sumpango together, a visiting curator tells me that she doesn't think a biennial can work in Central America. She is speaking after the final Bienal Centroamericana, and from an organization that has been innovative in re-thinking what research and exhibitions allow in a context as multifaceted and complex as Central America. She is probably right.

And yet, what if we take that idea of the biennial's failure as a starting point? Can a biennial be a way of productively short-circuiting conversations about art and culture, leaving them without the agreed-upon words and ways of thinking?

In this iteration, the 21st Paiz Art Biennial developed relationships with existing artistic communities and projects across Guatemala, using many of its resources to support pre-existing projects such as Canal Cultural in San Pedro La Laguna, Sololá, or to redevelop a ceremonial site in Comalapa, or to create a traditional kite festival in Sumpango. The idea was to move past an artistic event, even as we moved out of the city center, to try to make meaningful sites of engagement.

In his short video *The logic of interpretation*, poet Julio Serrano Echeverría took on the act of interpretation as a way of thinking about how we enter communities distinct from our own. Thinking from language encounters, Serrano's video considers his reliance on a Kaqchikel interpreter in Santiago Atitlán. “Someone who interprets is always jumping from one world to another, with the cunning of a cat,” he writes.

Circular por un espacio también es una acción fundamental en una bienal.

Su intención debería ser siempre ese circular sutil de un mundo a otro.

En su ensayo “Biennials: Four Fundamentals, Many Variations” (Bienales: cuatro fundamentos, muchas variantes), Terry Smith escribe:

*“Las bienales son formas de intercambio cultural entre naciones, escenificadas en un centro regional; concretamente fomentan la negociación entre los mundos del arte local e internacional, estando elaboradas a una distancia de ambas. Esta compleja cualidad genera gran parte de lo que es fundamentalmente distinto —de hecho, lo más transformativo— de las bienales, además de generar gran parte de la confusión, la hipérbole y el sentimiento de fracaso de expectativas que también parecen generar... Si la bienal empezó en 1895 como el medio idóneo para internacionalizar espacios artísticos locales (al menos en los centros y periferias de Europa), podríamos decir que hoy se ha convertido en una de las muchas formas que ayudan a localizar o regionalizar lo internacional...”*<sup>1</sup>

Para su *Intento de reconstrucción de un mural*, Tercerunquinto intentó reconstruir uno de los murales que Carlos Mérida completó en México en la década de 1950. El proyecto usa el instinto de la recreación para considerar la pérdida y el patrimonio histórico. ¿Qué significa reconstruir en otro contexto algo destruido por un desastre natural, cuando la nueva ubicación también está marcada por desastres naturales recientes (y recurrentes)? Los artistas y un equipo de voluntarios recorrieron la Ciudad de Guatemala en busca de rípio con la esperanza de encontrar suficiente material para reconstruir uno de los murales del Multifamiliar Benito Juárez, destruido en el terremoto de 1985. Lo que aprendieron es que los desechos de construcción son difíciles de encontrar en la Ciudad de Guatemala, pues todo aquí se reutiliza de inmediato. El mural resultante está incompleto, marcado tanto por la ausencia como por la presencia de fragmentos de escombros (lo que quizá es también una metáfora adecuada para el acto de realizar una bienal).

Al exhibir el proceso de su investigación en la Casa de la Memoria (el museo en la Ciudad de Guatemala para recordar e investigar el conflicto armado y el genocidio en el país), Tercerunquinto abordó, con *Intento de reconstrucción de un mural*, diferentes maneras con las que cada nación enfrenta su sentimiento de pérdida, patrimonio cultural e historia. Vista en diálogo con *Empapelados*, la obra que H.I.J.O.S. elaboró en Casa Celeste, lo que podía haber sido un ejercicio arquitectónico sobre el legado de Mérida se convirtió rápidamente en una forma de reprochar a la historia por sus vacíos, haciendo visible la pérdida violenta. De esta manera, Guatemala hizo local lo internacional.

*Apollo-Soyuz-Chapultepec*, de Simón Vega, contextualiza la historia de la Carrera Espacial en las especificidades locales del tercer mundo tropical. Aquí, las dos partes de la cápsula espacial creada durante la Guerra Fría no logran conectarse, rompiéndose en el momento en que debían acoplarse (otra potente metáfora asociada a la realización de una bienal). En el interior de las dos cápsulas, Vega crea un contrapunto sorprendente: en una, el espectador ve imágenes del concurso Miss Universo 1975, celebrado en San Salvador. En la otra, vemos imágenes noticiosas de una masacre de estudiantes en El Salvador. Al colocar la carga de la guerra civil sobre las estrategias militares y económicas de la Guerra Fría entre los EE.UU. y la URSS, Vega escribe historia local usando el lenguaje visual internacional de

To move between is also a fundamental action of a biennial.

To move lightly between worlds should always be its hope.

In his essay “Biennials: Four Fundamentals, Many Variations,” Terry Smith writes:

*“Biennials are forms of cultural exchange between nations, enacted at a regional center; specifically, they encourage negotiation between local and international artworlds, conducted at distances within both.* This rather complex quality is the source of much that is positively distinctive —indeed, world changing— about biennials, as well as of much of the confusion, over-hyping, and sense of failed expectation, that they also seem to engender... If the biennial began, in 1895, as an ideal form for *internationalizing local artworlds* (at least within the centers and peripheries of Europe), we could say that, now, it has become one among the many forms that are assisting to *localize and regionalize the international...*”<sup>1</sup>

For their *Attempt to Reconstruct a Mural*, Tercerunquinto attempted to rebuild one of Carlos Mérida’s murals completed in Mexico in the 1950s. The project looks at loss and historical patrimony from the instinct of recreation. What does it mean to remake something destroyed by natural disaster in another context, itself marked by recent (and recurring) natural disasters? Together with a team of volunteers, the artists searched for construction debris across Guatemala City, hoping to find enough material to build one of the murals from the Multifamiliar Benito Juárez, destroyed in the 1985 earthquake in Mexico City. What they learned, in the context of Guatemala City, was that construction debris is quite difficult to encounter, all of it repurposed immediately. The resulting mural is incomplete, marked as much by absence as by the presence of chunks of debris (perhaps also a fitting metaphor for the act of making a biennial).

With their research process on view at the Casa de la Memoria (Guatemala City’s museum to remember and research the country’s armed conflict and genocide), Tercerunquinto’s *Attempt to Reconstruct a Mural* touched upon different ways in which each nation approaches loss, cultural patrimony, and history. And seen in dialogue with *Empapelados* by H.I.J.O.S. at Casa Celeste, what could have been an architectural exercise about Mérida’s legacy quickly became a way of reproaching history for its absences, making space for violent loss to be visible. In this way, Guatemala localized the international.

Simón Vega’s *Apollo-Soyuz-Chapultepec Project*, places the history of the Space Race within the local specificities of the tropical third world. Here, the two parts of the Cold War-era docking capsule fail to connect with one another, breaking apart at the moment they should find common ground (another potent metaphor for making a biennial). Inside the two capsules, Vega creates a striking counterpoint: in one, the viewer sees images of the 1975 Miss Universe pageant held in San Salvador. In the other, we see newsreel footage of a student massacre in El Salvador. Placing the burden of the civil war on the trickle-down of Cold War economic and military strategies from the US and USSR, Vega writes local history through the international visual language of the Space Race; and, simultaneously, he rewrites international history through the local events of 1975.

“Nobody knows what a biennale should be, and that’s its strength,” notes Juliana Engberg.<sup>2</sup> After the 19th Paiz Art Biennial opened in 2014, *RARA* magazine, one of the only print publications in Guatemala that writes about art, published a review. At the top of the two-page spread, the editors noted: “This is everything we have to say about the Paiz Art Biennial.” Beneath the caption, the two pages remained blank.

la Carrera Espacial; al mismo tiempo, reescribe la historia internacional a través de los acontecimientos locales de 1975.

“Nadie sabe lo que debiera ser una Bienal, y esa es su fortaleza”<sup>2</sup>, señala Juliana Engberg. Tras la inauguración de la 19 Bienal de Arte Paiz, en 2014, *RARA*, una de las únicas revistas impresas de Guatemala que escribe sobre arte, publicó una reseña. A lo ancho de dos páginas, los editores apuntaron: “Sobre la 19 Bienal de Arte Paiz, esto es lo que tenemos que decir”. Bajo la frase, las dos páginas aparecían en blanco.

En la Facultad de Arquitectura de la Universidad de San Carlos de Guatemala, Christopher Ticas y José Oquendo (El Colectivo) colocaron siete piñatas que deletreaban la palabra *PALABRA*. Estudiantes de la universidad, junto con artistas de la Bienal, curadores y visitantes, golpearon las piñatas hasta desintegrarlas, haciendo así de la palabra pedazos sin significado; es decir, destruido en colaboración. Lo absurdo del gesto es un sello distintivo de la colaboración entre estos artistas, que se inició con su trabajo como payasos. Fue un ejercicio tan liberador como profundamente absurdo.

Sin embargo, aquí hay algo que se entrelaza con las páginas vacías de *RARA*, algo sobre la ausencia de un lenguaje crítico que explique lo que significa una bienal en un sitio como Guatemala o, mejor dicho, en un lugar como cualquier otro, algo sobre lo que significa destruir la estabilidad de la palabra y dejar, en su lugar, algo intraducible o roto.

“La única manera de empezar a entender es no entender”, escribieron Jen Hofer y John Pluecker, en su “Manifiesto para la Ultratraducción”<sup>3</sup>. “En vez de correr para escapar de la intraducibilidad, menospreciarla u observarla con recelo, o lamentando la pérdida que representa, experimentamos lo intraducible como una invitación a más inmersión, más cercanía.”<sup>4</sup> A este enfrentamiento con lo malentendido ellos lo llaman *ultratraducción*:

**“Los momentos de intraducibilidad conducen directamente a la intraducción, la subtraducción, la supertraducción, un exceso, la extraducción, una falta, un límite, una excrecencia, una indecencia, la distraucción, la retraducción, la multitraducción, un error, un conflicto. Un entendimiento de la posibilidad en el no entender. Una ultratraducción...”**

**Ultra: más allá en el espacio, al otro lado, indicando otro lugar. Ultra: yendo más allá, superando, trascendiendo los límites. Ultra: un grado excesivo o extremo”<sup>5</sup>.**

Podríamos encontrar no/ultra/insuficiente/excesiva/ex-traducción en todo el Proyecto Más allá, y esto podría ser un fracaso liberador del discurso: en el momento en que el dispositivo de acoplamiento no se acopla vemos el punto débil de la historia, las verdades que una conexión exitosa habría ocultado.

En cada punto de exposición, el público podía recibir un sello de “*más allá*” en su pasaporte de la Bienal traducido a uno de los más de 20 idiomas mayas que se hablan en Guatemala. Varios de estos idiomas optan por no tener un término equivalente a lo que en español o inglés es la palabra “arte”. En estos idiomas se pediría a alguien que hace arte que describa específicamente lo que está haciendo. En tal idioma, ser escultor podría ser tallar una piedra, crear una instalación, llenar un espacio.

Ir *más allá*, estar afuera, empujar, negar una palabra y pedir, en cambio, una descripción del gesto que se realiza: si en lugar de decir “arte” tuviéramos que

At the Facultad de Arquitectura at the Universidad de San Carlos, Christopher Ticas and José Oquendo (El Colectivo) installed seven piñatas that spelled out the word *PALABRA* (WORD). Together with students at the university, biennial artists, curators, and visitors thwacked the piñatas until they disintegrated, the word becoming fragmented pieces, absent of meaning, meaning collaboratively destroyed. The absurdity of the gesture is a hallmark of the artists’ collaborations, which began with their work as professional clowns. It was at once liberating and deeply silly.

And yet, there is something interwoven with the empty pages of *RARA* here, something about the absence of a critical language to explain what a biennial means in a place like Guatemala (or, to be clear, a place like anywhere), something about what it means to destroy the stability of the word and leave something untranslatable or broken in its place.

“The only way to begin to understand is not to understand,” write Jen Hofer and John Pluecker, in their “Manifiesto for Ultratranslation.”<sup>3</sup> “Rather than running away from the untranslatable, scorning it or eyeing it suspiciously, or lamenting the loss it represents, we experience the untranslatable as invitation to further immersion, further closeness.”<sup>4</sup> This facing of misunderstanding, they term *ultratranslation*:

“Moments of untranslatability lead directly to untranslation, undertranslation, overtranslation, an excess, extranlation, a lack, a limit, an excrecencia, an impropriety, distranlation, retranslation, multitranslation, a mistake, a conflict, dystranlation. An understanding of the potential in not understanding. An ultratranslation...”

Ultra: spatially beyond, on the other side, indicating elsewhere. Ultra: going beyond, surpassing, transcending the limits. Ultra: an excessive or extreme degree.”<sup>5</sup>

We might find un/ultra/under/over/ex-translatability in the entire project of *Más allá*, and this might be a liberatory failure of discourse: in the moment the docking station fails to dock, we see the underbelly of history, the truths a successful connection might have obscured.

At each site of the biennial, visitors could have their biennial passport stamped with “*más allá*,” translated into one of the more than 20 Maya languages alive in Guatemala. Several of these languages choose not to have an equivalent term for the Spanish or English *arte/art*. Instead, in these languages, someone making art might be asked to describe the specific nature of what they are doing. In such a language, to be a sculptor might be to carve a stone, to create an installation might be to fill a space.

To move beyond, to be outside, to push past, to negate a word and ask, instead, for a description of the gesture being made: if, instead of saying “art,” we had to describe the thing being done here, how might we begin? If we are to think about this specific biennial in Guatemala as both an ever-changing exhibitionary project and, simultaneously, a biennial that localizes the international, we quickly find points of ultratranslation. At these sites, perhaps the best thing we can offer is description.

In *Correspondence*, Hellen Ascoli and Jorge de León presented a project-in-process based upon their experiences of distance from one another and, more specifically, Ascoli’s distance from Guatemala, after moving to the United States. Informed by her walks through her new environment, a lakeside neighborhood in Madison, Wisconsin, Ascoli began collecting



describir lo que se hace, ¿cómo empezar? Si pensáramos específicamente en esta bienal en Guatemala como un proyecto expositivo en constante transformación y, a la vez, como una bienal que hace local lo internacional, descubriríamos enseguida puntos de ultra-traducción. En estos lugares, quizás lo mejor que podamos ofrecer sean descripciones.

En *Correspondencia*, Hellen Ascoli y Jorge de León presentaron un proyecto en proceso basado en su experiencia al alejarse uno de otro, específicamente, al alejamiento de Ascoli de Guatemala después de mudarse a los Estados Unidos. Inspirada por sus caminatas en su nuevo entorno, un vecindario a orillas de un lago en Madison, Wisconsin, Ascoli empezó a recoger imágenes y enviarlas a de León con notas, cartas y textos. ¿Cómo se toca a un amigo en la distancia?

El acto de escribir cartas, con su inmediatez artesanal, ofrece una especie de tacto que se extiende sobre largas distancias. Sin embargo, en Guatemala se dismanteló el servicio postal hace un par de años. La imposibilidad de enviar cartas —esta resistencia al tacto sancionada por el Estado— permitió a los artistas una propuesta que abarcaba el fracaso. De León elaboró postales de Guatemala, escenas grotescas inspiradas en las noticias y dibujadas a mano, aún a sabiendas de que nunca pasarían por el sistema inexistente de correo. De hecho, las noticias sobre violencia diaria de *aquí* raramente llegan *allá*: esta violencia choca contra una pared de intraducibilidad. Mientras Jorge dibujaba sus postales, Hellen enviaba imágenes de sus caminatas diarias, descubriendo en sus fotos los límites de lo familiar y lo desconocido. El intercambio frustrado se convirtió en una especie de destejido.

Durante una entrevista con Gabriel Pérez-Barreiro, curador de la 33 Bienal de São Paulo, Leyla Dunia le pide que piense a la Bienal desde la idea del fracaso:

**“L.D.: Decía Luis Pérez-Oramas cuando le tocó organizar la Bienal que más bien partía desde la idea de fracaso...”**

**G.P.B.:** Totalmente, y me lo recordó el otro día. Tratas con una imposibilidad, y tiene que ver con esa cuestión utópica: lo único que puedes hacer es apuntar hacia una dirección posible. Creo que es muy importante preguntar para qué y para quién son estas bienales, cuál es la función”<sup>6</sup>.

Pérez-Barreiro describe cómo, en los últimos 20 años, las bienales han sido curadas temáticamente, con obras de arte seleccionadas para coincidir con los temas. Rompiendo con esta tendencia, él se remonta a la historia más temprana de la bienal:

**G.P.B.:** ¿Cuál fue el tema de la 2ª Bienal, seguramente la más importante de la historia? No lo tuvo. ¿Y con qué tema trabajo Mário Pedrosa en la 6ª? No era necesario entonces, y no creo que sea necesario hoy tampoco. El gran desafío, por supuesto, es pensar con qué reemplazarlo”<sup>7</sup>.

“Esta edición de la Bienal de Arte Paiz no tendrá tema”, escribe Gerardo Mosquera acerca de la 21 Bienal de Arte Paiz. “Más bien, el tema será su propia metodología. El sentido de la Bienal no se construirá así mediante la discusión de un asunto, sino a través de un modelo de acción... Precisamente, la noción de *más allá* será el eje de acción de la Bienal”.

images and sending them with notes, letters, and texts, to De León. How does one touch a friend over distance?

The act of letter-writing, with its hand-made immediacy, offers a kind of extended touch over long spaces. And yet, in Guatemala, the national mail service was dismantled in 2016. The impossibility of sending letters —this state-sanctioned resistance to touch— left the artists with a proposition that encompassed failure. De León made postcards of Guatemala, hand drawing grotesque scenes from the news, even as he knew they would never go through the nonexistent mail system. Indeed, news of the daily violence of *here* rarely reaches *there*: this violence hits a wall of untranslatability. While Jorge drew his postcards, Hellen sent images from her daily walks, finding the boundaries of the familiar and unfamiliar in her photographs. The frustrated exchange became a kind of unweaving.

In an interview with Gabriel Pérez-Barreiro, curator of the 33rd São Paulo Biennial, Leyla Dunia asks him to think about the biennial starting from the idea of failure:

**“L.D.:** When Luis Pérez-Oramas was selected to organize the biennial, he said that it was better to start from the idea of failure...”

**G.P.B.:** Absolutely, I was just remembering this the other day. You start with an impossibility, and it has to do with this utopian idea: the only thing you can do is point toward a possible direction. I think it’s very important to question why and for whom the biennial works, what is its function.”<sup>6</sup>.

Pérez-Barreiro describes how, over the past 20 years, biennials have been curated thematically, with works of art selected to match these themes. Breaking with this trend, he looks to the earliest history of the biennial:

**“What was the theme of the 2nd Biennial, surely the most important in its history? It didn’t have one. And what theme was Mário Pedrosa working with in the 6th? It wasn’t necessary; and really, then, I don’t think it is necessary today either. The challenge then becomes, of course, with what to replace it.”<sup>7</sup>**

“This edition of the Paiz Art Biennial will not have a theme,” writes Gerardo Mosquera about the 21st Paiz Art Biennial. “Or, rather, the theme will be its own methodology. The sense of the Biennial won’t be constructed there around the discussion of a single subject, instead, it will grow around a model of action. Exactly the idea of Beyond will be the axis around which the Biennial pivots.”

At Concepción 41, the convent ruins in Antigua, Inés Verdugo installed a small house-like structure made from blocks of sugar. The house sat amidst the ruins of previous projects, indeed even temporarily displaced one of the structures from Hellen Ascoli and Jay Sullivan’s exhibition *My Body is Not Here*. Titled *Sweet Home*, the structure was immediately swarmed by bees, who remained eating the panela (and dying below and around the house) through the month it was on view. As the elements destroyed the structure, it became more and more foreboding, the carcass of something built to fall apart, a sweet home turned bitter.

The most startling aspect of Verdugo’s sculpture was its sound. As bees swarmed, the space was filled with a wordless droning. At the opening weekend, it was still possible to enter the house and stand there looking out as bees crowded around your body, pushing their way to the sugar. Their contented working hum was almost soothing, but paired with a terrifying potential for great pain. That terror was wordless, signaled by the steady, overwhelming, cacophonous pulse of the

En Concepción 41, las ruinas de un convento en La Antigua, Inés Verdugo instaló una pequeña estructura con forma de casa hecha de *panela*. La casa se alzaba en medio de las ruinas de proyectos anteriores, incluso llegando a desplazar temporalmente una de las estructuras de la exhibición “*My Body is Not Here*” (*Mi cuerpo no está aquí*) de Hellen Ascoli y Jay Sullivan. Titulada *Dulce hogar*, la estructura fue rodeada inmediatamente por abejas que se dedicaron a comer la panela (y murieron debajo y alrededor de la casa) durante todo el mes que la obra estuvo expuesta. A medida que los elementos la fueron destruyendo, la estructura se convirtió en algo cada vez más angustiante, el cadáver de algo construido para desmoronarse, un dulce hogar que se tornó amargo.

El aspecto más asombroso de la escultura era su sonido. Al arremolinarse las abejas, el espacio se llenó de un rumor sin palabras. Durante el fin de semana de la inauguración todavía era posible entrar en la casa y quedarte mirando desde ahí cómo las abejas se arremolinaban alrededor de tu cuerpo, abriéndose paso hacia los bloques de azúcar. Deleitadas por su labor, el zumbido era casi relajante, aun al combinarlo con el terror que producía el dolor potencial que podían causar. Ese terror era mudo, indescriptible, destacado por el pulso constante, abrumador y cacofónico de los insectos. El horror profundo no tiene palabras, no es traducible, sólo lo entienden el cuerpo y sus respuestas automáticas; podría confundirse con la calma.

En el entrenamiento con pesas el punto de quiebre es el momento en el que no puedes hacer más. Después de sobrecargarlo, el cuerpo se vuelve incapaz de completar la tarea en cuestión y te obliga a parar. Las fibras musculares están desgarradas. Es en ese momento de fracaso que el músculo empieza a crecer.

Ir *más allá* también significa permitir momentos de desconexión, de intraducibilidad, de fracaso, de fallos de comunicación, de ausencia de palabras, de sobrecarga. Quizás éstos sean los puntos donde crecemos.

Smith concluye: “A medida que las bienales en todas partes se institucionalizan... podría ser necesario inventar una estructura expositiva diferente, una que manifieste con mayor agudeza las antinomias de nuestra situación actual: su multiplicidad, sus contemporaneidades sobrepuestas, su abundancia de diferencias y su incesante y desesperado intento por lograr un contrato revisado con el planeta”<sup>9</sup>.

Hay en las bienales algo fundamentalmente intraducible que desafía las normas de exhibición y que tal vez sea también lo que hace que encajen tan torpemente con la condición local de su espacio.

“Dos cuerpos con el espacio negativo de la relación entre sí”<sup>9</sup>, es como Hofer y Pluecker describen la relación entre una traducción y algo intraducible. “Nada está perdido en la traducción. Todo era ya perdido siempre, mucho tiempo antes de que llegáramos”<sup>10</sup>.

Después de la Bienal, una artista me llama para decirme que soy mala curadora. Aunque había organizado la logística de su instalación y facilitado su relación con el espacio donde trabajaba, no estuve lo suficientemente disponible cuando terminaba la pieza. Tiene razón. Enfermé gravemente durante el proceso de instalación y mis amigos me obligaron a ir al médico y terminé sobremedicada. Me tomó más de un mes recuperarme y no estuve muy disponible para ella. Este fracaso corporal, esta “falla” curatorial, la lentitud y desconexión forzadas pueden provocar ansiedad en un mundo donde siempre hay que tener éxito y estar alerta, ser comprendidos y estar presentes.

insects. Deep panicked fear has no words, is untranslatable, is understood only by the body and its auto-responses, might be confused with calm.

In weight-training, the point of failure is the moment at which you can do no more. After over-loading your body, it becomes unable to complete the task at hand and forces you to stop. The muscle fibers are torn. It is precisely at this moment of failure that the muscle is starting the process of growth.

To move *más allá* is also to allow for moments of disconnect, of untranslatability, of failure, of miscommunication, of wordlessness, of overload. Perhaps these are the sites in which we grow.

Smith concludes, “As biennials everywhere become more institutionalized... it might become necessary to invent a different exhibitionary structure, one that manifests more acutely the antinomies of our present situation: its multiplicity, its layered cotemporality, its proliferation of differences, and its increasingly desperate reach for a revised contract with the planet.” There is something fundamentally untranslatable about biennials that breaks the exhibitionary norm, which is also, perhaps, what makes them fit awkwardly with the local condition of their place.

“Two bodies with the negative space of relation between them,” is how Hofer and Pluecker describe the relationship between a translation and something untranslatable. “Nothing is lost in translation. Everything was always already lost, long before we arrived.”<sup>10</sup>

After the biennial, an artist calls me to tell me that I am a bad curator. Although I had arranged all the logistics of her installation and smoothed her relationship with the site where she was working, I was not available enough for her as she resolved her piece. She is right. Deeply ill during install, I was forced to the doctor by my friends, and then heavily medicated. It took more than a month to recover and I was not present for her. This body failure, this curatorial “failure,” this forced slowness and disconnect might provoke anxiety in a world in which we must be always successful and “on” and understood and present.

But, in moments of failure, we also learn what is most important.

We must ask ourselves why make a biennial, for whom, where, and to what end. With *Más allá*, we made a gesture outward, feeling into the interstices where we did not know things. We listened to communities and we invited people whose practices are not part of the art discourse to the table. In a place in which collaboration is unappreciated at best, and violent at worst, we invited and sponsored numerous collaborative projects, sparking difficult conversations and many frustrations, but also centering this attempt at communicating. We often failed. And yet, I insist, to feel the boundaries of one’s knowledge, to push against the rough edges, to sit in discomfort: these are the sites and moments from which we grow.

“Translation is its own undoing,” write Hofer and Pluecker.<sup>11</sup> They might be writing about how we find shared knowledge, where we meet, how two languages can run parallel and never find each other. At exactly that point of disconnect and miscommunication, there is more thinking to be done.

In Kevin Frank Pellecer’s series of photographs *No permanecer en este lugar*, he mixes images of Houston, Texas, with Guatemala City. Pellecer moves deftly between the places, finding points of invisibility and discomfort in the peripheries of each city’s image of itself. The places blend together in the viewer’s

Pero en los momentos de fracaso también aprendemos lo más importante.

Debemos preguntarnos por qué hacer una bienal, para quién, dónde y con qué fin. Con Más allá, hicimos un gesto hacia afuera, tentando en los intersticios de lo que desconocíamos. Escuchamos a comunidades e invitamos a la mesa a personas cuyas prácticas no son parte del discurso del arte. En un lugar en el que la colaboración es menospreciada en el mejor de los casos, y en el peor, violenta, invitamos y patrocinamos numerosos proyectos colaborativos, desatando conversaciones difíciles y muchas frustraciones, pero también dando un nuevo enfoque a este intento de comunicación. A menudo fracasamos. Aun así, insisto, sentir los límites del conocimiento propio, rasparse con los bordes filosos, sentirse incómoda, es estar en los lugares y momentos donde crecemos.

“La traducción es su propio deshacer”, escriben Hofer y Pluecker. Podrían estar escribiendo sobre cómo alcanzamos conocimiento compartido, el lugar dónde nos encontramos, cómo dos idiomas pueden funcionar en paralelo y nunca encontrarse. Es exactamente en ese punto de desconexión y falta de comunicación donde hay más en qué pensar.

En la serie de fotografías *No permanecer en este lugar*, Kevin Frank Pellecer mezcla imágenes de Houston, Texas, y de la Ciudad de Guatemala. Pellecer circula hábilmente entre los lugares, encontrando puntos de invisibilidad e incomodidad en la periferia de la imagen que cada ciudad tiene de sí misma. Los lugares se mezclan en la incómoda disociación del espectador: aquí nunca tenemos claro en dónde estamos. Quizás este gesto de colocar cosas una junto a otra es lo que una bienal puede hacer mejor, y cómo hace internacional lo local, cómo vuelve lo internacional hacia lo local, cómo nos desestabiliza, donde quiera que estemos.

Colocar a H.I.J.O.S. al lado de Tercerunquinto recarga sus dos propuestas con el peso infinito del alcance de la pérdida. Ver *PALABRA*, de El Colectivo, destruida bajo la atenta mirada del mural de Arnoldeo Ramírez Amaya, hace que el gesto de destruir la palabra resuene en el contexto de una dictadura post-militar. Creamos espacio para “Dos cuerpos con el espacio negativo de la relación entre sí”, vagamos y nos empujamos al fracaso, hacia lo intraducible, hacia el *más allá*.

Y esta es la pequeña ofrenda que una bienal puede hacer a un lugar que no necesita una bienal: aquí en la intraducibilidad y en el fracaso y el estar juntos, *desaprendemos* todo lo que pensábamos que ya sabíamos.

uncomfortable disassociation: here we are never clear where we are. Perhaps this gesture of placing things alongside each other is what a biennial is able to do best, and how it makes the local international, how it turns the international toward the local, how it destabilizes us, wherever we are.

Putting H.I.J.O.S. alongside Tercerunquinto makes the two proposals infinitely weighted with the reach of loss. Seeing El Colectivo’s *PALABRA* destroyed under the watchful gaze of Arnoldeo Ramírez Amaya’s mural makes the gesture of destroying the word resonate in the context of a post-military dictatorship. We make space for “two bodies with the negative space of relation between them,” and we wander and push out, into failure, into the untranslatable, into the *más allá*.

And this is the small token a biennial might offer to a place that does not need a biennial: here in the untranslatability and the failure and the being with, we *unlearn* everything we thought we already knew.

- 1 Smith, Terry (2016). “Biennials: Four Fundamentals, Many Variations”. *Biennial Foundation*. Recuperado de <http://www.biennialfoundation.org/2016/12/biennials-four-fundamentals-many-variations/> 1 Terry Smith, “Biennials: Four Fundamentals, Many Variations,” 2016. <http://www.biennialfoundation.org/2016/12/biennials-four-fundamentals-many-variations/>
- 2 Citado en Hoare, Natasha; Coline Milliard, Rafal Niemojewski, Ben Borthwick y Jonathan Watkins (2016). *The New Curator*. Londres, Reino Unido: Laurence King, p. 41. | Cited in Natasha Hoare, Coline Milliard, Rafal Niemojewski, Ben Borthwick and Jonathan Watkins, *The New Curator* (London: Laurence King, 2016), 41.
- 3 Antena (s.f.). “Manifiesto para la Ultratraducción.” Recuperado de <http://antenaantena.org/wp-content/uploads/2012/06/ultratranslation.pdf>. El manifiesto está disponible en inglés y español, entonces aquí usamos las palabras originales de los autores, en los dos idiomas. | Antena, “A Manifesto for Ultratranslation.” Found at <http://antenaantena.org/wp-content/uploads/2012/06/ultratranslation.pdf>. The manifesto is available in English and Spanish, so all quotations here are in the authors’ original words.
- 4 Ibid. | Ibid.
- 5 Ibid. | Ibid.
- 6 Dunia, Leyla (2017). “Gabriel Pérez-Barreiro sobre su curaduría para la bienal de São Paulo 2018”. En *Artishock*, 28 de junio, 2017. Recuperado de <http://artishockrevista.com/2017/06/28/gabriel-perez-barreiro-curaduria-la-bienal-sao-paulo-2018/> | Leyla Dunia, “Gabriel Pérez-Barreiro sobre su curaduría para la bienal de São Paulo 2018,” *Artishock* (June 28, 2017). <http://artishockrevista.com/2017/06/28/gabriel-perez-barreiro-curaduria-la-bienal-sao-paulo-2018/> Translation to English by the author.
- 7 Ibid. | Ibid.
- 8 Smith, Terry (2016). *Op. Cit.* | Terry Smith, “Biennials: Four Fundamentals, Many Variations,” 2016. <http://www.biennialfoundation.org/2016/12/biennials-four-fundamentals-many-variations/>
- 9 Antena, “Manifiesto para la ultratraducción.” *Op. Cit.* | Antena, “A Manifesto for Ultratranslation.” (2016). *Op. Cit.*
- 10 Ibid. | Ibid.
- 11 Ibid. | Ibid.

Traducido al español por  
Fernando Felio-Moggi, PhD

# REFLEXIONES LOCALES

Maya Juracán

## *Más allá de la Bienal*

En un país como Guatemala tener una bienal es una contradicción. Un país post-conflicto armado interno, donde por años se ha reclamado la tenencia de tierras a latifundistas, donde la población aún no reconoce el genocidio y la enseñanza de arte es limitada. Guatemala es un país joven, con una larga y prolongada historia de racismo y clasismo que llegan a convivir en el mismo tiempo y espacio que el arte. La mayoría de nuestras instituciones para la formación artística se han quedado arraigadas en la modernidad: niegan la contemporaneidad, no manejan adecuadamente la teoría de arte y dejan de lado la formación de curadores —un ejercicio joven que aún está gestándose en el país. Con todo este cúmulo de omisiones, es fácil prever que una bienal articularía o detonaría la discusión de muchos temas sensibles, tal y como ha sucedido en las anteriores ediciones de la Bienal de Arte Paiz. La particularidad de la 21 edición consistía en ciertas características que exploraban una visión *más allá* de espacios preconcebidos ideológica, física, virtual y formativamente dentro del campo del arte.

Para entender la 21 Bienal desde una visión *más allá*, como lo planteó en primera instancia el curador general Gerardo Mosquera, era necesario analizar y comprender el concepto de territorio. Una forma de acercamiento fueron las ideas planteadas por Enrique Dussel en su libro *Política de la liberación*<sup>1</sup>, para hablar desde este país y encontrar los diálogos que aquí se establecen. Sin embargo, para poder sumarnos y acuerpar esos diálogos, era evidente que se necesitaba más que una posición teórica, por lo que tomamos el feminismo comunitario, una herramienta que acompaña la perspectiva rizomática desde la cual se planteó la bienal y que me permitió fortalecer el trabajo directo para buscar espacios que respondieran al contexto guatemalteco.

¿Cómo una posición feminista puede utilizarse como un puente para poder hablar de una bienal? El feminismo comunitario que propone Julieta Paredes se basa en cinco puntos<sup>2</sup>. El primero es pensarse desde el propio *espacio*, que en este caso ayudó a entender Guatemala y reconocer la historia que a veces es ignorada deliberadamente. La historia de Guatemala (y la historia en general) es vital para entender el dinamismo coyuntural de un país (y un mundo) tan cambiante. Es por eso que esta edición de la bienal, al no tener una temática o

# LOCAL REFLECTIONS

Maya Juracán

## *Beyond the Biennial*

In a country like Guatemala, having a biennial seems contradictory. A country that recently experienced an internal armed conflict, where, for years, claims for land tenure have been made against major landholders, where the population still does not acknowledge the genocide that took place, and where art education is limited. Guatemala is a young country, with a long and protracted history of racism and class discrimination that coexist within the same time and space as art. Most of our institutions for artistic education have remained entrenched in modernity: they deny contemporaneity; they do not properly address art theory; and they leave the training of curators by the wayside —a fledgling exercise that is just starting to take shape in the country. This accumulation of omissions makes it easy to foresee that a biennial could articulate or detonate the discussion of many sensitive topics, as happened in the previous editions of the Paiz Arts Biennial. The particularity of the 21<sup>st</sup> edition stemmed from certain characteristics that explored a vision *beyond* the predetermined ideological, physical, virtual, and formative spaces for the arts.

In order to understand the 21<sup>st</sup> Biennial from its vision of “*beyond*,” as its general curator Gerardo Mosquera first proposed, it became necessary to analyze and understand the concept of territory. One methodological approach is to be found in the ideas raised by Enrique Dussel in his book *Política de la liberación (Politics of Liberation)*<sup>1</sup>, which allow us to speak from this country and incorporate locally established dialogues. However, in order to join and agree with those dialogues, it became evident that there was a need for more than a theoretical point of view. It is for this reason that we chose communal feminism —a tool that fits in with the rhizomatic perspective in the biennial’s proposal—, which makes it possible for me to work directly towards finding spaces that responded to the Guatemalan context.

¿How can a feminist position provide a bridge for talking about a biennial? Communal feminism, as proposed by Julieta Paredes, is based on five points.<sup>2</sup> The first is to see oneself from one’s own *space*, which in this case helped to understand Guatemala and to acknowledge a history that is sometimes deliberately ignored. The history of Guatemala (and history in general) is vital to understanding the critical dynamics of a country (and a world) in such constant change. This is why this edition of the biennial, which has no imposed theme or title, speaks to conceiving the space itself as an epistemological process in terms of what shapes

título impuesto, dialoga en torno a concebir el espacio en sí como un proceso epistemológico de lo que conforma al medio del arte, el país en el que se sitúa y lo que ahí se desarrolla. Es por eso que se buscó identificar procesos, colectivos y lecturas desde el mismo espacio donde ya se articulaban. Así fue como el colectivo Canal Cultural, conformado por habitantes de San Pedro la Laguna –un pueblo de origen maya tz’utujil ubicado en el departamento de Sololá, Guatemala– activó un proceso que ya venía trabajando. El colectivo, liderado por los artistas visuales Manuel Chavajay y Tzutu, había generado previamente un reconocimiento y valoración de sus líderes comunitarios al inmortalizar sus rostros en murales gigantescos que cubrían las paredes del pueblo. Como parte de la Bienal, el colectivo pintó murales que narraban la historia de San Pedro La Laguna, su resistencia y sus líderes a través del tiempo. Los murales, que responden a una representación directa de su identidad como pueblo, fueron elaborados en la cancha municipal de la localidad.

También la comunidad de San Juan Comalapa –perteneciente al departamento de Chimaltenango y conformada en su mayoría por habitantes kaqchikeles– se perfiló para formar parte de este proceso, ya que es conocida como un ‘pueblo de artistas’ y existen muchos colectivos que trabajan desde las dinámicas del arte. Uno de los colectivos del pueblo que había llevado diferentes reflexiones desde lo local es Kamin, que en la actualidad ya no existe. Se buscó reflexionar con algunas personas que habían formado parte del mismo. Tras proponerle a distintos artistas, sería Negma Coy, una mujer indígena y líder comunitaria, la que tomaría el mando del proyecto. Coy es poeta y activadora de arte en su comunidad, y propuso –junto a distintos artistas y líderes espirituales– restaurar las pinturas que permanecían en el centro ceremonial de la comunidad. Después de llevar a cabo esta labor se celebró una ceremonia que coincidía con el Nahual de Comalapa, a la cual asistieron distintos miembros de la comunidad y muchos líderes espirituales de otros municipios de Guatemala.

La Biblioteca Beluba Luba Furendei –ubicada en el municipio de Livingston, departamento de Izabal, bastante alejado de los centros urbanos– también fue un escenario que activaría un proyecto ya encaminado. La artista salvadoreña Alexia Miranda desarrolló un taller dentro de la biblioteca, que tituló “Plataforma flotante para anidar los sueños”, el cual consistía en activar una comunidad infantil para producir un objetivo común. El producto de este taller fue una balsa que los niños soltaron al mar. Su inclusión dentro del programa de la Bienal visibilizaba una iniciativa ya conformada en un espacio que después se convertiría en un aliado para distintos proyectos artísticos contemporáneos, pues la biblioteca ahora construye una galería en donde se trabaja la idea de invitar a más artistas contemporáneos a impartir talleres para beneficio de la comunidad.

La segunda idea que plantea Julieta Paredes desde el feminismo comunitario es entenderse desde el *campo vital* (y desde el cuerpo), el espacio donde como seres humanos nos desarrollamos. En este caso había que intentar entender la escena cultural guatemalteca, una escena que transcurre en un país con grandes contradicciones sociales. Este acercamiento a la comprensión se desarrolló mediante la premisa de una bienal que iría *más allá* de un espacio físico; en las ediciones anteriores de la Bienal de Arte Paiz se usaba el centro de la Ciudad de Guatemala, específicamente el casco histórico, como el núcleo de las exhibiciones. Claro, estas decisiones tienen lógica desde el acceso al país desde el exterior y lo que implican los traslados internos, pero entender el *campo vital* es reconocer aquellos espacios de formación que habían sido partícipes al albergar dentro de sus instalaciones a un gran número de artistas modernos y contemporáneos. Se eligió la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC) como este campo vital de desarrollo, que acarrea la concepción ideológica,

the artistic milieu, the country in which it is located, and what is developing there. That is why we sought to identify processes, collective groups, and interpretations in the very space where they were already articulated. This was how the group known as “Canal Cultural” made up by residents of San Pedro La Laguna –a town of Mayan Tz’utujil origin located in Sololá, Guatemala– reactivated a process that had already been implemented in the past. The group, led by visual artists Manuel Chavajay and Tzutu, had previously gained recognition and valuation from community leaders by immortalizing their faces in gigantic murals that cover village walls. As part of the Biennial, the group painted murals that told the story of San Pedro La Laguna, its resistance, and its leaders over the years. The murals, which constitute a direct representation of their identity as a people, were painted in the municipal sports facility.

The community of San Juan Comalapa –which is part of the department of Chimaltenango and is inhabited mainly by Kaqchikel people– was also considered for this process, since it is known as a ‘village of artists’ and has many groups working along artistic dynamics. One of the town’s artists’ groups that focused on local issues but which no longer exists was called Kamin. Some of its former members were sought out for consultation. After proposing the project to several artists, it was Negma Coy, an indigenous woman and community leader, who took command of the project. Coy is a poet and an art activist in her community, and she proposed –together with several artists and spiritual leaders– to restore the paintings at the community’s ceremonial center. After carrying out this work, they held a ceremony that coincided with the Nahual of Comalapa, which was attended by diverse members of the community and spiritual leaders from other Guatemalan municipalities.

The Beluba Luba Furendei Library –located in Livingston, a town in the department of Izabal, quite far from any urban centers– was another scenario that would reactivate an already ongoing project. Salvadorian artist Alexia Miranda developed a workshop in the library, entitled “Floating Platform for Nesting Dreams,” based on activating a children’s community to produce a common goal. The workshop’s product was a raft that the children released into the sea. Its inclusion within the Biennial’s program brought attention to a pre-existing initiative within a space that later became an ally for a variety of contemporary artistic projects. The library is now building a gallery with a view to inviting more contemporary artists to teach workshops for the benefit of the community.

The second idea Julieta Paredes proposes within the concept of communal feminism is that of understanding oneself from the *vital field* (and from the body), the space where we develop as human beings. In this case, it became necessary to understand the cultural scene as it exists in Guatemala, a country with great social contradictions. This approach to understanding was developed under the premise of a biennial that proposed to go *beyond* a merely physical space. In previous editions of the Paiz Biennial, the downtown section of Guatemala City, specifically its historic center, had been the nucleus of the exhibitions. Of course, these decisions seem logical when accessing the country from abroad, with the implications of internal travel; but understanding the *vital field* requires acknowledging the educational venues that had taken part in hosting a great number of modern and contemporary artists within their facilities. The San Carlos de Guatemala University (USAC) was chosen as this vital field for development, since, as the only public university in Guatemala, it is linked to the country’s ideological, historical, and social conception. The USAC has numerous venues throughout our national territory; its main campus, however, is located quite far from the city center, in Guatemala City’s Zona 12. It was the first time the university was considered for an active participation in a biennial. The Faculty of Architecture was chosen as

histórica y social del país, pues se trata de la única universidad pública en Guatemala. La USAC cuenta con muchas sedes en todo el territorio nacional; sin embargo, su campus central se encuentra alejado del centro de la ciudad, en la zona 12 capitalina. Nunca antes se había reconocido este espacio para la participación activa en una bienal. Se consideró la Facultad de Arquitectura como el edificio propicio para la instalación de obras que pudieran dialogar con ese contexto. Bernabé Arévalo, un artista guatemalteco que desarrolla sus piezas en torno a la memoria y la documentación de espacios vivenciales, presentó una obra que consistía en fotogramas de videos de guerra para mirarse con lentes 3D. En un inicio, los curadores extranjeros adujeron que no se entendería la obra y que tratándose de una bienal fuertemente cimentada en la pedagogía, esto era una contradicción. Pero, como mencioné anteriormente, era importante entender el contexto en que la obra dialogaría. La USAC ha albergado en sus instalaciones a muchos artistas que han encabezado luchas estudiantiles.

Desde 1974, en el segundo nivel de la Facultad de Arquitectura existe un mural del artista Arnoldo Ramírez Amaya. Mediante la representación de un renacuajo que abarca todo un balcón del patio interior de la facultad, el mural expresa una fuerte crítica ante el estudiante y apela a la necesidad de que se active en la sociedad con un juicio crítico y consecuente. El mural muestra un recorrido que inicia con la metáfora del estudiante como un renacuajo que transita hacia su futuro académico como una rana profesional que utiliza los privilegios educativos para reproducir la desigualdad y la opresión entre guatemaltecos. La obra de Bernabé, titulada *Hacia el final de la representación*, se colocó justo arriba de los murales de este artista. Los fotogramas de Bernabé se convertían en una reflexión sobre la guerra en Guatemala, un país que no logra la reconciliación porque las opiniones están polarizadas y difusas —al igual que la pieza presentada en vallas gigantes, que dialogaba directamente con el discurso de Ramírez Amaya pronunciado en los años 70.

En esta sede también se presentó el dueto de artistas visuales El Colectivo, que está conformando por Christopher Ticas y José Oquendo, quienes centran su interés en establecer conversaciones utilizando como herramienta lo absurdo y lo obvio. En esta ocasión, El Colectivo utilizó siete piñatas, cada una con la representación de una letra que en conjunto conformaban la palabra *PALABRA*, y eran parte del performance que llevaba el mismo título. Se invitó a los curadores, artistas y estudiantes de la universidad a reventar estas piñatas que se encontraban colgadas en la plaza central del edificio de Arquitectura. Entender el lenguaje como un proceso es una dinámica que se estableció en este performance. Destruirlo con la posibilidad de nuevas creaciones colocó a la universidad como una posibilidad más de desarrollarnos bajo conceptos distintos.

La tercera característica del feminismo comunitario es entender el *tiempo*, el reconocimiento del tiempo impuesto que el patriarcado del país considera importante y el tiempo que nosotras consideramos necesario, incluyendo el que se ocupa para el cuidado de una comunidad y su espacio.

La necesidad de abrir diálogos relacionados con nuestras necesidades como feministas, que evidenciaran y puntualizaran —o al menos generaran— una discusión entre las actoras de estos escenarios se logró en procesos colectivos, los cuales podrían considerarse heterodoxos ante el mundo patriarcal. La artista Tania Bruguera trabajó de cerca con el colectivo activista Proyecto 44, que es conocido en el país por generar acciones mediáticas que colocan temas coyunturales o históricos en las primeras planas del periódico. La artista colaboró también con la Asociación de Estudiantes Universitarios Oliverio Castañeda de León (AEU) de la USAC. Con ambos grupos generó mesas de diálogo y discusiones en las cuales se llegó a la conclusión de que uno de los tantos

the appropriate building for the installation of works that could dialogue with that context. Bernabé Arévalo, a Guatemalan artist who creates pieces based on memory and the documentation of experiential spaces, presented a work made up of war video stills that needed to be seen through 3-D glasses. At first, the foreign curators argued that the work would not be understood, and that considering it for a biennial which was meant to be especially pedagogical presented a contradiction. However, as I mentioned earlier, it was important to consider the context in which the work would dialogue. The USAC's installations have provided shelter for many artists who led student struggles.

There has been a mural by artist Arnoldo Ramírez Amaya on the Faculty of Architecture's second floor since 1974, where it covers an entire balcony over the faculty's inner courtyard. Through the representation of a tadpole, the mural proposes a strong criticism and makes an appeal regarding the need for students to be active in society through a constant critical judgment. The mural depicts a journey that begins with the metaphor of the student as a tadpole, which then transits toward its academic future as a professional frog who takes advantage of educational privileges in order to perpetuate the inequality and oppression among Guatemalans. Bernabé's piece, entitled *Hacia el final de la representación (Towards the End of the Performance)* was placed just above Ramírez Amaya's mural. Bernabé's stills were transformed into a reflection on the war in Guatemala, a country that has not achieved reconciliation because opinions are polarized and unclear —just like the piece, which was presented on giant fences that came into direct dialogue with Ramírez Amaya's discourse from the 1970s.

This venue was also the site for the work of El Colectivo, a duo made up by visual artists Christopher Ticas and José Oquendo, who focus on generating conversations through the use of the absurd and the obvious. This time, El Colectivo used seven piñatas, each one shaped as a letter, which together formed the word *PALABRA (WORD)*, as the components of a performance piece with the same title. They invited curators, artists, and university students to destroy the piñatas that were hung in the Architecture building's central courtyard. The performance established a dynamic regarding understanding language as a process. Destroying it to create the possibility for new creations positioned the university as a possible space for self-development under different concepts.

Communal feminism's third characteristic is to understand *time*, to recognize the imposed time considered important by the country's patriarchy, as well as the time that we (women) consider necessary, including the time spent taking care of a community and its space.

The need to initiate dialogues related to our needs as feminists, which would evidence and point out —or at least generate— a discussion between the female actors in these scenarios, was achieved through group processes that the patriarchal world might consider unorthodox. Artist Tania Bruguera worked closely with Project 44, an artists' group that is well known in Guatemala for generating media interventions, thereby bringing critical or historical issues to the newspapers' front pages. The artist also collaborated with the Oliverio Castañeda De León University Students Association (AEU), at USAC. With both groups, she created spaces for dialogue and discussion, in which the participants concluded that one of the many evils that haunt this institution is the physical, sexual, and psychological violence against women within the university facilities, since there is no safe space in which students feel free to denounce it. A mailbox was placed within the university facilities to serve as a reception center for anonymous complaints. The AEU is responsible for providing proper follow-ups to these complaints with the relevant authorities. This created a moment within the Biennial for responding to one of our bodies' needs. This same reflection arose from the work of Lyndsey Price,

males que acechan a esta institución es la violencia física, sexual y psicológica contra las mujeres dentro de las instalaciones de la universidad, ya que no se cuenta con un espacio seguro en el cual las estudiantes se sientan con la libertad de denunciar. Se colocó un buzón dentro de las instalaciones de la universidad, el cual funciona como un centro de denuncias anónimas. La AEU es responsable de dar un seguimiento adecuado a dichas denuncias con las autoridades pertinentes. Esto posibilitaba un momento para responder a una necesidad de nuestros cuerpos dentro de la Bienal. Esta misma reflexión se generó desde la pieza de Lyndsie Price, artista afrodescendiente guatemalteca que mostró una serie de fotografías y videos donde colocaba su cuerpo como un espacio de lucha, es decir, como un territorio. Un territorio oprimido bajo un cuerpo racializado sometido a una serie de cambios, desde el color de piel hasta el cabello y facciones físicas, con el objetivo de evidenciar la dicotomía entre lo bello y lo ideal. *El disfraz ideal* permitía un tiempo de reflexión y confrontación, no sólo desde una postura feminista, sino también racial.

El cuarto eje de acción propuesto es el *movimiento*, donde se clasifican la organización y las propuestas. Bajo la perspectiva de Julieta Paredes<sup>3</sup>, “el movimiento nos permite construir un cuerpo social, un cuerpo común que lucha por vivir y vivir bien”. El pueblo de Sumpango –un municipio del departamento de Sacatepéquez, con mayoría de población kaqchikel– celebra cada 1 de noviembre su tradicional festival de barriletes gigantes que vuelan como un vínculo al *más allá* de nuestros cuerpos físicos, actividad que se realiza para el día de Todos los Santos en el campo municipal de fútbol. Es un gran despliegue cultural y artístico organizado por los distintos colectivos de artistas de Sumpango. La idea de colocar al pueblo de Sumpango como un colectivo artístico de la Bienal fue un proceso que llevó a cabo el artista invitado Humberto Vélez que, a partir de convivencias y diálogos, decidió –junto con la comunidad– realizar una propuesta para presentar en la Bienal que consistía en un despliegue de sus tradiciones con una connotación pedagógica. Esta comunidad organizada proponía despliegues artísticos desde hace muchos años, pero nunca había tenido visibilidad a profundizar con el contexto pedagógico, más allá del 1 de noviembre. Este proceso fue un artificio de iniciativas que llevaron al reconocimiento directo del pueblo como una institución artística dentro de la Bienal.

El quinto eje de Julieta Paredes es la *memoria*. En este caso el reconocimiento de una historia que sucedió en Guatemala pero que no tenía (ni tiene) un espacio en nuestra memoria. Hablar de memoria en un país polarizado es un ejercicio complejo y un acto político. En ediciones anteriores, la Bienal no había reconocido espacios como la Casa de la Memoria Kaji Tulam, un espacio que a través de distintas salas interactivas intenta reconstruir la historia del país. En la entrada de esta casa está inscrito un poema del poeta k'iche' Humberto Ak'abal:

**De vez en cuando  
camino al revés:  
es mi modo de recordar.  
Si caminara sólo hacia delante,  
te podría contar  
cómo es el olvido<sup>4</sup>.**

El vínculo con la memoria representa un ejercicio que nos toca a todos –llevarla a cabo; es tejer comunidad, algo vital para Guatemala, porque a partir de ello

an Afro-Guatemalan artist who exhibited a series of photographs and videos where she used her body as a place of struggle, that is, as a territory. A territory oppressed under a racialized body subjected to a series of changes, from skin color to hair and physical features, aiming to highlight the dichotomy between the beautiful and the ideal. *El disfraz ideal* (*The Perfect Disguise*) proposed a time for reflection and confrontation, not only from a feminist stance but also from a racial point of view.

The fourth proposed line of action is the *movement*, in which the organization and the proposals are specified. From the perspective of Julieta Paredes,<sup>3</sup> “the movement allows us to build a social body, a common body that struggles to live, and to live well.” Every November, the town of Sumpango –a municipality in the department of Sacatepéquez, with a mostly Kaqchikel population– celebrates its traditional festival of giant kites, which are flown to link our physical bodies with the *beyond*. This activity, which takes place on the municipal soccer field on All Saints Day, is a great cultural and artistic display organized by different groups of artists from Sumpango. The idea of considering Sumpango as an artists’ collective in the Biennial was a process carried out by guest artist Humberto Vélez. Based on the time he spent there and his conversations with people there, Vélez decided –along with the community– to put together a proposal for the Biennial, based on displaying their traditions, but with a pedagogical connotation. This organized community had presented artistic displays for many years, but never with a view to deepen the educational context beyond November 1<sup>st</sup>. The process was based on a combination of initiatives that led to the direct acknowledgment of this town as an artistic institution within the Biennial.

Julieta Paredes’s fifth axis is *memory*. In this case, the recognition of a part of Guatemala’s history that did not have (nor does it have now) a space in our memory. To speak of memory in a polarized country is both a complex exercise and a political act. In previous editions, the Biennial had not considered spaces such as the Kaji Tulam House of Memory, a space with different interactive rooms that tries to reconstruct the country’s history. The entrance to the house displays an inscribed poem by the K’iche’ poet Humberto Ak’abal:

**From time to time  
I walk backwards:  
it is my way of remembering.  
If I only walk forward,  
I could tell you  
about forgetting<sup>4</sup>.**

Connecting with memory is an exercise that affects us all. Carrying this out implies weaving a sense of community, which is something vital for Guatemala because it would allow us to step away from Western paternalism and possibly to generate theories in order to initiate dialogues. For this to happen, it becomes necessary for us to understand ourselves through our history. This explains the historical, critical, and insightful importance of turning the House of Memory

podemos apartarnos del paternalismo occidental y tal vez generar teoría para entrar en diálogos, pero para eso es necesario aprender desde nuestra historia. Por eso la importancia histórica, coyuntural y reflexiva de colocar la Casa de la Memoria como sede para la 21 Bienal de Arte Paiz, donde se expuso documentación del colectivo Tercerunquinto junto con la obra *Intento de reconstrucción de un mural*, en la cual intentaban reconstruir un mural del artista guatemalteco Carlos Mérida con ripio recopilado de construcciones de edificios del casco histórico. De esta manera hacían una reflexión más amplia sobre los escombros con los que estamos contruidos.

Guatemala pasó por un conflicto armado interno de más de 30 años, por lo que el artista guatemalteco suele producir y hablar desde una postura visceral, aludiendo a las pérdidas y despojos que dejó esta guerra. Ello ha sido visible en ediciones anteriores de la Bienal, a través de obras de artistas como Regina José Galindo o Benvenuto Chavajay, entre muchos otros. Generaron piezas confrontativas, de denuncia, siempre partiendo desde el plano estético/visceral (o como una vez dijo Mosquera, “cada artista hace lo que puede con lo que tiene”).

Uno de los rasgos más importantes de la 21 Bienal de Arte Paiz es que posibilitó ir a la fuente, es decir, hablar desde la misma denuncia político-social activista, pero no como una representación de la guerra, sino más bien como una línea directa de guerra traducida en denuncia. Esto le correspondió al colectivo H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), acusados de detener en 1999 el desfile militar conmemorativo de una guerra en la cual hubo 45,000 desaparecidos. A mano limpia y cargados de fotografías de hombres, mujeres y niños desaparecidos durante la guerra, irrumpieron en medio del desfile militar y denunciaron frente a todos que el ejército había sido el culpable de estos atropellos. En su promesa de no olvidar, desde entonces han empapelado las calles de Guatemala con fotografías de personas desaparecidas durante la guerra.

El colectivo participó en la Bienal pegando en la Casa Celeste cientos de fotocopias con fotografías de personas desaparecidas y con las historias de desapariciones o asesinatos. Llenaron —del piso al techo— el espacio con las fotografías y trazaron desde la calle un camino que marcaba la entrada al espacio de la galería, donde el espectador se enfrentaría a la crudeza de los rostros de personas que, a causa de la guerra, no existen más que en la memoria. Se trata de una sede no estatal, pues ninguna sede municipal apoyaría que una protesta callejera entrara en sus instalaciones. Este colectivo, que siempre había actuado desde la clandestinidad, ahora fue acuerpado por una institución. Gracias a este ejercicio, muchos de los rostros se visibilizaron a una escala mayor.

Durante la ejecución del ejercicio hubo diferentes opiniones, desde personas que llegaban a gritar que el pasado había que enterrarlo, hasta otras que llevaban la foto de sus familiares desaparecidos para que se pudiera colocar en las paredes. Atrajo también a personas que empiezan a reconocer su memoria histórica, construyendo así su identidad como guatemaltecos.

Construir memoria desde los espacios actuales del mundo digital fue una consideración importante para llevar a cabo una pieza cuya relación estética es en sí un proceso de generación de códigos programados. El artista guatemalteco Bryan Castro —que en nuestra ignorancia tecnológica llamamos *hacker*— produjo un *defacement*, es decir una apropiación de contenido dentro del mundo virtual. Una de las piezas que mostró fue una intervención del desaparecido billete de 50 centavos, que contiene la única figura indígena en los billetes de un país donde la población es 41% indígena<sup>5</sup>. Un código QR remitía a un video en el cual aparecía la líder indígena Cristina Ardón Simón denunciando los asesinatos de sus compañeros líderes comunitarios durante 2018 en Guatemala. De esta manera, una acción histórica es llevada a la Bienal desde la denuncia cibernética para dar otra lectura a la memoria.

into a venue for the 21<sup>st</sup> Paiz Art Biennial. It held the exhibitions of documentation from the Tercerunquinto collective, together with the work *Intento de reconstrucción de un mural (Attempt to Reconstruct a Mural)*, in which they tried to reconstruct a mural by Guatemalan artist Carlos Mérida with gravel collected from building sites in the historic center. They thus offered a broader reflection regarding the ruins of which we are made.

Guatemala experienced an internal armed conflict for over thirty years, which is why Guatemalan artists tend to work and speak from a visceral stance, alluding to the losses and spoils the war left in its wake. This has been evident in previous editions of the Biennial, in works by artists such as Regina José Galindo or Benvenuto Chavajay, among many others. They created confrontational and protest pieces, brought forth from that aesthetic/visceral level (or as Mosquera once said, “each artist does what he can with what he has”).

One of the most important features of the 21<sup>st</sup> Paiz Arts Biennial is that it made it possible to go to the source, that is, to speak from the position of activist-political-social protest itself, not as a representation of war, but rather as a direct line of war translated into denunciation. This happened in the case of the collective H.I.J.O.S. (an acronym in Spanish for “Sons and Daughters for Identity and Justice against Oblivion and Silence”) accused in 1999 of interrupting a military parade that commemorated a war in which 45,000 people went missing. Unarmed and carrying photographs of men, women, and children who disappeared during the war, they burst into the military parade and openly denounced the army as the culprit of these abuses. Based on their promise not to forget, since then they have wheat pasted the streets of Guatemala with photographs of people who disappeared during the war.

The collective participated in the Biennial by posting hundreds of photocopies with pictures of missing persons and stories of disappearances or murders on the walls of Casa Celeste. They filled the space —from floor to ceiling— with photographs and drew a path from the street to mark the entrance to the gallery. There, spectators would confront the raw faces of people who, due to the war, only exist in memory. Casa Celeste is a private venue, because no municipal spaces were willing to support a street protest within its facilities. This collective, which had always acted from the underground, was now supported by an institution. Through this exercise, many of those faces became visible on a larger scale.

This intervention triggered different opinions, ranging from people who came to shout that the past should be buried, to others who brought along photos of their missing relatives in order to place them on the walls. It also attracted people who are beginning to acknowledge their historical memory, thus contributing to their identity as Guatemalans.

Building memory in the current spaces of the digital world was an important consideration expressed through a piece with an aesthetic sense that is actually a process for creating programmed codes. Guatemalan artist Bryan Castro —who, in our technological ignorance, we would call a *hacker*— produced a *defacement*; that is, an appropriation of content within the virtual world. One of the pieces he presented was an intervention on the no longer extant 50-cent bills, which displayed the only indigenous figure ever printed on the bills of a country with a population that is 41% indigenous.<sup>5</sup> A QR code referred viewers to a video in which the indigenous leader Cristina Ardón Simón appeared denouncing the murders of her fellow community leaders in Guatemala during 2018. In this way, the Biennial incorporated an historical action based on a cybernetic condemnation, thereby offering a different interpretation of memory.



Diversos procesos de aprendizaje y desaprendizaje que aún tienen repercusiones fueron articulados en esta Bienal, que fue concebida como un sistema rizomático: espacios que fueron activados durante la Bienal y necesitan seguimiento; diálogos que se generaron desde los pueblos originarios que habrá que procurar que no se queden en la nube mediática que produce la Bienal y que se lleven a la generación de teoría o a conversaciones desde nosotros, y procesos que se iniciaron con la intención de acuerpar una denuncia que para nosotros, como guatemaltecos, constituye una iniciativa para recuperar el tejido social.

Me atrevo a adelantarme a los procesos para puntualizar que uno de los logros más grandes de la 21 Bienal de Arte Paiz es la descentralización de los espacios físicos. Sería un acto directo de invisibilización de los territorios si el grupo de curadores que encabezan la próxima Bienal no son capaces de reconocerlo.

La Bienal apuntó a ser un proceso pedagógico, en el que, por ejemplo, Esperanza de León, la curadora pedagógica, propuso cédulas educativas que, en lugar de entrar en malabarismos discursivos sobre las piezas, presentaban preguntas para que los visitantes generaran sus propias conclusiones o respuestas.

La Bienal transcurrió y cada espacio tomó su rumbo, cada diálogo se generó en su tiempo y espacio. El equipo curatorial propuso temas ligados a nuestra línea histórica, pero para mí como guatemalteca que ve el país donde vive como un espacio de comunidad y coexistencia, esta Bienal no se distingue de ediciones anteriores por su discurso ni por su temática, sino por su relación como activadora de espacios de diálogo, como una versión más acertada del país que somos y no como lo que ambicionamos convertirnos o lo que los demás nos dicen que debemos ser. En ese sentido, esta bienal nos proporciona un acercamiento más claro a lo que planteaba Marilé di Filippo<sup>6</sup> cuando afirmaba que el arte podría ser el interruptor que activara discusiones dentro de una sociedad aprisionada.

Several learning and unlearning processes that left post-event repercussions were articulated from within this Biennial, which was conceived as a rhizomatic system. Certain spaces activated during the Biennial will require follow-ups. We must ensure that the dialogues generated from the indigenous communities do not just remain in the Biennial's media cloud, but rather that they lead to the creation of theories or conversations that stem from us. Certain processes begun with the intention of supporting a grievance constituted an initiative for us, as Guatemalans, to recover our social fabric.

I would dare to jump ahead of the processes to point out that one of the greatest achievements of the 21<sup>st</sup> Paiz Arts Biennial was the decentralization of physical spaces. If the group of curators who head the upcoming biennials fail to take this into account, they would be acting directly towards making those territories invisible.

The Biennial was intended to be a pedagogical process in which, for instance, Esperanza de León –the pedagogical curator– proposed educational exhibition labels which, instead of presenting convoluted descriptions of the artworks, posed questions so that visitors could draw their own conclusions or answers.

The Biennial took place and each venue took its course, each dialogue was generated in its own time and space. The curatorial team proposed themes linked to our historical line; however, for me, as a Guatemalan who sees the country where she lives as a space of community and coexistence, this Biennial does not differ from previous editions solely due to its discourse or its theme. It was different because it operated as an activator of dialogical spaces, as a more coherent version of the country that we are, not as what we aspire to become or what others tell us to be. In this sense, this biennial brings us closer to a clear understanding of what Marilé di Filippo<sup>6</sup> meant when she stated that “art can be the switch that triggers discussions within an imprisoned society.”

- 1 Dussel, Enrique (2007). *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*, Madrid, España: Trotta. | Dussel, Enrique (2007). *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*, Madrid, Spain: Trotta
- 2 Ver Paredes, Julieta (2013). *Hilando fino desde el feminismo comunitario*, México: El Rebozo, Zapateándole, Lente Flotante, En cortito que's pa largo, AliFem AC. | Ver Paredes, Julieta (2013). *Hilando fino desde el feminismo comunitario*, México: El Rebozo, Zapateándole, Lente Flotante, En cortito que's pa largo, AliFem AC.
- 3 Paredes, Julieta. *Op. cit.*, p. 112. | Paredes, Julieta. *Op. cit.*, p. 112.
- 4 Ver Ak'abal Humberto (2001). “Camino al revés”, en *Akajtz'ijil Palabramiel*, Guatemala: Cholsamaj, p. 14. | Refer to Ak'abal Humberto (2001). “Camino al revés”, in *Akajtz'ijil Palabramiel*, Guatemala: Cholsamaj, p. 14.
- 5 Este billete, el de menor denominación en Guatemala, contiene grabados que representan un busto de Tecún Umán, guerrero k'iche', así como del Templo I de Tikal al reverso. | This bill had the lowest face value in Guatemala; it bears engravings representing in the front the bust of Tecún Umán, K'iché warrior, and Temple I in Tikal in the back.
- 6 di Filippo, Marilé (2012). “Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze”, en *Aisthesis 51*, pp. 35-56. | di Filippo, Marilé (2012). “Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze”, in *Aisthesis 51*, pp. 35-56.

# OTRA ALUSIÓN A LA SIEMBRA Y EL BROTE

Esperanza de León

## *Cogollos como anhelo de educación*

Escribir entrelazando temas de arte y educación dentro de este catálogo representa un tremendo desafío. Hacerlo en este lugar y en este momento de la historia supone, además, un reto que es imposible desprender de emociones encontradas, sueños y asombro.

Decidí empezar a enfrentar lo anterior guiada por una metáfora vegetal. Porque el diálogo entre los campos educación/arte, para la formación del ser y la siembra, aparecen en mi mente una y otra vez como algo similar.

La metáfora del cogollo dialogaría entonces con la lógica vegetal planteada por Gerardo Mosquera y su rizoma. El diccionario en línea describe un cogollo como la “parte interior que es la más apretada, blanca y tierna de algunas plantas, como la lechuga y otras hortalizas. Brota de las plantas y los árboles”. Esta figura, a mi parecer, encaja perfectamente con la esencia que visualizara para el componente educativo de esta Bienal.

Retomo el recuerdo de unos padres entusiastas de la agricultura, específicamente de la convivencia con una madre amante del aprovechamiento repetido de las cosas. Entrelazaba esos dos afanes, y disfrutaba de poner en agua el centro de la lechuga, el apio y similares, para alegremente ver cómo poco a poco crecían desde el centro nuevas hojas. Así, mi madre podía obtener del mismo tallo una segunda comida, gracias a ese apio revitalizado.

En esta ocasión, el recuerdo de esos cogollos representa para mí el milagro de la capacidad de aprendizaje y de asombro contenida dentro del individuo. Esa capacidad revitalizable, a pesar de haber sido cortada casi hasta la raíz. Con la certeza de ese vigor medular, orientado a provocar reacciones en el interior

# ANOTHER ALLUSION TO SOWING AND SPROUTING

Esperanza de León

## *Buds as a Longing for Education*

Bringing together topics related to art and education while writing this catalog presents a tremendous challenge. Doing so in this place and at this moment in history additionally entails a challenge that is inseparable from mixed emotions, dreams, and a sense of amazement.

I decided to face this guided by a botanical metaphor, because the dialogue between the fields of education and art as components in the shaping of human beings and the act of sowing repeatedly come up as something similar in my mind.

The metaphor of a sprout then comes into dialogue with the botanical logic posed by Gerardo Mosquera and his rhizome. The online dictionary describes a sprout as the “inner part that is the tightest, whitest, and most tender section of some plants, such as lettuce and other vegetables. The bud of plants and trees.” In my opinion, this idea fits in perfectly with the essence of my vision for this Biennial’s educational component.

I go back in time to the memory of my parents who were agriculture enthusiasts, specifically to living with my mother, who loved getting repeated use out of things. She would entwine these two pursuits and liked placing the core of a head of lettuce, celery, or similar vegetables in water, to then enjoy seeing how it slowly sprouted new leaves. My mother could produce a second meal with the same stem, thanks to that revitalized celery.

On this occasion, the memory of those sprouts represents the miracle of an individual’s inner capacity to learn and be amazed. A capacity that is renewable, despite having been cut back almost to the root. With confidence in that core vitality, and with the purpose of awakening reactions in the soft interior of the

blando del público asistente a la Bienal, nació el espíritu del plan educativo, que posteriormente se transformaría en un programa y una serie de recursos gráfico-experienciales. Coreando y propulsando el germen en la dirección curatorial, que planteara el aprovechamiento del andamiaje y el formato de una bienal de arte, como una oportunidad de revisión “contextual, inclusiva, rizomática, descentralizada en espacio y tiempo (...), más comunicativa con el público” —en palabras de Gerardo Mosquera—, trazando desde ahí un camino para explorar fronteras.

Luego, los componentes para el plan nacieron de un largo camino personal experimentando el arte como ejercicio para una rica variedad de beneficios, como la gestión de saberes y fortalezas a distintos niveles —como el social, emocional e identitario, por mencionar algunos. Alberto López Cuenca, en el seminario que ofreciera en esta 21 Bienal, describió la actividad artística como un “espacio para la producción colectiva, colaborativa, desjerarquizada e igualitaria. El artista como un articulador de relaciones”. Por lo anterior, y habiendo sido testigo de la forma en que opera lo descrito en los más diversos grupos y contextos, visualicé un plan, quizá liviano, quizá juguetón, pero en reacción directa y consciente a un contexto en que se han reducido espacios en el sistema de arte contemporáneo local, puesto que el año inició con un decreto que disminuía las horas y condiciones para la presentación de asignaturas artísticas en el sistema educativo. Lo anterior dentro de una realidad nacional en retroceso, manchada de crímenes hacia líderes comunitarios en distintas áreas del país y tragedias para los inmigrantes centroamericanos.

Se formularon entonces estrategias educativas en frentes y formatos que convocaran y atendieran un medio lastimado, priorizando la inclusión y la simplificación de lecturas, por sobre la nutrición de un público formado e informado.

El primer paso consistió en la construcción de un “*advisory*” para compartir con los artistas implicados, enviado por correo electrónico desde diciembre de 2017. En él se mostraba un panorama estadístico del pueblo a quien estaba dirigida la Bienal. El primer dato presentado retrata a la población mayoritariamente joven, según descripción del Registro Nacional de las Personas. A finales de 2016, la población guatemalteca superaba los diecisiete millones de habitantes, de los que aproximadamente siete millones son niños, y se calcula que un 70% del total son menores de 30 años.

En cuanto a la escolaridad de la población y la posibilidad de comprensión en temas de arte, se recomendaba tomar en cuenta que esa juventud cursa en su mayoría un promedio de 4.5 años de estudio, fenómeno que se ha denominado “educación para la exclusión”<sup>1</sup>, y que se vincula con una alta tasa de analfabetismo, que alcanza el 60% en algunos departamentos<sup>2</sup>.

Una economía nacional basada en remesas, alimentada por los más de 80,000 guatemaltecos que abandonan el país en busca de trabajo anualmente<sup>3</sup> —cuya ayuda representa entre el 10 y 11 % del PIB<sup>4</sup>— convierte a los migrantes en un importante protagonista para el diálogo *más allá* de la galería y de la escena cultural. De tal cuenta, con el ideal de cambiar la conciencia colectiva del arte como un bien de consumo o un espectáculo, para encaminarnos hacia su reconocimiento también como ente sanador y de complemento para la formación social, se fijó el rumbo hacia la construcción de recursos didácticos sencillos, manejables y amigables.

Con la idea clara de que “todo arte, en la medida en que se crea para ser comunicado a los demás, es social” —en palabras de Pablo Helguera—,

audience attending the Biennial, the spirit of the educational plan came forth and was later transformed into a program and a series of graphic and experiential resources. Supporting and echoing the seed of the curatorial concept, which proposed the use of an art biennial’s structure and format as an opportunity for a revision that would be “contextual, inclusive, rhizomatic, decentralized in space and time (...), more communicative with the public”—in Gerardo Mosquera’s words—, and drawing from this idea a way to explore frontiers.

The plan’s components were born from a long personal journey, experimenting with art as an exercise with a rich variety of benefits, such as the management of knowledge and abilities at different levels —including the social, the emotional, and those related to identity, just to name a few. Alberto López Cuenca, in the seminar he taught at this 21st Biennial, described artistic activity as a “space for collective, collaborative, nonhierarchical, and egalitarian production. The artist as an articulator of relationships.” Based on the aforementioned concept and having witnessed the way in which what was described takes place in the most diverse groups and contexts, I envisioned a plan. The plan might be light, perhaps even playful but, above all, it was a direct and conscious reaction to a context in which the space available for a local contemporary art system has been cut back. This year began with a decree reducing the hours and conditions for the inclusion of artistic subjects in the educational system. This, within a national reality that is regressing, stained by the crimes against community leaders in different areas of the country, as well as the tragedies endured by Central American immigrants.

Thus, educational strategies were formulated on fronts and in formats that would bring together and attend to an injured environment, prioritizing inclusion and simplified interpretations over concerns for the more highly educated and informed public.

The first step was the creation of an “*advisory*,” a warning that would be shared with the artists involved, which was sent out by email as of December 2017. It presented a statistical overview of the people towards whom the Biennial would be focused. The initial data described a population that is mostly young, according to the National Population Registry’s records. At the end of 2016, Guatemala’s population exceeded seventeen million inhabitants, of which approximately seven million are children, with an estimated 70% of the total under 30 years old.

Regarding the population’s schooling and the likelihood of understanding art-related subjects, the recommendation was to take into consideration that the most young people in Guatemala have had an average of 4.5 years of schooling, a phenomenon referred to as “*exclusion education*,”<sup>1</sup> which is probably linked to the high illiteracy rate, which is as high as 60% in some departments.<sup>2</sup>

A national economy based on remittances, sustained by more than 80,000 Guatemalans who annually leave the country in search of work<sup>3</sup>—whose aid represents between 10 and 11% of the GDP<sup>4</sup>— turns migrants into leading figures in the dialogue *beyond* the gallery and the cultural scene. Hence, with the goal of changing art’s collective conscience as a consumer good or a spectacle in order to focus on its additional recognition as a healing agent and a complement for social education, the course was set towards the creation of simple, manageable, and user friendly educational resources.

With the clear idea that —in the words of Pablo Helguera—, “all art, insofar as it is created to be communicated to others, is social,” we worked towards generating ways to restore the sense of autonomy and self-confidence necessary for the self-management of knowledge. We worked to stimulate curiosity, to

trabajamos para generar maneras de devolver la sensación de autonomía y auto-confianza necesarias para la auto-gestión del conocimiento; trabajamos para avivar la curiosidad, para buscar respuesta a las propias preguntas ofreciendo pautas muy generales para introducirse en las obras, las estrategias creativas o las ideas planteadas por el artista. Tomamos *la pregunta* como método básico de propulsión, pues constituye la semilla de los procesos de pensamiento independiente y creativo –necesario para disminuir distancias entre el público y el arte, entre el gusto y la opinión–, apelamos a la revitalización de aquel cogollo interno, para que floreciera espontánea e independientemente.

Siendo necesaria una orientación filosófica para los componentes que se incluirían en la propuesta de programa, se tomaron como sustento las palabras y experiencias guía de educadores como Paulo Freire y Antonio Faundez, cuyos análisis contenidos en su libro dialogado *Por una pedagogía de la pregunta. Crítica a una educación basada en respuestas a preguntas inexistentes*, relacionan y describen el acto de preguntar como un hábito en el ejercicio de la libertad.

“Antonio: Pienso, Paulo, que ese problema de enseñar o educar es fundamental y que sin duda se relaciona con lo que decíamos antes: hay que tener posiciones políticas bien definidas en un mundo jerarquizado donde los que detentan el poder detentan el saber, teniendo en cuenta que la sociedad actual le ofrece al profesor una parte del saber y del poder. Este es uno de los caminos de reproducción de la sociedad. Por eso, creo que es profundamente democrático comenzar a aprender a preguntar. En la enseñanza se han olvidado de las preguntas, tanto el profesor como los estudiantes las han olvidado y, en mi opinión, todo conocimiento comienza por la pregunta. Se iniciaron con lo que tú llamas curiosidad. ¡Pero la curiosidad es una pregunta! Tengo la impresión (y no sé si estás de acuerdo conmigo) de que hoy la enseñanza, (el) saber, es respuesta y no pregunta.

Paulo: ¡Exacto, estoy por completo de acuerdo contigo! Yo llamo a ese fenómeno “castración de la curiosidad”. Es un movimiento unilineal, va desde aquí hasta allá y se acabó, no tiene vuelta; y ni siquiera existe una demanda: ¡el educador, en general, ya trae la respuesta sin que le hayan preguntado nada!”<sup>5</sup>.

“El movimiento perenne de la pregunta nos sitúa en un horizonte de conversación, intercambio, visibilidad y reconocimiento de otras voces no presentes en el diálogo pero que están vinculadas con él, en ese transcurso, difícil pero necesario, complejo pero ineludible, singular y colectivo, de construir una palabra colectiva, común y, además, articulada con las reflexiones que aquí y ahora planteamos..”<sup>6</sup>.

De manera que el establecimiento de bases para la construcción práctica de diálogos interrogantes orientó el enfoque para la propuesta a ofrecer al público. Así, se hizo un esfuerzo consciente por accesibilizar la información desde el uso de un lenguaje comprensible para las convocatorias, las publicaciones, etc.

Se construyó un plan basado en cuatro componentes o frentes de acción que activaran la curiosidad y la oportunidad de responder preguntas a quienes estuvieran dispuestos a interrogar. Las actividades que formaron parte de los cuatro componentes se materializaron a través de útiles de apoyo y plataformas de socialización –real, virtual o audiovisual– susceptibles de utilizarse al ritmo del usuario. Los cuatro componentes se organizaron en:

**1. Formación:** Estuvo constituido por una nutrida oferta de conferencias, seminarios, foros, conversatorios, talleres de artistas y de formación de mediadores.

seek answers to one’s own questions, offering very general guidelines for understanding the works, the creative strategies, or the ideas put forward by the artists. We adopted *asking questions* as the basic method for moving forward, because questions are the seed of independent and creative thinking processes –necessary for reducing the distance between the public and art, between taste and opinion–. We appealed to the revitalization of that inner sprout, so that it could flourish spontaneously and independently.

The philosophical orientation for determining the components to be included in the program’s proposal stemmed from the words and guiding experiences of educators Paulo Freire and Antonio Faundez, and the analysis in their dialogical book *For a Pedagogy of the Question. Criticism of an Education Based on Answers to Non-existent Questions*, which relates and describes the act of asking as a habit in the exercise of freedom.

“Antonio: I consider, Paulo, that the problem of teaching or educating is fundamental and that it is undoubtedly related to what we said before: we must have well-defined political positions in a hierarchical world where those who hold power hold knowledge, bearing in mind that today’s society offers the teacher a share of knowledge and power. This is one of society’s paths for reproduction. Therefore, I believe it is profoundly democratic to start learning to ask. In education, questions have been forgotten, both the teacher and the students have forgotten them and, in my opinion, all knowledge begins with a question. They started with what you call curiosity. But curiosity is a question! I have the impression (and I do not know if you agree with me) that today teaching, knowledge, is an answer and not a question.

Paulo: Exactly, I totally agree with you! I call this phenomenon the “castration of curiosity.” It is a unilinear movement, it goes from here to there and ends, it has no return; and there is not even a demand: educators, in general, already bring the answer without having been asked anything!”<sup>5</sup>

The question’s perennial movement places us on the horizon of conversation, exchange, visibility, and the recognition of other voices not present in the dialogue but yet linked to it, in that process, which is difficult but necessary, complex but inevitable, singular and collective, of building a word that is collective, common, and, moreover, articulated with the reflections that we propose here and now..<sup>6</sup>

Thus, we based the approach for the proposal that would be offered to the public on the practical construction of dialogues centered on questions. We also made a conscious effort to make information accessible through the use of comprehensible language in the calls for proposals, publications, etc.

A plan was built based on four components or action fronts that would activate curiosity and the opportunity to answer the questions of those who were willing to ask. The activities included in the four components were created on the basis of support tools and socialization platforms –real, virtual or audiovisual– that were adaptable to each user’s pace. The four components were organized as follows:

**1. Educational activities:** It was composed of a wide choice of conferences, seminars, forums, discussions, artists’ workshops, and training for facilitators.

**2. Communication and multimedia resources:** It included radio and television programs, media interviews, compilation and publication of

**2. Comunicación y recursos multimedia:** Incluyó programas de radio y televisión, entrevistas a medios, recopilación y publicación de registros audiovisuales para consulta, así como abundante actividad en redes, para fomentar la interacción virtual de públicos en tiempo real.

**3. Material gráfico de sala:** Fundamental para el acompañamiento de la visita a las sedes. Funcionó como detonante de identificación emotiva para pasar de la expectación pasiva, hacia una participación más activa, encaminada a la percepción del arte como vivencia.

**4. Información interactiva:** La acción del visitante contó con una respuesta inmediata. Para ello se incluyó códigos QR —que conectaban con información sobre cada artista y su trayectoria. Se generó la biblioteca virtual “Edubienal”, que contó con un aproximado de 50 archivos descargables, además de las visitas guiadas ofrecidas por el equipo de voluntarios o especialistas encargados, y del furgón Munieduca.

Los cuatro componentes de acción examinaron espacios y dinámicas diversas, para la convivencia con públicos variados, en busca de generar curiosidad y diálogo alrededor del arte. Pero, ¿cuál sería la respuesta de los participantes *más allá* de la visita, en la soledad del después? Una cosa es organizar y otra es comprobar. Las dudas me persiguieron aún semanas después de concluido el calendario de actividades. ¿Qué sensaciones se llevarían quienes vivieron estas experiencias? ¿Qué tipo de ideas se habrían sembrado o revitalizado a partir de estas acciones? La fuerza de estas preguntas me llevó a entrevistar a diversos actores, vía correo electrónico, en persona o por WhatsApp. Desde artistas nacionales e internacionales participantes, voluntarios, visitantes, pacientes de hospital, hasta residentes de las comunidades anfitrionas de las acciones de la Bienal, recogí importantes testimonios que rescato en este texto como perlas ilustrativas de lo que puede generar un torrente de fuerza que involucre dinámicas como las realizadas en esta Bienal.

*Sobre la recepción de una imagen, ¿podría ella provocar cuestionamientos personales o sociales ante el espectador? Si fuera así, ¿a qué nivel o niveles?*

Compartiré el caso de Lyndsie Price, que con sus palabras describe el sentido de su propuesta. Seguidamente relato la reacción de un joven, durante la visita guiada que ofrecí.

*Lyndsie:* En la 21 Bienal de Arte Paiz recurrí a la fotografía y a la documentación de lo performático de la pieza. Utilizar el diálogo a partir de mí fue muy importante y muy confrontativo, incluso conmigo misma. El verme de otra manera “idealizada” (no para mí, sino para el imaginario en donde he crecido) fue de cierta manera algo fuerte e incómodo, y era justo lo que quería experimentar, además de los diálogos generados entre mi yo natural (la otra) y mi yo ideal (en el imaginario). Y por supuesto que estas escenas se entienden y se aplican en los procesos de aprendizaje desde los niños, en su entorno, en lo mediático, en el lenguaje que ellos utilizan y aprenden de nosotros como adultos. Si modificamos estos patrones aceptados de belleza y de existencia —de idealización—, y deconstruimos estas ideas a partir de la aceptación de todos como diversos, se pueden ir modificando poco a poco esos micro-racismos y neo-colonialismos que aún conservamos en este siglo.

audiovisual records for consultation, as well as abundant activity in networks, to encourage the audience’s virtual interaction in real time.

**3. User-friendly exhibition labels:** Relevant information was provided for visitors to the different exhibitions. They were designed to trigger an emotional response to the artworks, in order to move the viewers from passive observation to a more active participation, aimed at the perception of art as an experience.

**4. Interactive information:** Visitors’ actions produced an immediate response. To this end, we included QR codes with connections to information about each artist and his or her career. The “Edubienal” virtual library was created, including approximately fifty downloadable files. There were also guided tours offered by the team of volunteers or assigned specialists, in addition to the activities of the Munieduca van.

The four action components examined diverse spaces and dynamics, promoting shared activities for different audiences as a means of generating curiosity and dialogues about art. However, we asked ourselves: what about the participants’ response *beyond* the visit, afterwards, when they would be on their own? Organization is one thing, but verification is another. I was hounded by doubts even weeks after the calendar of activities had concluded. What sensations would live on in those who had these experiences? What kinds of ideas would these actions have sown or revitalized? These powerful questions led me to interviewing various participants in person, via email or WhatsApp. I gathered important testimonies from participating national and international artists, volunteers, visitors, hospital patients, and residents in communities that hosted the Biennial’s activities. I present them here as valuable examples of what the torrential forces involved in dynamics such as those behind this Biennial can generate.

*Regarding how an image is perceived: Could it trigger personal or social questions in the viewer? If so, at what level or levels?*

I will share the case of Lyndsie Price, who described the meaning of her proposal in her own words. After that, I will write about the reaction of a young man during a guided tour that I offered.

*Lyndsie:* At the 21<sup>st</sup> Paiz Art Biennial, I exhibited photographs and documentation of a performance. Using a dialogue of my own was very important and confrontational, even for me. Seeing myself “idealized” in a different way (not for me personally, but in terms of the social environment in which I grew up) was somehow intense and uncomfortable. It was exactly what I wanted to experience, in addition to the dialogues generated between my natural self (the other) and my ideal self (in the imaginary). And of course, these scenes are understood and applied in children’s learning processes, in their environment, in the media, in the language they use and learn from adults. If we modify these accepted patterns of beauty and existence —of idealization— and deconstruct these ideas based on the acceptance of our diversity, we can gradually modify those micro-racisms and neo-colonialisms that we still preserve in this century.

*Visitor:* From the work, I realized that we, men, learn those ideals and perpetuate them, precisely because I found one of the women in the photographs more attractive than the other one. Later, I realized that they were the same person, that my evaluation was conditioned by those ideals.

*Visitante:* A partir de la obra reconocí que nosotros los hombres aprendemos esos ideales y los sostenemos, porque justamente una de las mujeres de las fotografías me pareció más guapa que la otra; después me di cuenta de que eran la misma, mi evaluación estaba condicionada por esos ideales.

Sobre las dinámicas provocadas en las comunidades que recibieron artistas para el desarrollo de proyectos, pregunté:

*Esperanza:* Si la experiencia de la Bienal planteara una oportunidad de ver lo conocido con ojos nuevos, ¿qué habrías redescubierto?

*Óscar Yac* (Sumpango): En mi caso revaloricé la consulta y el diálogo. Creo que, sin la Bienal, no habría preguntado tantas veces la opinión de los demás para realizar un proyecto. No habría sido necesario tanto diálogo para llegar a acuerdos.

En la entrevista al participante del proyecto *Metiendo las manos en cajón ajeno* de René Francisco Rodríguez (Cuba), realizado a partir de la colaboración entre estudiantes de arte, psicología y pacientes de oncología del Hospital San Juan de Dios, me interesé en la perspectiva a futuro sobre la convivencia con el arte, a partir del proyecto, en un paciente cuyo momento vital estaría aparentemente ajeno a dicho tema. La conversación fue la siguiente:

*Esperanza:* ¿A partir de este proyecto nació algún nuevo interés o renació algún proceso anterior olvidado?

*Miguel Romero:* (...) Participar en este proyecto me llenó de alguna manera. (...) Desde niño siempre me ha gustado la pintura, nunca la he tomado seriamente, pero espero que al recuperarme pueda inscribirme en algún curso, creo que me ayudaría enormemente en mi recuperación. Participar en este proyecto fue una experiencia maravillosa. No creí que mi enfermedad me iba a hacer partícipe de un evento cultural artístico tan importante como la Bienal de Arte Paiz.

Con un participante del proyecto de René Francisco Rodríguez —en el equipo de voluntarios estudiantes de arte—, pregunté sobre la huella que dejara la experiencia del proceso que vivió:

*Esperanza:* ¿Participar en este proyecto enriqueció de alguna manera la práctica de tu trabajo? Si fue así, ¿cómo?

*Rafael Boror:* Me dejó la comprensión de que lo social no sólo es regalar alimentos, bebidas, ropa u objetos que se compran, sino hacer sentir a las personas que son importantes. Me dejó la visión de la necesidad de darle un espacio al gremio artístico que está deseoso de formar vínculos a niveles que sólo el arte puede acceder.

Sobre su experiencia al compartir un seminario sobre arte contemporáneo en una ciudad como Quetzaltenango, viendo al arte como un espacio y no como un producto, Alberto López Cuenca dijo:

“Nos preguntamos que significaría el arte de los comunes en un contexto específico como el de Quetzaltenango. Y ahí es donde quizás entra frontalmente la cuestión de cuál es la función o la tarea que podría desplegarse de un taller que se pregunta por las formas de asociación,

Regarding the dynamics triggered in the communities that hosted artists who developed their projects there, I asked:

*Esperanza:* If the experience of the Biennial presented an opportunity to see something known with new eyes, what would you have rediscovered?

*Óscar Yac* (Sumpango): In my case, I reappraised consultation and dialogue. I think that, without the Biennial, I would not have asked others their opinion so often in order to carry out a project. There would have been no need for so much dialogue before reaching agreements.

When I interviewed a participant in the *Metiendo las manos en cajón ajeno* (*Putting One's Hands in a Stranger's Drawer*) project by the Cuban artist René Francisco Rodríguez, which was carried out in collaboration with art and psychology students, as well as oncology patients at the San Juan de Dios Hospital, I became interested in the long-term perspective regarding coexisting with art beyond this project, particularly for a patient living through a time seemingly detached from it. The conversation went as follows:

*Esperanza:* Based on this project, was a new interest born or a previously forgotten process reawakened?

*Miguel Romero:* Participating in this project filled me in some way... From the time I was a child, I have always liked painting. I have never taken it seriously, but I hope that while I'm recovering, I can enroll in a course. I think it would help me greatly in my recovery. Participating in this project was a wonderful experience. I did not think that my illness would lead to me participating in an artistic and cultural event as important as the Paiz Art Biennial.

Speaking to a participant —one of the volunteer art students— about René Francisco Rodríguez's project, I asked about the effects of having experienced this process:

*Esperanza:* Did participating in this project, in any way, enrich your own work? If so, how?

*Rafael Boror:* It left me with the understanding that social work is not only about giving away purchased food, drinks, clothes, or objects, but rather about making people feel they are important. It left me with a vision regarding the need to give a space to artists who want to create connections at levels that only art can access.

Regarding his experience taking part in a seminar on contemporary art in a city like Quetzaltenango, seeing art as a space and not as a product, Alberto López Cuenca said:

“We asked ourselves what the art of the commons would mean in a specific context such as Quetzaltenango. It is there that one must directly discuss the function or role that can be fulfilled by a workshop that questions the forms of association that can be derived from the field of contemporary art. There, on the one hand, it becomes obvious that it would have to do with broadening horizons for the experimentation of subjective forms, that is, how to imagine ourselves doing and working with others, in a place of experimentation, of search, of questioning. Art

que podrían desprenderse del ámbito del arte contemporáneo. Y ahí por una parte es obvio que tendría que ver con abrir horizontes para la experimentación de formas de subjetividad, es decir cómo imaginarnos haciendo y trabajando con otros, como un lugar de experimentación, de búsqueda, de interrogación. El arte como una práctica investigativa, una forma de producción de saber, pero que está siempre situado, ubicado en un lugar y tiempo específico, en este sentido el caso de Quetzaltenango fue interesante. (...) La pregunta de fondo sería qué papel puede tener el arte en imaginar otras formas de tejer relaciones sociales en un contexto de empoderamiento de la sociedad civil. Y qué papel podría tener ahí la noción de los comunes. Una noción que se ubicaría entre lo público y lo privado”.

Y en cuanto a la sensación que se llevara quién no se queda en Guatemala para observar su propia huella, la conversación fue la siguiente:

*Esperanza:* ¿Cuáles serían los aprendizajes o los productos promovidos por tu participación en una bienal de formato como este?

*Magdalena Atria* (Chile): (...) En Rabinal, donde tuve la oportunidad de hacer este taller, fue una experiencia realmente muy interesante, un poco como plantar una semilla. Llevar ideas, herramientas, materiales que podrían motivar la curiosidad y la habilidad de los participantes en el taller. Ellos inmediatamente captaron el potencial que podrían sacar de ahí, a partir de lo que llevé y mostré, ellos comenzaron a generar ideas o a ver posibilidades futuras de uso de esas herramientas. Eso me pareció que fue muy bonito, esta sensación de que no sólo recibían lo que yo entregaba, sino que además a partir de eso empezaban a generar cosas. Ahí sentí muy claramente la idea del “*más allá*” de la Bienal, no sólo por llegar a ese lugar que geográficamente está lejos, sino también porque hay un efecto que se va a ir desarrollando en el tiempo, que ninguno de los que participamos sabemos realmente a dónde va a culminar, pero sí hay esa sensación de poner una semilla que quedó en una tierra fértil.

as a research practice, a way of producing knowledge but which is always situated, located in a specific place and time. In this sense, the case of Quetzaltenango was interesting... The fundamental question is what could art's role be in imagining other ways of weaving social relations within the context of empowering civil society? And what role could the notion of the commons have? A notion that would be located in between the public and the private.”

And regarding the sensation produced in someone who would not stay in Guatemala to observe her own footprint, the conversation went as follows:

*Esperanza:* What are the learning experiences or the products brought about through your participation in a biennial with this format?

*Magdalena Atria* (Chile): (...) In Rabinal, where I had the opportunity to carry out this workshop, it was an interesting experience, a bit like planting a seed. To bring ideas, tools, and materials that could motivate the workshop participants' curiosity and skill. They immediately perceived the potential there. Based on what I had brought along and shown, they began to generate ideas or to see future possible uses for those tools. I found that wonderful, this feeling that not only did they receive what I gave them, but that they also started generating things. There, I clearly perceived the Biennial's idea of “*beyond*,” not only in terms of getting to a geographically distant place, but also because there is an effect that is going to develop over time. None of those who participated really know what it will lead to, but there is a feeling of having planted a seed in fertile soil.

Para mí queda la sensación de haber sumergido algunos cogollos, que dejaré pacientemente reposar para ver qué pasa. Tras un camino que no fue de seda, y consciente de no haber satisfecho todas las expectativas, pero también con la claridad de haber participado en la apertura de caminos para sentar diálogos entre lo local y lo foráneo, lo individual y lo colectivo, lo admitido como arte y lo que puede plantearse como tal. Sembrando desde el área educativa impulsos orientados hacia la democratización de la experiencia del arte, hacia el planteamiento de estrategias claramente perfectibles que abran a mayores públicos la oportunidad de participar en esa danza de manifestaciones artísticas de todo tipo. Bailemos todos en el mismo escenario, con el entusiasmo de los amigos nuevos o de los amigos reencontrados. Honrando el pasado y el presente, mientras buscamos el futuro.

Dejaría como máxima las palabras de Chus Martínez, expresadas en una entrevista reciente para la revista *A\*desk*. Ella dijo: "... el arte es lento y está bien que lo sea. Tiene total ausencia de espectacularidad; funciona más por ósmosis que por impacto y te da una gran oportunidad de crecer. Pero es cierto que tienes que estar cerquita mucho rato y mantener esa cercanía. Si pudiéramos llevar esta misma cercanía a un programa pedagógico, si hubiera una querencia por parte de la política para acercar el arte a mucha gente y hacerlo de forma lenta y por la epidermis, esto sí tendría un gran impacto. El arte afecta a la memoria desde la vivencia y te transforma, te hace más frágil, pero también más hábil y flexible a la hora de imaginar otras formas de pensar"<sup>7</sup>.

I am left with the sensation of having submerged some sprouts, which I will patiently leave to soak in order to see what happens. After following a path that was not easy, I am aware of not having met all the expectations, but also clear about having contributed to opening paths for setting up dialogues between the local and the foreign, the individual and the collective, that which is acknowledged as art and what can be proposed as such. By planting impulses from the educational realm that were oriented towards democratizing the artistic experience, we aimed to propose perfectible strategies that offered broader audiences the opportunity to participate in a celebration of the most diverse artistic expressions. Let us all dance on the same stage, with the enthusiasm of new friends or old friends rediscovered. Honoring the past and the present, while looking to the future.

I would leave as a maxim the words of Chus Martínez, from a recent interview in *A\*desk* magazine. She said, "... art is slow and it is good that it is. It is not spectacular; it works more by osmosis than through impact and it provides a great opportunity for growth. However, it is true that you have to stay close to it for a long time and keep up that closeness. If we could apply this same closeness to an educational program, if there was a willingness on the part of politicians to bring art closer to many people and to do it slowly and through the skin, that would really have a great impact. Art affects memory based on experience and it transforms you, makes you more fragile, but also more skilled and flexible when it comes to imagining other ways of thinking."<sup>7</sup>

- 
- 1 Véase: [http://www.flaco.edu.gt/dialogo/?p=1826#\\_ftn6](http://www.flaco.edu.gt/dialogo/?p=1826#_ftn6). I See [http://www.flaco.edu.gt/dialogo/?p=1826#\\_ftn6](http://www.flaco.edu.gt/dialogo/?p=1826#_ftn6).
  - 2 Véase: <https://www.prensalibre.com/guatemala/totonicapan/viven-entre-la-pobreza-y-el-olvido> I See <https://www.prensalibre.com/guatemala/totonicapan/viven-entre-la-pobreza-y-el-olvido>
  - 3 Véase: <https://datosmacro.expansion.com/demografia/migracion/inmigracion/Guatemala> I See <https://datosmacro.expansion.com/demografia/migracion/inmigracion/Guatemala>
  - 4 Véase: [https://s3.amazonaws.com/asies-books/books/2018\\_%20Migracion\\_y\\_Remesas.pdf](https://s3.amazonaws.com/asies-books/books/2018_%20Migracion_y_Remesas.pdf) I See [https://s3.amazonaws.com/asies-books/books/2018\\_%20Migracion\\_y\\_Remesas.pdf](https://s3.amazonaws.com/asies-books/books/2018_%20Migracion_y_Remesas.pdf)
  - 5 Freire, Paulo y Antonio Faundez (2018). *Por una pedagogía de la pregunta. Crítica a una educación basada en respuestas a preguntas inexistentes*. México: Siglo XXI Editores, p. 69. I Freire, Paulo and Antonio Faundez (2018). *Por una pedagogía de la pregunta. Crítica a una educación basada en respuestas a preguntas inexistentes*. Mexico: Siglo XXI Editores, p. 69.69.
  - 6 Ibid., p. 10. / I *Ibid.*, p. 10.
  - 7 Naharro, Rosa (2018). "Cualquier práctica artística es el futuro. Entrevista con Chus Martínez", en *A\*desk Magazine*, 19 de febrero, 2018. Recuperado de: <https://a-desk.org/magazine/cualquier-practica-artistica-futuro-entrevista-chus-martinez/> Naharro, Rosa (2018). "Cualquier práctica artística es el futuro. Entrevista con Chus Martínez", in *A\*desk Magazine*, February 19, 2018. Accessed at <https://a-desk.org/magazine/cualquier-practica-artistica-futuro-entrevista-chus-martinez/>





*“La Bienal  
está aquí,  
pero  
también  
allá fuera.”*

*“The Biennial  
is here, but  
also out there.”*

# ARTE

# A PIE

Humberto Vélez

Supé de la existencia de un pueblo en Guatemala llamado Sumpango hace muchos años. Recuerdo haber visto, en el año 2000, fotografías de este sitio en el que multitudes se reúnen durante el Día de Todos los Santos para volar sus barriletes gigantes, ofreciéndolos a sus antepasados en una especie de llamada telefónica anual a los abuelos y abuelas. Seis años después —todavía soñando con barriletes— realicé una performance inspirada en estos vuelos, pero en la ciudad de Egilsstaðir, al noreste de Islandia, una isla de clanes en que la línea sanguínea se funde con el carácter tenaz y volcánico de esa nación. Es una tierra ártica, pero que, como Guatemala, reverencia a sus familias ancestrales y a sus volcanes. El motivo de esta ceremonia fue remarcar el contacto continuo con los orígenes: tema de especial interés para mí, que he sido por naturaleza un viajero, un “pata de perro”, como dirían en el barrio donde me crié, aunque siempre con mi hueso enterrado en Panamá.

Cuando Gerardo Mosquera me invitó a participar en la Bienal de Arte Paiz con el tema que yo eligiese, en realidad el tema ya me había elegido a mí. Lo que restaba era ir a conocerlo, como hacemos con el amigo de una amiga, que conocemos por las pláticas y ante quien, por fin, decidimos ir a presentarnos.

Vengo realizando proyectos artísticos con grupos diversos desde 2003. En aquel entonces, en la mayor parte del mundo (incluida Inglaterra, país donde resido desde hace muchos años) lo que yo hacía no era visto como arte, sino más bien como eventos comunitarios o educativos. Había una idea, tara o secuela acerca de la naturaleza de este tipo de proyectos artísticos, que venía de las experiencias de las décadas de 1960 y 1970, cuando los artistas captaron la necesidad de que la mayoría de las personas formaran parte más integral de los beneficios que produce el arte. Para ello, realizaban actividades con las comunidades, llegaban a reunir gente bajo un tema de interés general, hacían trabajos conjuntos en función de esos encuentros —como, por ejemplo, trabajos manuales, de escultura o pintura. También conversaban y se manifestaban sobre asuntos de importancia para la comunidad en eventos que, en general, funcionaban como un *happening* artístico. Pero hasta allí llegaban. Así se fue forjando un concepto de actividad social y comunitaria vinculada a una práctica

# ART

# ON FOOT

Humberto Vélez

I remember hearing about the existence of a town called Sumpango in Guatemala many years ago. It was in the year 2000 that I saw photographs of this place where crowds gather on All Saints’ Day to fly their giant kites, offering them up to their ancestors as a kind of annual phone call to the grandparents. Six years later —still dreaming of kites— I made a performance inspired by the flight of those kites, except it was in the city of Egilsstaðir, in northeastern Iceland, an island of clans whose bloodlines merge with the nation’s tough, volcanic nature. It is an arctic land that, like Guatemala, honors its ancestral families and its volcanoes. The purpose of this ceremony was to highlight the continuous contact with their origins. This is a topic of special interest to me, for I have been a traveler by nature, a “dog’s leg”, as they would say in the neighborhood where I grew up, although I’ve always kept my bone buried in Panama.

When Gerardo Mosquera invited me to participate in the Paiz Art Biennial with a theme of my choice, the theme had in fact already chosen me. All I needed to do was to come and meet it, as we do with the friend of a friend, whom we already know from conversations, and to whom we finally decide to introduce ourselves.

I have carried out artistic projects with diverse groups since 2003. At that time, throughout most of the world (including England, where I have lived for many years), what I did were not considered artworks, but rather community or educational events. There was an idea, a kind of void or an aftereffect regarding the nature of this type of artistic projects that derived from experiences in the 1960s and 1970s, when artists realized the need to bring people closer to the benefits that the arts can provide. To do this, they organized activities in communities, gathering people who shared certain general interests, to produce joint works related to the encounters, including handicrafts, sculptures, or paintings. They also talked and spoke out regarding matters of importance to the community in events that were generally carried out as artistic happenings. But that is as far as they went. Over time, a concept of social and community activity went taking shape, linked to a practice that some still call ‘community art,’ both in the United States and in Europe.

que algunos siguen llamando ‘arte comunitario’, tanto en Estados Unidos como en Europa.

Lo que he venido proponiendo desde hace quince años tiene otras raíces y otros métodos, y además constituye un comentario al ejercicio del poder en el sistema del arte. Es un concepto que surge a fines del siglo XX, mediante la incorporación de ideas y estrategias de trabajo con diversas disciplinas y géneros artísticos —como el cine, en especial el documental—, y de nuevas perspectivas críticas tomadas de las ciencias sociales y políticas. Es, ante todo, una posición artística e intelectual sostenida en una práctica con grupos de muy distintas realidades (estudiantiles, obreras, deportivas, musicales, indígenas, campesinas...) que comencé en Panamá, donde fui abogado para una ONG que brindaba ayuda legal y apoyo educativo a grupos populares. Luego la amplié con mis estudios de cine en Cuba y, finalmente, la consolidé en Europa, donde fui a vivir a principios de la década de 1990. Desde entonces, he venido contrastándola y revisándola en mis constantes viajes y desde los países donde he vivido.

### *Solo la gente se representa a sí misma*

“¿Cómo te atreves a trabajar con los indígenas y la cultura maya en Guatemala?”, me han recriminado. Mi respuesta es esta: desde hace más de quince años empecé a tener contacto con las prácticas rituales contemporáneas y la filosofía de las comunidades de la región maya. Fue a través de la cineasta boliviana Giovanna Miralles, mi gran amiga y ex-compañera de la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba. En los años 90 se fue a vivir a Guatemala, donde el respetado líder espiritual don Alejandro Cirilo Pérez Oxlaj la invitó a recibir la vara; es decir, a hacerse líder espiritual. Giovanna ha vivido en Inglaterra desde hace casi dos décadas y nuestras conversaciones sobre arte, cultura y sociedad guatemalteca han sido incesantes. Junto a ella también he podido familiarizarme con la situación social a través de otra amiga: la guatemalteca Ana Lucía Cuevas, cineasta y activista por los derechos humanos, quien también vive en Manchester.

En otras palabras, gracias a estas entrañables amigas, Guatemala y sus prácticas espirituales no me han sido ajenas, sino todo lo contrario. Por otra parte, tengo experiencia en proyectos artísticos con comunidades indígenas en otros territorios de nuestra América. La primera fue en 2008 para la Bienal de Cuenca en Ecuador. En aquella ocasión trabajé con una comunidad de ascendencia inca en una performance sobre la relación con sus animales: sus llamas y alpacas. La comunidad bajó de su pueblo en las montañas hasta la ciudad de Cuenca para desfilarse por las calles como un acto de orgullo y dignidad frente a una sociedad ladina que los estigmatiza y separa. Posteriormente, en 2009 realicé en Toronto una ceremonia creada especialmente para el proyecto con los Mississauga of the New Credits, una de las naciones originarias de Canadá, que había sido desterrada de sus espacios ancestrales por colonos ingleses. Esta nueva ceremonia artística y espiritual buscaba hacer un llamado a los ancestros para lograr una convivencia respetuosa entre todos los habitantes de esa nueva nación que es Canadá. Como símbolo paradójico de reconciliación, la ceremonia se realizó en el patio interior de la Art Gallery of Ontario, el museo de arte contemporáneo más importante de Toronto y de toda Canadá, construido *precisamente* en las antiguas tierras de los mississaugas.

What I have been proposing for fifteen years has other roots and other methods, in addition to constituting a commentary on the exercise of power in the art system. It is a concept that emerged in the late twentieth century, through the integration of ideas and work strategies from various disciplines and artistic genres —such as film (especially documentary)—, and of new critical perspectives drawn from the social and political sciences. Above all, it is an artistic and intellectual posture sustained on a practice with groups from very diverse realities (students, laborers, athletes, musicians, indigenous people, peasants...). I started this practice in Panama, where I was a lawyer for an NGO that offered legal help and educational support to popular groups. Then I expanded it through my filmmaking studies in Cuba, and finally, I consolidated it in Europe when I moved there in the early 1990s. Since then, I have been contrasting and revising it during my constant travels and approaching it from the countries where I have lived.

### *Only People Represent Themselves*

People have reproached me: “How dare you work with the indigenous people and the Mayan culture in Guatemala?” This is my answer: I started having contact with contemporary ritual practices and with the philosophy of the Mayan communities over fifteen years ago. It happened through Bolivian filmmaker Giovanna Miralles, my dear friend and former colleague at the San Antonio De Los Baños School of Film and Television, in Cuba. In the 1990s, she moved to Guatemala, where the respected spiritual leader, Don Alejandro Cirilo Pérez Oxlaj, invited her to “receive the rod,” that is, to become a spiritual leader. Giovanna has been living in England for almost two decades, and our conversations about Guatemalan art, culture, and society have been incessant. In addition, I have also become familiarized with this social reality through another friend: Guatemalan filmmaker and human rights activist Ana Lucía Cuevas, who also lives in Manchester.

In other words, thanks to these dear friends, Guatemala and its spiritual practices are not unfamiliar to me, quite the contrary. On the other hand, I have experience in carrying out artistic projects with indigenous communities in other parts of our America. The first was in 2008 for the Cuenca Biennial in Ecuador. Back then, I worked with a community of Incan ancestry, on a performance about their relationship with their animals: their llamas and alpacas. The community members came down from their village in the mountains to the city of Cuenca, to parade through the streets in an act of pride and dignity in the face of the ladino society that stigmatizes and separates them. Later, in Toronto in 2009, I held a ceremony specially created for a project with the Mississauga of the New Credits, one of Canada’s first nations that was exiled from its ancestral lands by English settlers. This new artistic and spiritual ceremony sought to appeal to the ancestors to achieve a respectful coexistence among all the inhabitants of the new nation of Canada. As a paradoxical symbol of reconciliation, the ceremony was held in the inner courtyard of the Ontario Art Gallery, the most important museum of contemporary art in Toronto and throughout Canada, which was built *precisely* on the Mississaugas’ former territory.

Thus, my work with the people of Sumpango, far from being a fearless act, represents the continuation of a wonderful adventure. Nevertheless, those questions bring up the artistic and ethical issue of how far we can go in working with a foreign society or community, without appropriating or exoticizing their values and representation. This is a problem that art institutions, curators, and



Mi trabajo con el pueblo de Sumpango, entonces, lejos de ser un acto temerario, representa la continuación de una maravillosa aventura. Estos cuestionamientos traen a colación la pregunta artística y ética de hasta qué punto podemos trabajar con una sociedad o comunidad extranjera sin apropiarnos o exotizar sus valores y representación. Este es un problema que instituciones de arte, curadores y artistas venimos enfrentando desde hace mucho; en ocasiones todos estos agentes hacen caso omiso a esos dilemas o adoptan una conveniente ambigüedad para evitar responsabilidades.

Luego están los casos de artistas y curadores que apoyan a grupos en “situación de vulnerabilidad”, sin tener un contacto habitual con ellos y se abrogan su representación en lo social y artístico. Cabe también hacerse la pregunta de por qué estas personas o grupos con los que se quiere trabajar en proyectos participativos deben estar, como condición *sine qua non*, en un estado de vulnerabilidad. ¿No es esta una postura condescendiente? Y, por último, ¿por qué ellos querrían trabajar con artistas e instituciones con los que no se sienten identificados ni social, ni históricamente?

artists have been facing for a long time; at times, these agents ignore those dilemmas, or adopt a convenient ambiguity in order to avoid accountability.

Then there are the cases of artists and curators who support groups in “vulnerable situations” without having regular contact with them, thereby abrogating their social and artistic representation. It is also worth asking ourselves why these individuals or groups of interest for participatory projects need, as a *sine qua non* condition, to be in a state of vulnerability. Is this not a condescending posture? Finally, why would they want to work with artists and institutions with whom they do not feel identified, neither socially or nor historically?



El problema de la representación de los otros o, mejor dicho, de la *apropiación* de la representación, es un hecho común en el arte contemporáneo, que a menudo excluye el verdadero diálogo y reconocimiento de la gente a la que se dice “defender”. El género, la etnicidad o la orientación sexual, aunados a una lucha por los derechos humanos a partir del arte parece ser justificación suficiente para inventarse una representación colectiva y cultural que ahonda en un estereotipo comercializable y en que, por su simplificación, la misma gente a la que se alude ni se reconoce, pero que el público alaba simplemente porque proviene del mundo del arte. En varios de sus textos, Gerardo Mosquera ha analizado esta *maladie* ideológica y de clase, propia del sistema del arte, llamándola “pornomiseria”.

### *Rajawal Tinamit o El Espíritu del Pueblo*

El gran acierto que tuvo Adrián Lorenzana –productor de la Bienal de Arte Paiz– con mi proyecto, fue presentarme a Federico Carranza. Federico me fue recomendado como contacto en Sumpango por su gran carisma y sus enormes dotes organizativas, que lo han convertido en uno de los líderes comunitarios más importantes de la región. Mi primera visita a Sumpango fue en la víspera del Día de Todos los Santos y –por consiguiente– el día del festival de los barriletes gigantes: el más esperado del año. Con él compartí la primera actividad y regla del trabajo artístico con las comunidades: recorrer a pie las calles, plazas, escuelas, cementerios y mercados del pueblo. Con él también pude conocer las asociaciones de vecinos, los talleres de los barrileteros, el lugar donde ensayan los famosos y tradicionales practicantes del Baile de Moros y Cristianos, el hogar de los admirados gigantes que salen en las fiestas... Con él pude entrar a las casas de familia, a los estudios de los artistas, disfrutar de los grandes y pequeños restaurantes, y por supuesto a los bares de toda la vida y a los populares salones de baile en las grandes fiestas. A pie, fui conociendo a los vecinos y ahora amigos de Sumpango: sus sueños, afanes, problemas y alegrías. Entre estos amigos apareció el joven artista, educador y músico Óscar Yac, que se unió a Federico y a mí como colaborador y organizador del proyecto.

Uno de los momentos más importantes de esta primera visita fue cuando Federico me llevó a la “ceremonia del abuelo”, donde conocí a la comunidad de líderes espirituales kaqchikeles de Sumpango y sus alrededores; y a doña Delfina Jutzuy, su principal guía. Participar de una ceremonia tan especial en tierra guatemalteca (ya había estado en algunas en Inglaterra, oficiadas por Giovanna Miralles) fue un paso fundamental para poder acercarme a Sumpango, a su cultura y, en especial, a su gente.

The problem with representing others, or rather, with the *appropriation* of their representation, is a common fact in contemporary art, which frequently excludes a real dialogue and acknowledgment from the people it claims to “defend.” Bringing issues of gender, ethnicity, or sexual orientation together with the struggle for human rights through the arts seem to be sufficient justification for inventing a collective and cultural representation that provides a marketable stereotype, one that is so simplified that even the people it alludes to fail to recognize themselves and which the audience praises simply because it comes from the art world. In several of his texts, Gerardo Mosquera has analyzed this ideological and class malady that is typical of the art system, referring to it as “porno-misery.”

### *Rajawal Tinamit or The Spirit of Sumpango*

The best thing Adrián Lorenzana –producer of the Paiz Art Biennial– did regarding my project was to introduce me to Federico Carranza. Federico had been recommended to me as a contact in Sumpango, where his great charisma and vast organizational skills have made him one of the most important community leaders in the region. My first visit to Sumpango was on the eve of All Saints’ Day and, therefore, the day of the Giant Kites Festival: the most awaited day of the year. I shared my first activity in Sumpango with him, which is also a rule for my artistic work with communities: to go on foot through the town’s streets, squares, schools, cemeteries, and markets. With him, I also had the chance to get to know neighborhood associations, kite-making workshops, the place where the famous and traditional dancers rehearse the Dance of Moors and Christians, the home of the admired giants that come out during the celebrations... With Federico, I was able to enter family homes and artists’ studios, to enjoy restaurants, both large and small, and, of course, his favorite bars, as well as the popular dance halls, during the great celebrations. On foot, I went meetin neighbors and people who are now my friends in Sumpango: I heard about their dreams and worries, problems and joys. Among these friends was the young artist, educator and musician Óscar Yac, who joined Federico and me as a collaborator and project organizer.

One of the most important moments during this first visit happened when Federico took me to the “grandfather ceremony,” where I met the group of Kaqchikel spiritual leaders from Sumpango and the surrounding areas, in addition to Doña Delfina Jutzuy, their main guide. Taking part in such a special ceremony on Guatemalan soil (although I had already witnessed some in England, officiated by Giovanna Miralles) was an instrumental step in the process of growing closer to Sumpango, its culture and, most especially, its people.

1. Vista panorámica del centro de Sumpango con los volcanes al fondo. Fotografía: Herbert Burrion | Panoramic view of Sumpango main square with volcanoes on the background. Photography by Herbert Burrion.
2. Federico Carranza, Óscar Yac y Humberto Vélez, al finalizar *Rajawal Tinamit* (2018), comunidad de Sumpango (GUA) y Humberto Vélez (PAN). Fotografía: Margarita Ramírez. | Federico Carranza, Óscar Yac and Humberto Vélez, at the end of *Rajawal Tinamit* (2018), community of Sumpango (GUA) and Humberto Vélez (PAN). Photography by Margarita Ramírez.



El 1 de noviembre, el día del festival de barriletes, pude apreciar la variedad y riqueza de la tradición artística, así como la energía de este pueblo, la dedicación de sus pobladores en honrar no solo a sus antepasados, sino también de expresar con orgullo su identidad, su tierra, su “casa”, como la llaman los sumpangueros cuando están lejos. El festival de barriletes es un evento de la comunidad para la comunidad, y al que se invita al mundo a acompañarla. Para los foráneos, el único pasaporte necesario es disfrutar de sus generosos y acogedores ritos.

Cinco meses después regresé a Sumpango con una idea más clara de lo que quería proponer: una ceremonia kaqchikel que combinase las artes del pueblo y en la que los artistas ofreciesen su arte para fortalecer los lazos de la comunidad. El arte y los artistas como parte de la comunidad, y no al revés; no el arte imponiéndose a la comunidad. También solicité que Sumpango fuese nombrado ‘artista de la Bienal’, con la idea de que la colectividad participara de manera independiente y junto al artista invitado. Así me colocaba en una posición de igualdad ante la comunidad, evitando el concepto de firma: costumbre personalista que se mantiene en el arte colaborativo y en el llamado arte relacional.

A partir de mis experiencias y visitas, y de la maravillosa colaboración con Federico y Óscar, antes de mi tercera y última visita concebí una ruta –o “caminata”, como la renombró después Federico– desde la Calle Primera o Real, hasta el campo de fútbol donde se realizaría la ceremonia. En la caminata incluimos el Baile de Moros y Cristianos, a los gigantes y, por supuesto, a los grupos de barrileteros. Más adelante, también incluimos a varios grupos musicales, a las jóvenes representativas kaqchikeles y embajadoras de los barriletes, a escuelas y funcionarios, que participaron en el proyecto con el decisivo apoyo del alcalde de Sumpango, Efraín Paredes. En relación con mi afán de trabajar con distintos tipos de gente, la crítica de arte panameña Adrienne Samos ha comentado: “Vélez, en sus performances, siempre motiva a grupos y personas de muy diferentes ámbitos a colaborar juntos, acrecentando así la empatía, la voluntad de entender otras visiones y la conciencia de que siempre debemos esforzarnos por llegar a consensos equilibrados con los demás”.

On November 1<sup>st</sup>, the day of the Kite Festival, I was able to appreciate the variety and richness of their artistic tradition, as well as the town’s energy, the residents’ dedication not only to honoring their ancestors, but also to expressing pride in their identity, their land, and their “casa” (home), as the locals call Sumpango when they are far away. The Kite Festival is an event celebrated by the community and for the community, to which everyone is invited. The only passport foreigners need is to enjoy their generous and welcoming rituals.

Five months later, I came back to Sumpango with a clearer idea regarding my proposal: a Kaqchikel ceremony that would bring together the arts of this village, during which artists would offer their works up as a way to reaffirm the bonds in the community. Art and artists as part of the community, not the other way around; not art being imposed on the community. I also requested that Sumpango be named an “artist in the biennial,” aiming for the collective to participate independently, as well as along with the invited artists. I placed myself in a position of equality before the community, hence avoiding a signature concept: a personalist custom that has been maintained in collaborative art and in so-called relational art.

Based on my experiences and visits, and on the wonderful collaboration with Federico and Óscar, before my third and last visit, I thought of a route –a “caminata” or walkabout, as it was later renamed by Federico–, going from the First or Royal Street to the soccer field where the ceremony would take place. Our walkabout included the Dance of the Moors and Christians, the Giants and, of course, the group of kite flyers. Later on, we also included several musical groups, the youngsters who represented the Kaqchikeles and kite ambassadors, schools, and government officials, who participated in the project with the decisive support of Sumpango’s mayor, Efraín Paredes. Concerning my desire to work with different types of people, the Panamanian art critic Adrienne Samos has commented: “Vélez, in his performances, always motivates groups and people from very different spheres to collaborate, thus increasing empathy, a willingness to understand different points of view, and an awareness that we must always strive to reach a balanced consensus with others.”

Este recorrido que propuse solo pudo haber cobrado vida con la colaboración de Federico y Óscar. Todos juntos fuimos moldeando y dando sentido a la idea. En especial, ellos fueron mis guías en cómo incluir de forma respetuosa la cosmovisión kaqchikel dentro de un proyecto que de otra manera hubiese estado limitado a una dimensión artística y social. Una de las acciones más importantes fue la incorporación activa de los líderes espirituales, y con ellos realizar una ceremonia para encontrar o confirmar el *nahual* (*rajawal* en kaqchikel) de Sumpango: el símbolo del proyecto. Al final de esta ceremonia de búsqueda y preparación para la obra, apareció en el fuego sagrado, el nahual Keme como el espíritu del pueblo. El *rajawal* de los ancestros. Fue especialmente importante para el proceso que todos los participantes entendiesen que la obra –sin dejar de ser una auténtica invención artística a partir de su estilo de vida, historia y cultura– también era un ejercicio de comunicación que surgía de la oportunidad de participar en una bienal de arte en la que el pueblo se traducía a sí mismo para ampliar sus puentes, abrir sus puertas y hacer visible su *Rajawal Tinamit*: su espíritu. Tampoco quiero pretender que todo fue coser y cantar: se dieron momentos de gran tensión, sobre todo a la hora de ponernos de acuerdo en qué significaba hacer una obra de arte diferente de las actividades usuales o tradicionales; y en cómo abordar y abrir la cosmovisión kaqchikel a los foráneos. En total, con períodos de mayor y menor intensidad, trabajamos en el proyecto durante un año, incluyendo mis investigaciones preliminares.

La participación del pueblo en la Bienal se hizo con orgullo, pero también con la conciencia de que el reconocimiento del mundo del arte no era necesario. Lo importante era que los sumpangueros disfrutasen del evento; que los del mundo del arte fueran a Sumpango (esta era una de las ideas iniciales del proyecto), dejando atrás sus comodidades y viéndose obligados a entrar en nuevos parámetros, en la aventura con el otro, de igual a igual.

La participación de la gente ajena al sistema del arte es esencial para que el arte mismo continúe. ¿Podrá el mundo del arte aceptar que propuestas artísticas vengan de estas comunidades y que sean consideradas como expresiones de arte contemporáneo? ¿Podremos los agentes del arte dejar nuestros autos climatizados, caminar por las calles y plazas, y conversar con la gente para crear no solo un arte de a pie (como estrategia), sino un arte que camine con la gente? Un arte a pie.

The route I proposed could only have come to life with the collaboration of Federico and Óscar. Together, we progressively gave shape and sense to the idea. They were especially important as my guides regarding how to respectfully include the Kaqchikel cosmic vision within a project that would otherwise have been limited only to its artistic and social dimension. One of the most important endeavors was the active incorporation of spiritual leaders, with whom we held a ceremony to find or confirm the *nahual* of Sumpango (*rajawal* in *Kaqchikel*): the project's symbol. At the end of this ceremony of search and preparation for the event, the nahual Keme appeared as the village spirit within the sacred fire. The ancestors' *rajawal*. It was especially important for the process that the participants all understood that the work –while remaining an authentic artistic invention based on their lifestyle, history, and culture– was also an exercise in communication that had emerged from the opportunity to participate in an art biennial, during which the village could reinterpret itself in order to expand its bridges, open its doors, and make visible its “*Rajawal Tinamit*”: its spirit. However, I do not mean to imply that it was all easy as can be: there were moments of great tension, especially when it came to agreeing on what it meant to make a work of art different from the usual or traditional activities; and how to approach and open the Kaqchikel cosmic vision to foreigners. In total, with periods of higher and lower intensity, and including my preliminary research, we worked on the project for a year.

The town's participation in the Biennial was carried out with pride, but also with the awareness that acknowledgement from the art world was not necessary. The important thing was that the inhabitants of Sumpango enjoyed the event; that people from the art world came to Sumpango (this was one of the project's initial ideas), leaving behind their comforts and forcing themselves to enter into new parameters, into an adventure with the other, as equals.

The participation of people from outside the art system is essential for art itself to continue. Can the art world accept that artistic proposals might come from these communities and be considered expressions of contemporary art? Can we, the artworld's agents, leave our air-conditioned cars, walk through the streets and squares, and converse with people to create not only art that walks (as a strategy), but also art that walks with the people? That is art on foot.

*Manchester, October 20, 2018.*

*Manchester, 20 de octubre de 2018.*

# CONTAR LA PROPIA HISTORIA:

## CLAVES DE LECTURA PARA EL ARTE CONTEMPORÁNEO PRODUCIDO DESDE GUATEMALA

Alexia Tala

Two questions shared by Guatemala and Latin America, and especially by Central America, stand out and determine their cultural and artistic production: their identity thought from their diversity (ethnic and social) and a history marked by violence (racial and political). It seems necessary to highlight some characteristics of art in this place, as it accompanies debates on topics of current interest, as much for their historical importance as for their contingency. And probably today there are no more urgent matters to be reflected upon than violence based on race and gender. Both have affected Guatemala's history. One being the trial of the Sepur Zarco case, which condemned the former military officers for crimes of systematic rape and exploitation against native Q'eqchi' women, between 1982 and 1988; the tragedy of the Hogar Seguro Virgen de la Asunción, where 41 girls manifesting against abuse died – on the Women International Day – during a fire inside the child protection center, where they remained locked up. Both events happened in 2017 and they are some of the ones that have been dealt with by artists.

As I have pointed out in previous texts, we must highlight a constant in Guatemalan contemporary art: a profound commitment with local social problems. Hereby, I propose some “reading keys” to introduce this scene, which has to do

# TO TELL ONE'S OWN STORY:

## READING KEYS FOR CONTEMPORARY ART PRODUCED FROM GUATEMALA

Alexia Tala

As I have pointed out in previous texts, we must highlight a constant in Guatemalan contemporary art: a profound commitment with local social problems. Hereby, I propose some “reading keys” to introduce this scene, which has to do



esta escena, que tienen que ver con la interlocución que se ha generado en este lugar para pensar el propio pasado y la historia en términos decoloniales. Cuando una historia local se configura en un contexto beligerante, comandado por las disputas del poder de una élite que perpetúa sus estrategias históricas de segregación y desigualdad, una perspectiva desde la colonialidad, como insiste Walter D. Mignolo, nos es exigida: “Lo que nos muestra la modernidad (...) es la legitimación de la explotación, expropiación, racismo y patriarcado, bajo la promesa de salvación, la salvación cristiana, la salvación civilizadora, del desarrollo y la modernización y la democracia del mercado que ahora se está haciendo agua por todas partes”<sup>1</sup>.

En la producción de arte contemporáneo en Guatemala vemos desarrollarse una desnaturalización de estas lógicas imperantes, cuando en los años 90 –se dice– el país comienza a romper con las dinámicas de un silencio generalizado respecto al pasado reciente, principalmente relacionadas a las consecuencias del conflicto armado interno y la corrupción política. Lo anterior se pone de manifiesto en las historias contadas por sus artistas, historias de dominación, de exclusión y discriminación. Una clave de lectura la encontramos en dos matrices que necesitan ser pensadas en conjunto al tratar estos temas: la relación entre cuerpo y espacio público. En efecto, en la década de 1990 el arte en Guatemala mostró una significativa apertura, que mira y vive lo urbano de distinta manera y que reflexiona sobre la cultura popular con otra sensibilidad. Allí se vio aparecer una generación activa de mujeres en la performance, como Sandra Monterroso, Jessica Lagunas, María Adela Díaz y Regina José Galindo que, como dice esta última, si bien el concepto de “generación artística” podría ser un equívoco, sí se reconoció una “generación de la posguerra”<sup>2</sup>.

En 1999, María Adela Díaz realiza la performance *Para la superficie* en el Parque Central de la Ciudad de Guatemala. En ella se encierra en la alcantarilla a escribir poemas, los que envía a la superficie por medio de cuerdas. Los espectadores, al recibirlos, podían leerlos o declamarlos, mientras la artista permanecía escondida metros abajo, reclusa durante una hora en este espacio subterráneo, asociado a nuestros propios desperdicios. Disminuida y expuesta a la mirada de la audiencia, la artista ironiza la expresión misma de la figura del artista mediante estos poemas. En la obra *El dolor en un pañuelo*, del mismo año, Regina José Galindo se amarra a una cama vertical para proyectar en su cuerpo las noticias de abusos y violaciones infligidos a mujeres en Guatemala. Las noticias refieren no sólo a casos sino también estadísticas. Su cuerpo recibe las marcas efímeras de estos titulares, que nos hablan de una realidad alarmante de violencia contra la mujer.

with the interlocution generated in this place to think about one's past, and about history in decolonial terms. Whenever a local history is configured in a belligerent context, commanded by power disputes from the elite that perpetuates its historical segregation and inequality strategies, a perspective from colonialism, as Walter D. Mignolo insists, is demanded: “What modernity shows us (...) is the legitimization of exploitation, expropriation, racism and patriarchy, under the promise of salvation, Christian salvation, civilizing salvation, development and modernization, and market democracy which now is leaking everywhere”<sup>1</sup>.

In the Guatemalan contemporary production, we see how these prevailing logics denaturalization develops, while during the 90s –they say– the country starts breaking the generalized silence about the recent past, mainly related to the consequences of the local armed conflict and political corruption. This becomes evident in the stories told by its artists, stories of domination, exclusion and discrimination. We find a reading key in two matrixes that require joint thinking when dealing with those issues: the relation between body and public space. Indeed, in the 1990s, art in Guatemala showed a significant criteria of openness, which lives and looks into the urban in a different way, and reflects upon popular culture with a dissimilar sensibility. An active generation of women in performance became visible at that time, artists such as Sandra Monterroso, Jessica Lagunas, María Adela Díaz and Regina José Galindo. Quoting the last one “although the concept of ‘artistic generation’ could be mistaken, a ‘post-war generation’ was in fact recognized”<sup>2</sup>.

In 1999, María Adela Díaz executes the performance *Para la superficie* (*For the Surface*) in Guatemala City's central square. Locking herself in the sewer to write poems, she sends them up to the surface through cords. The spectators, upon receiving them, were able to read or recite the poems, while the artist remained hidden meters below street level, confined in this underground space for one hour, relating to our own wastes. Diminished and exposed to the gaze of the audience, the artist ironizes through these poems the very expression of the artist figure. On that same year, Regina José Galindo in her work *El dolor en un pañuelo* (*Pain in a Handkerchief*), is tied to a vertical bed to project on her body news about abuses and rape inflicted on women in Guatemala. The news refer not only to cases, but also to statistics. Her body receives the ephemeral marks of those headlines, that talk about the alarming reality of violence against women.

Within the Central American and Caribbean context, Guatemala was – actually– precursor of initiatives for performances in the public space:

En el contexto de América Central y el Caribe, Guatemala fue —de hecho— precursor en iniciativas de performance en el espacio de la calle:

“La performance, la acción artística y el arte en los espacios públicos exteriores se empieza a dar inicialmente en Guatemala, con un claro matiz político y como reacción y estrategia frente a la inopia institucional, a la carencia de espacios expositivos adecuados, pero también como mecanismo de denuncia y ejercicio de memoria. Posteriormente se ha ido desarrollando en el resto de los países, con temáticas de género, entre otras, o relacionadas con las secuelas de la violencia política y delictiva, con el consumismo, el desencanto ante una paz muy relativa, reflejos de la experiencia misma de vivir en Centroamérica”<sup>3</sup>.

Se trata de un escenario complejo, determinado en gran medida por el término del conflicto armado con los Acuerdos de Paz en 1996, un tiempo de cambios estructurales respecto a lo político y económico. “Son los años de la disolución de los sueños colectivos y de la conformación de un sentido pragmático y hedonista que define la actitud de una nueva generación”<sup>4</sup>.

Rosina Cazali ha insistido en la importancia del nexo que se generó en esta década entre artes visuales y literatura, y también entre poesía y música rock —un “dispositivo generacional”—, las que compartieron una tendencia a experimentar con la performance y lo performático<sup>5</sup>. Esto obedecía, nos dice, a una especie de urgencia y necesidad de comunicar, disponiendo el propio cuerpo como recurso, con el surgimiento de una escena independiente que se reflejaba en distintos proyectos como Casa Bizarra, y acontecimientos colectivos como el Festival Octubreazul y los Festivales de Arte Urbano del Centro Histórico.

Aquí se comienza a pensar el pasado y la memoria con mayor agudeza, a enfrentar la violencia genocida de la guerra y una demanda de verdad incisiva. Aníbal López, quien firmara sus acciones con su número de cédula A-1 53167, es uno de los mayores representantes de lo que podría ser otra clave de lectura en sí misma, que se deriva de esta demanda, pero sobre todo por la influencia que su obra ha significado para los artistas en Guatemala. Llevando las relaciones entre política y economía al plano ético, su obra propuso interferencias provocadoras respecto al arte producido hasta el momento: asaltó a una persona y con el dinero costó su exposición (*El préstamo*, 2000); esparció carbón por las calles antes del desfile del aniversario del ejército guatemalteco (*30 de junio*, 2001); convirtió a la institución expositora en actividad de contrabando (*500 cajas pasadas de contrabando*, 2007); contrató a un sicario y lo llevó a Europa para responder las preguntas de los espectadores en el marco del más importante evento de arte contemporáneo, la Documenta de Kassel (*Oculto*, 2014), entre otras acciones vivas.

Otra clave de lectura la hallamos en algunos artistas que trabajan desde el intento de construir o reconstruir imaginarios que respondan a las vigentes manifestaciones del racismo en sociedades como la guatemalteca, una sociedad donde conviven 22 grupos étnicos con sus respectivas lenguas y con uno de los niveles más altos de población indígena en América Latina, con un porcentaje aproximado al 60%.

Sobre las violencias asociadas a la lengua vemos el trabajo de artistas como Sandra Monterroso y Marilyn Boror Bor. Monterroso en el 2008 realiza *Hacer Justicia*, en donde escribe en el suelo frente al Palacio de Justicia las palabras “Rakoc Atin”. Con ellas alude al idioma maya q’eqchi’ preguntándose por la impunidad que desata la negligencia del sistema judicial al no traducirle

“The performance, the artistic action and art in public open spaces start happening in Guatemala first, with a clear political nuance, and as a reaction and strategy against institutional indigence (poverty). To the lack of adequate exhibition spaces, but also as denouncing mechanism and memory exercise. It has been developing later in other countries with topics such as gender, among others, or related to politic and criminal violence sequels, to consumerism, to disenchantment with relative peace, which are reflections from the experience of living in Central America”<sup>3</sup>.

It is a complex scenario, largely determined by the end of the armed conflict through the Peace Covenants in 1996. A time of structural changes regarding the politics and economics. “Those are the years of collective dreams dissolution, and the conformation of a pragmatic and hedonistic sense that defines a new generation’s attitude”<sup>4</sup>.

Rosina Cazali has insisted on the importance of the nexus generated during this decade between visual arts and literature, and also between poetry and rock music —a “generational device”— that shared a tendency to experiment with performance and the performatic<sup>5</sup>. This responded, she assures, to some sort of urgency and need to communicate, using the body itself as a resource. It caused an independent scene emerging reflected in different projects such as Casa Bizarra, and in collective events such as the Octubre Azul Festival and the Festival de Arte Urbano del Centro Historico (Urban Art Festivals of the historical city centre)

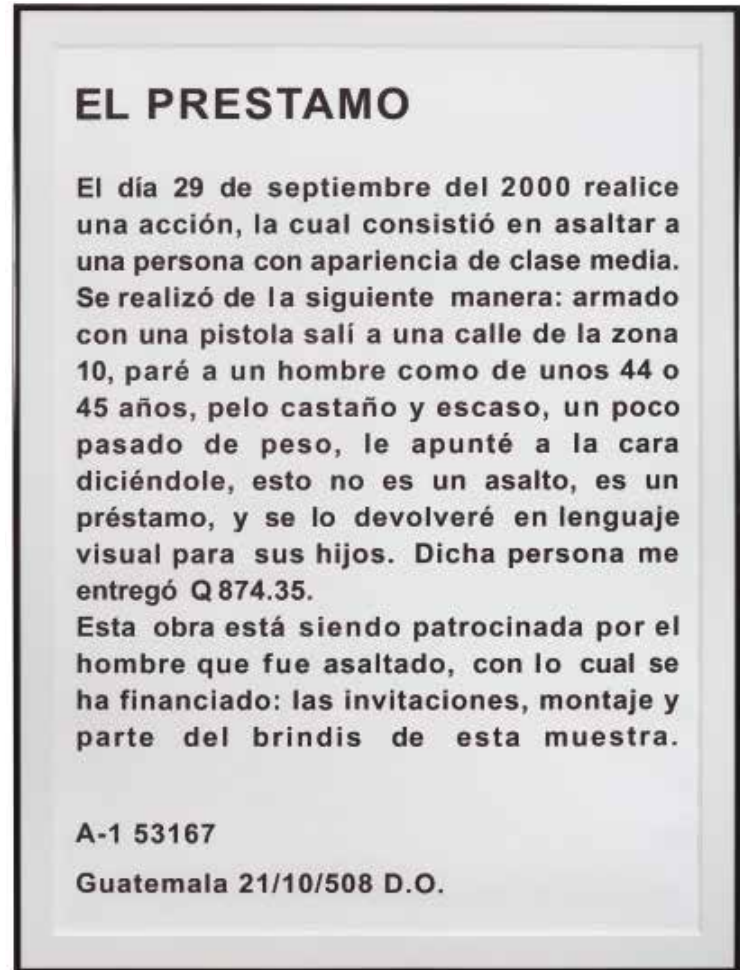
It is then when past and memory begin to be thought with a more sharpness in order to confront war’s genocidal violence, and to demand an incisive truth. The art actions of Aníbal López —who signed his pieces with his ID card number A-1 53167— is one of the greatest representatives of what could be another reading key in itself. It derives from this demand, but above all, by the influence of his work on local artists. Taking the relationship between politics and economy to an ethical level, his work proposed defiant interferences concerning art produced up to this moment: He assaulted someone and used the obtained money to finance his exhibition (*El préstamo / The Loan*, 2000). He scattered coal through the streets right before the Guatemalan Army anniversary parade (*30 de junio / June 30*, 2001). He turned an exhibiting institution into a smuggling activity facility (*500 cajas pasadas de contraband / 500 Contraband Crossed Cases*, 2007). He hired an paid assassin, taking him to Europe to answer questions from spectators in the framework of the most important contemporary art event, Kassel’s Documenta (*Oculto / Hidden*, 2014), among other live actions.

We can find another reading key with some artists whose work starts with the attempt to build or reconstruct imaginaries, which responds to the current racism manifestations in societies such as the Guatemalan one. A society where 22 ethnic groups coexist with their respective languages, having one of Latin America’s highest levels of indigenous population (approximately 60 %).

Concerning violence associated to language, we find the work of artists like Sandra Monterroso and Marilyn Boror Bor. In 2008, Monterroso performs *Hacer Justicia (Making Justice)*, writing the words “Rakoc Atin” on the floor in front of the Palace of Justice. With them, she alludes the Mayan Q’eqchi language, wondering about the impunity that unleashes the judicial system negligence by not translating the process and the resolution of indigenous victims cases to their own language. In *Kaqchikel-slash-Kaxlan* ( from the series *Para no olvidar sus nombres / To not forget their names*, 2014) Marilyn Boror Bor emphasizes the words “Kaqchikel” and “Kaxlan” in reference to the history of two cultures: one that conquers and another



1.



2.

1. *Doroteo Guamucho*, Benvenuto Chavajay. Fotografía: Cortesía del artista. | *Doroteo Guamucho*, Benvenuto Chavajay. Photography courtesy from the artist.
2. *El préstamo* (2000), Aníbal López. Fotografía: CREATERIO. | *El préstamo / The loan* (2000), Aníbal López. Photography by CREATERIO.

a las víctimas indígenas en su lengua el proceso y la resolución de sus casos. En *Kaqchikel-slash-Kaxlan* (de la serie *Para no olvidar sus nombres*, 2014), por su parte, Marilyn Boror Bor timbra las palabras “Kaqchikel”, “Kaxlan” refiriéndose a la historia de dos culturas, una que conquista y otra que resiste. La artista busca graficar el desgaste gráfico de las palabras al perder la tinta, una metáfora del intento de mantener viva una lengua y su cultura asociada.

“La sanación —dice Walter Mignolo— está directamente relacionada con toda la herida colonial y las cicatrices (...) La sanación empieza cuando empiezas a escribir tu propia historia, de lo que surge de esos sujetos destruidos, esa sanación ya no la puede dar el Estado, tiene que venir de la agencia de nosotros mismos”. *Madre, nosotros también somos historia*, dice el poema de Francisco Morales Santos que recuerda Benvenuto Chavajay cuando tatúa en su ombligo el apellido negado a su madre. Chavajay hace calcar múltiples veces a su madre analfabeta la palabra Ixtetelá, el apellido perdido por acción del Registro Civil, hasta que éste pierde su forma. Esta palabra ilegible es la que se tatúa en su ombligo, que para el pueblo tz’utujil es la parte sagrada del cuerpo y al nacer este se entierra en el lugar de nacimiento. En la obra *Doroteo Guamuch*, 2013, el artista también se tatúa la cédula de identidad de Doroteo Guamuch Flores, verdadero nombre del sujeto que ganó la maratón de Boston en 1952, conocido como “Mateo Flores”. El Estadio Nacional, el más importante de la Ciudad de Guatemala fue bautizado con este nombre, errado por razón de un periodista que no supo pronunciarlo. Chavajay, mediante acciones de arte logra que se proclame el Decreto 42-2016, que oficializa el cambio de nombre al estadio, a un puente y a una escuela que llevaban el errado nombre de este atleta indígena.

Artistas como Fernando y Ángel Poyón, Edgar Calel, Manuel Chavajay y Antonio Pichillá van en esta línea, transmiten una permanencia en su simpleza, una naturaleza de lo directo y escueto pero profundo, donde, como dice Javier Payeras, a propósito de este último artista mencionado, no hay traducción aparente a lo que vemos ahí: “Un asunto hermético: idioma, espiritualidad, formas propias de hacer política o convivencia. Pienso que todo eso queda en el traslado de la obra de los artistas tz’utujiles al arte contemporáneo guatemalteco”<sup>6</sup>. Estos artistas colaboran significativamente con la misión de elaborar herramientas para responder a la larga historia de capitalismo cultural que nuestros países han vivido desde el siglo XVI hasta nuestros días.

Es indudable que existe un interés y una curiosidad reciente por el arte de América Latina desde los centros del arte global. No es noticia que la sed de alteridad aún sigue alimentando sus itinerarios. Dentro de este contexto, Centroamérica ha sido uno de los escenarios más invisibles en términos de circulación y atención internacional, y Guatemala, como otros de sus países, parece dejar lentamente de ser una zona invisible<sup>7</sup>. La aceleración de este proceso de visibilización del arte producido desde Guatemala, creo, depende de resaltar sus especificidades, que no son pocas. Bien sabe el arte latinoamericano del problema que implica el cómo se visibiliza, porque como indicaba al inicio, las estrategias de visibilidad son siempre un arma de doble filo, sujeta a homogeneizaciones peligrosas. Para esquivarlas es necesario reconocer las relaciones necesarias entre territorios (los países y la región). Pensar dichas especificidades es una tarea sobre todo nuestra.

one that resists. The artist seeks to make a graphic demonstration of the words wear out as they lose ink, a metaphor of the attempt to keep a language alive as well as its associated culture.

“Healing — says Walter Mignolo — is directly related with the whole colonial wound and scars (...) Healing begins when you start to write your own story, from what emerges from those destroyed subjects, that healing can’t be given by the State, it must come from our own resources”. *Madre, nosotros también somos historia (Mother, we are history too)* reads Francisco Morales Santos poem, remembering Benvenuto Chavajay when he tattoos his mother’s denied last name on his navel. Chavajay makes his illiterate mother trace multiple times the word Ixtetelá, her last name lost by the action of the Civil Registry, until the traced word loses its form. This illegible word is the one tattooed on his navel; for Tz’utujil people, that is a sacred part of the body. When born, they bury its cord in the place of birth. In the work *Doroteo Guamuch*, 2013, the artist also gets a tattoo of the ID card number of Doroteo Guamuch Flores, the real name of the subject known as “Mateo Flores”, who won the Boston Marathon in 1952. The National Stadium, the most important one in Guatemala City, was named after him with a wrong name, written like that by a journalist who was unable to pronounce it. Through actions of art, Chavajay achieved the proclamation of Decree 42-2016, which formalizes the change into the right name to the stadium, a bridge and a school, all wrongly named after this indigenous athlete.

Artists like Fernando and Ángel Poyón, Edgar Calel, Manuel Chavajay and Antonio Pichillá work under this line. They convey a permanence in its simplicity, one nature of what is direct and brief, yet profound. Where, as Javier Payeras says when referring to Pichillá, there’s no apparent translation to what we see “A hermetic issue: language, spirituality and acceptable ways of making politics or coexistence. I think that all this remains in the Tz’utujiles artworks transfer into Guatemalan contemporary art”<sup>6</sup>. These artists collaborate significantly with the mission of developing tools to respond to the cultural capitalism long history lived by our countries since the XVI century to the present day.

Undoubtedly, the global art centers have a recent interest and curiosity for Latin American art. It is not news that their thirst for otherness continues to expand their itineraries. Within this context, Central America has been one of the most invisible scenarios in terms of circulation and international attention; and Guatemala, like other countries in the region, slowly seems to cease to be an invisible zone<sup>7</sup>. I believe that this visualization process acceleration for Guatemalan produced art depends on highlighting its many specificities, which aren’t few. Latin American art knows well the problem of *how* it becomes visible because, as indicated at the beginning, visibility strategies are always a double-edged sword, subject to dangerous homogenizations. To avoid them, it is necessary to recognize the necessary relationship among territories (countries and continent). Thinking about these specificities is a task, above all, ours.

- 
- 1 Mignolo, Walter (2013). *Verdades entre paréntesis*. Conferencia Central del Simposio Absurdo, Quetzaltenango, Guatemala: Ciudad de la Imaginación, p. 43. | Mignolo, Walter (2013). *Verdades entre paréntesis*. Central Conference of Absurdo Symposium, Quetzaltenango, Guatemala: Ciudad de la Imaginación, p. 43.
  - 2 Galindo, Regina José (2013). "Casi ninguna pieza produce un cambio radical, son granitos de arena que se van sumando. Entrevista a Regina José Galindo". En Fuentes Guaza, Luisa (2013). *Lenguajes Contemporáneos desde Centro América*. Un acontecimiento significativo para el desarrollo artístico y cultural guatemalteco de las últimas décadas colabora con dicho "reconocimiento generacional": el papel del proyecto Colloquia –una plataforma de intercambio entre agentes artísticos que involucró diversos proyectos e invitaciones a artistas internacionales que dialogaron profundamente con los artistas locales. | Galindo, Regina José (2013). "Casi ninguna pieza produce un cambio radical, son granitos de arena que se van sumando. Interview with Regina José Galindo". In Fuentes Guaza, Luisa (2013). *Lenguajes Contemporáneos desde Centro América*. Madrid, Spain: Turner, p. 288. A significant event for Guatemalan artistic and cultural development of recent decades collaborates with such "generational acknowledgment": the role of Colloquia Project – a platform of exchange among artistic agents involving diverse projects and invitations to international artists in profound dialogue with local artists.
  - 3 Pérez-Ratton, Virginia y Santiago Olmo (2004). "Todo incluido. Aproximaciones a la experiencia de lo urbano en Centroamérica". En Castellanos Moya, Horacio (2004). *Todo incluido: imágenes urbanas de Centroamérica*. Catálogo de exposición. Madrid, España: Centro Cultural Conde Duque, p. 18. | Pérez-Ratton, Virginia and Santiago Olmo (2004). "Todo incluido. Aproximaciones a la experiencia de lo urbano en Centroamérica". In Castellanos Moya, Horacio (2004). *Todo incluido: imágenes urbanas de Centroamérica*. Exhibition catalog. Madrid, Spain: Conde Duque Cultural Center, p. 18.
  - 4 Elías, Genaro (2012). "Ni hermosa ni maldita. Narrativa guatemalteca actual". En *Revista Universidad de San Carlos de Guatemala*, No. 7. Enero/Marzo 2012, p. 81. | Elías, Genaro (2012). "Ni hermosa ni maldita. Narrativa guatemalteca actual". In *Revista Universidad de San Carlos de Guatemala*, No. 7. January/March 2012, p. 81.
  - 5 Cazali, Rosina (2012). "No somos eso, ni lo otro, ni lo opuesto: Cruces entre literatura y performance en la década de los 90". En Méndez Salinas, Luis y Carmen Lucía Alvarado (coords). *El Futuro empezó ayer: apuesta por las nuevas escrituras de Guatemala*. Ciudad de Guatemala: Catafixia Editorial y UNESCO, p. 246. | Cazali, Rosina (2012). "No somos eso, ni lo otro, ni lo opuesto: Cruces entre literatura y performance en la década de los 90". In Méndez Salinas, Luis and Carmen Lucía Alvarado (coords). *El Futuro empezó ayer: apuesta por las nuevas escrituras de Guatemala*. Guatemala City: Catafixia Editorial and UNESCO, p. 246.
  - 6 Payeras, Javier (2015). "El mundo que no nos pertenece: Antonio Pichillá". En *Revista Universidad de San Carlos de Guatemala*, No. 31. Enero/Marzo 2015, p. 77. | Payeras, Javier (2015). "El mundo que no nos pertenece: Antonio Pichillá". In *Revista Universidad de San Carlos de Guatemala*, No. 31. January/March 2015, p. 77.
  - 7 Proyectos Ultravioleta, dirigido por Stefan Benchoam, ha sido fundamental para esta apertura no sólo en la visibilización, sino en la inclusión en el mercado del arte internacional. | Proyectos Ultravioleta, directed by Stefan Benchoam, has been fundamental for this opening, not only concerning visibility but also for inserting it into the international art market.

# ARTE MÁS ALLÁ

## ART BEYOND

### SEDES | VENUES:

Centro Cultural Casa Celeste  
6a. Avenida "A" 10-51 zona 1

Casa de la Memoria "Kaji Tulam"  
6a. Avenida 1-73 zona 1

Casa Ibargüen  
7a. Avenida 11-66 zona 1

Casa Municipal Antigua Tipografía Sánchez  
& De Guise  
8a. Avenida 12-58 zona 1

Centro Cultural de España en  
Guatemala (Cce/G)  
6a. Avenida 11-02 zona 1. Edificio Lux,  
segundo nivel

Centro Cultural Municipal  
7a. Avenida 11-67 zona 1

Instituto Centro Cultural de México,  
Embajada de México  
2a. Avenida 7-57 zona 10





ALEJANDRA HIDALGO (GUA)	54	ORGANIZACIÓN H.I.J.O.S. (GUA)	96
ALEXIA MIRANDA (SLV)	58	RICARDO LANZARINI (URU)	100
ALFREDO CEIBAL (GUA)	60	ROBERTO ESCOBAR (GUA)	104
ANDRÉS VARGAS (GUA)	64	RODOLFO WALSH (GUA)	108
BRYAN CASTRO (GUA)	68	SIMÓN VEGA (SLV)	110
CILDO MEIRELES (BRA)	72	TERCERUNQUINTO (MEX)	114
GERVASIO SÁNCHEZ (ESP)	74	XU ZHEN (CHN)	116
HELLEN ASCOLI Y JORGE DE LEÓN (GUA)	78		
JULIO HERNÁNDEZ CORDÓN (GUA)	80		
JULIO SERRANO ECHEVERRÍA (GUA)	82		
KEVIN FRANK (GUA)	88		
LYNDSIE PRICE (GUA)	90		
MAGDALENA ATRIA (CHL)	92		

Esta sección presenta a los artistas y obras que se mostraron en espacios de exhibición en Ciudad de Guatemala. Estas sedes han sido el *locus* habitual de las Bienales de Arte Paiz, un evento identificado con la zona 1 de la capital del país. Aunque se ha insistido en que su 21 edición respondió a un modelo descentralizado, que fue más allá para manifestarse en otras ciudades, en ningún momento se pensó en prescindir de los espacios capitalinos tradicionales. Al contrario: fueron ampliados, con la inclusión, por primera vez, junto con las sedes del centro, del Instituto Cultural de México –Embajada de México–, la Casa de la Memoria “Kaji Tulam” y el Centro Cultural Casa Celeste.

Esto se debe a que la noción de ir *más allá* de la Bienal no implica sólo un desborde espacial, sino de visión y sentido. Los artistas mostrados en galerías transgreden –de maneras diversas– convenciones formales, de medios y de contenido en sus obras, o éstas discuten cuestiones de desplazamientos de variada índole, o de traslados físicos y de significados. Una buena parte de estos trabajos fueron comisiones realizadas específicamente en los sitios. En estas sedes también se mostró documentación física y audiovisual de los eventos y obras que tuvieron lugar fuera de la capital.

Gerardo Mosquera

Julio Hernández Cordón/ Fotografías  
de la película *Cómprame un revólver.* / Stills  
from his film *Buy Me a Gun.*

This section features the artists and works displayed at exhibition spaces in Guatemala City. These venues have been the usual *locus* of the Paiz Art Biennials, an event identified with the capital city downtown. Although it has been stated that the Biennial’s 21st edition responded to a decentralized model, which went beyond to manifest itself in other cities, at no time it was aimed to leave aside the traditional capital venues. On the contrary: they were extended including for the first time the Instituto Cultural de México –at the Mexican Embassy–, Casa de la Memoria “Kaji Tulam” and Centro Cultural Casa Celeste, added to the downtown usual circuit.

This is because the Biennial’s notion of going *beyond* not only implies a space overflow, but also one of vision and sense. The artists presented in galleries transgress—in diverse ways—formal, content and media conventions in their works, or these discuss displacement issues of various kinds, or deal with physical and meaning transfers. A good part of these works were commissions made specifically for the sites. Physical and audiovisual documentation of the events and works that took place outside Guatemala City was also shown at these venues.

Gerardo Mosquera

# ALEJANDRA HIDALGO

## Trenzate | Braid You

2018

Instalación con cáscara  
de naranja | Installation made out  
of orange skin

Centro Cultural de España en  
Guatemala (CCE/G) | Spain  
Cultural Center in Guatemala  
(CCE / G)

Cuenta la leyenda: Mi abuela decía que cuando una mujer se siente triste, lo mejor que puede hacer es trenzarse el cabello, de esta manera el dolor queda atrapado y no puede llegar hasta el resto del cuerpo. “Hay que tener cuidado de que la tristeza no se meta en los ojos pues los hará llover. Tampoco es bueno dejarla entrar en nuestros labios pues los obligara a decir cosas que no son ciertas. Que no se meta entre tus manos, porque puedes tostar de más el café o dejar cruda la masa; y es que a la tristeza le gusta el sabor amargo. Cuando te sientas triste, niña, trenzate el cabello, atrapé el dolor en la madeja y dejalo escapar cuando el viento del norte pegue con fuerza”. Nuestro cabello es una red capaz de atraparlo todo, es fuerte como las raíces del ahuehuate (en náhuatl significa “árbol viejo de agua”) y suave como la espuma del atol. “Que no te agarre desprevenida la melancolía, mi niña, aún si tenés el corazón roto o los huesos fríos por alguna ausencia. No la dejés meterse en vos con tu cabello suelto, porque fluirán en cascada por los canales que la luna ha trazado entre tu cuerpo”. Trenza tu tristeza, decía, siempre trenza tu tristeza... “Y mañana que despiertes con el canto del gorrión, la encontrarás pálida y desvanecida entre el telar de tu cabello”.

Legend has it: My grandmother said that, when a woman feels sad, the best thing she can do is to braid her hair; in this way, pain is trapped between the hairs and cannot reach the rest of the body. “You must be careful to keep sadness from getting into your eyes, for it will make them rain. It is also bad letting sadness get on our lips, because it will force them to say things that are not truth. Do not let it touch your hands, or you could over toast the coffee, or leave dough raw, because sadness likes bitter taste. When you feel sad, girl, braid your hair; trap pain inside the skein and let it escape when the north wind hits hard”. Our hair is a net capable of catching everything; it is as strong as the *ahuehuate* roots (in Náhuatl it means “Water Old Tree”) and soft as the *atol* foam. “Do not be caught by melancholy, my girl, even if you have a broken heart or cold bones from an absence. Do not let it get into you with your hair loose, because it will flow in a cascade through the channels the moon has drawn all along your body”. Braid your sadness, she said, always braid your sadness... “Then, tomorrow, when you wake up to the sparrow sing, you will find it pale and faded between the loom of your hair”.

Paola Klug

Paola Klug



Vista de la instalación. | Installation view.

Foto | Photo: Byron Mármol.



Detalle de la instalación. |  
Installation detail.

Foto | Photo: Byron Mármol.





# ALEXIA MIRANDA

## **Carrousel | Carrousel**

2012

Video-performance |  
Video-performance

Instituto Centro Cultural de  
México, Embajada De México |  
Mexico Cultural Institute, Embassy  
of Mexico

Alexia es una artista salvadoreña que parte de los conceptos cotidianos o vivenciales para el desarrollo de su obra, utilizando objetos, lugares y su propio cuerpo para generar metáforas que buscan un espacio en la psique humana.

*Carrousel* es un performance en el que ella está atada a un carrusel en movimiento. Ella corre e intenta seguirle el ritmo, interactuando con cada uno de sus componentes. Así, utiliza al carrusel como una metáfora del tiempo y del espacio, una analogía de la vida y la muerte, en donde ella se encuentra a merced de la casualidad inexplicable, de un destino incomprensible. El girar en un mismo lugar resulta en un vaivén metafórico de la vida, con el que podemos relacionarnos desde cualquier dimensión. Finalmente, el carrusel se detiene y ella se encuentra inmóvil, tirada en el piso. Esta acción evoca nuestros apegos a la vida y al espacio que ocupamos en ella.

Maya Juracán

Alexia is a Salvadorian artist who bases her works on everyday concepts or experiences, using objects, places, and her own body to generate metaphors that seek a space in the human psyche.

*Carrousel* was a performance in which the artist was tied to a moving carousel. She ran and tried to follow its rhythm, interacting with each of its components. Thus, she used the carousel as a metaphor for time and space, an analogy of life and death, where she found herself at the mercy of inexplicable chance, of an incomprehensible destiny. Going in circles in the same place evoked the metaphoric movements of life, to which we can relate from any dimension. Finally, the carousel stopped, she fell to the floor, and remained motionless. This action evoked our attachment to life and the space we occupy within it.

Maya Juracán



Fotogramas: cortesía de la artista.  
| Photograms: Courtesy of the artist.



# ALFREDO CEIBAL

## **Jardines de otros mundos | *Out of this World Gardens***

2018

Instalación con dibujos,  
piedras y ramas  
| *Installation with  
drawings, stones and  
branches*

Centro Cultural  
Municipal | *Municipal  
Cultural Center*

La colección de obras expuestas presenta formas de piedras y asteroides, sobre los cuales ocurre la vida, como si cada una fuese un mundo o copia del propio universo. Podría ser así, ya que la misma tierra, clasificada entre los planetas rocosos, ha sido formada por estos materiales que después del caos traen la vida y el orden.

Cabe recordar que en sus inicios la historia humana fue pintada en el interior de las cavernas, al igual que gran parte del registro de los imperios está plasmado sobre piedras. Son éstas quienes darán los últimos testimonios de la cultura y la civilización sobre la tierra cuando los escritos en medios modernos se hayan disuelto en el tiempo y el olvido.

Los cuerpos minerales o metálicos, en forma de asteroides, llegados desde las zonas más heladas y remotas del sistema solar, como remanentes de su formación, han impactado el planeta por millones de años, formando así un ciclo puntual de extinción y renacimiento para la vida en la Tierra. Hoy, el temor humano a su propia extinción no se limita a los resultados de la sobrepoblación descontrolada, la guerra, la pandemia, o el colapso climático; sino también a impactos de cuerpos celestes que provocan destrucción y extinciones masivas. Esto explica la obsesión humana de encontrar lunas o planetas para colonizar y hallar la salvación en las profundidades del universo.

The art collection exhibited here presents forms of stones and asteroids on which life occurs, as if each one were a world or a copy of the universe itself. It could be that way since earth itself, classified among the rocky planets, was formed by these materials that brought life and order after chaos.

It is worth remembering that in the beginning, human history was painted inside the caverns, as well as a large part of civilization and registers from empires are embodied on stones. These ones will give the last testimonies from culture and civilization on earth, once the writings in modern media have dissolved in time and oblivion.

The mineral or metallic bodies in the form of asteroids, coming from the most frozen and remote areas of the solar system as remnants of their formation, affected the planet for millions of years. This has created a punctual cycle of extinction and rebirth for life on Earth. Today, human fear for its own extinction is not limited to the results of uncontrolled overpopulation, war, pandemic, or climate collapse; but also to impacts of celestial bodies that cause destruction and mass extinction. This explains human obsession to find moons or planets to colonize and find salvation in the depths of the universe.

Our destiny is written in the heights of the celestial vault. We are children of minerals, water, physical and thermal cosmic activities,



Nuestro destino está escrito en las alturas de la bóveda celeste. Somos hijos de los minerales, del agua, de las actividades físicas y térmicas cósmicas, el tiempo, la gravedad, las fluctuaciones y espuma cuánticas. En los espacios del azar está escrita una fecha y una hora en las que se revela la próxima visita e impacto de uno de estos objetos para que la vida inicie de nuevo. Es solo cosa de tiempo, revelan los astrofísicos, quienes valiéndose de la intuición y el cálculo agotan su vida buscando las respuestas en la helada oscuridad y la luz del infinito.

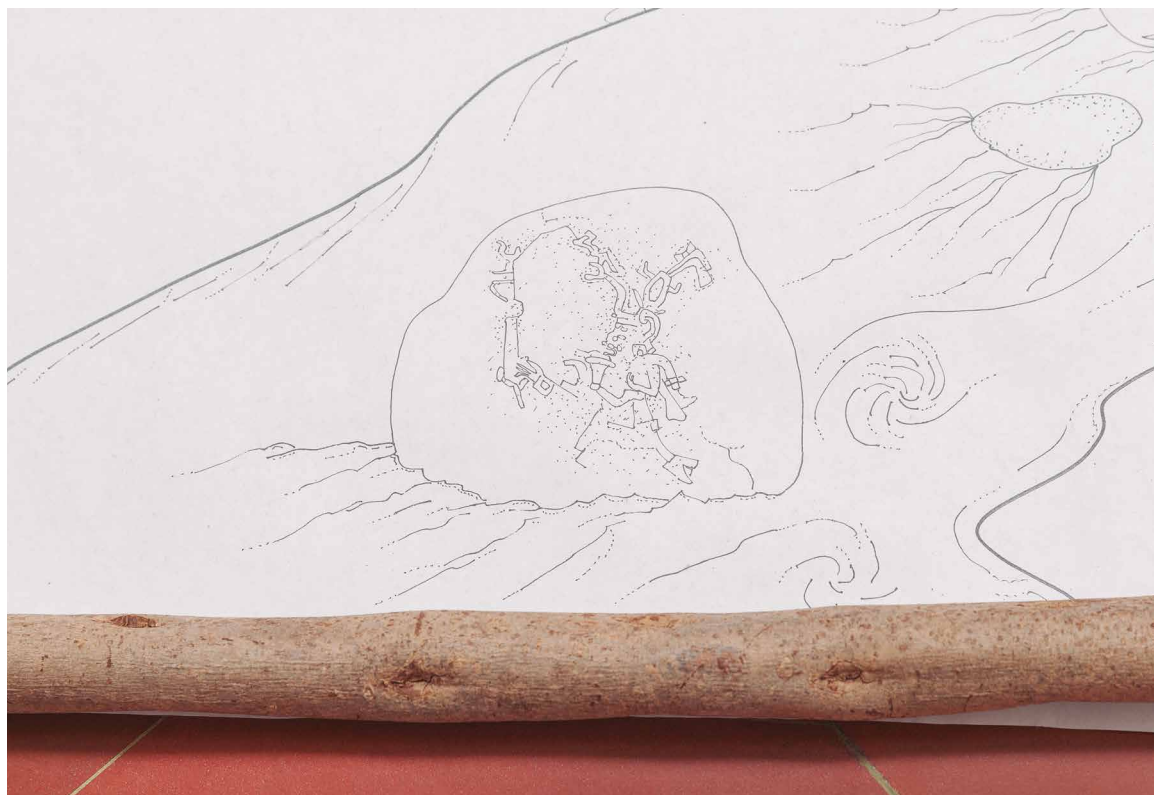
Alfredo Ceibal

time, gravity and quantum fluctuations and foam. Within the spaces of chance is written a date and an hour in which the next visit and impact of one of these objects will reveal itself, so that life will start again. Astrophysicists reveal it is just a matter of time; based on intuition and calculation, they devote their lives to search for answers in the frozen darkness and in the light of infinity.

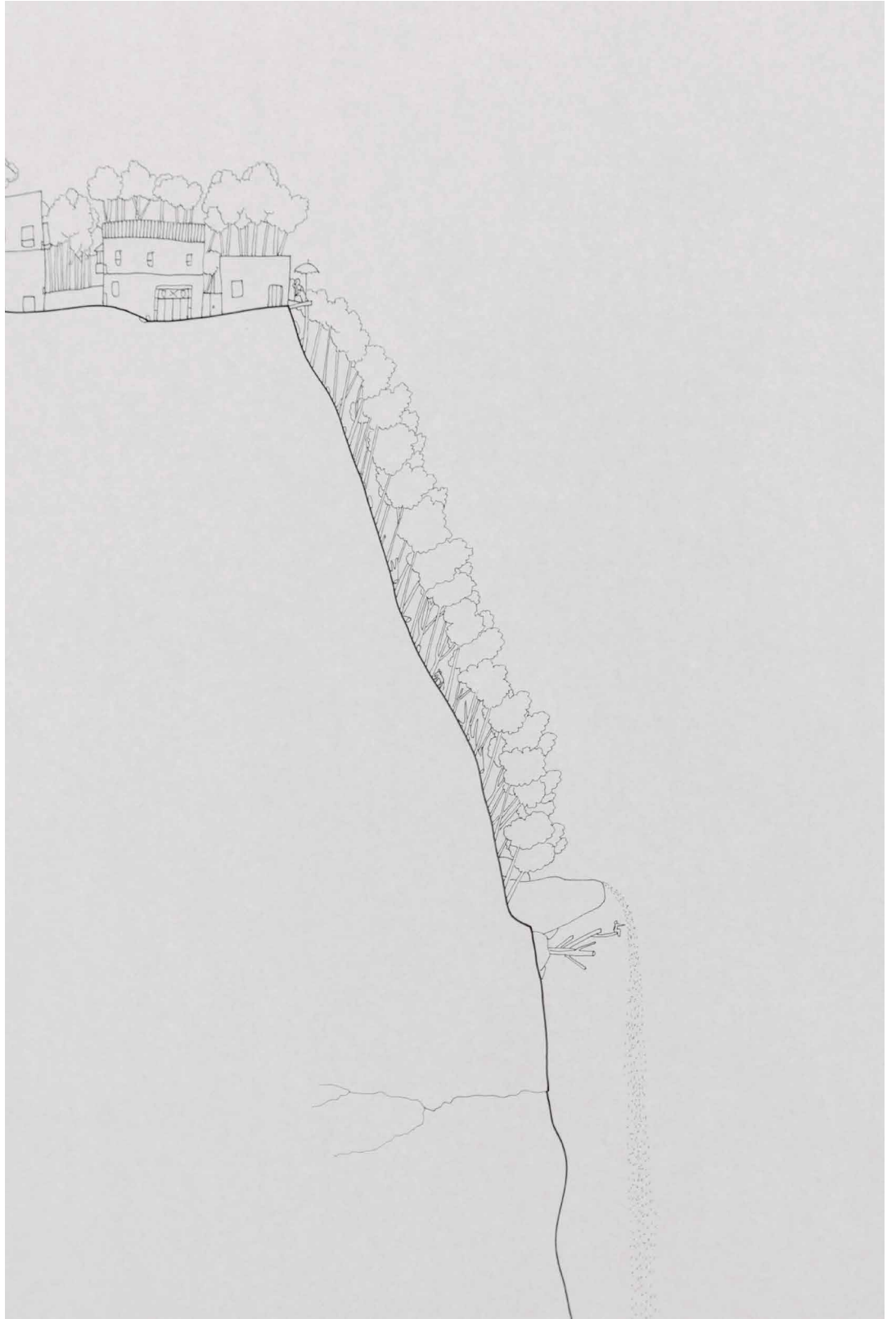
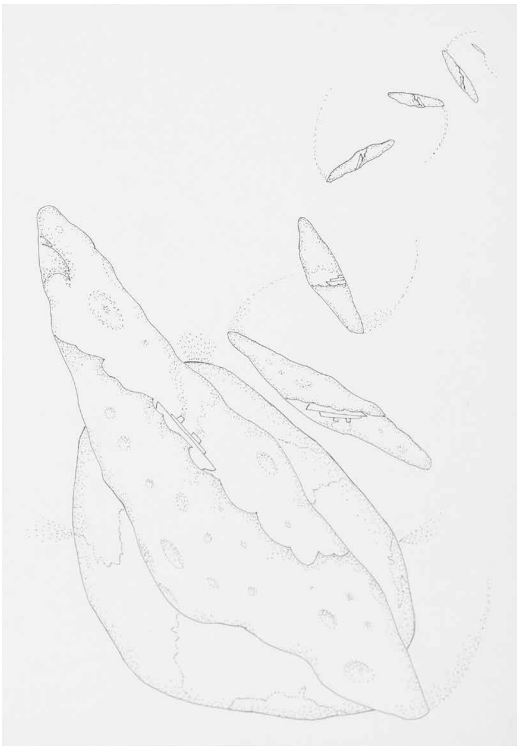
Alfredo Ceibal

Vista de la instalación. |  
Installation view.

Foto | Photo: Byron Mármol







Detalles de la instalación.  
| Installation details.  
Foto | Photo: Byron Mármol.

# ANDRÉS VARGAS

## El límite | The Limit

2018

Fotografía |  
Photography

Instituto Centro Cultural  
de México, Embajada de  
México | Mexico Cultural  
Institute, Embassy of  
Mexico

Desde su trabajo en la serie *El Centro de América / The Center of America* (2017), Andrés Vargas maneja muy estrictamente, sin desconsiderar el paisaje, la línea y la luz dentro de sus fotografías, utilizando escenarios comunes para buscar personajes cotidianos, que para los ojos de los demás serían construcciones visuales del ojo de este fotógrafo.

En la obra *El límite*, el artista llevó sus procesos hacia el fotoperiodismo, en donde reta su propia identidad como guatemalteco para colocarse en la línea divisoria entre Belice y Guatemala, una frontera disputada políticamente en la actualidad.

Vargas colocó como escenario un límite —que a la vez es un territorio en sí mismo—, y desde ahí buscó plataformas para contar una historia. En este caso presentó una serie de fotografías que cuentan la vida cotidiana del lugar fronterizo y un video que muestra en yuxtaposición el traslado por ese territorio y la bandera de la Commonwealth. Además, presentó un díptico de un cenote que, según cuenta el artista, navegando en una línea imaginaria, está en el límite de la frontera.

La obra de Andrés hace un recorrido sobre espacios, lugares y personas que a su vez se convierten en escenarios perfectos de narraciones del “límite” imaginario.

Beginning with his photographic series *The Center of America* (2017), Andrés While never disregarding the landscape, Vargas has been very strict in the handling of line and light in his photographs. He uses common scenarios in his search for everyday characters, which to others might seem like the photographer’s own visual constructions.

In the work titled *The Limit*, the artist moved towards photojournalism, where he challenged his own identity as a Guatemalan in order to place himself on the dividing line between Belize and Guatemala, a border that is currently politically disputed.

Vargas created his scenario on a boundary —which in itself is also a territory—, and from there he searched for platforms to tell a story. In this case, he presented a series of photographs that depict daily life in this border region, and a video that juxtaposed the journey through that territory with the Commonwealth flag. In addition, he showed a diptych of a cenote which, according to the artist, is located on the border (if one were to navigate along an imaginary line).

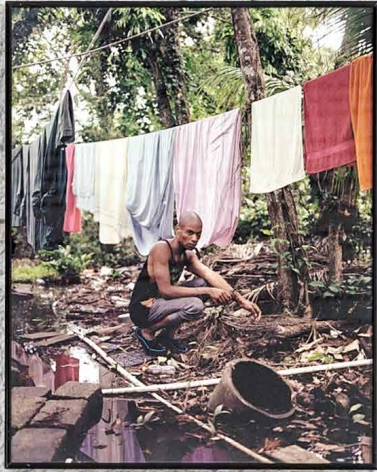
In his work, Andrés explores spaces, places, and people that, in turn, become perfect scenarios for narratives about the imaginary “boundary.”

1-3. Vistas de sala.  
| Installation views.

Foto | Photo: Byron Mármol.







# BRYAN CASTRO

## **Pwned! | Pwned!**

2018

Intervención en páginas web |  
Interventions on web pages

Centro Cultural Municipal |  
Municipal Cultural Center

Su formación desde el diseño y su interés por lo que él mismo llama “una línea difusa entre el *defacement* y el *hacktivismo*”, generaron las piezas para esta bienal. El *defacement* es una desconfiguración o cambio de información –dentro del lenguaje informático–, que también puede definirse como “*pwnear*” o tomar posesión de un sitio. La pieza de Bryan responde únicamente al espacio digital, en el que utilizó distintas páginas que fueron tomadas por acciones que reactivaron la página desde otra lectura, donde se puede apreciar una intención satírica con referencias a la historia del arte.

Utilizando el método “*xploit*” –que se podría traducir como la acción de detectar una falla en el sistema para poseer un sitio–, expuso piezas de arte siendo alteradas por lo que en informática se conoce como *arte ASCII*. También dentro de esta apropiación se utiliza otra técnica llamada *GlitchPop*, que busca dentro de su sistema una falla en la memoria de la página, pero ésta estará generada dentro de una página de arte, con la cual despliega una serie de repeticiones de una misma ventana que puede verse en sí como una pieza.

El artista logró transgredir la página de la 21 Bienal de Arte Paiz, en la cual, utilizando una biblioteca llamada *hammer.js*, le dio la oportunidad a los espectadores de garabatear sobre la página de la Bienal y generar grafitis virtuales. Esta pieza lleva como título la genial frase de Henry Miller: “Pinta lo que quieras y múerete feliz”.

His training in design and his interest in what he calls “the diffuse line between *defacement* and *hacktivism*” generated the pieces for this Biennial. *Defacement* is a de-configuration or an alteration of information –in computer language–, which can also be defined as “*pwning*” or taking over a website. Bryan’s piece exists only in digital space, where he took over different web pages through actions that reactivated each page with a different interpretation, that revealed a satirical intention and references to art history.

Using the “*Xploit*” method –which could be translated as the action of finding a fault in the system in order to take over a website–, he exhibited art pieces altered by what is known in computer science as ASCII art. In addition, within this appropriation there is another technique called *GlitchPop* that searches within the system for a fault in a web page’s memory, where it generates a series of repetitions of the same window, which can also be seen as a work of art.

The artist managed to trespass the 21<sup>st</sup> Paiz Art Biennial’s website, within which, using a JavaScript library called *hammer.js*, he then offered viewers the opportunity to scribble and create virtual graffiti. This piece was named after Henry Miller’s great phrase: “Paint as you like and die happy.”



1. Vista de la instalación. | [Installation view](#).
2. Detalle de la instalación con diseño de abstracción del billete de 0.50 centavos de Guatemala, diseñado por el artista. | [Installation detail. Artist abstraction design on a Guatemalan 50 cents bill](#).

Foto | Photo: Byron Mármol.

Dentro de esta serie también se ve un experimento de JavaScript, con el cual se distorsionan rostros en forma poligonal y un código QR de la representación del extinto billete guatemalteco de 50 centavos, para convertirlo en una denuncia política.

Bryan nos mostró la irrupción de espacios digitales y su vinculación con agentes externos que, en este caso, están representados por el espectador.

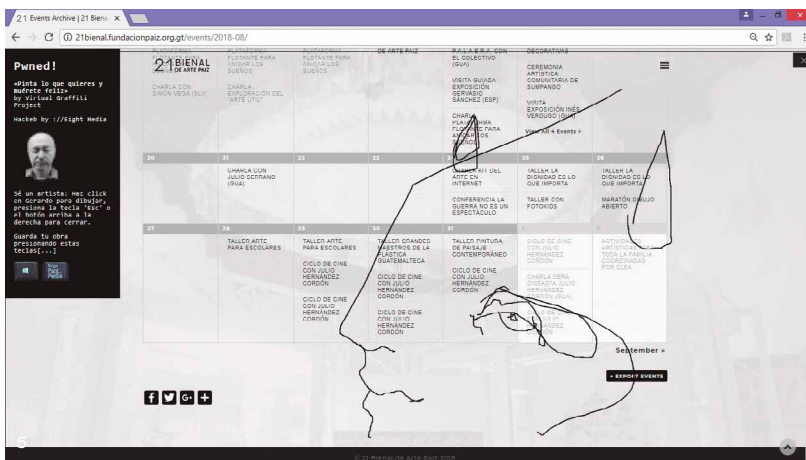
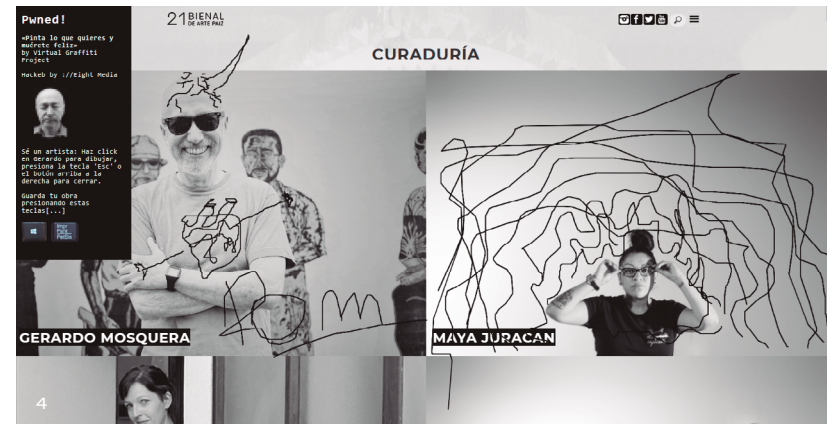
MJ

Within the series, there was also a JavaScript experiment, through which faces were distorted into polygonal forms, and a QR code that led to a representation of the extinct Guatemalan 50-cent bill, created as a political statement.

Bryan showed an intrusion into digital spaces and its connection with external agents that, in this case, were represented by the viewer.

MJ

- 3-7. Capturas de pantalla de una de las obras del artista, que permitían al público intervenir la página web oficial de la Bienal. | Screen captures of one of the artist's works, which allowed the audience to intervene the Biennial's official web page.






21 VIVE LA BIENAL | 21 Bienal x Nueva pestaña x

← → ↻ ① No es seguro 21biental.fundacionpaiz.org.gt/blog/ 🔍 ☆ 📄 📱

**Pwned!**




«Pinta lo que quieres y muérete feliz»  
by Virtual Graffiti Project

Hackeb by ://Eight Media




Sé un artista: Haz click en generar para dibujar, presiona la tecla "esc" o el botón arriba a la derecha para cerrar.

Guarda tu obra presionando estas teclas[...]

**SOLARES EN ANTIGUA**

El sábado 18 de agosto se realizó una visita guiada a "Dulce Hogar", obra de la artista Inés Verdugo, en Concepción 41, Antigua Guatemala, Sacatepéquez, construida en forma de una pequeña casa a partir de...



**COMUNIDAD DE SUMPANGO, PARTICIPANTE DESTACADO DE LA 21 BIENAL DE ARTE PAIZ**

Con una representación de la danza de los moros y cristianos frente a la municipalidad, inició la participación de Sumpango, Sacatepéquez en las actividades de la 21 Bienal de Arte Paiz, como uno de los participantes...

**MAGDALENA ATRIA COMPARTIÓ SUS TÉCNICAS DECORATIVAS EN RABINAL**

El sábado 18 de agosto, la artista chilena Magdalena Atria compartió el taller "técnicas decorativas" en Rabinal, Baja Verapaz con el objeto...

21 VIVE LA BIENAL | 21 Bienal x

← → ↻ ① No es seguro 21biental.fundacionpaiz.org.gt/blog/ 🔍 ☆ 📄 📱

**Pwned!**

«Pinta lo que quieres y muérete feliz»  
by Virtual Graffiti Project

Hackeb by ://Eight Media



Sé un artista: Haz click en generar para dibujar, presiona la tecla "esc" o el botón arriba a la derecha para cerrar.

Guarda tu obra presionando estas teclas[...]







**LÓPEZ CUENCA CHARLÓ SOBRE EL H.I.J. ARTE EN LA ERA BETAMAX**

Luego de su visita a Quetzaltenango, Alberto López Cuenca dictó una conferencia en la sede de Fundación Paiz el martes 7 de agosto, titulada "La amenaza fantasma: la historia del arte en la era Betamax" donde...



**MAGDALENA ATRIA CONVERSO SOBRE SU DIMENSIÓN ARTÍSTICA, EMOCIONAL Y SENSITIVA**



**MAGDALENA ATRIA**



**RICARDO LANZARINI Y ESTUDIANTES DE ARTE INAUGURARON MURAL COLECTIVO**

# CILDO MEIRELES

**Inserciones en circuitos ideológicos:  
Proyecto Coca-Cola**

**Insertions into Ideological Circuits:  
Coca-Cola Project**

**Inserciones en circuitos ideológicos:  
Proyecto Billete**

**Insertions into Ideological Circuits:  
Bank-Note Project**

1970

Intervenciones en papel moneda devuelto a la circulación para difundir sus mensajes de denuncia. Colección Gerardo Mosquera | Interventions on bank notes, which were returned to circulate to spread denunciation messages. Collection Gerardo Mosquera

Intervenciones en botellas de Coca-Cola devueltas a la circulación para difundir sus mensajes de denuncia. Colección Gerardo Mosquera | Interventions on Coca-Cola bottles, which were returned to circulate to spread denunciation messages. Collection Gerardo Mosquera

Centro Cultural Municipal |  
Municipal Cultural Center

Mi intención con el *Proyecto Coca-Cola* era llegar a una fórmula que potencialmente pudiera tener un efecto político, y creo que la pieza lo consiguió. No obstante, es prácticamente imposible lograr algo a través de este proyecto si se limita a una escala individual. La contribución de cada botella individual es menor en comparación con la escala potencial de la obra. En ese momento, me sentía muy bien con el proyecto, porque era al menos factible, incluso si planteaba el problema de la desproporción.

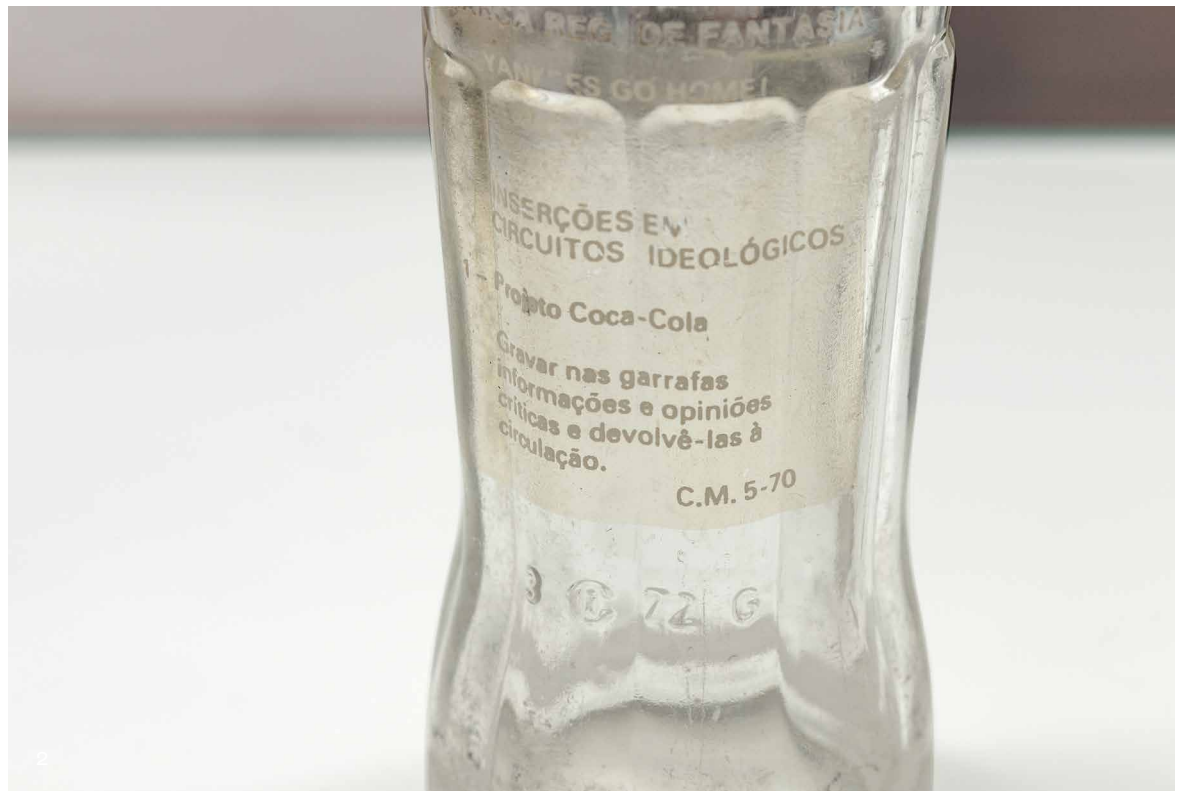
El *Proyecto Coca-Cola*, parte de *Inserciones...*, fue casi una metáfora de lo que considero es el trabajo real: el *Proyecto Billete*, que fue la segunda etapa de la serie. En este proyecto se estamparon billetes con mensajes políticos y fueron puestos en circulación. Permaneció la idea del circuito y, por supuesto, tuvo un mayor efecto que el *Proyecto Coca-Cola*. En la confrontación del individuo y el Estado en esas circunstancias, claramente se entendió al Estado como el problema. El *Proyecto Coca-Cola* abordó más el tema del individuo en relación con el capitalismo. Al igual que el Pop Art, jugó con la iconografía de masas de manera irónica. Me interesaba el carácter doble de las obras: un objeto podía simultáneamente participar en dos niveles, tanto dentro como fuera, de una definición histórico-artística del objeto de arte

My intention with the *Coca-Cola Project* was to arrive to a formula which could potentially have a political effect, and I think that the piece achieved this. Nonetheless, it is practically impossible to achieve anything on an individual scale through this work. The contribution of each individual bottle is minor in comparison with the potential scale of the work. At the time I felt great about the project, because it was at least feasible, even if it raised this issue of disproportion.

The *Coca-Cola Project*, part of *Inserciones...*, was almost like a metaphor for what I consider the real work: the *Bank-Note Project*, which was the second stage of this series. In this project, banknotes were stamped with political messages and re-inserted into circulation. The idea of the circuit was still there and of course it had a greater effect than the *Coca-Cola Project*. In the confrontation of the individual and the State in those circumstances, the State was clearly seen to be the problem. The *Coca-Cola Project* addressed more the issue of the individual in relation to capitalism. Like Pop Art, it played with mass iconography in an ironic way. I was interested in the double character of these works: one object could simultaneously engage on two levels, both within and outside an art-historical definition of the art object.

Cildo Meireles

Cildo Meireles



1. Detalles de la instalación. Intervención en billetes. | Installation details. Intervention on bills.
2. Detalles de la instalación. Intervención en botellas de Coca-Cola. | Installation details. Intervention on Coca-Cola bottles.

Foto | Photo: Byron Mármol.

# GERVASIO SÁNCHEZ

## Vida | Life

Muestra personal de fotografía | Solo show of photography

Centro Cultural de España en Guatemala (CCE/G) | Spain Cultural Center in Guatemala (CCE / G)

Esta muestra personal del muy galardonado fotógrafo español reunió una selección de 40 fotos —la mayoría inéditas o poco difundidas— tomadas en muy diversos tiempos, lugares y contextos. Al contrario de sus exposiciones y libros anteriores, no han sido divididas por tema, origen o fecha, como corresponde a su labor como reportero, dedicado sobre todo a conflictos armados en todo el planeta y sus consecuencias. Si Sánchez es un reportero de estatura mundial, esta muestra lo presentó de modo distinto: destacó a un artista de la imagen.

Gervasio no ha buscado el hedonismo sino una belleza con filo, capaz de potenciar y volver más profundo el sentido de imágenes que nos muestran la tragedia de la guerra y la violencia. No crea una estética de estas desgracias: las critica a través del impacto estético y de los poderes cognoscitivos y comunicativos del arte. Como ha dicho Antonio Muñoz Molina: “En el disparo de su cámara siempre hay denuncia y siempre hay poesía”.

De Goya a los reporteros mediáticos de hoy, los cronistas de guerra suelen ser reporteros de muerte. Sánchez es un reportero de vida, del triunfo de la vida sobre la violencia destructora. Esta visión enfoca todo su trabajo, y es el gran eje temático que da título a la muestra. Sus imágenes se concentran en enseñar cómo la vida se sobrepone, cómo se manifiesta en medio de las ruinas de la guerra y la muerte, superándolas.

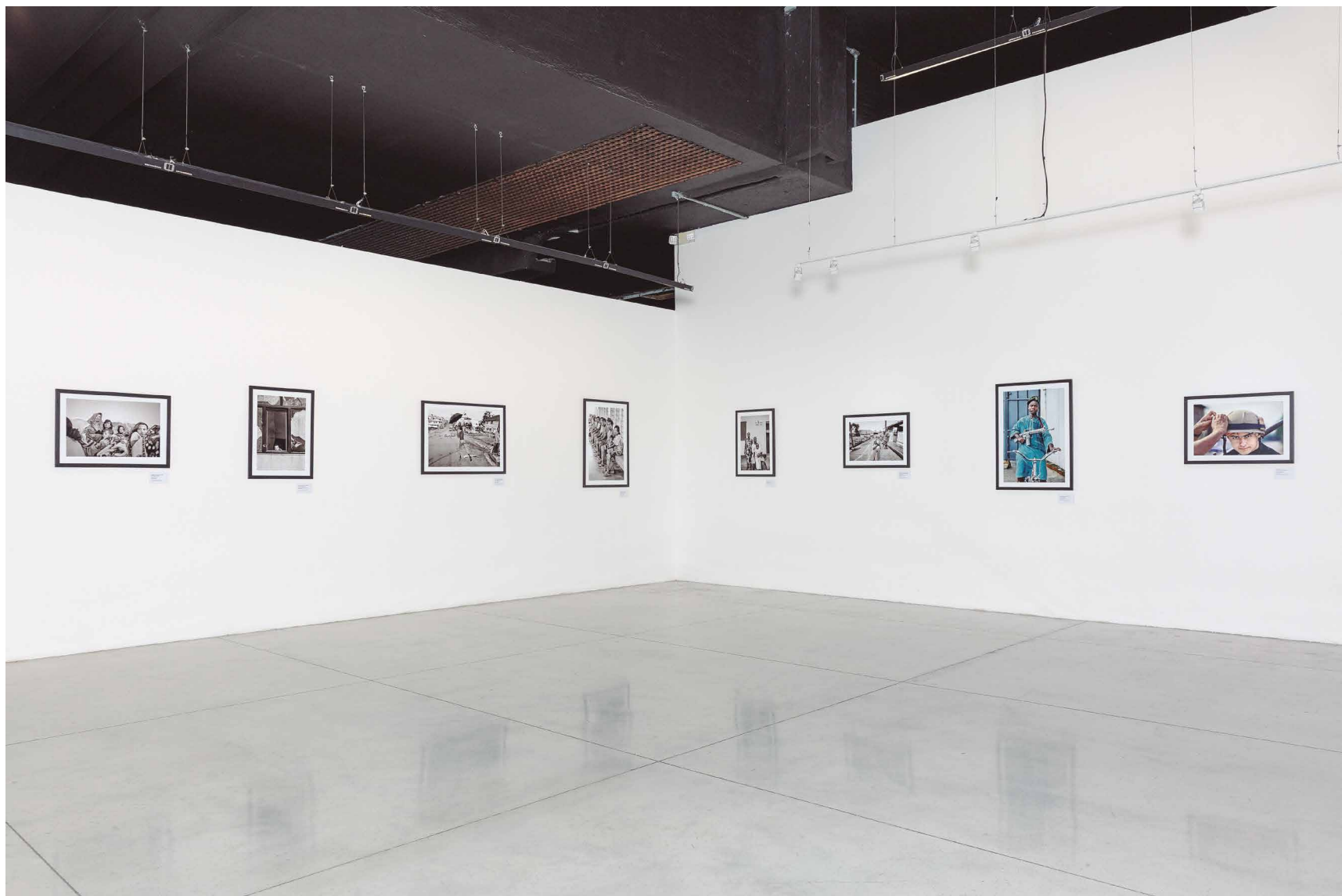
This solo show by the award-winning Spanish photographer gathered together a selection of forty photos —mainly unpublished and barely known— taken at diverse times, places, and contexts. Contrary to his earlier exhibits and books, they are not divided according to topic, origin, or date, as it should be the case for a journalist focused on armed conflicts and its consequences all over the planet. If Sánchez is a journalist of global stature, this exhibition shows him differently: highlighting an artist of the image.

Gervasio has not looked for hedonism but for beauty with edge, capable of boosting and making more profound the sense of images that reveal the tragedy of war and violence. He does not create aesthetics from those miseries. He criticizes them through the aesthetic impact and through the cognitive and communicative powers of art. As Antonio Muñoz Molina said: “His camera’s shots always display denunciation as well as poetry.”

From Goya to media journalists today, war chroniclers have usually been reporters of death. Sánchez is a reporter of life, of life’s triumph over destructive violence. This view gives focus to his entire work, and it is the great thematic axis that gives title to the exhibit. His images target on showing how life overcomes, how it manifests itself in the midst of the ruins of war and death, surpassing them.

GM

GM



Vista de sala. | Exhibit view.

Foto | Photo by Byron Mármol.





1. Un hombre fuma junto al cadáver de un joven muerto por el disparo de un francotirador en Sarajevo (Bosnia-Herzegovina), junio de 1992. Foto: cortesía del artista. | [A man smokes next to the a young man's body dead from a sniper shot in Sarajevo \(Bosnia-Herzegovina\). June, 1992. Photo courtesy of the artist.](#)
2. Un niño juega con un paraguas en la avenida principal destruida por los combates en Monrovia (Liberia), mayo de 1996. Foto: cortesía del artista. | [A boy plays with an umbrella in Monrovia's main avenue destroyed by combats \(Liberia\). May, 1996. Photo courtesy of the artist.](#)
3. Varios niños juegan entre coches y camionetas destruidas en Sarajevo (Bosnia-Herzegovina), octubre 1993. Fotografía: cortesía del artista. | [Children play among cars and busses destroyed in Sarajevo \(Bosnia-Herzegovina\), October 1993. Photo courtesy of the artist.](#)
4. Una niña circula entre las ruinas de una ciudad en Djakova (Kosovo), junio de 1999. Foto: cortesía del artista. | [A girl rides her bike among the ruins of a city in Djakova \(Kosovo\). June, 1999. Photo courtesy of the artist.](#)

# HELLEN ASCOLI Y JORGE DE LEÓN

## Correspondencia | Correspondence

2018

Intercambio de cartas entre Guatemala y Estados Unidos; instalación de dibujos y documentación del proceso | *Letters exchange between Guatemala and the US; installation of drawings, and documentation of the process*

Centro Cultural Municipal | Municipal Cultural Center

En esta colaboración, Hellen Ascoli y Jorge De León tomaron su correspondencia a larga distancia como un espacio para pensar sobre la distancia y la pérdida, el dibujo y la política, y el entramado del proceso artístico y la metáfora. Instalada en el Centro Cultural Municipal – Correos –, *Correspondencia* incluye postales dibujadas en grafito por De León, dando continuidad a su uso de imágenes de periódicos de Guatemala. Estas imágenes exploran los eventos diarios violentos y grotescos, ofreciendo una imagen de Guatemala que nunca aparecería en postales turísticas. Asimismo, dado que el servicio de correo fue discontinuado, el hecho de elaborar postales y enviarlas a un amigo o colaborador es un ejercicio frustrante.

Ascoli, quien se mudó recientemente a los Estados Unidos, envía a De León y otros amigos textos, correos electrónicos y fotografías; en ellas muestra sus caminatas diarias cerca de un lago cercano, sus observaciones acerca del paisaje que rodea su nuevo hogar, y su experiencia sobre la distancia. En la instalación, Ascoli presenta un video de estos textos e imágenes. Las postales de De León dibujan una línea desde el video alrededor de la sala, hacia una serie de dibujos que completó mientras pensaba en la obra de Ascoli y enseñaba a tejer. En el centro de la sala, los visitantes son invitados a escribir y dibujar sus propias postales. El proyecto sugiere la riqueza del intercambio artístico, al tiempo que genera un espacio para la desorientación, la frustración y la pérdida.

In this collaboration, Hellen Ascoli and Jorge De León took their long-distance correspondence as a site for thinking about distance and loss, drawing and politics, and weaving as artistic process and metaphor. Installed at the Centro Cultural Municipal – Correos –, *Correspondencia* includes postcards drawn in graphite by de León, continuing his use of images from Guatemala's daily press. These images explore the violent and grotesque events of the day, offering an image of Guatemala that would never appear on tourist postcards. Further, since the national mail service was discontinued, the act of making postcards and sending them to a friend or collaborator is an exercise in frustration.

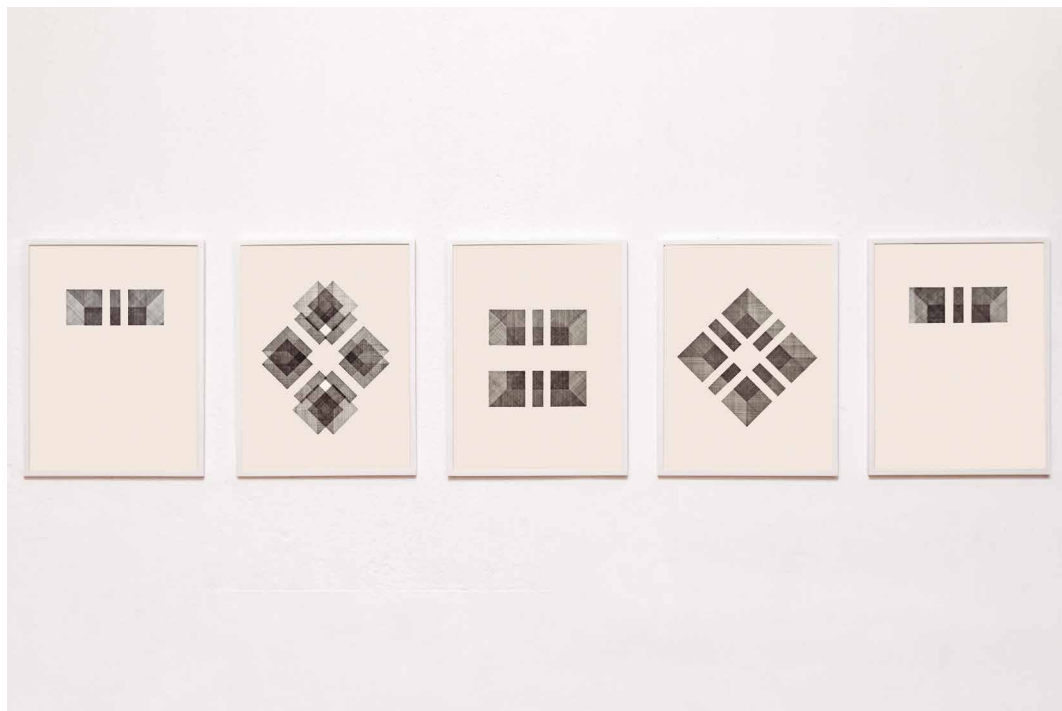
Ascoli, who recently moved to the United States, sends texts, emails, and photographs to de León and other friends, showing her daily walks at a nearby lake, her observations about the landscape surrounding her new home, and her experience of distance. In the installation, Ascoli presents a video of these texts and images. De León's postcards draw a line from the video around the room, to a series of drawings he completed while thinking about Ascoli's work and teaching as a weaver. In the center of the room, visitors are invited to write and draw their own postcards. The project suggests the richness of artistic exchange, while also allowing space for disorientation, frustration, and loss.

Laura August

Laura August



Vistas de la instalación.  
| Installation views.  
Foto | Photo: Byron Mármol.



# JULIO HERNÁNDEZ CORDÓN

## Ciclo de cine | Film program

Retrospectiva de su obra cinematográfica | Retrospective of his film work

Centro Cultural de España en Guatemala (CCE/G) | Spain Cultural Center In Guatemala (CCE / G)

Julio Hernández es un cineasta guatemalteco que ha desarrollado una gran producción artística. Se ha enfocado en el “cine de autor”, pues utiliza su propio guión y eso hace que la obra de Julio tenga autenticidad local. En sus películas se puede encontrar historias netamente ligadas a la contemporaneidad guatemalteca y sus personajes arrastran el hilo histórico que les tocó vivir.

Como uno de los cineastas más consolidados de la región, Hernández se ha convertido en un vínculo visual con el mundo. Sus obras pueden presentar una sociedad violenta y solitaria en mundos distópicos que se acerca a nuestro contexto.

Su participación en la 21 Bial de Arte Paiz fue un intento por llevar a los asistentes una retrospectiva de todo su trabajo. Estas proyecciones se realizaron en el transcurso de una semana en el Centro Cultural de España en la Ciudad de Guatemala, con la presencia del autor. Esa semana, los espectadores podían entrar a la sala de cine y disfrutar de manera cronológica la producción del cineasta.

También se tuvo la oportunidad de proyectar por primera vez en Guatemala su más reciente producción: *Cómprame un revólver* (2018), que nos presenta una inocencia frágil y en constante aprendizaje, donde la violencia es una condición y sobrevivir ante ella es un reto que arrastra la levedad humana.

Julio Hernández is a Guatemalan filmmaker with a significant artistic production. He has focused on “auteur cinema,” developing his own screenplays, which grant his works a sense of local authenticity. In his films, we find stories distinctly linked to Guatemala’s contemporary scene, with characters who weave the historic thread of their own lives.

As one of the most established filmmakers in the region, Hernández has become a visual link with the rest of the world. His films sometimes present a violent and solitary society in dystopian worlds that resemble our context.

His participation in the 21st Paiz Art Biennial endeavored to present a retrospective view of his life’s work to the audience. The films were shown over a one-week period at the Centro Cultural de España (Spanish Cultural Center) in Guatemala City, with the artist present. During that week, people could go to the center’s cinema room and enjoy a chronological presentation of the filmmaker’s production.

The Biennial also offered the opportunity to show Hernández’s most recent film in Guatemala for the first time. Entitled *Buy Me a Gun* (2018), the movie focuses on an innocent child, who is fragile and always learning, in a place where violence is ever-present and simply surviving presents a challenge.

Después de la presentación, Hernández compartió unas palabras con los espectadores. Todo culminó con un conversatorio en el cual se invitó a personajes que estuvieran ligados de alguna manera con la producción de Julio, como Rosina Cazali —curadora guatemalteca— y Luis Aceituno —escritor y periodista cultural.

MJ

After the presentation, Hernández shared a few words with the audience, concluding with a group discussion during which he introduced people who have taken part in his projects, such as the Guatemalan curator Rosina Cazali, and the writer and cultural journalist Luis Aceituno.

MJ

Fotograma de la película *Cómprame un revólver*. Foto: cortesía del artista. | Still from his film *Buy Me a Gun*. Photo: courtesy of the artist.



# JULIO SERRANO ECHEVERRÍA

## **Lógica de la interpretación | Interpretation's Logic**

2018

Video-ensayo |  
Video-essay

Centro Cultural de  
España en Guatemala  
(CCE/G) | Spain Cultural  
Center in Guatemala  
(CCE / G)

Este ensayo visual/escénico es una lectura polifónica respecto a la interpretación como herramienta creadora y creativa. La idea de tratar de comprender, transmitir y organizar un universo simbólico distinto al nuestro implica aceptar que el sentido será siempre un pez fuera del agua, que se escurre de nuestras manos. El ensayo está basado en registros de documentales previos del autor y de una intervención pública en la que distintos personajes reflexionan sobre estos temas, ante un grupo de personas que nos cuestionan sobre esa otra propiedad del lenguaje: hablar frente a una cámara, hablar frente a un público o hablar frente a una comunidad e intentar que nos entiendan.

This visual/scenic essay is a polyphonic reading regarding interpretation as a creative and creating tool. The idea of trying to understand, convey and organize a symbolic universe different to ours, means accepting that the meaning will always be like a fish out of the water that trickles from our hands. The essay is based on records from previous documentaries by the author. In addition, on a public intervention in which different characters reflect on these issues before a group of people, who question us about that other property of the language: speaking in front of a camera, speaking in front of a public, or speaking in front of a community, trying to be understood.

Aquel que interpreta  
agita sus brazos  
como si las ramas de los árboles  
le obedecieran,  
y el mar embravecido,  
y los huracanes,  
y la briza de la mañana  
fueran resultado  
de su escuchar atento  
para devolver  
a ruego  
la vida.  
Le escuchan,  
le hablan,  
le visitan  
para que luego lleve el mensaje,  
la palabra,  
la piedra sagrada envuelta en una tela  
y que de nuevo  
le escuchen,  
le pregunten,  
le anoten en una libreta improvisada  
y muevan su cabeza afirmativamente,  
interesados.

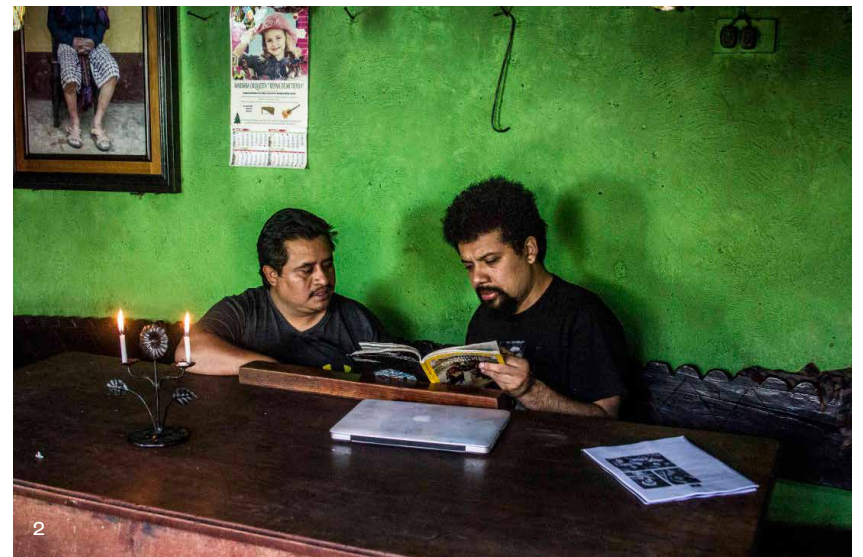
He who interprets  
waves his arms  
as if the tree's branches  
obeyed him,  
and the raging sea,  
and the hurricanes,  
and the morning breeze  
resulted from  
their attentive listening  
to give back  
from begging  
life.  
They listen,  
they speak to him,  
they visit him  
so that later he carries the message,  
the word,  
the sacred stone wrapped in cloth  
and that again  
they listen,  
they ask,  
they write on an improvised notebook  
and move their heads affirmatively,  
interested.

Aquel que interpreta  
se mete en las casas a abrir los cajones,  
en los sueños a confundir a los personajes;  
los dioses,  
el tiempo,  
el horario en que los barcos salen  
depende de él  
y él lo sabe,  
y le gusta usar palabras grandilocuentes  
para explicar por qué llega tarde,  
y al llegar tarde  
también le dice universo  
y también tiene una historia para contarlo.  
A lo mejor publica un libro,  
a lo mejor lo invitan a una charla  
y lo escuchan con atención  
y con respeto,  
a lo mejor coloquen al lado de su nombre  
alguna de sus propias palabras  
como una pequeña escultura de bolsillo.

Julio Serrano Echeverría

He who interprets  
goes into the houses to open the drawers,  
into dreams to confuse the characters;  
the gods,  
the time,  
the schedule for boats to leave  
depend on him  
and he knows it,  
and he likes using grandiloquent words  
to explain why he is coming late,  
and by coming late  
he also tells the universe  
and also has a story to tell.  
He might publish a book,  
he might be invited to a talk  
he might be listened to attentively  
respectfully,  
he might have next to his name  
some of his own words  
like a little pocket sculpture.

Julio Serrano Echeverría



1. Foto | Photo by Julio López.
2. Registro de video-ensayo de Julio Serrano Echeverría. Foto: Julio López. | Photo record of Julio Serrano Echeverría's video-essay. Photo by Julio López

# KEVIN FRANK PELLEGER

## **No permanecer en este lugar | Don't Stay in this Place**

2018

Fotografía |  
Photography

Instituto Centro Cultural  
de México | Embajada de  
México | Mexico Cultural  
Institute, Embassy  
of Mexico

A partir de su vasta colección de imágenes de la Ciudad de Guatemala, Kevin Frank Pellecer encuentra, en esta nueva obra, espacios de incomodidad comparable entre la Ciudad de Guatemala y una ciudad sin nombrar de los Estados Unidos. Observando los espacios banales del encuentro: las calles, el transporte público, los *raves* y las fiestas de *house*, Pellecer registra lo extraño, el silencio y los conflictos en los espacios donde menos esperamos encontrarlos. En su conjunto, las fotografías de esta serie oscurecen la familiaridad de cada una de las ciudades, haciendo imposible saber si la imagen proviene de Guatemala o Houston, dos ciudades a menudo olvidadas en la cobertura internacional de noticias, pero que están conectadas por la actual migración de refugiados centroamericanos. Las fotografías de Pellecer impactan más a nivel emocional —con su apariencia de pesadillas difíciles de recordar— que a nivel didáctico. En ellas sugiere que aún cuando soñamos con otros ámbitos no podemos quedarnos quietos ahí donde estamos.

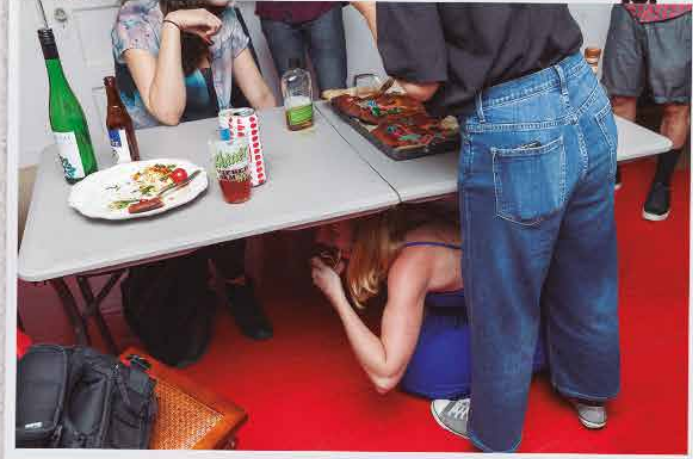
Drawing from his extensive body of photographs of Guatemala City, in this new work Kevin Frank Pellecer finds common discomfort in Guatemala and in a nondescript city in the United States. Looking to the banal spaces of encounter: in the streets, public transportation, raves and house parties, Pellecer records awkwardness, silence, and conflict, often in the spaces we least expect to find them. Seen together, the photographs in this series muddy the familiarity of each city, making it impossible to tell if the image comes from Guatemala or Houston, two cities often forgotten in the international news, but connected by the current migrations of Central American refugees. Pellecer's photographs work on the level of the emotional—appearing like hard-to-recall nightmares—rather than on the level of the didactic. In them, he suggests that even as we dream of other places, we cannot remain still where we are.

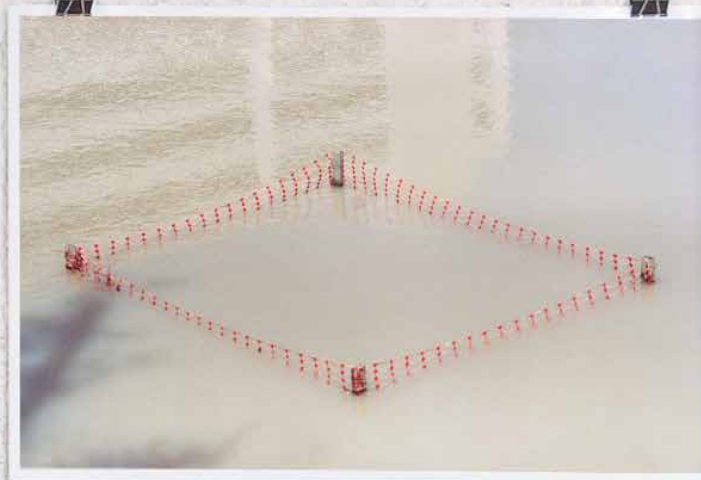
LA

LA









Detalles de sala. | Exhibit details.

Foto | Photo: Byron Mármol.

# LYNDSIE PRICE

## El disfraz del ideal | *The Ideal's Disguise*

2018

Video-performance |  
Video-performance

Fotografía |  
Photography

Casa Municipal, Antigua  
Tipografía Sánchez &  
de Guise | Municipal  
House, former Tipografía  
Sánchez & de Guise

En los distintos segmentos de su obra, Price siempre ha trabajado la mirada del cuerpo como territorio, los diálogos que en torno a su piel se generan, y cómo estos se conjugan con su identidad. La forma de descubrirlo es siempre una acción viva y activa, es por eso que la artista parte desde sí misma para confrontar su identidad y la identidad impuesta, las cuales se traducen en imágenes específicas de su cuerpo para manifestar esa dicotomía entre lo bello y lo diferente.

La obra de Price es un cuestionamiento a los cánones de belleza impuestos, en este caso sobre los rasgos faciales, el color de piel y el cabello. La artista se sometió a una transformación física en la cual aparece como una persona blanca, modificando su color de piel, cabello y nariz. Su obra cuestiona desde el primer acercamiento, ya que su apariencia física la hace parecer otra persona.

*El disfraz del ideal* consta de tres fotografías, donde se muestra a una mujer caucásica, que los espectadores pasaron desapercibidos pensando que era la artista, pero al ingresar a la sala se colocaron dos videos, en uno se pudo ver la alteración del cuerpo y aspecto de Lyndsie, y en el segundo video se mostró cómo ella se despojaba de esa imagen.

In the different stages of her oeuvre, Price has always worked on seeing the body as a territory, the dialogues that arise regarding her skin, and how these affect her identity. The body is always discovered through a live and vivid action as the artist begins with herself in order to confront her own identity in addition to an imposed identity. These identities are then translated into images specific to her body in order to manifest the dichotomy between what is beautiful and what is different.

In her work, Price reconsiders beauty canons that have been imposed, in this case, those regarding facial features, skin color, and hair. The artist underwent a physical transformation to make herself look like a white person, modifying her skin color, her hair, and her nose. From the first moment, her work poses a question because her physical appearance makes her look like someone else.

*The Ideal's Disguise* consisted of three photographs that show a Caucasian woman, which went unnoticed by visitors who thought they were pictures of the artist. However, when they entered the exhibition space, they were confronted by two videos: one showed how Lyndsie altered her body and appearance, and the other, how she then shed that image.

MJ

MJ

Vistas de la instalación.  
| Installation views.

Foto | Photo: Byron Mármol.



# MAGDALENA ATRIA

## ***Serena y furiosamente* / *Serenely and Fiercely***

2018

Intervención con  
plasticina | *Intervention  
with plasticine*

Casa Ibargüen I  
Casa Ibargüen

La obra de Magdalena Atria, que abarca más de 20 años, comunica lo experiencial y lo no-racional con la inteligencia de lo emocional. A menudo sus instalaciones son efímeras y están creadas para los espacios donde se exhiben, dialogando con estructuras u objetos históricos específicos. Respondiendo a su interés en la idea y la experiencia del juego, su instalación para la 21 Bienal de Arte Paiz está hecha con plastilina, para crear una intervención abstracta a lo largo de la pared de la Casa Ibargüen. Atria ha trabajado con este material en varios proyectos, su interés en usarlo se basa en la manera en la que las geometrías producidas pueden modificarse —la manera en la que están cambiando constantemente— incluso cuando se tocan, o cuando entran en contacto con la pared. La plastilina “es el soporte y el pigmento al mismo tiempo”, apunta la artista, diferenciándola materialmente de la pintura o la piedra. Además, reacciona al lugar y las interacciones del público; al tocarla conserva la marca de ese tacto. “El arte mejora nuestra capacidad de sentir”, dice Atria. Titulada *Serena y furiosamente* como referencia a la canción de Sui Génerois, la instalación hace referencia a dos estados de ánimo aparentemente opuestos. Es difícil explicar racionalmente la condición de sentir a la vez tranquilidad y furia, pero en estas abstracciones vibrantes encontramos una reflexión sobre cómo podría sentirse esa experiencia.

In a career spanning more than 20 years, Magdalena Atria’s work bridges the experiential and non-rational with the intelligence of emotions. Her installations are often site-specific and ephemeral, responding to specific historical structures or objects. Interested in the idea and the experience of play, her installation for the Paiz Art Biennial uses plasticine to create an abstract intervention along the wall of Casa Ibargüen. Atria has worked with the material in numerous projects and is interested in how geometries made of the moldable clay might modify themselves—how they are always changing—even as they are touched, or as they touch the wall. The plasticine “is the support and pigment, at the same time” she observes, giving it a material distinction from paint or stone. Further, it reacts to its place and the interactions of its viewers; when it is touched, it holds the mark of that touch. “Art improves our ability to feel,” says Atria. Titled *Serena y furiosamente*, in reference to a Sui Génerois song, the installation references seemingly opposing emotional states. To be both calm and furious at the same time is difficult to explain rationally, but in these vibrant abstractions, we find a reflection of what that experience might feel like.

LA

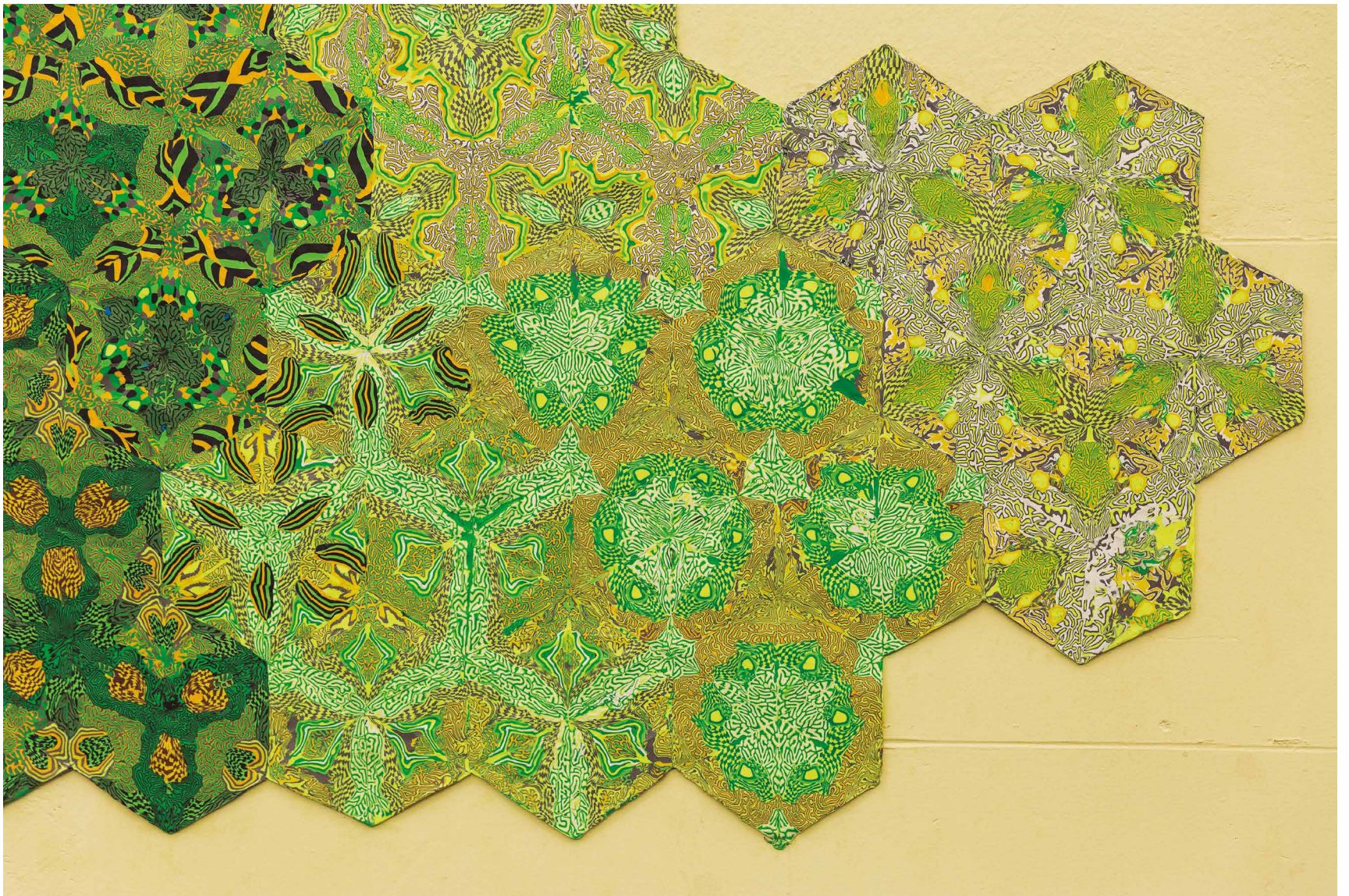


Vista general de la instalación. | Installation view.

Foto | Photo: Byron Mármol.







Detalles de la instalación. | Installation details.

Foto | Photo: Byron Mármol.

# H.I.J.O.S.

## **Empapelados / Empapelados (Covering the Walls)**

2018  
Carteles de denuncia |  
Denounce posters

Centro Cultural  
Casa Celeste | Casa  
Celeste Cultural Center

Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia Contra el Olvido y el Silencio es un colectivo de carácter social que nació en 1999, cuando hombres y mujeres salieron a la calle el 30 de junio e irrumpieron por primera vez en el desfile militar que se realiza en la Ciudad de Guatemala. Los miembros de H.I.J.O.S. no se consideran a sí mismos como artistas, más bien su compromiso es con el activismo y su objetivo es no olvidar. Los rostros de miles de desaparecidos fueron colocados en las calles de la ciudad ese año. Desde entonces es común verlos cubriendo muros olvidados, incluso frente al Congreso de la República de Guatemala.

El empapelado que ellos realizan consiste en rostros de desaparecidos, torturados y asesinados, principalmente del conflicto armado interno. La estética de la memoria colocada en una bienal es de vital importancia para sanar el tejido social de un país, y en este caso la pieza se colocó en una sede completa, incluyendo desde la fachada exterior hasta ingresar a la galería. Al entrar, el espectador se encontraba rodeado de rostros e imágenes que lo hacían ver, más allá de una guerra, los rostros que contaban las historias de las personas que sufrieron en carne propia las consecuencias de esa guerra sistemática.

Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia Contra el Olvido y el Silencio (Sons and Daughters for Identity and Justice against Oblivion and Silence) is a social collective group that was founded in 1999 when men and women took to the street on June 30<sup>th</sup> and interrupted the annual military parade that takes place in Guatemala City for the first time. Members of H.I.J.O.S. do not consider themselves artists; rather, they are committed to activism and their objective is to make it impossible to forget. That year, the faces of thousands of the people who disappeared were displayed on the city's streets. Ever since, it is common to see their photographs covering forgotten walls, even across from the Congress of the Republic of Guatemala.

The walls that this group covers with photographs display the faces of people who disappeared, were tortured and assassinated, particularly during Guatemala's internal armed conflict. Taking the esthetics of memory into account at a biennial is of vital importance to healing a country's social fabric and, in this particular case, the work filled an entire venue, covering the walls of the front façade and the entire exhibition space inside. Upon entering, spectators were surrounded by images that made them see, beyond the war, the faces and stories of the people who had personally suffered the consequences of that systematic war.



1. En las empapeladas se muestra el rostro, nombre y breve información de la persona detenida y/o desaparecida durante el conflicto armado interno en Guatemala. | The empapered walls provide the face, name and a brief information on the detained and/or missing persons during Guatemala's internal armed conflict.

Fotos | Photo: Selvin García.





2. Las empapeladas abordan la memoria histórica del país, desde las voces y experiencias de las personas que vivieron algún tipo de represión. | The empapered walls approach the country's historical memory from the voices and experiences of people who lived under some sort of repression.

Foto | Photo: Byron Mármol.

3. Foto Photo: Selvin García.

# RICARDO LANZARINI

## **Encendido: Arte busca mirada | Switched on: Art Seeks Gaze**

2018,

Instalación interactiva |  
Interactive installation

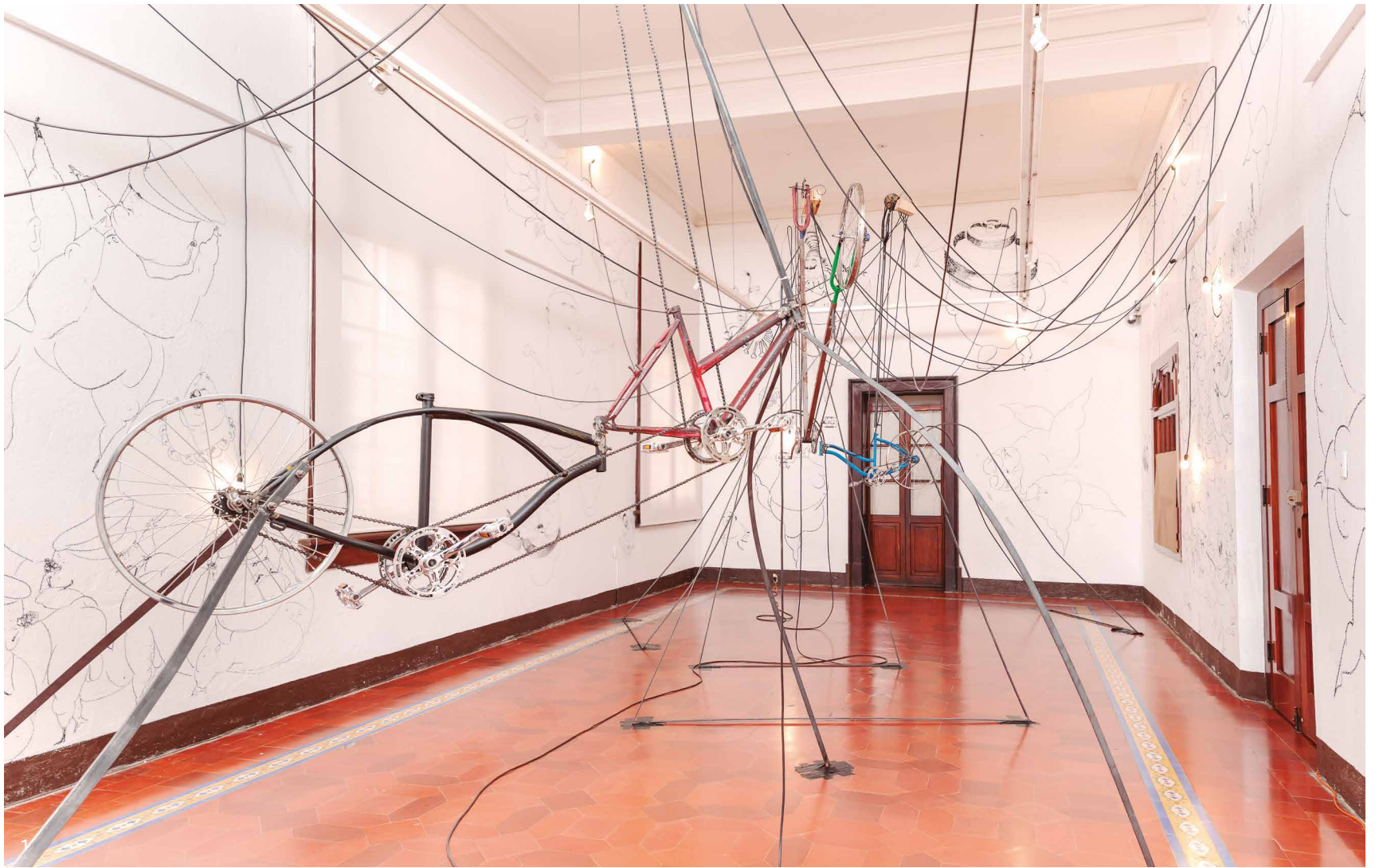
Centro Cultural  
Municipal | Municipal  
Cultural Center

*Encendido: Arte busca Mirada*, de Ricardo Lanzarini, incluye capa tras capa de dibujos en carboncillo y grafito sobre paredes. En el centro de la habitación, colgando del techo, construyó una gran estructura a partir de marcos de bicicletas que, al pedalear, proporcionan energía a las bombillas que iluminan los dibujos. La instalación interactiva se inspira en largas tradiciones de caricaturas: aquí, las figuras políticas y religiosas se encuentran en situaciones comprometedoras (y a menudo escatológicas), mostrando su hipocresía e indecencia. No obstante, los dibujos también son sustancialmente complejos, sobreponiéndose uno a otro y llenando las paredes de piso a techo con imágenes fantásticas, las cuales van en escala desde una miniatura hasta un gran mural. Al activar al espectador con su estructura de bicicleta aparentemente caprichosa, Lanzarini también se involucra en cómo  *vemos*. Aquí los dibujos son iluminados solo por el ejercicio activo del visitante, quien mueve los pedales. Las bombillas, como las que se pueden ver en una sala para interrogatorios, se encienden y apagan con un patrón convulsivo que dificulta saber si lo que se ve realmente está ahí. Esa ambigüedad entre la imaginación y lo grotesco, entre la realidad y la ilusión, es tanto una hermosa experiencia visual como una metáfora política estridente de nuestros tiempos.

Ricardo Lanzarini's *Encendido: Arte busca mirada* includes layers upon layers of charcoal and graphite drawings on the walls. In the center of the room, hanging from the ceiling, he has built a large structure from bicycle frames that, when pedaled, provide energy to light bulbs that illuminate the drawings. The interactive installation pulls from long traditions of caricature: here, religious and political figures are in compromising (and often scatological) situations, showing their hypocrisies and indecency. However, the drawings here are also remarkably intricate, piling up over each other and filling the walls from floor to ceiling with fantastical images that range from the scale of a thumbnail to a large mural. By activating the viewer with his seemingly whimsical bicycle structure, Lanzarini also engages with how we *see*. Here, the drawings are lit only by the active exercise of the visitor who pushes the pedals. Bare light bulbs, like those that might be found in an interrogation room, flicker on and off in a seizure-like pattern that makes it difficult to know if what one is seeing is there. That ambiguity—between imagination and the grotesque, between what is there and the illusion—is both a beautiful visual experience and a strident political metaphor for our times.

LA

LA







1. Vista de la instalación. Foto: Byron Mármol. | Installation view. Photo: Byron Mármol.
- 2-3. Vistas de la instalación que reflejan la dinámica de la luz. Fotos: Byron Mármol. | Installation views that show light's dynamics. Photos: Byron Mármol
4. Vista de la instalación que reflejan la dinámica de la luz. Foto: Selvin García. | Installation view that shows light's dynamics. Photo: Selvin García
5. Detalle | Detail. Photo: Byron Mármol



# ROBERTO ESCOBAR

## **Paseo | Walk**

2015 - 2018

Acuarelas |  
Watercolors

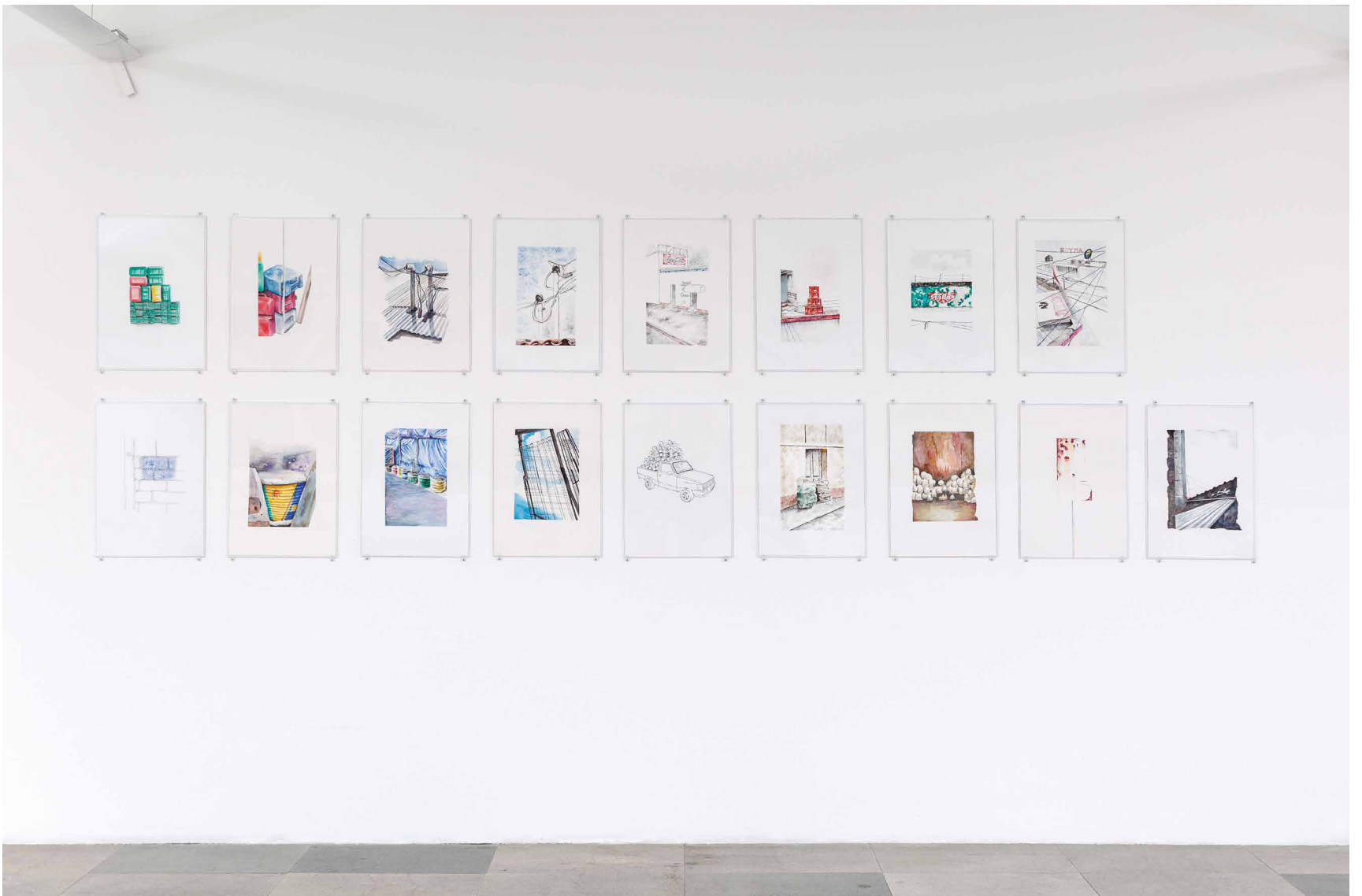
Instituto Centro Cultural de  
México, Embajada de México |  
Mexico Cultural Institute,  
Embassy of Mexico

Las acuarelas en la serie *Paseo* de Roberto Escobar muestran detalles sutiles del hogar del artista y las observaciones de sus caminatas diarias. Aquí vemos cajas para cerveza Gallo, jarras para transportar gasolina, cables eléctricos, un tambor de juguete abandonado, barreras de alambre de púas, la parte trasera del mercado de la 18 calle. En una imagen, un pequeño camión transporta una montaña de contenedores plásticos vacíos, apilados en una configuración extraordinaria. Escobar tituló la obra *Persistencia de lo real*, siendo una escena característica de su ciudad de origen, algo tanto local como universal en su cotidianidad. En base a sus fotografías, las acuarelas representan estos pequeños y olvidados momentos en una ciudad, que se vuelven efímeros en su medio. A medida que los trazos de pintura se desvanecen dentro del espacio blanco expansivo del papel, se convierten en gentiles recordatorios de la naturaleza transitoria de nuestros días, una sugerencia para desacelerar y ver cuidadosamente alrededor, mientras nos movemos por el mundo..

The watercolors in Roberto Escobar's series *Paseo* show the subtle details of the artist's home and his observations from his daily walks. Here we see crates for Gallo beer, jugs for transporting gasoline, electrical wires, an abandoned toy drum, barbed wire barriers, the backside of the 18th street market. In one image, a small truck carries a mountain of empty plastic containers, piled up in an extraordinary configuration. Escobar has titled the work *Persistence of the real* and it is a characteristic scene from this particular city, something both local and universal in its dailiness. Based on his photographs, the watercolors represent these small, forgotten moments in a city, but they take on an ephemerality in their medium. As the washes of paint fade into the expansive white space of the paper, they are gentle reminders of the transitory nature of our days, a suggestion to slow down and look carefully around us as we move through the world.

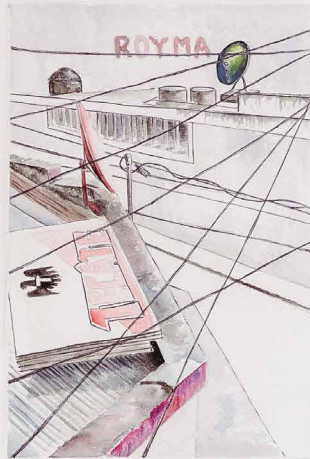
LA

LA



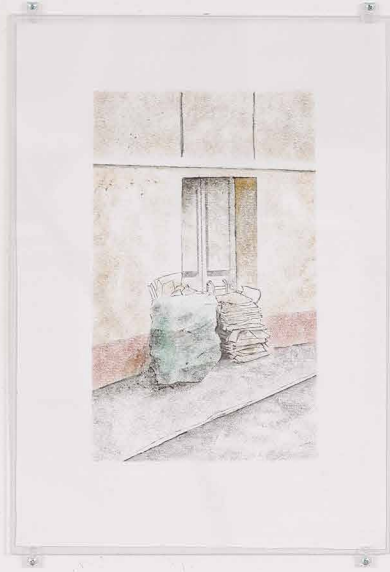
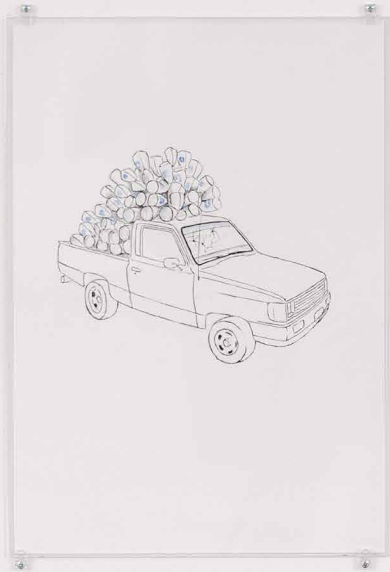
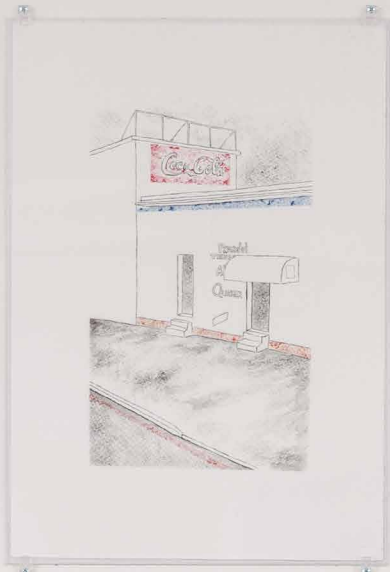
Vista general de la instalación. | Installation view.

Foto | Photo: Byron Mármol.



Detalles de sala. | Exhibit details.

Foto | Photo: Byron Mármol.



# RODOLFO WALSH

## ***El muro | The Wall***

2018

Video-instalación |  
Video-installation

Instituto Centro Cultural  
de México, Embajada de  
México | Mexico Cultural  
Institute, Embassy of  
Mexico

En su video-instalación *El Muro*, el fotógrafo Rodolfo Walsh compagina una serie de imágenes de Google Maps en puntos de contacto donde se han construido paredes. Al viajar a lo largo de esas líneas, su video conecta lugares dispares, unidos por su intención de separar a las personas en base a diferencias políticas, religiosas y culturales. Él dibuja una línea roja a lo largo de estas fronteras para luego emparejar los diversos pueblos que los separan: Judíos/Árabes, Norcoreanos/Surcoreanos, Protestantes/Católicos, Chiitas/Sunitas, Españoles/Africanos. En un momento en que Estados Unidos está revisando su frontera con México y volviendo su política migratoria (especialmente para refugiados centroamericanos) aún más draconiana y violenta, Walsh sugiere cuán absurdas son esas divisiones, y las formas en que el conservadurismo ideológico marca literalmente nuestros paisajes compartidos.

In his video installation *El muro*, photographer Rodolfo Walsh compiles a series of images from Google Maps at points of contact where walls have been built. Travelling along these lines, his video connects disparate places, joined by their decision to separate people based on political, religious, and cultural differences. He traces a red line along these boundaries and then parses out the different peoples that they separate: Jews/Arabs, North Koreans/South Koreans, Protestants/Catholics, Shiites/Sunnis, Spanish/Africans. At a moment in which the U.S. is revisiting its border with Mexico and making its immigration policies (especially for Central American refugees) even more violently draconian, Walsh suggests the absurdity of such divisions and the ways in which ideological conservatism literally marks our shared landscapes.

LA

LA

Dos vistas de la instalación.  
| Intallation views.

Foto | Photo: Byron Mármol.



# SIMÓN VEGA

## ***Apollo-Soyuz-Chapultepec Project* | *Apollo-Soyuz-Chapultepec Project***

2018

Instalación I  
Installation

Centro Cultural  
Municipal I  
Municipal Cultural  
Center

### ***Encuentros espaciales, acuerdos terrenales y olvidos universales***

En julio de 1975, astronautas de la NASA y cosmonautas rusos se reunieron por primera vez en el espacio, en un módulo de acoplamiento diseñado conjuntamente. Dicho módulo permitió que se conectaran en órbita las dos naves espaciales diferentes —un logro tecnológico importante— pero el gesto también fue innovador en términos de diplomacia internacional, indicativo de un deshielo en la Guerra Fría. Al trabajar juntos para diseñar la cápsula, los ingenieros debieron cruzar las barreras lingüísticas y culturales; dicho evento fue anunciado como un gran éxito político.

Para su Proyecto *Apollo-Soyuz-Chapultepec*, Simón Vega toma el año 1975 como un momento significativo en la historia al conectar este encuentro espacial con otros dos eventos en el mismo mes, de ese mismo año: el concurso de Miss Universo en San Salvador, y una masacre de estudiantes, también en San Salvador, con una semana de diferencia. Aquí construye una instalación del tamaño de una habitación con dos cápsulas espaciales, hechas a partir de materiales extraídos de la basura —aluminio, plástico, productos electrónicos, objetos del hogar, plantas—, con una estación de acoplamiento entre ellas. En una cápsula, Vega crea un salón de belleza con el video del concurso

### ***Space encounters, earthly agreements and universal forgetfulness***

In July 1975, NASA astronauts and Russian cosmonauts met for the first time in space in a jointly designed docking module. The module allowed the two dissimilar spacecraft to connect in orbit—a major technological achievement—but the gesture was also groundbreaking in terms of international diplomacy, signaling a thaw to the Cold War. Working together to design the capsule, engineers had to cross language and cultural barriers, and the event was heralded as a major political success.

For his *Apollo-Soyuz-Chapultepec Project*, Simón Vega takes the year 1975 as a signal moment in history, connecting this spatial encounter with two events in the same month of that same year: the Miss Universe pageant held in San Salvador and a student massacre, also in San Salvador, just over a week later. Here, he builds a room-size installation of two space capsules from scavenged materials—aluminum, plastic, found electronics, household objects, plants—with a docking station between them. In one capsule, Vega creates a beauty salon with video of the Miss Universe pageant playing on a television inside. In the other capsule, he makes a small coffee station and archival images of the massacre flash past. In 1992, the Chapultepec agreement



Vista general de la instalación. | Installation views.

Foto | Photo: Byron Mármol.





de Miss Universo que se reproduce en un televisor ubicado en el interior. En la otra cápsula, elabora una pequeña estación de café con imágenes de archivo de la masacre. En 1992, se firmó el Acuerdo de Chapultepec, poniendo fin oficialmente a la Guerra Civil en El Salvador. Sin embargo, al igual que en el encuentro Apollo-Soyuz, dicho acuerdo de paz incidió poco para poner fin a la guerra, la cual continúa en actos cotidianos de extrema violencia, extorsión, pobreza y las resultantes migraciones de personas. Aquí, en la versión de Vega, las dos cápsulas nunca se conectan, siendo su fragmentación un recordatorio del optimismo y del fracaso de tales encuentros.

LA

was signed, officially ending the Civil War in El Salvador. And yet, much like the Apollo-Soyuz encounter, the peace accord did little to end the war, which continues in daily acts of extreme violence, extortion, poverty, and resulting migrations of people. Here, in Vega's version, the two capsules never connect, their fragmentation a reminder of the optimism and failure of such encounters.

LA



Vistas de la instalación. | Installation views.

Foto | Photo: Byron Mármol.

# TERCERUNQUINTO

## **Intento de reconstrucción de un mural | Attempt to Rebuild a Mural**

2018

Instalación de una reconstrucción ficticia de un mural de Carlos Mérida, y su documentación | Installation of a fictional reconstruction of a mural by Carlos Mérida, and its documentation

Casa Municipal, Antigua Tipografía Sánchez & de Guise | Municipal House, former Tipografía Sánchez & de Guise

Casa de la Memoria "Kaji Tulam" | "Kaji Tulam" House of Memory

Entre 1950 y 1952, el artista guatemalteco Carlos Mérida completó una de sus intervenciones arquitectónicas más impresionantes en la Ciudad de México. Más de 4000 m<sup>2</sup> de decoración plástica en todos los edificios del Multifamiliar Juárez. Basados en leyendas aztecas, los murales se tallaron directamente en las paredes del edificio, creando un ambiente inmersivo de extraordinarias y bellas interpretaciones modernistas basadas en narraciones tradicionales. Por ese entonces no existían antecedentes de obras de ese tipo, y no se había hecho ninguna integración plástica a esa escala. Los murales, construidos directamente sobre el edificio, fueron destruidos por los terremotos de septiembre de 1985. Solo los murales exteriores pudieron rescatarse de entre las ruinas de los edificios. La mayor parte de esta obra de Mérida se perdió.

Para *Intento de reconstrucción de un mural*, el colectivo artístico Tercerunquinto (Gabriel Cazares y Rolando Flores) de México, buscó en la Ciudad de Guatemala desechos de construcción y ripio que pudieran utilizarse para reconstruir un fragmento del proyecto de Mérida en el Multifamiliar Juárez. Recogiendo desechos de la periferia de la ciudad encontraron suficiente concreto pintado de verde como para re-imaginar la versión que Mérida hizo de Coatlicue, la diosa-serpiente azteca, cuya representación más famosa es una enorme escultura expuesta en el Museo de Antropología de la Ciudad de México. Aquí no reconstruyen el mural original en su totalidad, sino que sugieren la poesía del fragmento. ¿Qué significa el no poder reconstruir el pasado en su totalidad? Como un museo arqueológico, los artistas instalan los fragmentos de manera que sugieren el total faltante. Estas ausencias permiten imaginar narrativas alternativas, espacios donde se despliegan las políticas de una ciudad. Aún más, utilizando materiales tomados de la destrucción de edificios de la Ciudad de Guatemala, los artistas reflexionan acerca de cómo el poder y el acceso a los materiales determinan la vida en la ciudad.

Between 1950 and 1952, Guatemalan artist Carlos Mérida completed one of his most impressive architectural interventions in Mexico City: more than 4000 m<sup>2</sup> of plastical decorations in all the buildings of Multifamiliar Juárez. Based on Aztec legend, the murals were carved directly into the walls of the building, creating an immersive environment of extraordinarily beautiful Modernist interpretations of traditional narratives. At that time there was no previous background of works of this type, and there was no plastic integration at that scale. These murals, built directly into the building, were destroyed in the earthquakes of September 1985. From the buildings' ruins, only the exterior murals were salvageable; the majority of Mérida's work was lost.

For *Intento de reconstrucción de un mural*, the artistic collective Tercerunquinto (Gabriel Cazares and Rolando Flores) of Mexico searched over Guatemala City for construction debris / ripio that could be used to reconstruct one fragment of Mérida's project at the Multifamiliar Juárez. Collecting debris from the peripheries of the city, they found enough green-painted concrete to re-imagine Mérida's version of Coatlicue, the Aztec serpent-goddess, most famously depicted in a massive sculpture on view at the National Archeological Museum in Mexico. Here, they do not fully reconstruct the original mural; instead, they suggest the poetry in the fragment. What does it mean to be unable to fully reconstruct the past? Like an archeological museum, they install the fragments to suggest the missing whole. These absences provide space for imagining alternative narratives, spaces in which the politics of a city unfold. Further, using materials from the destruction of buildings in Guatemala City, the artists reflect on how the life of a city is determined by power and access to materials. This reconstructed mural, then, is both an homage to the lost work of Mérida, and to the destroyed structures of Guatemala. It is a reflection on cultural patrimony and how we give value to objects



Este mural reconstruido es, entonces, tanto un homenaje a la obra perdida de Mérida, como a las estructuras destruidas en Guatemala. Es una reflexión sobre el patrimonio cultural y sobre cómo asignamos valor a los objetos y los edificios. Finalmente, es una meditación sobre la memoria y sus muchas ausencias.

LA

and buildings. And, finally, it is a meditation on memory and its many absences.

LA

1. Vista de la instalación en Casa Municipal, Antigua Tipografía Sánchez & De Guise. Foto: Byron Mármol. | Installation view at Municipal House, former Tipografía Sánchez & de Guise. Photo: Byron Mármol.
2. Visitantes observan la documentación. Instalación realizada en Casa de la Memoria "Kaji Tulam". Foto: Selvin García. | Visitors examine documentation of the work's process. Installation at Casa de la Memoria "Kaji Tulam". Photo by Selvin García.



# XU

# ZHEN

## 18 días / 18 Days

2005

Video | Video

Colección CEDOC del Centro Cultural La Moneda, Santiago de Chile. | Collection CEDOC, Centro Cultural La Moneda, Santiago, Chile

Centro Cultural Municipal | Municipal Cultural Center

(Video Monocanal, 23'53". Cortesía del artista. Colección CEDOC del Centro Cultural de La Moneda. Gracias al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile y al Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerillos)

Es uno de los artistas que conforma la nueva generación china. Dentro de su obra incluye distintas plataformas como fotografía, instalación, video. Utiliza la sátira, el humor y la crítica social como una de sus herramientas más fuertes.

En la 21 Bienal de Arte Paiz, el artista mostró una documentación en video, en la que se registró cómo durante 18 días intentó cruzar la fronteras en China ilegalmente. Lo interesante de esta acción documentada es que el artista lo hace con juguetes teledirigidos, es por eso que se percibe su ironía, al demostrar que un ser humano que vive y respira tiene tantas restricciones para cruzar una frontera pero un objeto inanimado puede ir y venir de donde sea.

(Single channel video, 23'53". Courtesy of the artist. CEDOC Collection, Centro Cultural de la Moneda. Thanks to the Ministry of Cultures, Arts, and Patrimony of the Chilean Government and to the Cerillos National Contemporary Art Center).

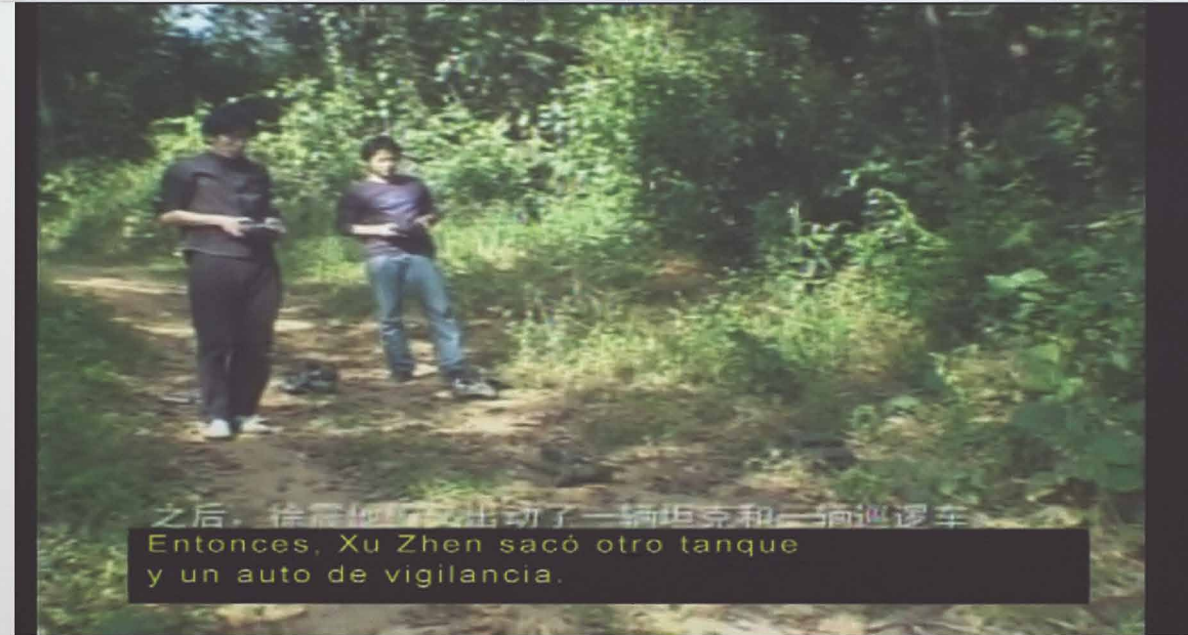
Xu Zhen is part of the new Chinese generation of artists. He works from different platforms including photography, installation, and video art, while employing satire, humor, and social criticism as his most powerful tools.

At the 21st Paiz Art Biennial, this artist showed video documentation of how he tried, for 18 days, to cross China's border illegally. What is interesting about this documented action is that the artist did it with remote-controlled toys. The irony lies in showing that a human being who lives and breathes has numerous restrictions for crossing a border, but an inanimate object may come and go as it pleases

MJ

MJ

# MÁS ALLÁ DE LA GALERÍA *BEYOND THE GALLERY*



Vista de sala. | Exhibit view.

Cortesía del artista. Colección CEDOC del Centro Cultural de La Moneda. | Courtesy of the artist. Centro Cultural de la Moneda CEDOC Collection.

Foto | Photo: Byron Mármol.

#### SEDES I VENUES:

HOSPITAL NACIONAL SAN JUAN DE DIOS  
1a. Avenida 10-50, zona 1 Ciudad  
de Guatemala,

LUGARES ALEDAÑOS AL RELLENO  
SANITARIO  
Ciudad de Guatemala, zona 3

PARADAS DE AUTOBUS TRANSMETRO  
Ciudad de Guatemala, zona 13, estaciones de  
línea 13

PLAZA Y TERCER NIVEL DEL EDIFICIO  
T-2, FACULTAD DE ARQUITECTURA,  
UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS  
DE GUATEMALA

Interior Ciudad Universitaria, Ciudad de  
Guatemala, zona 12

SEDE DE LA ASOCIACIÓN DE  
ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS  
DE GUATEMALA  
Interior Ciudad Universitaria, Ciudad de  
Guatemala, zona 12







BERNABÉ ARÉVALO (GUA)	120
EL COLECTIVO (GUA)	122
GERVASIO SÁNCHEZ (ESP)	124
JESÚS “BUBU” NEGRÓN (PRI)	126
RENÉ FRANCISCO RODRÍGUEZ (CUB)	128
TANIA BRUGUERA (CUB)	132

En espacios públicos de la capital, así como en un hospital, se efectuaron varios eventos y se mostraron obras fuera de las galerías. Estas acciones, además de corresponder con la noción de extensión y traspaso propia de esta edición de la Bienal, se inspiraron en la tradición de arte en la calle de Guatemala, que casi siempre ha manifestado una muy pertinente denuncia social. Se presentaron así obras performáticas, de “artivismo”, comunitarias y en el ámbito urbano.

De gran importancia fue la incorporación de espacios de la Universidad de San Carlos, al punto de que la alta casa de estudios devino un *locus* de peso para la Bienal. Se empleó la animada plaza central del Edificio T-2 de la Facultad de Arquitectura, circundada por el histórico y muy peculiar mural de Arnoldo Ramírez Amaya –que pareció activarse con las intervenciones–, y la sede de la Asociación de Estudiantes Universitarios (AEU).

Por otro lado, la parte educativa del trabajo de la Fundación Paiz se conectó por primera vez con la Bienal, mediante el vínculo de un artista con una comunidad vulnerable donde la Fundación desarrolla un programa de educación para jóvenes. Por toda la ciudad se emplearon además los *muppies* de las estaciones del Transmetro para mostrar una obra.

GM

Various events were held at public spaces in the city, as well as in a hospital, and works were shown outside the galleries. Such actions, besides responding to the extension and transfer notion of this Biennial's edition, found inspiration in Guatemala's tradition of street art, which frequently has stated a very relevant social denunciation. Thus, performance, “artivism”, community and urban works were presented.

It was very important to use spaces at San Carlos University, to the point of turning it into a prominent locus for the Biennial. The lively central courtyard of Building T-2, at the Faculty of Architecture, surrounded by the historic and very peculiar mural of Arnoldo Ramírez Amaya –which seemed to be activated by the interventions– was one of the venues, as well as the University Students Association (AEU) headquarters.

On the other hand, for the first time the educational section of Paiz Foundation's work was connected to the Biennial by creating a link between an artist and a vulnerable community where the Foundation develops an educational program for youngsters. Moreover, the *muppies* at the Transmetro bus stations displayed an artwork throughout the city.

GM

# BERNABÉ ARÉVALO

## **Hacia el final de la representación | Towards the End of Representation**

2018

Fotogramas 3D | 3D Photograms

Plaza y Tercer Nivel del Edificio T-2, Facultad de Arquitectura, Universidad de San Carlos de Guatemala | Courtyard and third level of T-2 Building, Faculty of Architecture, San Carlos University, Guatemala City

Bernabé trabajó sobre la memoria del documento o la imagen, estudió las líneas de percepción de una imagen hasta borrarlas, tal y como sucede en la obra *Nunca digas tanta distancia* (2018). En su trabajo más reciente, nos recuerda el espacio/territorio de una clase en contraposición a los otros, convirtiéndola en una función estética.

En la 21 Bienal de Arte Paiz, Bernabé trabajó con fotogramas tomados de videos pertenecientes al archivo del Ejército de Guatemala, que se transmitían en la televisión local durante el conflicto armado interno. En estos videos se mostraban imágenes de niños interactuando con soldados, y al mismo tiempo niños convirtiéndose en soldados. Bernabé convirtió esas imágenes en fotos para después distorsionarlas en 3D e imprimirlas en formato grande. El resultado fue una abstracción de puntos de colores que solo pueden ser vistos a través de lentes 3D.

Esta obra se pensó para ser realizada en un área pública, pero siendo la Universidad de San Carlos un espacio importante durante la guerra en Guatemala, la obra fue colocada en el tercer nivel de la Facultad de Arquitectura, donde los espectadores pudieron hacer un análisis actual y una crítica respecto a los años de la guerra.

Bernabé worked on memory in documents or images, studying the perceptual lines of an image until they were erased, as happened in the work *Never Mention So Much Distance*, 2018. In his most recent work, he reminds us of space/territory of one kind as opposed to the others, transforming it into an aesthetic function.

For the 21<sup>st</sup> Paiz Art Biennial, Bernabé worked with stills taken from videos in the Guatemalan Army archives that had been broadcast on local television during the internal armed conflict. These videos showed images of children interacting with soldiers, as well as children becoming soldiers. He converted those images into photos, then distorted them in 3D, and made large format prints. The result was an abstraction of colored dots that can only be seen through 3D glasses.

The piece was planned for an outdoor area, but considering the important role of the San Carlos University during the civil war, the work was placed on the third floor of its School of Architecture, where viewers could engage in a current analysis, as well as a criticism, of the war years.

MJ

MJ



Vista general de la instalación, en el tercer nivel del Edificio T-2, Facultad de Arquitectura, USAC. | View of the installation. Third floor, Building T-2, Faculty of Architecture, San Carlos University/USAC.

Foto | Photo: Byron Mármol.

# EL COLECTIVO

## P.A.L.A.B.R.A. / W.O.R.D.

2018

Performance y objetos |  
Performance and objects

Patio del Edificio T-2, Facultad  
de Arquitectura, Universidad  
de San Carlos de Guatemala |  
Courtyard, Building T-2, Faculty  
of Architecture, San Carlos  
University, Guatemala City

Partiendo de sus experiencias como payasos profesionales, El Colectivo tiene un cuerpo sustancial de trabajo conceptual en el que colaboran para visibilizar los absurdos de la ciudad y del mundo del arte. Su crítica revela una relación sofisticada entre humor y juegos, y sus actuaciones son a menudo participativas, lo que permite que un público diverso se les una. En otras obras hacen gestos sutiles en espacios públicos de la ciudad, causando intencionalmente confusión o cambiando significados, develando las maneras en que entendemos esos espacios para trabajar.

Para su performance en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de San Carlos, Christopher Ticas y José Oquendo de El Colectivo instalaron una serie de siete piñatas con forma de letras que deletreaban la palabra *PALABRA*. La instalación fue colgada en el espacio comunal del edificio, bajo el mural histórico de “El Tecolote” Arnoldo Ramírez Amaya, y al lado de la escultura de Luis Díaz. Los visitantes de la Bienal, artistas, curadores y estudiantes de la Facultad de Arquitectura destruyeron juntos las piñatas en alegre despreocupación, rompiendo simbólicamente la palabra hasta que ya no podía leerse. Vista en el contexto de la facultad, y junto a obras de importantes artistas guatemaltecos, la pieza sugería un desafío al centralismo del lenguaje, una destrucción del discurso, así como una especie de falta de transferibilidad de la experiencia.

Drawing from their experiences as professional clowns, El Colectivo has a substantial body of conceptual work in which they collaborate to make visible the absurdities of the city and the art world. Their critique reveals a sophisticated relationship to humor and play, and their performances are often participatory, allowing various publics and passersby to join them. In other works, they make subtle gestures in the public spaces of the city, intentionally causing confusion or changing meanings, teasing out the ways in which we understand those spaces to work.

For their performance at the Facultad de Arquitectura at Universidad de San Carlos, Christopher Ticas and José Oquendo of El Colectivo installed a series of seven letter *piñatas* that spell the word *PALABRA* (*WORD*). The installation hung in the communal space of the building, under a historic mural by “El Tecolote” Arnoldo Ramírez Amaya and alongside a sculpture by Luis Díaz. Biennial visitors, artists, curators, and students from the architecture school destroyed the *piñatas* together in joyful abandon, symbolically breaking apart the word until it could no longer be read. Seen in the context of the school, and alongside works by important Guatemalan artists, the piece suggested a challenge to the centrality of language, a destruction of discourse, and also a kind of untranslatability of experience.

1-3 Secuencia del performance con participación del público | Sequence of the performance with the attendant's participation.

Foto | Photo: Byron Mármol.

1



2



3



# GERVASIO SÁNCHEZ

## Vida | Life

Fotografía en espacios públicos |  
Photography on public spaces

Estaciones del Transmetro,  
Ciudad de Guatemala |  
Public transportation stations,  
Guatemala City.

Siendo un adolescente, Adis Smajic fue víctima de una mina antipersona en la guerra de Bosnia. Perdió un ojo, un antebrazo y sufrió múltiples lesiones. Sánchez lo fotografió en el hospital, recién ocurrido el accidente. A diferencia de otros reporteros de conflictos armados, el español se ha dedicado a seguir el difícil proceso de los sobrevivientes, para testimoniar su reincorporación a la vida personal, familiar y social. Al fotógrafo le interesa mostrar el tozudo triunfo de la vida sobre la muerte y la desgracia.

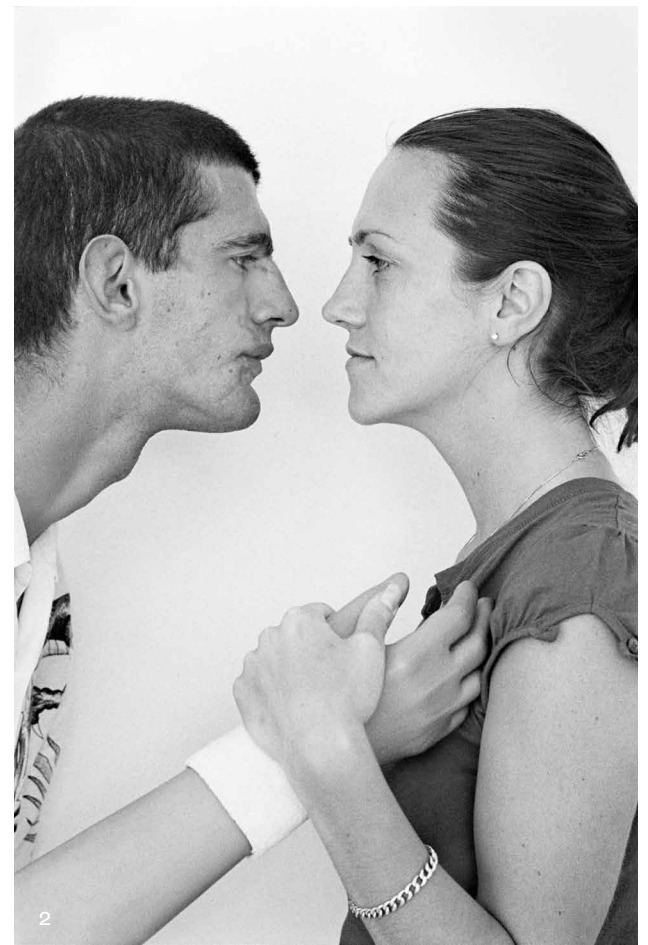
Un ejemplo clásico es el de Smajic, quien sufrió múltiples cirugías y consiguió llevar una vida normal, se casó, y hoy tiene dos hijos. Esta foto con su esposa Nadia es una de las más bellas imágenes de amor que conozco. Los dos jóvenes se miran, él con su rostro lacerado, ella con su piel impoluta. Adis le toca un hombro a Nadia, y ella le toma la mano con calidez. No importa que sea una prótesis: el amor se impone más allá del plástico, lo vuelve carne.

Esta foto conmovedora fue exhibida como arte público en numerosas vitrinas de las que se usan para publicidad en las estaciones del transporte público en la Ciudad de Guatemala.

As a teenager, Adis Smajic was victim of an anti-personnel mine in the Bosnian war. He lost an eye, a forearm, and suffered multiple injuries. Sánchez photographed him at the hospital, shortly after the accident. Unlike other armed conflict reporters, the Spaniard dedicated himself to following the processes of survivors, in order to bear testimony to their re-incorporation into their personal, family, and social life. The photographer is interested in showing the obstinate triumph of life over death and tragedy.

Smajic is a classic example: he suffered multiple surgeries and achieved a normal life, got married, and today has two children. This photo with his wife Nadia is one of the most beautiful images of love I have ever seen. Both look at each other: him with a lacerated face, and her with a flawless skin. Adis touches Nadia's shoulder and she takes his hand warmly. It doesn't matter that it is prosthetic; love imposes itself over plastic, turning it into flesh.

This poignant photograph was exhibited as public art in numerous windows used for advertisement at public transportation stations in the city of Guatemala.



- 1 Las fotos fueron instaladas en las paradas de la Ruta 13 del Transmetro, en la zona 13 de la Ciudad de Guatemala. Foto: Byron Mármol. | The art pieces were installed at the Transmetro bus stops, Route 13, zone 13, Guatemala City. Photo: Byron Mármol.
- 2 Adis Smajic, víctima de una mina, con su esposa Nadia. Sarajevo (Bosnia-Herzegovina), julio de 2007. Imagen utilizada para las paradas de Transmetro. Foto: cortesía del artista. | Adis Smajic, victim of a mine explosion, with his wife Nadia. Sarajevo (Bosnia-Herzegovina), July, 2007. Image shown at Transmetro bus stops. Photography: courtesy of the artist.

# JESÚS "BUBU" NEGRÓN

## Campeonato neutral / Neutral Championship

Acción comunitaria |  
Community action

Relleno Sanitario  
Colom Argueta | Colom Argueta  
Sanitary Landfill

Casa Municipal, Antigua  
Tipografía Sánchez & de  
Guise | Municipal House,  
former Tipografía Sánchez &  
de Guise

El artista trabaja en un barrio de la Ciudad de Guatemala donde vivió durante tres semanas con una familia que forma parte de la comunidad del Relleno Sanitario Colom Argueta, que es el vertedero de basura que funciona para toda la ciudad.

En este proceso desarrolló diferentes tipos de acercamiento. Encontró en el fútbol una herramienta neutral con la cual todos se podían identificar, y pudo utilizarla como plataforma para comunicar su mensaje, realizando un ejercicio de unión entre las comunidades y la misma Bienal de Arte Paiz a través de un campeonato que se desarrolló en las cercanías del relleno sanitario. Gracias a este ejercicio pudimos ver cómo el arte se plantea como un diálogo, que en este caso fue entre las comunidades y las personas de la Bienal.

Asimismo, se unieron ocho comunidades de los alrededores que participaron en un torneo y en partidos amistosos. En el espacio se instalaron mantas vinílicas recicladas y pelotas de fútbol. La documentación de esta acción se instaló en pantallas, acompañada de fotografías y artefactos que representaban a estas comunidades.

This artist worked at the Colom Argueta Sanitary Landfill, a garbage dumpsite serving Guatemala City, where he lived for three weeks with a family in the local community.

During this process, Negrón developed different approaches. He found that soccer was a neutral tool to which everyone could relate, and which he could use as a platform to communicate his message. Through a championship held on the outskirts of the sanitary landfill, he carried out an exercise to bring together the local communities with the Paiz Art Biennial. This project demonstrated how art can bring about a dialogue, which in this case took place between the communities and the people of the Biennial.

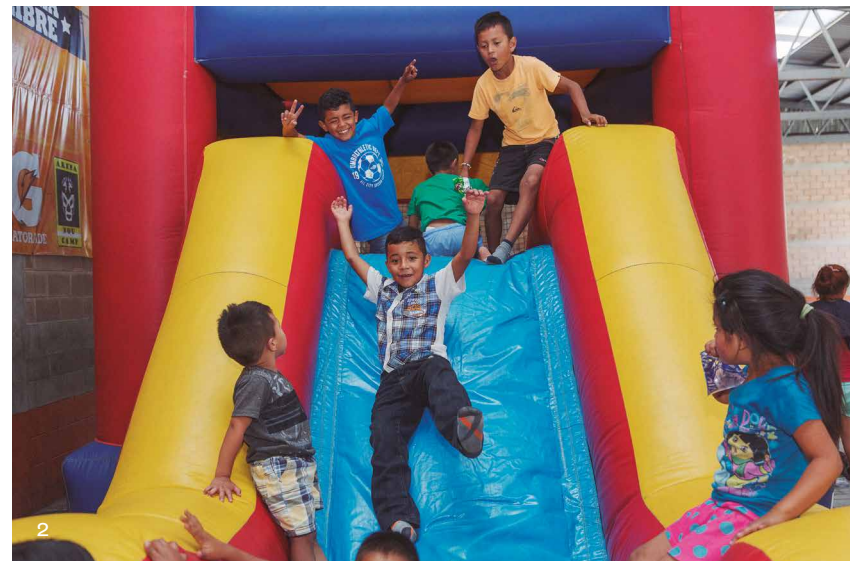
Likewise, eight surrounding communities joined the project, participating in the tournament and also in friendly matches. Recycled vinyl billboards and soccer balls were brought in. The documentation of this action was shown on screens, along with photographs and artifacts representing the communities.

MJ





1



2



3



4

1. En el intermedio del campeonato se presentó un grupo de niños y adolescentes que viven en los alrededores del Relleno Sanitario de la zona 3 y aprenden coreografías con enfoque de prevención de violencia. | Performance of a group of children and teenagers at a soccer championship intermission; they live around the garbage landfill in zone 3 and have learned choreographies focusing on violence prevention.
2. En el lugar del campeonato también se instalaron juegos inflables para el entretenimiento de los niños que asistieron. | Inflatable bouncers were installed in the soccer field for the amusement of children.
3. Las ocho comunidades conformaron una liga de fútbol. El equipo ganador de esa liga se enfrentó al equipo de la 21 Biental de Arte Paiz. | The eight communities formed a soccer league championship; the winning team played against the 21<sup>st</sup> Paiz Art Biennial team.
4. En el campeonato participaron dos equipos de mujeres, vecinas de las comunidades aledañas al Relleno Sanitario de la zona 3. | Two female teams, residents of surrounding communities of the garbage landfill in zone 3, participated in the championship.

Fotos | Photos : Byron Mármol.

# RENÉ FRANCISCO RODRÍGUEZ

## ***Metiendo las manos en cajón ajeno | Meddling in Someone Else's Drawer***

Taller y exposición  
| Workshop and  
exhibition

Casa Ibargüen |  
Casa Ibargüen

*Metiendo las manos en cajón ajeno* fue un profundo proceso colectivo, que culminó en un montaje y una proyección distribuidos en dos salas. La propuesta del artista/docente interesado en reflejar situaciones socioculturales, planteó la transformación de un espacio vital, donde cohabitaran sujetos distintos. La búsqueda de esa locación transitó diversas posibilidades, decantando en el Hospital General San Juan de Dios, institución de 240 años de antigüedad, donde la vida transcurre, inicia o termina.

Plantear este proyecto desde una bienal, resultó sencillo, gracias a la reciente implementación en su pediatría de un programa de *arteterapia*, dirigido por Expresarte / Asociación Ángeles de Batas Blancas y su equipo de estudiantes de psicología.

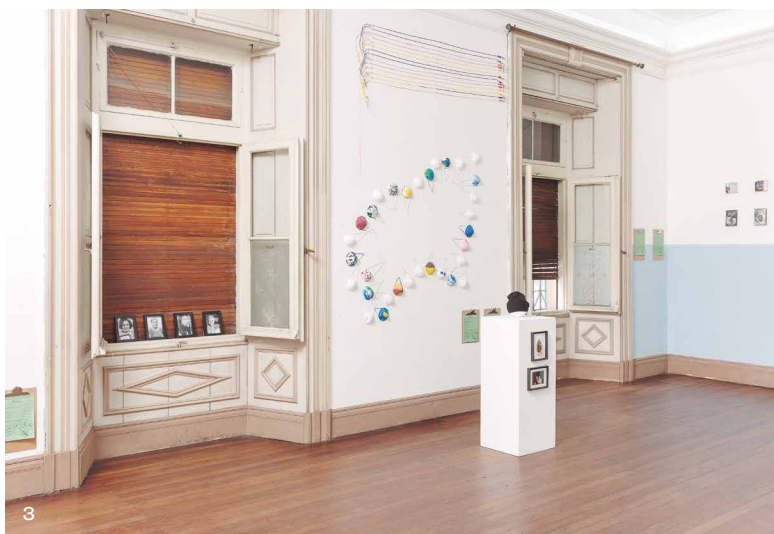
Se trabajó bajo la dirección del artista y Yami Socarrás, estudiantes voluntarios y cuatro pacientes adultos de oncología (área elegida por el hospital). Cada paciente, junto a dos estudiantes de arte y uno de psicología, realizaron procesos creativos, de convivencia y de transformación, cuyos mensajes se transfirieron de lo emocional a lo objetual, en medio de la posibilidad de convertirse en mensajes póstumos. Elementos cargados de emotividad positiva en la vida de los pacientes constituyeron la fuerza de la pieza, cuya mayor riqueza radicó en la vivencia de los implicados y en la capacidad de lectura entre líneas de los visitantes.

*Meddling in Someone Else's Drawer* was a meaningful collective process that produced an installation and a projection, which were displayed in two exhibition spaces. The artist/teacher, who was interested in reflecting socio-cultural situations, proposed the transformation of a vital space where different subjects could coexist. Several possibilities were considered in the search for the right location, which led to the San Juan de Dios General Hospital, a 240 year-old institution where life goes by, begins, or ends.

Proposing this project for a biennial turned out to be easy, due to the recent implementation in the hospital's pediatric section of an art-therapy program directed by Expresarte / Asociación Ángeles de Batas Blancas (Angels in White Robes Association) and its team of psychology students.

The project, under the direction of artist Yami Socarrás, was developed with student volunteers and four adult patients in the oncology section (an area chosen by the hospital). Each patient, along with two art students and one psychology student, carried out activities related to creativity, coexistence, and transformation, producing emotional messages that were reinterpreted in an objective way, while considering the possibility of them becoming posthumous messages. Elements charged with positive emotion in the patients' lives constituted the work's strongpoint, and its most enriching parts were the experiences of those involved and the visitors' capacity for reading between the lines.





1-4. Vistas de la exposición *Metiendo las manos en cajón ajeno*, en Casa Ibagüen. Foto: Byron Mármol | Views of the exhibition *Metiendo las manos en cajón ajeno / Meddling in Someone Else's Drawer*, at Casa Ibagüen.

5. Proceso de voluntariado para el proyecto, que involucró a estudiantes de arte y psicología, trabajando junto a pacientes de oncología del Hospital San Juan de Dios. Fotogramas: cortesía del artista. | Volunteers for the project, a process involving art and psychology students working with oncology patients at the San Juan de Dios Hospital. Photograms: courtesy of the artist.

6. Los voluntarios y el artista en conversaciones previas en el Hospital San Juan de Dios. Foto: Esperanza de León. | Conversation between the artist and volunteers prior to the event at San Juan de Dios Hospital. Photo: Esperanza de León.

5



Estudiantes de arte que participaron en el grupo de voluntarios: Kristopher Jiddu Quiñónez, Aristóteles Boror, Ivette Carolina Monney Cruz, Alejandro Palacios, Miriam Susana Oliva Paiz, Trini Isabel Pineda, Beatriz Elizabeth Icanon, Jonathan Arenales, Juan Enrique Poncio Bobadilla, Dulce María García Álvarez e Iris Stefany Zamora Zacarías.

Pacientes que participaron en el proyecto: Miguel Barrondo, María del Carmen Cabrera, Jenifer Mariel Ordán y Leslie Elena Avendaño García.

Esperanza de León

The art students who participated in the team of volunteers were Kristopher Jiddu Quiñónez, Aristóteles Boror, Ivette Carolina Monney Cruz, Alejandro Palacios, Miriam Susana Oliva Paiz, Trini Isabel Pineda, Beatriz Elizabeth Icanon, Jonathan Arenales, Juan Enrique Poncio Bobadilla, Dulce María García Álvarez, and Iris Stefany Zamora Zacarías.

The patients who took part in the project were Miguel Barrondo, María del Carmen Cabrera, Jenifer Mariel Ordán, and Leslie Elena Avendaño García.

Esperanza de León



# TANIA BRUGUERA

## Sembrando respeto | *Planting Respect*

Acciones “artistas” |  
“Artist” actions

Sede de la Asociación  
de Estudiantes  
Universitarios, USAC  
| Headquarters of the  
University Student  
Association, USAC

Casa Municipal, Antigua  
Tipografía Sánchez &  
de Guise | Municipal  
House, former Tipografía  
Sánchez & de Guise

Esta artista cubana tiene un gran repertorio de trabajo internacional en Latinoamérica, el cual le permitió acuñar el término *artivismo*. Ahora experimenta desde diferentes circunstancias con el término que ella misma denomina como “arte útil”.

El proyecto que realizó con la Asociación de Estudiantes Universitarios de la USAC se fundamenta en la idea de trabajar con activistas para identificar una causa. En este caso, los activistas trabajaron junto con la Secretaria General de la asociación de estudiantes, dentro de sus instalaciones. El problema que visibilizaron fue que las mujeres estudiantes habían recibido abusos y acosos sexuales de parte de los mismos estudiantes y dentro de las instalaciones de la universidad.

Dado que es un problema que reclama acción, Tania Bruguera y los líderes estudiantiles presentaron un buzón para que todas las estudiantes colocaran una denuncia correspondiente a su facultad; además, sembraron 300 margaritas alrededor de la sede de la AEU, con el lema “Sembremos respeto”. El día de la inauguración, Bruguera entregó pines con el rostro de la líder estudiantil Rogelia Cruz a estudiantes mujeres que han luchado por la igualdad de derechos, para conmemorar su lucha desde la USAC.

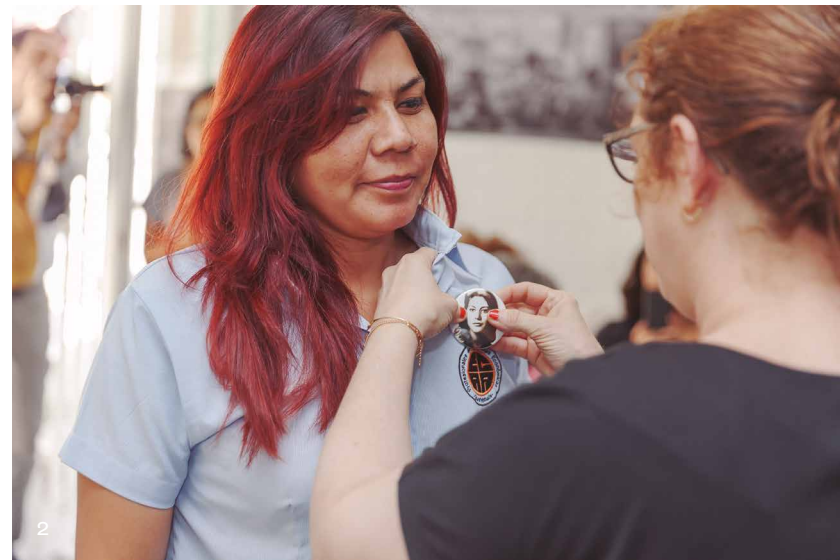
This Cuban artist has carried out a broad repertoire of international work in Latin America, which allowed her to coin the term *artivism*. She now experiments in different circumstances with what she calls *useful art*.

The project she carried out with the San Carlos de Guatemala University Student Association was based on the idea of working with activists to identify a cause. In this case, the activists worked with the General Secretariat of the Student Association, within their facilities. The problem they faced was that female students were affected by sexual abuse and harassment from other students within the university.

In view of the fact that the problem demanded action, Tania Bruguera and the student leaders placed mailboxes where female students could file reports in each of their faculties. In addition, they planted 300 daisies around the Student Association headquarters with the slogan *Sembremos respeto* (Let's Plant Respect). On the day of the opening, Bruguera handed out pins with the face of student leader Rogelia Cruz to female students who have fought for equal rights, in order to commemorate their struggle at the USAC.

MJ

# MAS ALLÁ DE LA CAPITAL BEYOND THE CAPITAL



1. Desde la comisión de género de la AEU se ofreció acompañamiento a las estudiantes que presentaron sus denuncias. | The University Student Association/AEU gender commission joined the students while presenting their claims.
2. Botones con la imagen de Rogelia Cruz fueron colocados a mujeres distinguidas por su labor feminista. | Buttons with Rogelia Cruz's picture were given to women distinguished for their feminist work.
- 3-4. Tania Bruguera comentó que el arte social y político está llamado a generar un nuevo imaginario, un ecosistema ético a partir de la obra. | Tania Bruguera commented that social and the political art is called upon to generate a new imaginary, an ethic ecosystem arising from artwork.

Fotos | Photos: Byron Mármol.

## SEDES | VENUES:

### BAJA VERAPAZ

Rabinal:  
Museo Comunitario  
Rabinal Achí

### CHIMALTENANGO

San Juan Comalapa:  
Oratorio público maya.

### IZABAL

Livingston:  
Biblioteca Beluba Luba Furendei  
Barrio San Francisco Nevago

### QUETZALTENANGO

Centro Cultural Casa No´J  
7a. Calle 12-12 zona 1

### SACATEPÉQUEZ

La Antigua Guatemala:  
Centro de Formación de La  
Cooperación Española (CFCE)  
6a. Avenida Norte entre 3a. y 4a.  
Calle, Antiguo Colegio de la Cía.  
de Jesús

Concepción 41  
4a. Calle Oriente No. 41.

Sumpango

### SOLOLÁ

San Pedro La Laguna:  
Paredes de las canchas públicas  
de básquetbol







ALBERTO LÓPEZ CUENCA (ESP)	136
ALEXIA MIRANDA (SLV)	138
CANAL CULTURAL Y MANUEL CHAVAJAY (GUA)	140
COLECTIVO ARTE EN COMALAPA (GUA)	144
COMUNIDAD DE SUMPANGO (GUA) Y	
HUMBERTO VÉLEZ (PAN)	146
DIANA DE SOLARES (GUA)	152
INÉS VERDUGO (GUA)	156
MAGDALENA ATRIA (CHL)	158

Confrontando la megalocefalia propia de las capitales latinoamericanas, en esta edición la Bienal ha tenido por primera vez una presencia a escala del país, con manifestaciones en siete ciudades además de la capital. Éstas abarcaron desde la organización de un festival cultural donde participó todo un pueblo, hasta la muestra personal de una artista abstracta, incluyendo talleres, seminarios y la renovación de un oratorio público maya.

La Bienal procuró apoyar financiera y moralmente a varios espacios autogestionados creados por artistas y educadores en sus comunidades, que están afrontando dificultades económicas. Lo hizo mediante la realización de proyectos acordes con sus objetivos y líneas de trabajo. No se aterrizaron propuestas desde el centro sino al revés: se dialogó para responder a las ideas y necesidades planteadas localmente. Esta colaboración se hizo también con algunas instituciones culturales tradicionales de las comunidades. En algunos casos las entidades locales se movilizaron y brindaron respaldo material y de entusiasmo a los proyectos, alguno de los cuales la comunidad ha decidido proseguir por su cuenta. De este modo, la Bienal se extendió *más allá*, no sólo hacia otras ciudades sino hacia otros espacios, instituciones y grupos artísticos y culturales con base en comunidades fuera de la capital.

Confronting the typical Latin American capitals' megaloccephaly, for the first time this edition of the Biennial had a presence at a national level, with shows and events in seven cities, in addition to Guatemala City. Ranging from the organization of a cultural festival, in which a whole town took part, to a personal exhibit of an abstract artist, including workshops, seminars and the renovation of a Mayan public oratory.

The Biennial sought to provide financial and moral support to several self-managed communitarian spaces created by artists and educators facing economic difficulties. This happened through performing projects according to these spaces' objectives and lines of work. The proposals were not nailed down from the center, but the other way around: there was a dialogue in order to respond to local ideas and needs. This collaboration also happened with some traditional cultural institutions in the communities. In some cases, the local entities organized themselves and provided the projects material and enthusiastic support, some of which the community decided to pursue on its own. Hence, the Biennial extended not only *beyond* other cities, but also towards other spaces, institutions, and artistic and cultural groups based in communities outside the capital city.

GM

GM

# ALBERTO LÓPEZ CUENCA

## **Seminario “El arte de los comunes. Estrategias para la autogestión artística en la ciudad neoliberal”** **| Seminar “The art of commons. Strategies for artistic self-management in the neoliberal city”**

Centro Cultural Casa  
No’j, Quetzaltenango  
| Casa No’j Cultural  
Center, Quetzaltenango

El seminario examinó, por una parte, el estatuto de las prácticas artísticas como forma de trabajo en el capitalismo, señalando que algunas de ellas indagan y ponen en marcha otras formas de sociabilidad, de ser y hacer juntos. Frente a la lógica de intercambio del mercado y sus formas institucionales, desde la galería a la crítica o a la escuela de arte, o a la relación paternalista de ciertas formas desplegadas por el Estado —como becas, financiamiento, espacios de mera exposición—, se buscó rastrear otras formas de acción que han favorecido el saber y el hacer comunes.

En este sentido, y ésta es la segunda perspectiva, esas otras formas de hacer están singularmente inscritas en el espacio urbano, que ha devenido en las últimas décadas un notorio recurso económico neoliberal, mediante el turismo, la gentrificación o la cultura como pasatiempo. Esto obliga a indagar el vínculo entre “políticas culturales” y la geografía urbana; es decir, ¿cómo se usa la cultura para transformar, resistir y organizarse en la ciudad neoliberal? Desde esta doble perspectiva, se interrogaron las condiciones actuales del trabajo artístico en la ciudad de Quetzaltenango, para plantear estrategias instituyentes para eso que podría denominarse el “arte de los comunes”.

The seminar examined, on the one hand, the statute of artistic practices as working methodology in capitalism, indicating that some practices explore and set in motion other forms of sociability, of being and doing together. Facing the logic of market exchange and its institutional forms, from the gallery to art criticism, or to art school, or to the paternalistic relationship of certain forms deployed by the State—such as scholarships, funding, mere exhibition spaces—other forms of action were tracked which have encouraged knowledge and common endeavors.

Accordingly, and this is the second perspective, those other ways of doing are singularly inscribed in urban space which, through the last decades, has become a notorious economic neoliberal resource by way of tourism, gentrification, or culture as amusement. This compels us to investigate the link between “cultural policies” and urban geography; that is to say, how to use culture in order to transform, withstand, and get organized in the neoliberal city? From this double perspective, current conditions of artistic work in the city of Quetzaltenango were examined, presenting founding strategies for that which could be called “the art of commons.”

Alberto López Cuenca

Alberto López Cuenca



1. Los ámbitos de investigación de Alberto López Cuenca son la teoría del arte contemporáneo; prácticas artísticas, autoría y nuevas tecnologías; así como trabajo creativo y postfordismo. | Alberto López Cuenca's investigation areas include contemporary art theory, artistic practices, authorship, and new technologies, as well as creative work and post-fordism.
2. Los asistentes al taller eran curadores, gestores, estudiantes y profesionales, que abordaron la situación del trabajo artístico en la ciudad de Quetzaltenango. | The workshop attendants were curators, consultants, students, and professionals involved in Quetzaltenango's artistic work situation.

Fotos | Photos: Esperanza de León.

# ALEXIA MIRANDA

## **Plataforma flotante para anidar los sueños / Floating Platform for Nesting Dreams**

### Taller | Workshop

Biblioteca Infantil  
Comunitaria Beluba Luba  
Furendei, Livingston,  
Izabal | Beluba Luba  
Furendei Children's  
Community Library,  
Livingston, Izabal

Desde mi llegada a Livingston, el contexto representaba un reto y una oportunidad de aprendizaje. Convivir con la comunidad y acoplarnos a sus necesidades fue el primer paso; luego traté de entender los ritmos, los intereses locales y las realidades del funcionamiento de la isla y de Beluba Luba Furendei, una biblio-ludoteca que albergó nuestro esfuerzo — como alianza estratégica en la que llevamos a cabo el taller de la creación de sueños individuales y colectivos con un grupo de niños. La dinámica duró alrededor de dos días, en los que reflexionamos con los participantes sobre las posibilidades de alcanzar sueños o hacer actividades deseadas que nunca habían tenido la oportunidad de llevar a cabo por su condición familiar, económica, etc. Hicimos actividades pedagógicas, de expresión corporal (con música garífuna) y construimos atrapa-sueños huicholes, también conocidos como “Ojos de Dios” para dicha cultura, los cuales sirvieron posteriormente para la decoración de nuestra plataforma flotante.

Los demás días de mi intervención en Livingston estuvieron dedicados a la búsqueda de materiales locales: conseguir el bambú y armar la balsa con el apoyo técnico de algunos pescadores y de las maestras de Beluba Luba. La actividad fue ardua e implicó mucho trabajo físico, bajo un sol inclemente y condiciones adversas. Al terminar la balsa, convocamos a los niños de nuestro taller a la playa de Pueblo Nuevo, frente a la

From the moment I arrived in Livingston, the local context presented both a challenge and a learning opportunity. The first step was to coexist with the community and to adapt to their needs. Then I tried to understand the rhythms, local interests, and facts regarding the activities on the island and at the Beluba Luba Furendei Library, a space for both learning and recreation that hosted our project — as part of a strategic alliance for carrying out this workshop aimed at creating individual and collective dreams with a group of children. The dynamics developed over two days, during which we meditated along with the participants about the possibilities of achieving their dreams or doing things they longed to do, but had never had a chance to accomplish due to their family situations, economic conditions, etc. We had educational activities, practiced self-expression through bodily movements (to the rhythm of Garifuna music), and built Huichol dream catchers, also known as “Eyes of God” within that culture, which we later used for decorating our floating platform.

During the remaining days of my intervention in Livingston, I searched for local materials. I found bamboo and built the raft with the technical support of some local fishermen and the Beluba Luba teachers. It was an arduous job that involved strenuous physical work, under a merciless sun and adverse conditions. When the raft was finished, we gathered the children who had taken part in the workshop on Pueblo Nuevo beach, across from

isleta donde se encuentra la imagen de San Isidro, patrono de los pescadores de Livingston. Entre el vaivén de las olas del Caribe y la fuerza del viento, logramos subir a la comunidad de niños sobre la plataforma, flotamos mar adentro y como un acto ritual lanzamos nuestros sueños al mar, escritos y dibujados en papeles de colores para que éstos se cumplan más allá de las fronteras de la imaginación.

Alexia Miranda

the small island where there is a statue of Saint Isidro (the patron of the Livingston fishermen). Even with the movement of the Caribbean waves and a strong wind, we managed to get the community of children onto the platform. We floated out into the sea and performed a ritual in which we threw our dreams –written and drawn on pieces of colored paper– into the sea, for them to be fulfilled out there, beyond the boundaries of our imagination.

Alexia Miranda



1. Niños de la comunidad de Livingston celebran la construcción de una balsa con bambú que llevaron al mar. | Children of the Livingston community celebrate the construction of a bamboo raft that was taken to the ocean.
2. Espacios de reflexión sobre la forma de abordar las diferencias de cada individuo para generar nuevos procesos de creación. | A space for meditation on ways to approach each person's differences in order to generate new processes for creation.

Fotos | Photos: Cindy Bran.

# CANAL CULTURAL Y MANUEL CHAVAJAY

## ***K'aslemaal' Tz'unun Ya' / Energía del Colibrí Agua*** ***| K'aslemaal' Tz'unun Ya' / Water Hummingbird's Energy***

2018

Mural  
comunitario  
| Community  
mural

San Pedro La  
Laguna,  
paredes de las  
canchas públicas  
de básquetbol |  
San Pedro La  
Laguna, walls  
of public  
basketball courts

En la cancha central de baloncesto de San Pedro La Laguna, el colectivo artístico Canal Cultural pintó un mural para participar en la 21 Bienal de Arte Paiz. Titled *Energía del Colibrí Agua*, el mural incluye imágenes de fotografías históricas de la comunidad Tz'utujil de San Pedro. En el primer panel, un abuelo y curandero de la comunidad mira hacia el lago, hay flores rojas detrás de él y un incensario a su lado. El humo de la ofrenda de incienso flota sobre el agua, transformándose en un colibrí, un ave que está en constante movimiento, siendo capaz de ir tanto hacia adelante como hacia atrás. Constituye una metáfora que se ajusta a la historia y a la comunidad. Este mural prolonga el trabajo de Canal Cultural para honrar a los héroes y las historias locales, dejando en claro las conexiones entre el pasado y el presente. Otros paneles divididos por velas propias de ceremonias y ofrendas tradicionales, incluyen imágenes de hombres remando en lanchas en el lago, y de mujeres acarreando grandes jarras con agua. También aparecen niños que beben de pequeños tecomates y, detrás de ellos, hay una gran imagen de maíz que ancla el mural. El lago es el centro dador de vida de la comunidad, una presencia espiritual natural que define la historia del Tz'utujil. Del mismo modo, el maíz está en el centro de la familia, proveyendo sustento y sabiduría. El mural está pintado en un espacio comunitario usado para comercio menor, juegos de baloncesto, conciertos y presentaciones. Éste visibiliza a uno de los ancianos de la comunidad, lo que describe una filosofía de vida e historia local. De esta manera, también llama a mantener las tradiciones y creencias de la comunidad a medida que avanzamos hacia el futuro.

At the central basketball court in San Pedro La Laguna, the artistic collective Canal Cultural painted a mural for their participation in the Paiz Art Biennial. Titled *Energía of the Water Hummingbird*, the mural includes imagery from historic photographs of the Tz'utujil community of San Pedro. In the first panel, an abuelo and healer of the community looks out over the lake, red flowers behind him and an incense burner beside him. The smoke from the incense offering floats over the water, transforming into a hummingbird, a bird that is always in movement and that can move backward as well as forward. It's a fitting metaphor for history and community, and this mural continues Canal Cultural's work to honor local heroes and histories, making clear the connections between the past and the present. Other panels, divided by candles in a nod to traditional ceremonies and offerings, include images of men rowing lanchas in the lake, and women carrying large jugs of water. Children drink from small gourds and behind them, a large image of maíz anchors the mural. The lake is the life-giving center of the community, a spiritual natural presence that defines the history of the Tz'utujil. Similarly, corn is at the heart of the family, giving sustenance and wisdom. The mural is painted in a community space, used for small shops, basketball games, concerts, and presentations. It makes visible one of the elders of the community, and describes a life philosophy and local history. And, in this way, it also calls for holding on to the community traditions and beliefs as we move into the future.

LA



1. Homenaje al anciano curandero Plas Chavajay, por los saberes y prácticas ancestrales de sanación que compartió con la comunidad. | A tribute to the elder Plas Chavajay, a healer, acknowledging the knowledge and ancestral practices he shared with the community.
2. Magdalena Ajcuac Gonzáles, designada con el cargo de Tercer Cargador en San Pedro La Laguna, durante la develación de los murales. | Magdalena Ajcuac Gonzáles, designated as Third Bearer in San Pedro La Laguna, during the murals unveiling.

Fotos | Photos : Selvin García.



3. El anciano curandero Plas Chavajay representa una figura de autoridad y conocimiento milenario para la comunidad. | The elder healer Plas Chavajay is an outstanding authority on millenary knowledge for the community.
4. Representación de la forma en que se transportaban los lugareños a través del Lago de Atitlán, usando barcas que construían con troncos de árboles. | The mural shows Lake Atitlán villagers using rafts built of tree trunks.
5. La representación de la escena es producto de la inspiración de una fotografía que un turista tomó años atrás a los lugareños y su cotidianidad. | The scene represented is inspired by a photograph of the villagers and their everyday activities which was taken by a tourist years ago.



6. El Lago de Atitlán es una fuente vital para el suministro de agua y alimento. Desde siempre las comunidades han reconocido la importancia de su conservación. | Lake Atitlán is a vital source for water supply and nourishment. The communities have always recognized the importance of its preservation.
7. El vital líquido que provee el Lago de Atitlán ha permitido la subsistencia de cientos de generaciones. | The vital liquid provided by Lake Atitlán has provided nourishment for hundreds of generations.
8. La representación del maíz como un elemento sagrado en la cosmovisión maya que permite el surgimiento de la vida. Secuencia. | Corn, as a sacred element in Maya cosmovision, allows the arising of life. Sequence.

Fotos | Photographs by Selvin García.



# COLECTIVO ARTE EN COMALAPA

## ***Restauración de las pinturas murales del oratorio público maya*** ***/ Restoration of the murals of the Mayan public oratory***

2018

San Juan Comalapa,  
Oratorio público maya.  
| San Juan Comalapa,  
public Mayan oratory.

El Colectivo de Arte de Comalapa —pintores de la comunidad de San Juan Comalapa, perteneciente al departamento de Chimaltenango—, en conjunto con la comunidad, discutieron sus reflexiones. Negma Coy —lideresa indígena y comunitaria que dirigió este proyecto—, acompañada de Luis Simón, Noé Roquel, Victoria Colaj, Ester Miza, Isidro Perén y Tony Perén, plantearon la idea de restaurar las plataformas que constituyen el centro ceremonial.

Después de llevar a cabo esta labor, se celebró una ceremonia que coincidía con el nahual de Comalapa, a la cual asistieron distintos miembros de la comunidad y líderes espirituales de otros municipios de Guatemala.

The artists of the Comalapa Art Collective —made up of painters from the town San Juan Comalapa, in the department of Chimaltenango—, were joined by people from the community to present their local concerns. Negma Coy (the indigenous and female community leader who led this project) along with Luis Simón, Noé Roquel, Victoria Colaj, Ester Miza, Isidro Perén, and Tony Perén presented the idea of restoring the platforms at the ceremonial center.

After carrying out their project, they held a ceremony that coincided with the Comalapa Nahual. The ceremony was attended by several community members and spiritual leaders from other Guatemalan municipalities.

MJ

MJ



1. La ceremonia maya que se realizó en el lugar fue dedicada a No'j. | Mayan ceremony dedicated to No'j.
2. Mujeres artistas y guías espirituales participaron en la renovación del oratorio público maya. | Women artists and spiritual guides participate in the renovation of the Mayan public oratory.
3. Los murales que se encuentran en el oratorio fueron elaborados en el 2000 y presentaban serio deterioro. | The murals at the oratory were made in 2000, and they showed serious deterioration
4. El oratorio maya y los murales restaurados se encuentran en el Parque Central de San Juan Comalapa. | The restored murals of the Mayan oratory in San Juan Comalapa Central Park.

Fotos | Photos : Selvin García.



# COMUNIDAD DE SUMPANGO Y HUMBERTO VÉLEZ

## **Rajawal tinamit / El Espíritu del Pueblo** **| Rajawal tinamit / The Spirit of the Town**

2018

Festival comunitario |  
Community festivalComunidad  
de Sumpango,  
Sacatepéquez |  
Sumpango Community,  
Sacatepéquez

En colaboración, la comunidad de Sumpango y el artista Humberto Vélez crearon un festival de un día de duración en honor al espíritu de la comunidad, para culminar meses de investigación, intercambio y colaboración. El evento inició con el Baile de Moros y Cristianos, una danza tradicional que describe el encuentro histórico entre las culturas. Desde la presentación (celebrada frente a la municipalidad), comunitarios y visitantes caminaron juntos por Sumpango en una procesión dirigida por músicos, ancianos, guías espirituales e invitados especiales. La procesión, y su Baile de los Gigantes —con música de marimba, chirimía y tambor—, se detuvo frente al cementerio. Allí, los guías espirituales de la comunidad presentaron su respeto elevando una plegaria a los ancestros de Sumpango, y develaron el barrilete gigante construido especialmente para la Bienal. La procesión siguió su camino hacia el sitio tradicional de la comunidad para volar los barriletes el Día de Muertos en noviembre. Aquí, la comunidad celebró una ceremonia Maya en agradecimiento a los nahuales, especialmente a Keme, el nahual de la comunidad. Después de la ceremonia, los barriletes fueron lanzados al cielo por equipos de voladores de barriletes.

For their collaboration, the community of Sumpango and artist Humberto Vélez created a day-long festival honoring the spirit of the community. The culmination of months of research, exchange, and collaboration, the event began with the dance of the Moors and the Christians, a traditional dance that describes the historical encounter between cultures. From the performance (held in front of the municipality), the community and visitors walked together through Sumpango in a procession led by musicians, ancianos, spiritual guides, and special guests. The procession, with its Baile de los Gigantes (Dance of the Giants) to the music of marimba, chirimía, and drum, paused in front of the cemetery. There, the community's spiritual guides made a gesture of respect and prayer for the ancestors of Sumpango and unveiled the giant kite built especially for the biennial. The procession continued to the community's traditional site for flying the *barriletes* on the Day of the Dead in November. There, the community held a traditional Maya ceremony in gratitude to the *nahuales*, especially Keme, the *nahual* of the community. Following the ceremony, the kites were launched into the sky by teams of kite fliers.

LA

El Baile de Moros y Cristianos se realizó frente a la municipalidad de Sumpango, y es una costumbre arraigada en diversas regiones del país. | The Dance of Moors and Christians was performed in front of Sumpango's municipality, a deeply rooted tradition in various regions of the country.

1. Foto | Photo: Byron Mármol.

2. Foto | Photo: Gerber Quisque.

Los gigantes se colocan sobre una estructura de madera que diferentes personas cargan por turnos y se encargan de moverlos al ritmo de los sones. | Giants are placed on wooden structures carried by people who take turns to move them rhythmically to the beat of *sones*.

3. Foto | Photo: Byron Mármol.

4. Foto | Photo: Gerber Quisque.





5. Los residentes de la comunidad salieron a las calles para poder observar o acompañar el recorrido al lugar donde se realizó la ceremonia maya. | The community residents went out to observe or take the route to the site of the Mayan ceremony.
6. Grupo de moros y grupo de músicos del tun y la chirimía frente a uno de los barriletes gigantes, Patrimonio Cultural de Guatemala desde 1998. | Dance of the Moors dancers, and tun and chirimía musicians in front of a giant kite, considered Guatemalan Cultural Heritage since 1998.
- 7-8. La ceremonia maya se realizó en el lugar de campo abierto donde se exhiben y elevan los barriletes gigantes. | The Mayan ceremony held at an open field where the giant kites are exhibited and flown.

Fotos | Photo: Byron Mármol.





10



11





12

Orquídeas es un grupo de mujeres barrileteras de la comunidad, que elaboraron y elevaron su propio barrilete gigante. | A group of community women, named Orchids, who elaborate and fly their own giant kites.

9-10. Fotos | Photos: Byron Mármol.

11-12. Fotos | Photos: Herbert Burrión.

# DIANA DE SOLARES

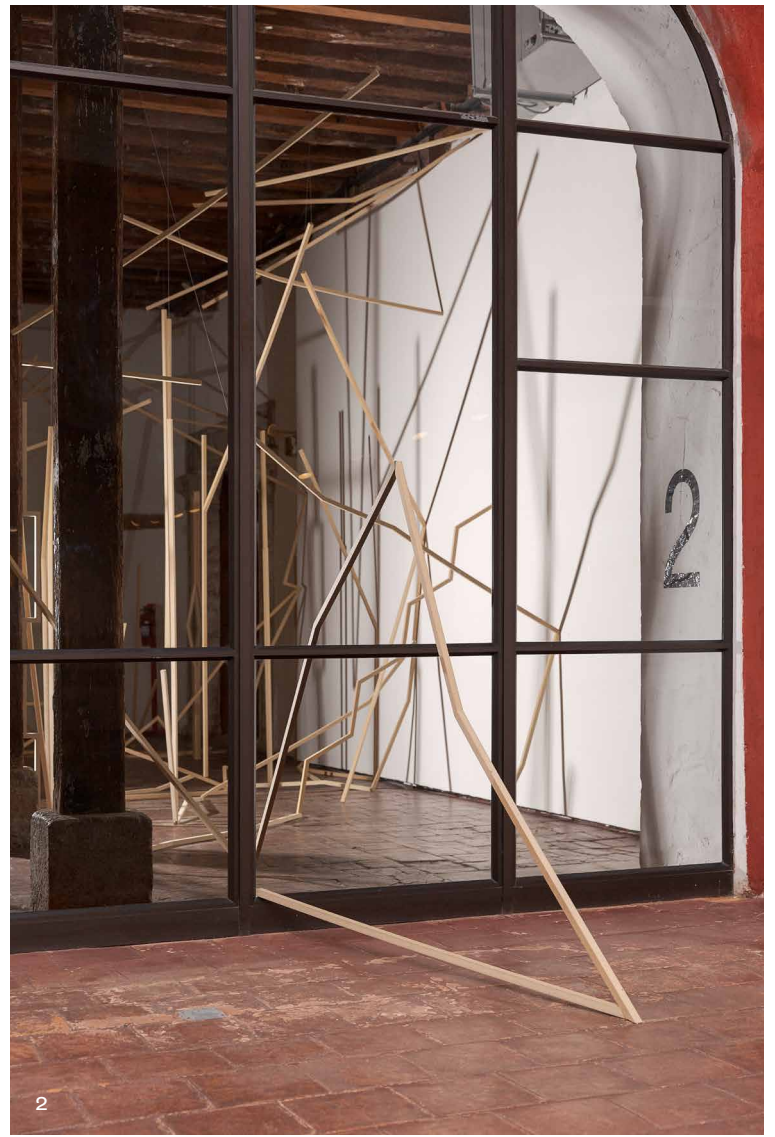
**¿Dónde estamos cuando estamos en el mundo?**  
**/ Where Are We when We Are in the World?**

2018

Muestra personal | Solo show

Centro de Formación de la  
 Cooperación Española (CFCE),  
 La Antigua Guatemala | Training  
 Center of the Spanish Cooperation  
 (CFCE), La Antigua Guatemala

- 1-2. *¿Cómo hemos podido vaciar el mar? ¿Quién nos ha dado la esponja para borrar completamente el horizonte? ¿Qué hemos hecho para desencadenar a esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde rueda ésta ahora? ¿Hacia qué nos lleva su movimiento? ¿Lejos de todo sol? ¿No nos precipitamos en una constante caída, hacia atrás, de costado, hacia delante, en todas direcciones? ¿Sigue habiendo un arriba y un abajo? ¿No erramos como a través de una nada infinita? ¿No sentimos el aliento del vacío? ¿No hace ya frío? ¿No anochece continuamente y se hace cada vez más oscuro? (F. Nietzsche). Instalación en MDF, 2018. | How have we been able to empty the sea? Who has given us the sponge to completely erase the horizon? What have we done to unleash this land from its sun? Where does it roll now? Where does its movement take us? Far from any sun? Do not we rush into a constant fall, backwards, sideways, forward, in all directions? Is there still and up and a down? Do not we err as through an infinite nothingness? Do not we feel the breath of emptiness? Is not it cold now? Does not it darken and gets darker and darker? (F. Nietzsche). MDF installation, 2018.*



Vistas de la instalación. | Installation views

Fotos | Photos: Byron Mármol.

- 3 *Triángulos (casi), dando lugar al lugar.*  
Madera, MDF, acrílico, pintura en spray, hierro,  
2017-2018.

*Triangles (almost), leaving space to space.* Wood, MDF, acrylic, painting in spray, iron, 2017-2018.



Vistas de la instalación. | Installation views

Foto | Photos: Byron Mármol.

Bajo el título *¿Dónde estamos cuando estamos en el mundo?*, la artista presentó una muestra personal que ocupó dos salas. En la primera, una instalación *site-specific* con elementos de MDF cubrió todo el espacio, del piso al techo, en diálogo con las columnas de madera del recinto colonial, e incluso traspasó la pared de cristal divisoria, penetrando en la sala contigua. Conjuntamente, en la pared se mostraron dibujos abstractos lineales muy sencillos, relacionados con la instalación.

La segunda sala albergó pinturas y esculturas de abstracción geométrica desplegadas a manera de una instalación, donde las obras dialogaban entre sí y con el espacio. La muestra evidenció el habitual interés de la artista en activar el espacio en vínculo con las piezas, para desarrollar un conjunto significativo integral. La exposición manifestó también lo que De Solares llama “abstracción contaminada”, debido a su peculiar uso de materiales de construcción, a veces irregulares, para configurar una obra geométrica que contradice el purismo y la racionalidad asociados con esta tendencia.

El título de la exposición alude a la teoría esferológica de Peter Sloterdijk acerca de la noción de “estar en el mundo” de Martin Heidegger, y su ruptura fenomenológica de la dualidad sujeto-objeto, que la artista procuró en su muestra.

GM

Under the title *Where are we when we are in the world?* the artist presented a solo show that occupied two rooms. In the first, a *site-specific* installation with MDF elements covered the entire space from floor to ceiling, in dialogue with the wooden columns of the colonial enclosure, even penetrating the dividing glass wall into the adjoining room. Jointly, very simple linear abstract drawings related to the installation were shown on the wall.

The second room held paintings and sculptures of geometric abstraction, displayed as an installation where the works dialogued with each other and with the space. The exhibition evidenced the artist’s habitual interest in activating the space in connection with the pieces, in order to develop a meaningful integral whole. The exhibition also manifested what De Solares calls “contaminated abstraction”, due to her peculiar use of construction materials, sometimes irregular, to configure a geometric work that contradicts purism and rationality associated with this trend.

The title of the exhibition alludes to Peter Sloterdijk’s theory of spheres about the notion of “being in the world” of Martin Heidegger, and its phenomenological rupture of subject-object duality that the artist sought in her show.

GM

# INÉS VERDUGO

## **Dulce hogar | Sweet Home**

2018

Estructura de panela |  
Structure with  
sugar blocks

Concepción 41, La  
Antigua Guatemala |  
Concepción 41,  
Antigua Guatemala

La casa no solo se observa, es un volumen que se habita, se vive dentro de sus proporciones. Se hace propia. Constantemente la casa ha estado presente en mi trabajo, ya sea por lo frágil o estable, lo vacía o lo llena, o por ser un elemento que expresa las relaciones entre lo público y lo privado.

El hogar es el primer universo del individuo y tiene la facultad de guardar recuerdos, siendo el lugar donde recaen los pensamientos y se forman las primeras imágenes. He encontrado en la casa una sensación de aprisionamiento, un refugio lleno de protección. Su propia fisonomía entre lo abierto y lo cerrado, lo oscuro y lo luminoso, lo callado y lo evidente la hacen un espacio íntimo, lleno de contradicciones y ambivalencias.

*Dulce hogar* propone construir una casa con ladrillos de panela. Con esta construcción busco traspasar los elementos simbólicos de su arquitectura y encontrar, en su material, el paralelismo entre lo dulce y lo amargo, lo justo y lo injusto, lo eterno y lo efímero.

A medida que va pasando el tiempo esta casa empezará a derretirse, a gotear, a fermentarse, incluso podrá ser devorada por invasiones de insectos y animales. Lo que pretendió ser un hogar se inundará de abandono y su olor agri dulce será omnipotente. El arte resiste ante cualquier gobierno, la casa no lo hace, ésta se desvanece, perdiéndose para siempre.

The house cannot be seen, it is a living space, and we live inside its proportions. It becomes one's own. Frequently, the house has been present in my work, either fragile or stable, empty or full, or because it is an element to express the relation between public and private.

Home is the individual's first universe with the faculty ability of keeping memories, becoming the place where thoughts lie and the first images are shaped. I have found at the house a feeling of imprisonment, a refuge full of protection. Its own physiognomy between the open and the closed, the dark and the luminous, the quiet and the evident, turn it into an intimate space full of contradictions and ambivalences.

*Dulce hogar* (Sweet Home) proposes to build a house with panela bricks. With this construction, I seek to surpass the symbolic elements of architecture and find, in its material, the parallelism between sweet and bitter, just and unjust, eternal and ephemeral.

As time elapses, this house will start to melt, to drip, to ferment; it may even be devoured by invasions of insects and animals. What pretended to be a home will be flooded with abandonment, and its bittersweet smell will be omnipotent. Art prevails governments, the house does not; it vanishes, getting lost forever.

Inés Verdugo

Inés Verdugo



Vista de la instalación. | Installation view.

Foto | Photo: Byron Mármol

# MAGDALENA ATRIA

## Taller “Técnicas decorativas” | “Decorative Techniques” workshop

### Taller | Workshop

Rabinal,  
Baja Verapaz

Museo Comunitario  
Rabinal Achí | Rabinal  
Achí Community Museum

En la línea del establecimiento de diálogos entre la Bienal de Arte Paiz y comunidades protectoras de manifestaciones artísticas, se compartió un taller técnico en Rabinal, lugar que se caracteriza por trabajar la cerámica. Así, se consideró un intercambio entre Magdalena Atria —artista investigadora de materiales cotidianos con resultados totalmente sorprendentes— y maestros, niños y artesanos de la comunidad. Por otro lado, Rabinal es un lugar cargado de memoria, por lo que se consideró entregar la actividad como una ofrenda de color, posibilidades y plasticidad.

Al inicio, presentar la propuesta a las autoridades locales resultó sumamente complejo, pero luego se contactó a Nester Pérez, vicealcalde municipal en ese momento, quien abrió las gestiones institucionales necesarias a nivel local. Solicitamos el Museo Comunitario Rabinal Achí como sede de la actividad, para sumergir en la historia y la identidad local a todos los implicados.

Artista y asistentes experimentaron nuevas formas usando los mismos materiales, técnicas y herramientas que utilizó Atria en su obra *Serenely and furiosamente*, expuesta en Casa Ibargüen, como parte de esta bienal. En concordancia con los materiales tradicionales de la localidad, se experimentó también con arcilla de distintos colores, compartiendo y redescubriendo maneras de utilizar pastas

As part of the plan to establish dialogues between the Paiz Art Biennial and the communities that promote their artistic expressions, a technical workshop was held in Rabinal, a town known for its work in ceramics. We proposed an exchange of ideas between Magdalena Atria —an artist who researches everyday materials with the most surprising results— and teachers, children, and artisans from the community. On the other hand, Rabinal is a place charged with memories, so it was decided to carry out the activity as an offering of color, possibilities, and plasticity.

Initially, presenting the idea to the local authorities became extremely complex, but then we came into contact with Nester Pérez, who was deputy mayor at the time and who set the necessary institutional processes in motion. We requested the use of the Rabinal Achí Community Museum as the activity’s venue in order to immerse ourselves in the history and local identity of the people involved.

Artists and participants experimented with new forms while using the same materials, techniques, and tools that Atria had used to create her work *Serenely and Furiously*, which was exhibited at the Casa Ibargüen as part of the Biennial. In keeping with the traditional local materials, the participants also experimented with colored pastes, sharing and re-discovering ways to use malleable clays. Work



moldeables. Durante el taller, se moldeó entre risas y se obtuvo resultados sorprendentes para usos tan diversos como los participantes.

EDL



2

and laughter came together during the workshop, and the surprising results were as diverse as the participants.

EDL

1. El taller “Técnicas decorativas” se impartió a artesanos locales con el objetivo de aportar nuevas formas de entender y dar uso a los materiales y al color. | The workshop “Decorative techniques” for local artisans aimed to explore different ways of understanding and using materials and color.
2. La artista chilena comentó que usa la plastilina como material pictórico más que de escultura. | The Chilean artist commented that she uses plasticine more as a pictorial material rather than for sculpting.
3. En el taller participaron varios niños de la comunidad. | Children of the community participated in the workshop.

Fotos | Photos: Esperanza de León.



3



# MÁS ALLÁ DE GUATEMALA BEYOND GUATEMALA

**SEDES | VENUES:**

**CIUDAD DE MÉXICO**

Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Universidad Nacional Autónoma de México  
Insurgentes Sur 3000 Centro Cultural Universitario Delegación Coyoacán

Sala De Arte Público Siqueiros  
Tres Picos 29, Polanco, Miguel Hidalgo

**PANAMÁ**

NG Art Gallery  
P.H. Bay Mall Plaza, Av. Balboa

BEYOND GUATEMALA

MÁS ALLÁ DE GUATEMALA





NAUFUS RAMÍREZ-FIGUEROA (GUA)	162
ORGANIZACIÓN H.I.J.O.S. (GUA)	166
SANDRA MONTERROSO (GUA)	168

La mayoría de las bienales portan el nombre de una ciudad: La Habana, Estambul, Sídney, Venecia, São Paulo, Kwangju, Shanghái... Esta clara limitación espacial a un lugar ha sido confrontada desde hace años por Documenta, que ha tenido manifestaciones en otros lugares *más allá* de su sede en Kassel. Ha procurado así ampliar su radio de acción y su proposición conceptual en un mundo cada vez más globalizado. Como los problemas en discusión hoy día y las expresiones artísticas han desbordado los contextos nacionales, Documenta ha procurado no sólo llevarlos a casa, sino salir a encontrarlos.

En esta edición, la Bienal de Arte Paiz ha estado presente en la Ciudad de México y en Panamá, mediante colaboraciones con NG Art Gallery en este país, y con el Museo Universitario de Arte Contemporáneo y la Sala de Arte Público Siqueiros en la capital del vecino México. Además de los propósitos arriba enunciados, esta expansión transnacional desafía la restricción auto-impuesta a las fronteras del Estado nación, en procura de nuevas redes, circuitos y visibilidad para el arte guatemalteco más allá de las fronteras del país.

GM

Most of biennials bear the name of a city: Havana, Istanbul, Sydney, Venice, São Paulo, Kwangju, Shanghai... Documenta has confronted this clear space limitation to a specific place for some years, holding presentations in other places *beyond* its headquarters in Kassel. Thereby, it has sought to expand its scope of action and conceptual proposal in an increasingly globalized world. As problems and artistic expressions under discussion nowadays are overflowing national contexts, Documenta has attempted to go out and find them, and not only to take them home.

In this edition, the Paiz Art Biennial has had a presence in Mexico City and in Panama City through collaborations with NG Art Gallery in this last country, as well as with the University Museum of Contemporary Art, and the Siqueiros Hall for Public Art, in Mexico City. In addition to the purposes set forth above, this transnational expansion challenges the self-imposed restriction to the borders of the nation State towards creating new networks, circuits and visibility for Guatemalan art beyond the country's borders.

GM

Vista de la muestra *El Sexto Estado*, de Naufus Ramírez-Figueroa, en la SAPS, Ciudad de México | View of *The Sixth Estate*, Naufus Ramírez-Figueroa's solo show at SAPS, Mexico City

# NAUFUS RAMÍREZ-FIGUEROA

## El Sexto Estado | The Sixth State

2018

Muestra personal |  
Solo show

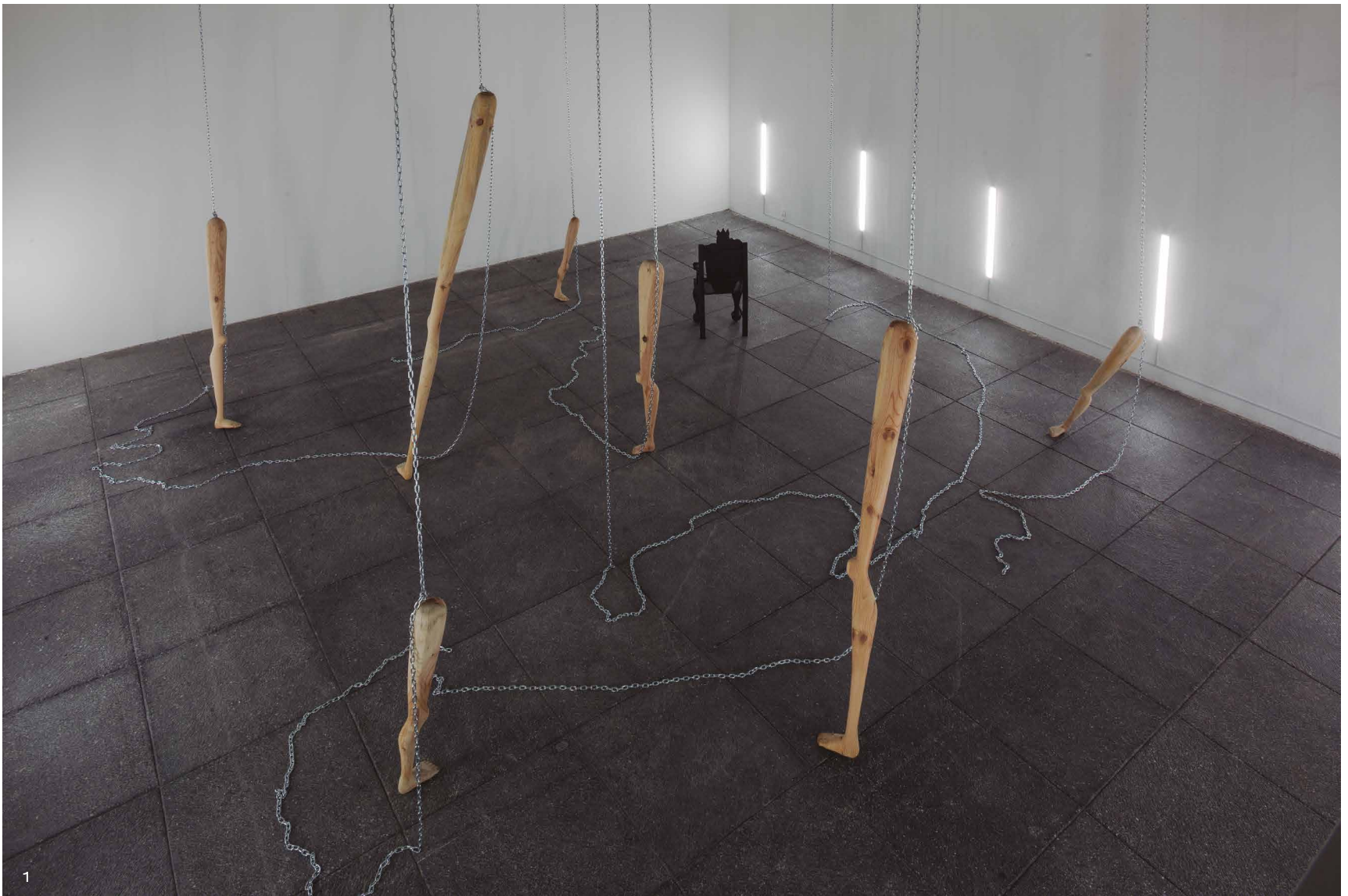
Sala de Arte Público  
Siqueiros (SAPS),  
Ciudad de México |  
Siqueiros Public  
Art Hall (SAPS),  
Mexico City

(...) La instalación *El Sexto Estado*, nueva producción comisionada por la SAPS, deriva de la historia de El Sexto Estado de Los Altos: región entre Guatemala y México que intentó separarse de la hegemonía capitalina guatemalteca entre los años 1838 y 1849, durante el proceso post-colonial de la formación de Centroamérica. La creación de esta región generó una guerra de castas entre la élite criolla que intentaba independizarse (motivada por intereses económicos), y los pueblos indígenas locales que fueron excluidos del proyecto separatista. (...)

Las piernas que caen sobre el suelo del Cubo pisan, bailan o marchan al centro de una luz moderna relativa a lo que el artista caracteriza como decadencia institucionalizada; una alusión al fracaso de la promesa productivista en el continente. A la derecha de la sala, encontramos el trono de Atanasio Tzul —líder de los pueblos Maya K'iche' y de los que formaron el gobierno indígena— que dirigió una importante sublevación a favor de los pueblos, en 1821. (...) La instalación de Naufus se complementa por esta silla glorificada y una coreografía fluorescente, que intenta representar una suerte de lectura apesadumbrada acerca de la recuperación del paraíso (...)

(...) Commissioned by SAPS, *The Sixth State* is an installation derived from the history of The Sixth State of Los Altos: a region between Guatemala and Mexico that attempted to secede from the central powers of the capital city of Guatemala between 1838-1849 (...) The creation of this state generated a Caste War between an elite of European descent that was trying to claim independence (motivated by economic interests), and the local indigenous people who were excluded from the separatist movement. (...)

The legs that fall over the Cube's floor step, dance, or march in the center of a modern light that relates to what the artist characterizes as institutionalized decadence; an allusion to the failure of the productivist paradigm in the continent. To the right side of the room, we see the throne of Atanasio Tzul —leader of the Maya K'iche' and of the people that formed the indigenous government— who organized an important uprising in favor of the local people in 1821 (...) Naufus' installation includes this glorified chair and a fluorescent choreography, a nightmare about the recuperation of paradise (...)



1

En el segundo piso del museo encontramos cuatro pinturas, que contienen hojas de plata y de oro, y polvos de jade y obsidiana (...) Las obras muestran patrones geométricos conocidos en la matemática como reptiselas, ya que semejan patrones de la piel de los reptiles. Con estas pinturas, Ramírez Figueroa hace referencia a lo que se ha denominado como una supuesta raza reptiliana, una élite política y económica dominante, que vive entre nosotros y ha dirigido el mundo por siglos.

Michele Fiedler  
Curadora SAPS

On the museum's second floor we find four paintings made with gold and silver leaf and obsidian and jade dust (...) The pieces show geometric patterns known in mathematics as *Rep-tiles*, because of their resemblance to the patterns in the skin of different reptiles. With these paintings, Ramírez Figueroa references what has been named in conspiracy theories "a reptilian race", a political dominant elite that lives among us and has controlled the world for centuries.

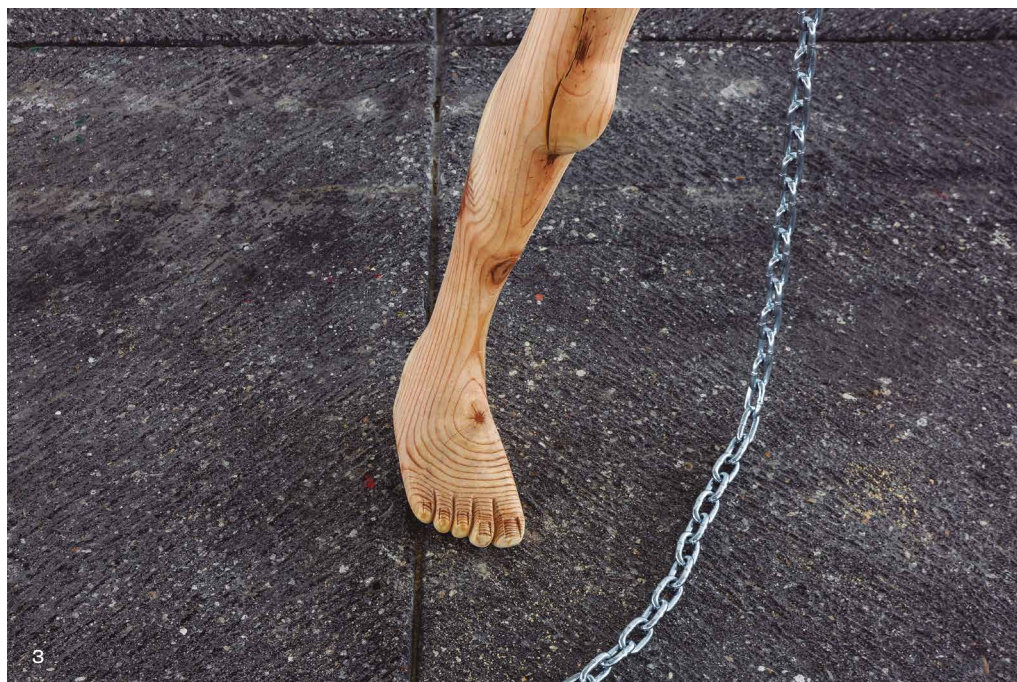
Michele Fiedler  
Curator SAPS



1-2. Vistas generales. | General views.

3-5. Detalles. | Details.

Fotos | Photos: Ramiro Chaves, courtesy of Proyecto Siqueiros.





4



5

# H.I.J.O.S.

## **Memoria histórica y empapelado por los desaparecidos | Historical Memory and Covering Walls with Photos of the Disappeared**

2018

Taller | Workshop

Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Ciudad de México | University Museum of Contemporary Art (MUAC), Mexico City

A finales de agosto, como parte de las actividades de la 21 Bial de Arte Paiz, los miembros de H.I.J.O.S. Guatemala realizamos el taller “Memoria histórica y empapelado por los desaparecidos”. Durante dos días compartimos con jóvenes mexicanxs la historia reciente de Guatemala y cómo desde un grupo político utilizamos el arte como herramienta de comunicación urbana a través de los empapelados. El primer día, compartimos algunas de las imágenes que utilizamos en los empapelados, les pedimos a cada una de las personas que nos acompañaron (aproximadamente 15 participantes) que analizaran las imágenes: ¿quiénes son las personas retratadas ahí?, ¿cuál es su contexto?, ¿qué dice el texto que acompaña la imagen?, en fin, que hicieran hablar a las fotografías, que les platicaran por qué estaban ahí. En una sesión plenaria, cada persona compartió sus impresiones. Ahí se pudo percibir la marcada ausencia de conocimiento sobre el conflicto armado interno en Guatemala, así como la necesidad de saber. Atendiendo esa necesidad, una de las compañeras que facilitó el taller hizo un esfuerzo de síntesis para explicar la historia guatemalteca.

El segundo día, se conectó la historia de Guatemala con la necesidad de actuar políticamente desde la reivindicación de la memoria histórica, y para ello se presentaron las acciones que realiza H.I.J.O.S. En esta sesión nos centramos en explicar cómo se hacen los empapelados, y aprovechando que estaba presente la hija de un desaparecido político guatemalteco, hicimos su imagen matriz para hacer un empapelado. Finalizamos el taller realizando algunos empapelados en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM, donde compartimos los elementos técnicos, *tips* y consejos, además de la negociación de los espacios, ya que aunque

Toward the end of August 2018, as part of the 21<sup>st</sup> Paiz Art Biennial, members of H.I.J.O.S. Guatemala held the workshop entitled “Historic Memory and Covering Walls with Photos of the Disappeared.” Over a period of two days, we shared with young Mexicans the recent history of Guatemala and how we, as a political group, have used art as a tool for urban communication by means of posting photos. The first day, we shared some of the images we use when we cover walls with photographs. We asked each one of the approximately fifteen participants to analyze the images: Who are these people pictured there? What might their context be? What does the text next to the picture say? We wanted the pictures to speak to them; to communicate why they were there. At the plenary session, each person shared his or her impressions. We perceived an evident lack of knowledge regarding the internal armed conflict in Guatemala, as well as a need to learn about it. In response to this need, one of the members who facilitated the workshop tried to summarize the facts regarding Guatemala’s history.

On the second day, we connected the history of Guatemala with the need for political action, in order to vindicate our historic memory, and then presented the actions H.I.J.O.S. has carried out. During this session, we focused on explaining how we cover walls with photographs and, taking advantage of the fact that the daughter of a disappeared political figure was present, we made a matrix of her image that could be used when we post photos on walls. We completed the workshop by covering some walls at UNAM’s School of Political Science, sharing technical details, tips, and advice, in addition to negotiating the space which, in spite of having been assigned to us by the authorities, had to be discussed with the students who regularly use the facilities. This experience



habían sido designados por las autoridades del plantel, había que hablar con lxs estudiantes que ocupaban regularmente esos espacios. Esta experiencia permitió acercar este conocimiento de arte urbano y de la historia de Guatemala, y esperamos que sirva como una herramienta más de lucha a lxs jóvenes que están actuando políticamente.

H.I.J.O.S. Guatemala

allowed us to share our knowledge of urban art and Guatemala's history with the participants, and we hope it provided an additional tool for a politically active youth.

H.I.J.O.S. Guatemala



1. Taller “Memoria histórica y empapelado por los desaparecidos” en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) impartido por H.I.J.O.S. Guatemala. | Workshop “Historical Memory and Covering Walls with Photos of the Disappeared” at the University Museum of Contemporary Art/MUAC, lead by H.I.J.O.S. Guatemala.
2. Como parte del taller impartido a los estudiantes del MUAC, se realizaron empapeladas con información de detenidos/desaparecidos de Guatemala. | Wallpapering pictures with information of detained or disappeared Guatemalan persons as part of the workshop given to MUAC students.
3. Los estudiantes del MUAC que participaron en el taller sobre memoria histórica de Guatemala provienen de diversas especialidades académicas. | The MUAC students who participated in the workshop of historic memory of Guatemala were from various academic backgrounds.

Fotos | Photos: MUAC's Pedagogical Program.

# SANDRA MONTERROSO

## Hybris | Hybris

2018

Muestra personal  
| Solo show

NG Gallery, Panamá

La artista guatemalteca presentó una exposición personal que abarcó todo el espacio de la galería. Ésta incluyó pinturas inspiradas en formas orgánicas junto con una instalación, una escultura y un video-performance; la muestra introdujo así los distintos medios en que Monterroso ha desarrollado su trabajo. Su primera presentación en Panamá fue posible gracias a la colaboración de NG Gallery con la Bienal de Arte Paiz.

Las obras respondieron a varios intereses poéticos de la artista: morfologías inspiradas en procesos patológicos en la naturaleza, trabajo con las ideas de imperfección y distorsión, y la modulación —en términos de arte contemporáneo— de materiales, formas y contenidos provenientes de la cultura maya de sus ancestros. Este último aspecto permea toda su obra, y responde tanto a un posicionamiento como a un sentimiento cultural.

El limpio despliegue de las piezas en el espacio resaltó su estructura repetitiva y de inclinación geométrica. Estos rasgos contrastaban con una suerte de materialidad orgánica presente en ellas, plasmada en sutiles superposiciones y transparencias, y en su compleja densidad textural. Esta materialidad provocaba al tacto y cargaba a las obras de una subjetividad por completo ajena a la estética minimalista clásica.

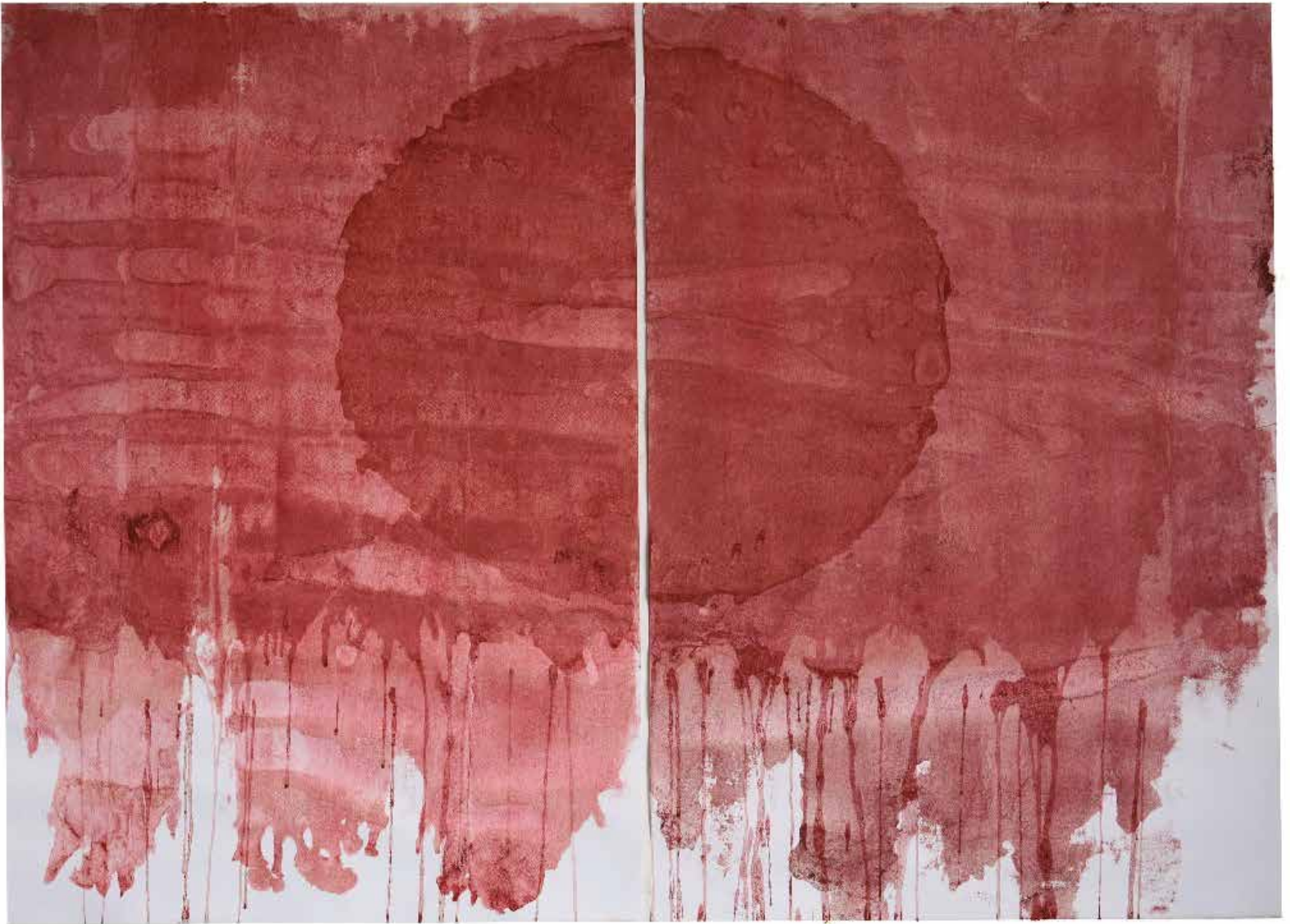
The Guatemalan artist presented a solo show using the whole space of the gallery. It included paintings inspired by organic forms along with an installation, a sculpture and a video-performance; thus, the exhibition introduced the different media used by Monterroso to develop her work. Her first exhibition in Panama was possible thanks to NG Gallery's collaboration with the Paiz Art Biennial.

The works responded to several of the artist poetic interests: morphologies inspired by nature's pathological processes, work with ideas of imperfection and distortion, and the modulation —in terms of contemporary art— of materials, forms and contents coming from the Mayan culture of her ancestors. This last aspect can be observed in all of her works, responding to a positioning, as well as a cultural feeling.

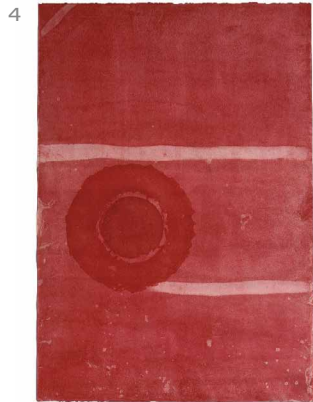
The neat display of her artworks in the space highlighted their repetitive structure and geometric inclination. These features contrasted with their kind of organic materiality, embodied in subtle overlays and transparencies, and in their complex textural density. This materiality aroused the sense of touch and loaded the works with a subjectivity that is completely unconnected to classical minimalist aesthetic.

GM

GM



1. Pintura | Painting.
2. La artista Sandra Monterroso, el curador general Gerardo Mosquera y el Director de NG Art Gallery Nivaldo Carbonell, realizaron un conversatorio en Panamá. | Artist Sandra Monterroso, General Curator Gerardo Mosquera, and NG Gallery Director Nivaldo Carbonell presented a panel discussion in Panama City.
- 3-5. Vistas de la muestra. | Exhibition views.  
Fotos | Photos: courtesy of NG Art Gallery.







# CUATRO FRENTES DE ACCIÓN PARA UN PLAN EDUCATIVO

Esperanza de León

Con la aspiración de atender a una variedad de públicos y necesidades, se concibió un plan educativo multidisciplinar y multiforme de cuatro aristas:

## 1. Formación:

Este primer frente estuvo constituido por una nutrida oferta de conferencias, seminarios, foros, conversatorios, talleres de artistas y de formación de mediadores. Cada actividad se enfocó en ofrecer oportunidades para la convivencia, la comunicación de datos, el diálogo y/o el análisis del trabajo de los artistas participantes, así como algunos acercamientos al contexto, a la técnica y a la historia. Así, se propició la aplicación de lo que afirma Luis Camnitzer: “Si aceptamos que el arte es una forma compleja de pensar, de especular y de hacer conexiones, la pregunta que se nos plantea nuevamente es: ¿Debería el arte formar parte de la educación o la educación formar parte del arte? Estoy refiriéndome a una integración completa”.<sup>1</sup>

En ese sentido, las actividades se realizaron como una forma de integración temática y como una muestra combinada de experiencias y métodos didácticos. Este eje contó con alrededor de cuarenta actividades, entre conferencias ilustradas, talleres, conversatorios, un cine foro y un seminario.

1. Las actividades públicas de la Bienal comenzaron con el seminario “El arte de los comunes. Estrategias para la autogestión artística en la ciudad neoliberal”, ofrecido por el profesor-investigador, doctor en filosofía, Alberto López Cuenca. Se desarrolló en la ciudad de Quetzaltenango, con tres días intensos de duración y con un lleno total, planteando a los asistentes nuevas maneras de percibir y concebir la actividad artística en relación al contexto, especialmente el de su propia ciudad.
2. *Conferencias ilustradas.* En ellas los artistas se abrieron para presentar sus razonamientos, su camino y su cuerpo de trabajo,

# FOUR ACTION FRONTS FOR AN EDUCATIONAL PLAN

Esperanza de León

In order to serve a variety of audiences and needs, we devised a multidisciplinary and multifaceted educational plan based on four main points:

## 1. Education:

This first aspect included a wide range of conferences, seminars, forums, group discussions, artists’ workshops, and training programs for facilitators. Each activity focused on offering opportunities for people to come together, share data, dialogue and/or analyze works by participating artists, as well as some initial approaches to artistic techniques, as well as to our context and history. The idea was to foster the implementation of Luis Camnitzer’s affirmation: “If we accept that art is a complex way of thinking, speculating, and making connections, the question that arises again is: Should art be a part of education or education be a part of art? I am referring to full integration.”<sup>1</sup>

In this sense, the activities provided a form of thematic integration and a combination of experiences and didactic methods. This axis encompassed approximately forty activities, including illustrated lectures, workshops, round tables, a film forum, and a seminar.

1. The Biennial’s public activities began with the seminar “The Art of the Commons. Strategies for Artistic Self-Management in the Neoliberal City,” taught by Alberto López Cuenca who is a professor-researcher and doctor in philosophy. The seminar, which was fully booked, took place in the city of Quetzaltenango over three intense days, during which attendees learned about new ways to perceive and conceive artistic activity in relation to the local context, particularly to their own city.
2. *Illustrated lectures.* During these lectures, artists spoke about their thinking processes, careers, and bodies of work, promoting a direct dialogue with the audience. It is important to highlight that these lectures were held in the midst of installing the exhibitions and preparing for the opening, which implied an extra effort for both speakers and



invitando a un diálogo directo con el público. Es importante subrayar que dichas conferencias se realizaron en medio de los procesos de montaje y preparativos de inauguración, lo que supuso un esfuerzo doble por parte de los disertantes y los colaboradores. Las charlas fueron ofrecidas por Alexia Miranda (conferencia “Plataforma para anidar los sueños”); Ricardo Lanzarini (“Encendido: arte busca mirada”, videoconferencia transmitida en colaboración con la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de Uruguay (FADU), contactada y coordinada por el artista, junto a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de San Carlos, específicamente gracias al programa de Aula Virtual); Magdalena Atria (conferencia “Serena y furiosamente”); Alberto López Cuenca (conferencia “La amenaza fantasma: historia del arte en la era Betamax”); Gervasio Sánchez (conferencia “La guerra no es un espectáculo”); Tercerunquinto (conferencia “Intento de reconstrucción de un mural”); Simón Vega (conferencia “Apollo-Soyuz-Chapultepec Project”) y Tania Bruguera (conferencia “Exploración del arte útil”).

3. *Talleres.* Gervasio Sánchez impartió el taller “La dignidad es lo que importa”, a propósito de su muestra fotoperiodística de guerra. René Francisco Rodríguez realizó un taller de aprestamiento para el grupo mixto de estudiantes de arte y estudiantes de psicología, quienes tendrían a cargo el proceso la materialización de las voces de los pacientes de oncología del Hospital San Juan de Dios, cuya forma final constituiría el proyecto participante en la Bienal. Magdalena Atria viajó hasta el municipio de Rabinal, departamento de Baja Verapaz, para compartir un taller técnico con artesanos ceramistas, sobre sus procesos de trabajo e investigación con pastas policromas. Alexia Miranda viajó al departamento de Izabal, específicamente al municipio de Livingston, en el Caribe guatemalteco, donde realizó un taller para niños en la ludoteca Beluba Luba Furendei, taller que formó parte del proyecto *Plataforma para anidar los sueños*, planteado por la artista como su participación en la Bienal. Ricardo Lanzarini compartió un taller para

colaborators. There were lectures by Alexia Miranda (lecture: “Platform for Nesting Dreams”); Ricardo Lanzarini (“Switched On: Art Seeks Gaze,” a videoconference transmitted in collaboration with Uruguay’s Faculty of Architecture, Design and Urbanism, contacted and coordinated by the artist, together with the Architecture Faculty of San Carlos University, specifically thanks to the Virtual Classroom Program); Magdalena Atria (lectures: “Serenely and Furiously”); Alberto López Cuenca (lecture: “The Ghost Threat: Art History in the Betamax Era”); Gervasio Sánchez (lecture: “War is Not a Show”); Tercerunquinto (lecture: “Attempt to Rebuild a Mural”); Simón Vega (lecture: “Apollo-Soyuz-Chapultepec Project”), and Tania Bruguera (lecture: “An Exploration of Useful Art”).

3. *Workshops.* Gervasio Sánchez taught the workshop titled “Dignity is What Matters” in reference to his photojournalistic exhibit on war. René Francisco Rodríguez held a workshop to prepare the group of art and psychology students who was in charge of putting together a compilation of statements by oncological patients at the San Juan de Dios Hospital, the final result of which would be presented as part of the Biennial. Magdalena Atria traveled to the municipality of Rabinal, located in the department of Baja Verapaz, to lead a technical workshop with ceramic artisans, sharing her work processes and her research on polychrome clay blends. Alexia Miranda journeyed to the department of Izabal, specifically to Livingston, a town on Guatemala’s Caribbean coast, where she held a workshop for children at the *Beluba Luba Furendei* library and recreation center, as part of her project (“Platform for Nesting Dreams”) for the Biennial. Ricardo Lanzarini held a workshop for artists and art students entitled “Techniques for Drawing and Collaborative Creation.” It encouraged the intervention of objects and the visual telling of individual stories with collective connections, leaving a permanent record of its outcome on the Paiz Foundation’s exterior wall. The collective H.I.J.O.S. held a workshop entitled “Historical Memory and Covering Walls with Photos of the Disappeared,” in which, using connections and imaginary conversations with people portrayed in images as their



artistas y estudiantes de arte, titulado “Técnicas de dibujo y creación colaborativa”, que fomentó la intervención de objetos y el relato visual de historias individuales con conexiones colectivas, quedando el registro permanente del resultado sobre la pared externa de la Fundación Paiz. El colectivo H.I.J.O.S. compartió un taller titulado “Memoria histórica y empapelado”, en el que, a partir de la conexión y conversación imaginaria con los sujetos retratados en las imágenes, materia prima de su trabajo, invitaron a valorizar las fotografías y a aprender su técnica, empapelando directamente con los asistentes su espacio expositivo. Este taller se compartió también en la UNAM, México, como complemento a la muestra del trabajo de este colectivo en dicha entidad. Además de estos talleres, se realizaron diez más en el espacio “Furgón Munieduca”, los cuales se describen más adelante. También, se organizaron talleres de formación para voluntarios/facilitadores de la Bienal, cuyo objetivo fue proveerles de herramientas básicas para la atención al público y para la documentación de visitas de sala. Los temas y los encargados de ofrecer dicha formación fueron: Mario Quiyuch (con los temas “Trabajo en equipo y dinámicas grupales”, así como “Funciones del voluntario en la Bienal”); Esperanza de León (con “Orientación teórico-metodológica de plan educativo 21 Bienal de Arte Paiz”); Flor Yoque (con “Metodología práctica para facilitar recorridos en sala”); Maya Juracán (con “Procesos curatoriales y artistas de la 21 Bienal de Arte Paiz”) y Kevin Frank Pellecer (“Lineamientos teóricos y prácticos básicos para fotografía de registro en sala”).

4. *Conversatorios.* Se realizaron cuatro conversatorios. El primero se tituló “Arte social y colaborativo”, en el que los artistas invitados Jesús “Bubu” Negrón (Puerto Rico), Humberto Vélez (Panamá), Óscar Yac y doña Teresa (Guatemala), y Yami Socarrás (en representación de René Francisco Rodríguez, Cuba), hablaron entre ellos y con el público —moderados por Maya Juracán— respecto a sus proyectos con comunidades guatemaltecas, los conceptos de arte colaborativo y la función del arte en la construcción social. El segundo conversatorio lo ofreció el artista seleccionado Julio Serrano Echeverría. Llevó por nombre “Lógica de la interpretación” y en él se profundizó junto a los asistentes en su trabajo del mismo nombre. A partir de la obra cinematográfica de Julio Hernández Córdón, Rosina Cazali, Luis Aceituno, Javier Payeras y el público presente se acercaron a su producción artística en el tercer conversatorio. El último contó con la participación de los artistas Sandra Monterroso, Negma Coy y Julio Cúmez, moderados por Esperanza de León. En él se indagó sobre las distintas formas y niveles de acercamiento personal del artista guatemalteco al fenómeno de búsqueda de identidad, y cómo ello se refleja en su producción. Se realizó también un cine-foro, junto a los miembros del colectivo H.I.J.O.S., a partir del documental de Izabel Acevedo *El buen cristiano*.

basic material, they invited attendees to assess photographic images and learn the group’s technique while pasting them onto the walls in the exhibition space with them. This workshop was also held at the UNAM, Mexico, as a complement to the H.I.J.O.S. exhibition at that institution. In addition to these workshops, ten more were held in the “Furgón Munieduca” (the “Munieduca Van”), which will be described later. There were also training workshops organized for the Biennial’s volunteers/facilitators, with the purpose of providing them with the basic tools for audience services and documenting visits to the exhibitions. The topics and the people in charge of the training sessions were Mario Quiyuch (“Teamwork and Group Dynamics,” as well as “Volunteers’ Duties at the Biennial”), Esperanza de León (The Theoretical-Methodological Orientation of the 21st Paiz Art Biennial’s Educational Plan”), Flor Yoque (“Practical Methodology to Facilitate Guided Tours”), Maya Juracán (“The Curatorial Processes and the Artists of the 21st Paiz Art Biennial”), and Kevin Frank Pellecer (“Basic Theoretical and Practical Guidelines for Photographing Exhibitions”).

4. *Roundtables.* Four panel discussions were held. The first was entitled “Social and Collaborative Art.” With Maya Juracán as moderator, the artists Jesús “Bubu” Negrón (Puerto Rico), Humberto Vélez (Panama), Óscar Yac and Doña Teresa (Guatemala), and Yami Socarrás (representing René Francisco Rodríguez from Cuba), spoke amongst themselves and with the audience about their projects with Guatemalan communities, the concept of collaborative art, and the role of art in social construction. The second roundtable discussion was led by Julio Serrano Echeverría, one of the artists participating in the Biennial. Entitled “The Logic of Interpretation,” the audience joined the artist in delving into his eponymous work. In the third discussion group, Rosina Cazali, Luis Aceituno, Javier Payeras, and the audience considered the artistic aspects of Julio Hernández Córdón’s cinematographic work. The last roundtable was moderated by Esperanza de León and included artists Sandra Monterroso, Negma Coy, and Julio Cúmez among its participants. The discussion explored the form and depth of the Guatemalan artists’ personal approaches to the phenomenon of finding their sense of identity, and how this is reflected in their work. There was also a film forum to discuss Izabel Acevedo’s documentary *El buen Cristiano* (*The Good Christian*) held with members of the H.I.J.O.S. collective.





## 2. Comunicación y recursos multimedia:

Este componente fue propuesto y construido conjuntamente con el departamento de comunicación, para nutrir las formas de presentación y contenidos desde las experiencias de cada departamento. Así, se ofreció más de media docena de programas de radio con temas exclusivos de la Bienal (los cuales se reprodujeron en distintas frecuencias), múltiples entrevistas en radio, televisión y medios escritos. Recopilación y publicación de registros audiovisuales disponibles en la página oficial de la Bienal y en su canal de YouTube, para consulta. Además, se generó abundante actividad en redes sociales que fomentara la interacción virtual con el público en tiempo real.

## 3. Material gráfico de sala:

Este componente representó un soporte importante para la visita y funcionó como detonante de identificación emotiva, para promover el paso de la expectación pasiva hacia una participación más activa, encaminada a la percepción del arte como vivencia que no se paraliza al terminar un objeto artístico, sino que vive en los saberes, ideas y experiencias generadas al convivir con la obra. Los componentes de este eje fueron cuatro:

1. *El pasaporte cultural*, constituido por un folleto de 20 páginas. Herramienta de acompañamiento y complemento en la visita de sala. Contenía lecturas breves, instrucciones para actividades lúdicas y de análisis individual, uso de palabras en idiomas originarios de las comunidades sede de la Bienal, así como datos de interés.
2. *Las hojas de trabajo para escolares*. Se trabajaron tres tipos, una por cada momento de desarrollo del niño: preescolar, mayores de siete años o escolar, y juvenil. Contenían datos e instrucciones para la

## 2. Communication and multimedia resources

This component was proposed and organized jointly with the communications department, to enrich the presentation methods and contents based on each department's experiences. There were more than half a dozen radio shows (broadcasted in different frequencies) focused exclusively on the Biennial, as well as multiple interviews on radio, television, and in the written media. Compiled and published audiovisual records were made available on the Biennial's official website and on its YouTube channel for consultation. In addition, much activity was generated in the social networks in order to encourage virtual real-time interaction with the public.

## 3. Graphic material in the exhibition spaces:

This component provided important support for visitors and worked as a trigger for an emotional identification, to promote the transition from passive observation to a more active participation, aimed at the perception of art as an experience that does not come to an end when a artwork is completed, but rather lives on in the knowledge, ideas, and understandings generated by experiencing the work. This axis included four components:

1. *The cultural passport*, which consisted of a 20-page booklet provided as a complement and learning tool to be used during visits to the exhibitions. It included brief readings, instructions for creative activities, individual analyses, and explanations for words in the native languages of the Biennial's host communities, as well as other interest facts.
2. *Worksheets for schoolchildren*. There were three types, one for each childhood development phase: nursery, elementary, and youth. They included facts and instructions for carrying out creative experiments, based on some of

realización de experimentos creativos, basados en la producción de algunos artistas participantes en la Bienal, como Simón Vega y Magdalena Atria. Se tomó su obra como protagonista y referente para el contenido a desarrollar a través de las hojas, debido a las características de dichas obras, que podrían ajustarse a las posibilidades y los materiales accesibles en el ámbito escolar. La tercera hoja de trabajo tuvo como referente a Roberto González Goyri, responsable de buena parte del arte público que muestra la Ciudad de Guatemala, para ofrecer una imagen vinculada a la experiencia de convivencia con el arte, aún si la visita a la Bienal no fuera posible.

3. *Cédulas de sala para niños*, cuyo contenido fue diseñado para sacar del ámbito abstracto de los datos (nombre, título, técnica) al artista, dándole cara y nacionalidad, ofreciendo puertas y ventanas para acceder al contenido de la obra por medio de preguntas generadoras pensadas para el público más joven, pero utilizadas por gran número de visitantes.
4. *Hojas informativas sobre cada pieza y autor*, con contenidos de apoyo para un público más avanzado. Todo lo anterior con el aporte del diseño gráfico.

#### 4. Información interactiva:

Para añadir un ingrediente vivencial en el cual la acción del visitante contara con una respuesta inmediata, se crearon recursos que funcionaran a partir de un *click*, al servicio del espectador. Estos fueron:

- Los códigos QR, que conectaban con información sobre cada artista y su trayectoria.
- La biblioteca virtual “Edubienal”, que contó con un aproximado de 50 archivos descargables, constituyendo un acceso a información seleccionada sobre arte y educación artística.
- Las visitas guiadas, ofrecidas por el equipo de voluntarios o especialistas encargados, constituyeron maneras de abrir conversaciones que respondieran a las necesidades de los visitantes en el momento mismo de la visita. En esa línea de actividad, se realizaron 21 visitas guiadas, 15 dirigidas por el equipo de voluntarios y 6 por especialistas.
- El último de los recursos interactivos tuvo como eje el “Furgón Munieduca”, que consiste en un contenedor readecuado para ser una sala de cine, parte del programa Munieduca de la Municipalidad de Guatemala, con quien se estableció una alianza para contar con dicho recurso, pensado específicamente para involucrar en la Bienal al paseante de la zona 1, área donde se ubicó el mayor número de sedes participantes en la Bienal. Aparcado un período sobre la Sexta Avenida entre 14 y 15 Calles, y luego en la Sexta Avenida entre Séptima y Octava Calle —frente a la Plaza de la Constitución—, funcionó durante quince días, como una sede más. Se utilizó tanto la sala de proyecciones del furgón,

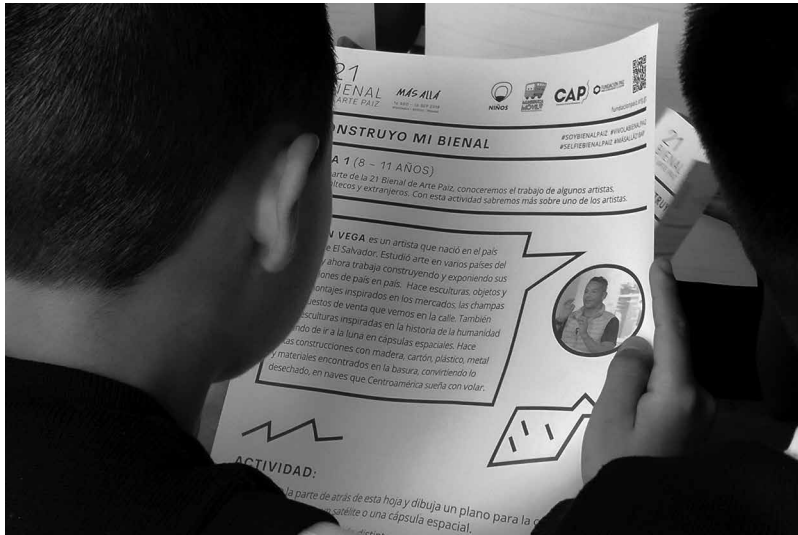
the Biennial’s participating artists’ works, such as those by Simón Vega and Magdalena Atria. Due to their specific characteristics, which could be adjusted to the possibilities and to accessible materials in school environments, their works were featured and used as references for the content to be developed in the worksheets. The basic reference for the third worksheet was the work of Roberto González Goyri, the artist responsible for much of Guatemala City’s public art, in order to offer an image linked to the experience of coexisting with art, even in the absence of a visit to the Biennial.

3. *Exhibition labels for children*, with contents designed to extract the artist from the abstract field of data (name, title, technique), by showing a face and a nationality, while offering doors and windows to access the work’s content by generating questions designed for younger audiences, but meant to be used by a large number of visitors.
4. *Informative sheets on each work and its artist*, with background content for a more specialized audience, all with the support of an appropriate concept in graphic design.

#### 4. Interactive information:

In order to add an experiential ingredient that would provide an immediate response to a visitor’s action, the Biennial exhibitions offered click-activated resources :

- QR codes, with a direct connection to information about the artists and their careers.
- The “Edubienal” virtual library with approximately 50 downloadable files that provide access to selected information on art and artistic education.
- Guided tours, led by the team of volunteers or specialists in charge, became a way to trigger conversations that responded to visitors’ needs during their visits. A total of 21 guided tours were carried out, fifteen guided by volunteers and six by specialists.
- The last of the interactive resources had as its axis the “Munieduca Van,” a shipping container adapted for use as a movie theater, which is part of Guatemala City’s municipal “Munieduca” program. An alliance was established to take advantage of this resource, specifically designed to attract pedestrians in the city’s Zona 1, as that is where most of the Biennial’s participating venues were located. Parked on Sixth Avenue, between Fourteenth and Fifteenth Streets and, later, between Seventh and Eighth Streets across from the Plaza de la Constitución (Guatemala City’s main square) the Munieduca van provided an additional venue for fifteen days. The van’s projection room was used, as were various awnings and tables for the presentation of activities, with the help of the Munieduca program’s valuable human resources. The team was trained along with other Biennial volunteers so that they could assist the public on specific topics related to the art exhibition. The van offered:



como diversos toldos y mesas para presentación de actividades, así como un valioso equipo humano del programa Munieduca. Dicho equipo fue capacitado, junto al resto de voluntarios de la Bienal, para poder atender al público en temas específicos de esta muestra artística. En el furgón, se ofreció:

1. Acompañamiento permanente para el desarrollo de las actividades en las hojas de trabajo, ofrecidas a los niños paseantes de la Plaza. Al mismo tiempo, pero en otros espacios, otras tres flotillas contaban con hojas de trabajo para que los niños de las zonas alrededor de la ciudad conocieran tanto la Bienal como sus artistas.
2. Talleres facilitados por artistas seleccionados de la Bienal (como Bryan Castro, Roberto Escobar y Lyndsie Price, quienes compartieron talleres basados en sus especialidades). Bryan Castro dirigió el taller titulado “El kit del arte en internet”, para familiarizarnos con las plataformas de creación artística en la red y para la comprensión de las implicaciones de nuestra actividad cibernética. Roberto Escobar ofreció un taller sobre pintura de paisaje contemporáneo, partiendo de su experimentación con esa temática. Y Lyndsie Price ofreció un taller de pintura enfocado a la investigación de la pigmentación humana, titulado “El color en mí”. Bernabé Arévalo realizó un taller sobre memoria simbólica y territorio, titulado “Espacios y territorios”, que ofreció al público el uso de un instructivo en formato póster co-creado con Esperanza de León, para generación de intervenciones al aire libre. Además, el Creadorio Artístico Pedagógico (CAP), comunidad fronteriza entre arte y educación, que centra su labor formativa en el fortalecimiento emocional y la estructuración del pensamiento crítico/creativo a través de experiencias artísticas, compartió seis talleres para

1. Permanent support for carrying out the activity worksheets that were offered to the children on the square. At the same time, in other places, three additional crews had worksheets so that children in other parts of the city could get to know the Biennial and its artists.
2. Workshops facilitated by certain Biennial artists (such as Bryan Castro, Roberto Escobar and Lyndsie Price, who led workshops based on their specialties). Bryan Castro directed the workshop entitled “The Art Kit on the Internet” to familiarize people with online platforms for artistic creation and to understand the implications of one’s cyber activities. Roberto Escobar offered a workshop on contemporary landscape painting, based on his own experimentation with that subject. Lyndsie Price led a painting workshop focused on research regarding human pigmentation, entitled “The Color in Me.” Bernabé Arévalo held a workshop on symbolic memory and territory, entitled “Spaces and Territories,” which offered the public instructions (on a poster co-created with Esperanza de León) to promote open-air interventions. In addition, the Creadorio Artístico Pedagógico (CAP) – a community on the border between art and education that focuses its educational work on emotional empowerment and the structuring of critical/creative thinking through artistic experiences – held six workshops for children and young people based on the techniques, visions, and lives of the “Great Masters.” They were designed to accompany and reinforce an understanding of the work by artists presented in a series of documentaries projected in the van/cinema. Edgar Martínez and Alejandro Palacios, the CAP’S specialists in art education, directed the workshops.

niños y jóvenes basados en las técnicas, la visión y la vida de los “Grandes maestros”. Esto para acompañar y reforzar el acercamiento a la obra de los autores presentados en la serie de documentales proyectados en el furgón/cine. Los talleres estuvieron dirigidos por Edgar Martínez y Alejandro Palacios, especialistas en educación artística de CAP.

3. La agenda de proyección de documentales compartidos en el furgón/cine, incluyó una serie de documentales y cortos animados sobre reconocidos artistas guatemaltecos. A esta pequeña muestra documental dentro de la Bienal se le tituló “Grandes maestros”. Los artistas presentados fueron: Efraín Recinos, Daniel Schafer, Marco Augusto Quiroa y el *Popol Vuh*. La mayoría de dichos documentales fueron realizados por Eduardo Spiegler y la Fundación Mario Monteforte Toledo. Las proyecciones se presentaron durante todo el día en la fecha asignada al autor, de manera gratuita y continua.
4. En la parte exterior del furgón se instaló una fotografía de gran formato, con la obra *El muro* de Rodolfo Walsh, adaptada al formato gráfico, a partir de su trabajo original presente video en la Bienal. Esta impresión contó con el recurso de cédula exterior, para facilitar información a los paseantes.
5. El espacio del furgón también ofreció la oportunidad a espacios educativos independientes para dar a conocer su trabajo al público de la Plaza, esto a manera de celebración pública del esfuerzo por ofrecer formación en temas de arte, con altos niveles de calidad, aún en contracorriente. Ellos fueron Puro Arte, espacio de apoyo para la exploración artística, enfocado en jóvenes y adultos con discapacidad intelectual, dirigido por la artista de la Bienal Inés Verdugo; Taller Experimental de Gráfica Guatemalteca, dedicado a la experimentación y promoción de las técnicas de la gráfica; Congreso Latinoamericano de Educación Artística (CLEA), que en Guatemala forma y profesionaliza docentes para la presentación de temas artísticos en las aulas, y Creadorio Artístico Pedagógico (CAP), comunidad dedicada a crear plataformas de acceso al arte para potencializar las capacidades personales de los participantes, ofreciéndoles programas combinados de arte y psicología.

Así se materializó el plan entregado a los visitantes de la Bienal, concebido con la esperanza de atender una amplia variedad de necesidades e intereses. Confiamos en haber encendido una disposición para la convivencia con el arte desde otras posturas.

1 Vélez, Humberto y Samos, Adrienne (2015). Visiting Minds 2013, *Pedagogía radical: El arte como educación / Radical Pedagogy: Art as Education*. Panamá: Editorial Sarigua, p. 31.

3. The projection schedule in the van/cinema included a series of documentaries and animated short films about well-known Guatemalan artists. This small documentary exhibition within the Biennial was entitled “Great Masters.” The artists presented were Efraín Recinos, Daniel Schafer, Marco Augusto Quiroa, as well as the *Popol Vuh*. Most of these documentaries were produced by Eduardo Spiegler and the Mario Monteforte Toledo Foundation. The projections were presented continuously throughout the day on the date assigned to each artist, with free admission.
4. On the outer part of the van, a large-format photograph was installed, with the work *El muro (The Wall)* by Rodolfo Walsh, adapted to a graphic format, based on his original video work presented at the Biennial. This print had an external label that provided information for pedestrians.
5. The Munieduca van also offered the opportunity for independent educational entities to announce their work to people on the square, publicly celebrating the effort to offer high-quality art education, even against the tide. They included Puro Arte, a space that supports artistic exploration, focused on young people and adults with intellectual disabilities, which is directed by Biennial artist Inés Verdugo; *Taller Experimental de Gráfica Guatemalteca*, dedicated to experimentation and promotion of the graphic arts; *Congreso Latinoamericano de Educación Artística (CLEA)*, which trains and professionalizes teachers in Guatemala for the presentation of artistic subjects in their classrooms; and *Creadorio Artístico Pedagógico (CAP)*, a community dedicated to creating platforms for accessing art, with a view to optimizing participants’ personal abilities, offering them programs that combine art and psychology.

This is how the plan for the Biennial’s visitors was designed, based on the expectation of addressing a wide variety of needs and interests. We hope to have sparked an interest in experiencing art from other perspectives.



**PUBLICACIONES**

**PUBLICATIONS**

---

---

---

---

---

---



JOHN PLUECKER	182
ALEJANDRA VILLASMIL	183
JENNER SANTOS	184
LUISA AUSENDA	184

Esta última sección recoge una selección de publicaciones que han discutido la Bienal, aparecidas en distintos medios. Mediante ella, el catálogo se extiende *más allá* del equipo organizador del evento para dar cabida a comentarios, opiniones y preguntas de personas exteriores al mismo. Así, este espacio funciona como un foro de reflexión y evaluación de la Bienal donde participan voces disímiles, y documenta las reacciones más importantes que se han publicado hasta ahora sobre el evento.

GM

This last section compiles a selection of publications in different media that discuss the Biennial. Through it, the catalog goes *beyond* the event's organizing team in order to give space to comments, opinions and questions from outsiders. Thus, this space works as a reflection and evaluation forum about the Biennial, which includes dissimilar voices, and documents the most important published reactions about the event so far.

GM

# IN GUATEMALA, THE BIENAL DE ARTE PAIZ OFFERS AN OBJECT LESSON IN COMMUNITY-BASED ART DONE RIGHT

The event both centers Central American production and decenters art from its traditional spaces.

John Pluecker,

September 7, 2018

Artnet, New York

On my last day in Guatemala, after two weeks of involvement in various art and literary activities, I stepped out of a van in the Kaqchikel Mayan community of Sumpango to attend what the *21st Bienal de Arte Paiz* had billed as a day-long festival of street theater, kite-flying, and Mayan ceremony. Initially, I was reluctant even to go to the event. I had heard four buses would leave from the capital to attend and it seemed like an invasion was planned.

Over the years, I've been involved in other arts events that take place in community settings that ended up feeling either overly policed and controlled by the presenting organization or alternately like an invasive and colonizing occupation. So I was skeptical about the ability of the biennial to pull this event off, to create a shared sense of community among all attendees.

Upon arrival, my fears initially seemed realized. A motley crew of international visitors and Guatemalan artists and arts enthusiasts from the capital descended from the vans. An array of costumed performers were lined up in front of the municipal offices, readying themselves to perform a work of street theater called *el baile de los moros y cristianos*, a piece originally from Spain highlighting the conflict between Moors and Spaniards on the Iberian peninsula, but re-conceived and syncretically altered and

appropriated by indigenous Guatemalans. An array of people from the local community were seated on high sidewalks or beginning to gather. A number of particularly obtrusive and unaware out-of-town visitors grabbed their cameras and set to snapping aggressively. Was this a pre-planned tourist attraction showing a bit of "local color" or something else entirely?

## Going "Beyond"

My decision to attend this year's 21st iteration of the Bienal Paiz in Guatemala—the largest biennial in Central America and the second-oldest in Latin America after São Paulo, which is also underway this week—came in the midst of a crisis around family separation in the United States, killings of migrants at the border, and President Trump's crackdown on undocumented and even documented immigration. Central American migrants have been the focus of relentlessly negative media coverage, the object of the ire and disdain of the Trumpian Republican party. So I was interested to see how a Central American biennial would respond.

On the ground, I realized that the Bienal Paiz is operating from a different script entirely, looking in other directions, away from the constant tweetstorms and the latest abhorrent US scandal. This biennial is pursuing a deeper, longer-term set of inquiries about decolonization, community-based arts, and the meaning of the contemporary in a context of post-civil-war violence, dire inequities, and an international art world that largely ignores Central American artistic production.

According to curators Gerardo Mosquera, Maya Juracán, and Laura Wellen, the thrust of this year's biennial is a movement into the "Mas allá" or "Beyond." They imagine a more inclusive and conversational biennial, decentralized in both space and time: a move away from what is known or accepted, into other spheres and other geographies, away from the circuits of the international art market largely confined to certain zones of the capital city—and even expanding the imagination towards space and interstellar travel.

The biennial centers artistic production from Central America. One of the curators' principal strategies is to recognize that contemporary art does not live exclusively in the capital's white cube galleries, but rather in a variety of different spaces: from wheat-pasted posters on the streets to a patio of a university building to indigenous communities far from Guatemala City. Indeed, the strength of the 21st Bienal de Arte Paiz is rooted in its desire to connect with communities otherwise marginalized within Central America. Because of that, the biennial provides a variety of artistic and curatorial models for community engagement and decolonial strategies more broadly.

I never saw the word "decolonization" mentioned in the materials for the Bienal de Arte Paiz. Yet in

my own meanderings through a number of events, exhibitions, and excursions in mid-August, I found myself returning continually to the concept and its possibilities. As art historian Kency Cornejo and Guatemalan artist Benvenuto Chavajay point out in this video from the Hemispheric Institute, many Central American artists are actively pursuing a "return"—as Chavajay describes it, a return to the root, to communities of origin, and to an epistemology and ontology grounded in indigenous lifeways, pasts, and futures. Cornejo explains that many of these artists do not use the term "decolonization" to describe their work, though this "return" is arguably an enactment of that process.

## From Piñatas to the Space Race

One of the most striking and powerful representations of this biennial's focus on the communal is found in the work of H.I.J.O.S., a collective of young people dedicated to reviving the historical memory of the individuals disappeared and killed during the civil war in Guatemala from 1960 to 1996.

The biennial invited this activist organization to do an installation. After intense internal debate, H.I.J.O.S. accepted, wheat-pasting the entire structure of a house in downtown Guatemala City inside and out with photocopies of images of people disappeared and massacred during the internal armed conflict, along with a short narrative explaining who each individual was, what they fought for, and how they were lost.

These wheat-pasted images are found on walls throughout the capital and the country. Nevertheless, seeing them re-framed as part of the biennial shifts the frame, provoking an important reconceptualization of what "contemporary art" in Guatemala might be.

On Friday, August 18, I attended a series of events at the Universidad de San Carlos de Guatemala, the biggest and oldest Guatemalan university, founded during the colonial era. In an action by El Colectivo—a collaboration between Guatemalan artists José Oquendo and Christopher Torres Ticas—seven white piñatas spelling out the word PALABRA were ritually mauled in a performance that solicited participation from the audience in attendance and from students in the airy interior patio of the architecture building of the university. Symbolically, they seemed to be smashing the written WORD, a gesture towards another kind of knowledge, not dependent on pure rationalization, rooted in oral culture.

Adding poetry to the action, the interior walls of the universidad building is home to two other pieces: a mural from the 1970s by Arnaldo Ramírez Amaya on the second floor that denounces the way university education historically has converted students not into critical thinkers but rather into tools of US-backed corrupt governments and corporate exploitation. Two other artworks on the third floor by Bernabé Arévalo are large-scale, three-

dimensional photographs made from archival footage of military operations during the Armed Internal Conflict in Guatemala.

Each of these artworks would have been enough on its own. Taken in sum, the impact was unquestionable. Twenty-two years after peace accords were signed in Guatemala, the layers of history are still thick. A new generation of artists is looking backward to the conflict, questioning the inherited interpretations of that history, metaphorically breaking the received "WORD" that has defined that history inaccurately.

The work of the Salvadoran artist Simón Vega also reimagined historical events, while re-orienting our gaze away from the hyper-local and into outer space. For the biennial, Vega made a large-scale installation called *Apollo-Soyuz-Chapultepec*, re-creating the docking of the Apollo and Soyuz satellites from the July 1975 first joint US-Soviet space flight. This was the same year the Miss Universe pageant was held in San Salvador, coinciding with a large-scale student massacre the same month at the hands of the government.

This *rasquache* piece drew on tropical building conventions common in marginalized communities in El Salvador. At the same time, its subject matter pointed out that while these satellites were coming together in space, on the ground "Third World" countries like El Salvador were both host to capitalist fantasy theater like Miss Universe and simultaneously torn apart by this international battle between capital-C Communism and Capitalism. The effects of the Cold War are still reverberating across Central America. Vega turns our attention to this fact in a humorous and irreverent way.

## The "Aesthetics of Collaboration" in Action

Perhaps the clearest sense of decolonial possibilities in this Guatemalan biennial can be found in the decision to work with three indigenous communities removed from the capital: San Pedro La Laguna, San Juan Comalapa, and Sumpango.

In the first town, the Colectivo Canal Cultural worked with the biennial to produce a series of startling murals depicting community heroes. In San Juan Comalapa, the biennial partnered with local poets, painters, and community leaders to undertake the restoration of a Mayan ceremonial site.

Finally, in Sumpango, the Panamanian artist Humberto Vélez was commissioned to co-organize a day-long festival in conjunction with the local community and an array of artists and leaders. Sumpango is internationally renowned for its gigantic kites called *barrites* and its many festivals. In a telling move, "Community of Sumpango" was actually listed as one of the invited artists to the biennial.

Which brings us back to the moment of stepping out of the van in Sumpango, with all of my fears that the event could devolve into tourist spectacle. In fact, I was pleasantly surprised



as the street theater piece began. As more people from Sumpango gathered, the irritating minority of intrusive, out-of-town photographers became increasingly easy to tune out. Personally, I decided not to take pictures and to focus on looking and observing.

The performance was strikingly beautiful: the costumes, rhythms, and melodies of the accompanying musical instruments, the dancing, and the pride and enthusiasm shown by community members. Throngs of people continued to arrive from all around the town: people of all ages, many in indigenous garb snapping pictures and recording video just as intently as the outsiders.

Vélez had worked assiduously with local folks to initiate this procession through the town. This procession wound through the narrow streets, past the local cemetery, and onto the fairgrounds where the annual giant kite festival is held. There, I ran into Kakchikel poet and artist friends from San Juan Comalapa—Negma Janetth Coy and Noé Roquel—who had come to see this historic event with their children. Both were excited to see that the biennial had made the decision to expand its reach outside of the capital.

Huge barriletes towered over the fairgrounds, and the public gathered around an area where pine needles had been arranged in a large circle. In the center, an array of candles marked the four directions and a dozen Mayan spiritual leaders prepared for a ceremony to mark the occasion. After the ceremony, local experts worked in teams to launch a number of the huge kites into the air, pulling on long ropes and scurrying intently around the fairground to keep them aloft.

Afterwards, all of the town and visitors were invited to partake in a lunch together, which sealed the sense of shared communality, cooperation, and horizontality.

I have been in enough art events in marginalized communities over the years to have seen hundreds of ways that this sort of event can go dreadfully wrong. But I didn't see that wrongness on display on this day. The spirit of the day was surely the product of months of preparation and thousands of small decisions made cooperatively by Vélez and multiple partners in the community of Sumpango. In an essay on Vélez, Luis Caminitzer says that the artist conceives of his work as an "aesthetics of collaboration." This is what I felt: Not artist as invader or leader or even instigator, but artist as collaborator with and amplifier of a talented and organized community.

### Recentering Central America

So why should a Biennial in Guatemala do this sort of work in communities that have their own millenary traditions of autonomous cultural production?

The gesture of outreach and collaboration is valuable because making the "Community of Sumpango" one of the invited artists re-defines what is understood as "contemporary art." It

asserts clearly that the "contemporary" is be found outside of the white cube. And it works against hierarchical definitions that place indigenous or traditional arts on an inferior level, always in the past, never present- or future-oriented.

Whether in a gallery or on the street, at the university or in Sumpango, the 21st iteration of the Bienal Paiz was noteworthy for its ambitious reach and its commitment to centering all forms of cultural production in Central America. There is much incisive work being made in Central America right now. The art world would be wise to turn its gaze and recognize its power to re-orient thinking—away from the latest right-wing scandal and to the potential for a more lasting kind of dialogue.

*The 21st Bienal de Arte Paiz, "Más Allá," is on view through September 16, 2018.*

# GERARDO MOSQUERA SOBRE LA CURADURÍA DE LA XXI BIENAL DE ARTE PAIZ

Alejandra Villasmil

31 de julio 2018

Artishock, Santiago de Chile

Fundada en Guatemala en 1978, la **Bienal de Arte Paiz** es la segunda más antigua de América Latina y la sexta más antigua del mundo, después de las de Venecia (1895), São Paulo (1951), Liubliana (1955), Sidney (1973) y la del Museo Whitney (1932/1973), en Nueva York. Además, se ha realizado de manera ininterrumpida cada dos años. Esta consistencia es un mérito sobre todo si se toman en cuenta las difíciles situaciones de guerra y represión por las que ha atravesado Guatemala.

Este año, entre el 16 de agosto y el 16 de septiembre, la Bienal Paiz celebra su vigésima primera edición, la que en palabras de su

curador general, **Gerardo Mosquera**, se perfila como "más contextual e inclusiva, rizomática, descentralizada en espacio y tiempo, y más comunicativa con el público". Acorde con las dinámicas de circulación de información y conocimientos a nivel global, y con el espíritu de renovación de cada una de sus ediciones, la XXI Bienal Paiz consistirá en "una constelación de diferentes actividades que desbordará la Ciudad de Guatemala para abarcar todo el país, y aún más allá de sus fronteras".

De hecho, la noción de *más allá* será el eje de acción de la Bienal, dejando así de lado una aproximación temática. O, como dice Mosquera, "más bien el tema será su propia metodología" o "modelo de acción". En estos tiempos en que las bienales buscan reinventarse, romper sus propios modelos, la Bienal Paiz irá *más allá* de las fronteras: las de Guatemala, las del cubo blanco, las de las prácticas puramente artísticas.

"El modelo que estoy ensayando intenta responder al contexto guatemalteco. Quiero llevar adelante una propuesta descentralizadora —que me parece muy necesaria en América Latina, donde padecemos una megalocéfala de las capitales— (la Bienal tendrá una veintena de sedes en 10 ciudades, incluidas Panamá y la Ciudad de México, un esquema excepcionalmente expandido), y buscar un enfoque más inclusivo, comunitario y participativo. El modelo es también resultado de lo que pudiéramos calificar de una inflación temática en las bienales y las muestras colectivas, donde con demasiada frecuencia el tema rector se vuelve un enunciado artificioso, sin asidero, y al que las obras reunidas suelen responder de un modo demasiado sesgado. Interrelación, descentralización, participación, diversidad y sentido inclusivo son los conceptos claves de esta Bienal", explica.

Los artistas de esta edición fueron seleccionados por su capacidad para responder a la idea general de la Bienal, ya su aspiración a reaccionar al contexto y al momento actuales de Guatemala, introduciendo a la vez diversas poéticas, líneas de acción y perspectivas contemporáneas. Aunque plenamente internacional, el evento se enfocará en su entorno geográfico-cultural más próximo: América Central, México y el Caribe.

Parte de los artistas guatemaltecos fueron seleccionados mediante una convocatoria abierta, pero, además de ellos, la participación de Guatemala incluirá a profesionales que liderarán proyectos comunitarios. Algunos artistas, como **Tania Bruguera** (Cuba), dictarán talleres, presentarán películas o realizarán performances en el espacio público, mientras que otros se involucrarán con espacios auto-gestionados en distintas locaciones de Guatemala, cuyos programas se encuentran actualmente paralizados o en situaciones precarias, debido sobre todo a la falta de financiamiento.

"Quise reaccionar a esta situación buscando que la Bienal los apoye para realizar actividades

conjuntas, que puedan estimularlos y ayudarlos en algo. No se trata de bajar propuestas en paracaídas, de 'arriba' hacia 'abajo', sino de emprender acciones dentro de los intereses de estos proyectos, en diálogo con la Bienal", explica Mosquera.

Así, ya se ha inaugurado el mural público **Héroes Anónimos**, en San Pedro La Laguna, realizado por el colectivo de artistas mayas **Canal Cultural**, que con el respaldo de la Bienal consiguió apoyos locales e involucró a la comunidad, y está muy avanzada la renovación de un altar público maya en Comalapa, para el cual la Bienal ha apoyado en la realización de pinturas por artistas locales. Además, antes de la apertura oficial, el teórico, profesor y activista **Alberto López Cuenca** dictará un seminario para Ciudad de la Imaginación, en Quetzaltenango, en la línea del trabajo reflexivo realizado por esta institución independiente.

El pueblo de Sumpango será otro de los participantes en la Bienal, al presentar un festival protagonizado por sus habitantes a partir de tradiciones mayas y de la celebración local del Día de Muertos, gatillado por el artista panameño **Humberto Vélez**. La artista chilena **Magdalena Atria**, además de producir una nueva obra en un patio de la capital, irá hasta Rabinal, donde existe una tradición de cerámica popular, a ofrecer un taller sobre su técnica pictórica con plastilina. **Alexia Miranda** irá más lejos: hasta Livingston, en la costa caribeña guatemalteca, a realizar un taller de creatividad para niños en el centro Beluba Luba Furendei. La Bienal incluirá además muestras de artistas guatemaltecos en espacios fuera del país, como la Sala de Arte Público Siqueiros de la Ciudad de México, que acogerá a **Naufus Ramírez-Figueroa**, y la Galería NG de Panamá, con **Sandra Monterroso**.

Asimismo, y por primera vez en esta edición, se han unido las dos vertientes de trabajo de la Fundación Paiz (educación y cultura), con la participación de **Jesús "Bubu" Negrón** (Puerto Rico) en el programa que desarrolla la Fundación en el asentamiento precario Colom Argueta, donde se ha establecido el artista para llevar adelante un proyecto con la comunidad.

Toda esta expansión se realiza manteniendo a la vez las sedes habituales de la Bienal en la capital. Una de ellas acogerá una muestra de los carteles que la organización **H.I.J.O.S.** (familiares de desaparecidos en el conflicto armado) pega como denuncia en las calles de la capital (estos carteles también se presentarán en el MUAC de la Ciudad de México). A su vez, la artista guatemalteca **Diana de Solares** tendrá una muestra personal en el Centro de Formación de la Cooperación Española, mientras que el fotógrafo de guerra español **Gervasio Sánchez** tendrá la suya también en la capital. Una de sus fotos aparecerá como arte público en 60 vitrinas publicitarias en las estaciones del Transmetro.

Otras obras que podrán verse en esta edición de la Bienal Paiz son el video 18 días, del artista chino **Xu Zhen**, que muestra su acción irónica de cruzar ilegalmente la frontera de China con juguetes teleguiados; los Third World Spaceships del salvadoreño **Simón Vega**, donde la tecnología espacial es representada con bricolaje propio de favelas; y la intervención monumental con dibujos en las paredes y artefactos lumínicos interactivos del uruguayo **Ricardo Lanzarini**.

La descentralización ha sido llevada también al trabajo curatorial. Mosquera está trabajando con las curadoras **Maya Juracán** y **Laura Wellen**, quienes “han tenido un margen de acción muy amplio y han sido muy propositivas”. Al equipo se suma la curadora de educación, **Esperanza de León**, que está desarrollando un programa con agencia propia, que no se limitará a comunicar pedagógicamente la Bienal, sino que irá más allá para generar sus propias actividades en el marco del evento.

## LOS BARRILETES GIGANTES, LA BIENAL Y MÁS ALLÁ

Jenner Santos

26 de agosto 2018

El Acordeón, El Periódico, Guatemala

Miles de personas se trasladan a la comunidad de Sumpango en Sacatepéquez en el día de Todos los Santos, es la fiesta de los barriletes gigantes. El 1 de noviembre las calles empedradas dejan correr las notas de la marimba sobre su canto, alentando a los visitantes a subir la cuesta que conduce al cementerio y más adelante al campo, a los barriletes que se yerguen cual coloso.

Las construcciones de más de 15 metros de altura esperan a ser elevados. Todo el año grupo de jóvenes comunitarios han seguido la tradición, han discutido formas, el fondo, el contenido. Este día se concreta la fuerza, el mensaje y se eleva más allá guiados siempre por sus intenciones.

El 16 de agosto pasado se inauguró la XXI Bienal de Arte Paiz, que este año ha dado un paso más,

en busca de la recuperación del tejido social, descentralizando sus sedes yendo más allá de la encorsetada concepción geográfica; este año han apuntado a quebrar los arquetipos tradicionales del tiempo y el espacio y ha decidido trabajar junto a esas voces que constantemente claman su reivindicación.

Comunidades como la de Sumpango, San Pedro La Laguna, Rabinal, o Livingston son parte de la experiencia que es esta bienal, una que no sigue líneas de pensamiento jerárquicas; una experiencia que desea ser incluyente y consciente del contexto en el que se relaciona.

La comunidad de Sumpango y Humberto Vélez presentaron una obra que engloba la música, el baile tradicional, sus tradiciones. Durante meses, el artista panameño cuestionó a los comunitarios en relación a sus tradiciones y las formas de ejecutarlas, el resultado fue ese conjunto de seres orgullosos que convencidos de sus representaciones se desbordan en ellas. Una pieza que puede entrar en interacción con nosotros al dejarnos desde nuestra posición de iguales, desde la convivencia y el dejarse llevar en el proceso simbólico.

Decía el curador en jefe de la bienal, Gerardo Mosquera: “Buscamos que las obras se relacionaran con el contexto y necesidades de Guatemala, pues es importante que una bienal responda al lugar en el que se organiza. A la vez, estas piezas deben generar nuevas ideas y perspectivas, y establecer una comunicación internacional. Nunca puede verse como una suerte de platillo volador que aterrice en un sitio desconocido y que al partir no deja nada”.

Y es que el acercarnos a estas experiencias, incluirlas desde una perspectiva que nos permita ver más allá de lo que hemos normalizado, es lo que nos deja esta Bienal. Al acercarse a las comunidades ha fortalecido el diálogo con ellas, el entendimiento e inclusión, nos permite reconocernos dentro de la diversas y reconocerla como fortaleza. Las paredes de San Pedro La Laguna no serán las mismas después de que Canal Cultural junto a Manuel Chavajay pintara la historia comunitaria reconstruida por ellos mismos a través de material fotográfico de antaño. Ahora los abuelos se pueden sentar y narrar sus peripecias, sus desencuentros.

Mientras que en Livingston, los niños seguirán pensando en la balsa que construyeron, aquella en la que anidan sus sueños luego de que conversaran con Alexia Miranda sobre su propia dinámica con la mar. Entonces es cuando hablamos de descentralización. Cuando no nos referimos a expansión geográfica; cuando podemos referirnos y reconocer esos espacios ignorados históricamente, interpretados desde una visión difusa que tal vez no había considerado todas las ópticas. La descentralización significa dar un paso a la reconciliación, a la inclusión de voces y perspectivas de la realidad, a la

posibilidad de sanar esas heridas que siguen abiertas en nuestra sociedad.

## LA XXI BIENAL DE ARTE PAIZ: UNA EXPERIENCIA “MÁS ALLÁ” DEL ARTE

Luisa Ausenda

diciembre 2018 - febrero 2019

Art Nexus, Bogotá/Miami

En Guatemala, la recién concluida XXI Bienal de Arte Paiz (13 de julio-10 de noviembre de 2018) no fue algo común. Su comisario, Gerardo Mosquera, la dirigió con una estrategia “de abajo hacia arriba”, que brotó en una elaborada maniobra “de arriba hacia abajo”, la cual el curador no podría haber logrado mejor (o así él afirmó); incluso planteándose. Como premisas, estableció el objetivo de nivelar las jerarquías entre diferentes expresiones humanas contemporáneas e ir más allá de los circuitos centralizados de la capital. En algunos casos, la Bienal llevó no solo a un diálogo con los pueblos indígenas de Guatemala y su creatividad, un proceso sorprendentemente nuevo en este país, sino que lo hizo desde dentro de esas comunidades. También, supo confrontar con algo que todavía se maneja como un tabú en Guatemala: el genocidio de la guerra civil (1960-1996), examinándolo no desde un punto de vista visual o espectacular, sino desde el dolor de la colectividad, como apuntara Maya Juracán<sup>2</sup>, curadora y activista guatemalteca. Aunque incluyó obras de artistas de renombre internacional como Cildo Meireles y Tania Bruguera, fue una Bienal no comercial que tanteó la historia sangrienta del país, encauzó algunas de sus inquietudes, contaminó el cubo blanco y perfiló su horizonte descentralizado tras no menos de cuarenta años de bienales.

Hace cuatro décadas, Rodolfo Paiz, padre de María Regina, la actual presidenta de la

Fundación Paiz para la Educación y la Cultura, creó la segunda bienal más antigua de América. En sus últimas ediciones, la Bienal de Arte Paiz contrató como curador jefe a profesionales tan distinguidos como Mosquera, uno de los curadores, críticos de arte y teóricos caribeños más conocidos. Sin duda, este cubano tuvo una visión diferente para la Bienal de la familia Paiz y ciertas agallas para presentársela a sus anfitriones. Su programa, desde los sitios propios de la Bienal, principalmente en la Ciudad de Guatemala, se desplazó tanto como para terminar incluyendo también a pueblos dispersos por el país, pero con una interesante vena creativa. Además, Mosquera proveyó no solo a los artistas y sus trabajos de recursos y atención, sino también a los intercambios humanos que consideró oportuno generar con su Bienal. Ocasionalmente, en lugar de obras de arte, presentó un proyecto conjunto entre artistas y comunidades. Si bien estas experiencias fueron concebidas para enriquecer las prácticas de ambas partes, a menudo también servirían como un medio para aumentar su visibilidad. Por último, en algunos casos, la Bienal se entrelazó con los proyectos educativos de la Fundación Paiz, especialmente con aquellos que operan en comunidades marginales.

Guatemala no tiene muchas galerías de arte contemporáneo, ni museos o coleccionistas. Por lo tanto, traer a este país o producir en él dispendiosas instalaciones y exposiciones nunca fue el objetivo de la Bienal, y mucho menos de su actual curador. Aunque exhibió algunas notables piezas de artistas internacionales, como la instalación cinética que bromeaba con el statu quo del país, realizada por Ricardo Lanzarini (Uruguay); el atractivo ambiente espacial, pero tipo favela, construido por Simón Vega (El Salvador); y la exposición de fotografías de guerra y dignidad de Gervasio Sánchez (España); la Bienal concebida por Mosquera fue principalmente una empresa de los locales, con quienes los artistas convocados vivieron, trabajaron y se mezclaron. De hecho, en este emprendimiento el curador acercó a diplomáticos (por ejemplo, a la Embajada de México, que sirvió como sitio de exposición) y empresarios (la familia Paiz), con otros sectores de la sociedad, incluidas comunidades indígenas o marginales. Consiguió la participación, en ocasiones incluso entusiasta, de estos últimos, colocando al hombre o la mujer —los artistas— justos en el contexto justo.

Por ejemplo, invitó a la salvadoreña Alexia Miranda a vivir un tiempo en Livingston, Izabal, donde, después de que naufragara un barco de esclavos fugitivos, nació una comunidad: los garífunas. Muchos garífunas dejaron Livingston, se mudaron a la capital o abrazaron el sueño americano. Sin embargo, algunos siguen allí: viviendo la vida de una minoría caribeño-africana. El agua corriente, la electricidad, el cemento

y los clavos no abundan en Livingston. No obstante, Miranda, colaborando con la biblioteca y ludoteca pública de la comunidad, Beluba Luba Furendei, logró construir allí una balsa de bambú, o una *Plataforma flotante para anidar los sueños*, donde los niños pudieron jugar y expresarse. Mientras que para los jóvenes garífunas este trabajo sirvió como una especie de poética lección de perseverancia, para los profesionales de la biblioteca constituyó una oportunidad para presentar su proyecto en la capital.

Este fue solo uno de los muchos intercambios entre artista y comunidad que Mosquera orquestó en su hacer curatorial. El artista puertorriqueño Jesús “Bubu” Negrón fue enviado a pasarse casi un mes con una familia en Colom Argueta, el barrio que recolecta y recicla los desechos para toda la capital. En esta suerte de basurero, Negrón conoció la pasión de la comunidad por el fútbol y su angustia con las rivalidades de larga duración que sacuden el barrio. Así, deseando calmar temporalmente las aguas, alquiló canchas de fútbol en un distrito cercano y organizó el torneo largamente anhelado para los ocho grupos en los cuales se divide Colom Argueta. Los participantes lo ayudaron a decorar la infraestructura alquilada con objetos que recolectaron para este propósito. En representación de Colom Argueta, la familia anfitriona de Negrón participó en el cóctel oficial de la inauguración del evento. Nuevamente, aunque esto no formaría parte del trabajo de Negrón, logró acercarse al “margen” a aquellos que usualmente flotan por encima de él; entre otros, el Ministro de Deportes y Cultura.

El panameño Humberto Vélez, por otro lado, vivió durante un mes en Sumpango, un pequeño pueblo a unos cincuenta minutos de la capital. Este lugar peculiar, cuyos habitantes en su mayoría usan ropa tradicional indígena, cuenta con cuatro emblemáticas celebraciones a lo largo del año. Al comprender la idiosincrasia de Sumpango, es decir, su gran entusiasmo por estas festividades, Vélez logró que la comunidad presentara las cuatro celebraciones en un solo día. El 18 de agosto de 2018, el público de la Bienal (incluida su presidenta) llegó a la cima de Sumpango para asistir al festival de barriletes gigantes y la ceremonia maya para pedirle salud y prosperidad a los nahuales, los espíritus animales. Visitantes y residentes fueron recibidos por la *danza de los moros y cristianos*, una actuación sincrética del conflicto entre musulmanes y españoles. Luego, alcanzaron la cresta de la loma donde se manejaban los barriletes y quemaban las velas para los nahuales por el camino al cementerio. En esa procesión, mientras que un grupo de músicos subía tocando una marimba sobre ruedas (una especie de xilófono de madera cuya melodía es omnipresente en Guatemala), jóvenes sumpangueros llevaron sobre sus hombros

dos parejas, una negra y una blanca, de muñecos de gran tamaño ajustados encima de mesas: *los gigantes*.

Es importante destacar que la pieza de Vélez no fue una exhibición forzada de tradiciones de origen maya. Los comités de organización de las cuatro fiestas de Sumpango negociaron con el artista cada punto de su propuesta y se reunieron entre sí para valorar hasta dónde les interesaba comprometerse con él. A saber, la mayoría de los sumpangueros se unieron a la parada de Vélez, la filmaron y le tomaron fotografías. De hecho, no solo decidieron respaldar su iniciativa, sino que incluso apoyaron el evento con sus propios medios. Además, en uno de los barriletes incluyeron el logotipo de la XXI Bienal de Arte Paiz, apropiándose de él y demostrando su sentido de pertenencia al macro-evento Bienal (puesto que, no habiendo carteles publicitarios de la Bienal en Sumpango, ese logo aparecía solo allí). Este no fue un reconocimiento pro-forma, pues la mayoría de los procesos creativos y administrativos estuvieron en manos de los representantes de las comunidades, o de sus artistas.

Dos comunidades más, fuera del camino batido (turístico y artístico), participaron en la Bienal. La primera, en San Pedro La Laguna, dirigida por Canal Cultural, un colectivo de artistas locales, produjo murales con sus héroes; entre ellos, un curandero que falleció recientemente a los 100 años. En San Juan de Comalapa —la segunda— el Colectivo Arte de Comalapa, integrado por poetas, pintores y líderes comunitarios, consiguió restaurar un oratorio público maya mediante el apoyo de la Bienal.

Mientras que, gracias a su convocatoria abierta para proyectos, en las exposiciones se encontraría una serie de destacados artistas emergentes, como El Colectivo —mencionado anteriormente—, Roberto Escobar y Kevin Frank, la Bienal también exhibió obras de algunos artistas guatemaltecos establecidos; entre ellos, Alfredo Ceibal, Jorge de León, Diana de Solares y Sandra Monterroso. Las instalaciones de estos artistas se mostraron de manera no jerárquica y dispersas entre diferentes lugares, incluida Antigua, la ex capital de Guatemala.

Además, la Bienal fue capaz de listar entre sus participantes al colectivo H.I.J.O.S. (acrónimo de Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), una organización internacional cuyo objetivo principal es la lucha contra aquellos crímenes de guerra agravados por la impunidad y el olvido. A este propósito, la filial guatemalteca de H.I.J.O.S. ha producido 25,000 carteles con imágenes y datos de desaparecidos de la guerra civil, que han impreso y pegado sobre paredes una y otra vez. Aunque esta acción sea destinada a los espacios públicos, Mosquera quiso encapsularla en una sala de exposición. El grupo, que en principio

se mostró reacio a tal propuesta de exhibición, gracias a la mediación de Itziar Sagone —activista y directora de la Fundación Paiz—, finalmente aceptó la comisión de la Bienal. A decir de Sagone, el colectivo entendió que el objetivo de Mosquera no era vetar el activismo como arte, ni desviar la atención de una protesta que anhela la justicia y la recuperación de la memoria, a su creatividad latente. Al contrario, al exhibir esos carteles en un lugar íntimo, el curador se planteó profundizar el objetivo del proyecto de modo que abarcara física y emocionalmente a los visitantes y, por lo tanto, resonara con ellos más aún.

Durante la semana de apertura, la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC), universidad pública de la capital a la cual asistieron activistas desde décadas anteriores a la guerra civil, fue sede de un performance llevado a cabo por El Colectivo. Los artistas de este dúo, José Oquendo y Christopher Torres Ticas, colgaron siete piñatas blancas que deletreaban p-a-l-a-b-r-a en el patio interior de la Facultad de Arquitectura. La elección de ese escenario no fue casual. Sus paredes están cubiertas con un mural de la década de 1970 de Arnaldo Ramírez Amaya, el cual condena la manipulación de los estudiantes por parte de gobiernos y corporaciones corruptas, respaldados por Estados Unidos. Los presentes fueron invitados a destruir las piñatas con bates proporcionados por los artistas. La empresa resultó ser difícil, en tanto las letras suspendidas contenían más letras: estaban rellenas de pequeños recortes de periódicos. Con ello se expresaba cómo veintidós años después de la firma de los acuerdos de paz en Guatemala, el país aún lamenta y cuestiona las pérdidas que sufrió. Sin embargo, a través de su acción, El Colectivo también abordó algo más poético y menos vinculado a los medios: la forma en la cual verbalizamos y expresamos nuestros pensamientos. En este sentido, el performance no solo fue catártico para el conflicto armado interno, sino también para el uso incorrecto que hacemos, a veces, de la palabra.

Siempre dentro de los terrenos de la Universidad, la artista cubana Tania Bruguera co-autoreó y, de esta manera, aumentó la visibilidad del trabajo emprendido por el grupo “artista” Proyecto 44, para facilitar el proceso de denuncia del acoso y el abuso sexual hacia las estudiantes de la USAC. Para ello, encargó pines impresos con retratos de Rogelia Cruz, la célebre Miss Guatemala y una graduada de la Universidad de San Carlos, brutalmente asesinada al principio de la guerra civil por su militancia. Durante esta intervención, los pines fueron asignados a las estudiantes que se atrevieron a denunciar a sus perseguidores. En esa ocasión, se inauguró un buzón donde depositar las denuncias situado en la entrada de la recientemente abierta sede de la AEU (Asociación de Estudiantes Universitarios). También recibieron pines las activistas de la Universidad y del Proyecto 44, quienes concibieron —y ahora gestionan— ese sistema.

Otro cubano, René Francisco, artista conocido por su trabajo de arte visual y por conducir programas pedagógicos dentro y fuera de Cuba, fue invitado por Mosquera a desarrollar cualquier proyecto que él considerara adecuado para el entorno social guatemalteco que seleccionara. Francisco decidió trabajar en el hospital público más antiguo de la ciudad. Allí condujo talleres de arte para estudiantes de distintas disciplinas con pacientes terminales. Al final de esos talleres, en las salas que se le dedicaron en los principales edificios de la Bienal, no mostró sus propias creaciones, sino las de los enfermos. La mayoría de las creaciones expuestas contenían material de hospital y objetos personales entregados por los pacientes y en algunos casos también intervenidos por ellos.

Volviendo a la introducción de este informe parcial de la XXI Bienal de Arte Paiz, no hay duda de por qué fue titulada —y no solo tematizada— *Más allá*: su concepción solicitó que tanto los artistas como el público trascendieran andanzas y actividades habituales; es decir, sus zonas de confort, para explorar nuevas posibilidades para sí mismos y los demás. Otro ejemplo que apoya esta afirmación es el taller conducido por la artista chilena Magdalena Atria. Conocida por su práctica de mezclar plastilina de diferentes colores para componer instalaciones in situ, fue invitada a presentar uno de sus deslumbrantes mosaicos en la exposición principal de la Bienal. Pero, además, Mosquera hizo que Atria dejara la capital para alcanzar Rabinal. En esta aldea, organizó un taller para presentar a la comunidad su técnica de pintura con plastilina. Rabinal es un pueblo en el centro del país en donde la señal telefónica es inestable, “pero la tradición artesanal es vibrante”, dijo Mosquera.

En aras de completar su transgresiva visión, Mosquera hizo que *Más allá* también sobrepasara el espacio y el tiempo típicos de una bienal. Con este propósito, a los artistas guatemaltecos Naufus Ramírez-Figueroa y Sandra Monterroso les fueron comisionadas exposiciones en Ciudad de México y Ciudad de Panamá, respectivamente. La primera, que abrió en la Galería de Arte Público Siqueiros, fue organizada y curada por la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS), y “apropiada” por la Bienal con la aquiescencia del artista, la SAPS y su curadora, Michele Fiedler. La segunda, que tuvo lugar en la Galería NG, en Panamá, y que se inauguró en octubre 10, permaneció abierta hasta noviembre 10, más de un mes después de que se cerrara el ciclo que agrupó la mayoría de las actividades de *Más allá* entre agosto 16 y septiembre 16. En la Ciudad de México, H.I.J.O.S. también brindó un taller en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), y empapeló muros en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Si es difícil enumerar los participantes de la Bienal, es imposible abarcar todo lo que sucedió

en Guatemala, México y Panamá. La de Mosquera fue una empresa “de muchos” que apostó para el reconocimiento y respeto del otro. Además, la XXI Bienal de Arte Paiz anduvo más allá de los esquemas y sistemas que usualmente inscriben en su marco una obra o una bienal de arte y de lo que los artistas, el público y la sociedad entienden como obra o bienal. Planteó la idea de considerar diálogo, proceso e intercambio, no solo como parte de la obra, sino como objetivos últimos de la Bienal. Este tipo de experiencia incluye, pero supera, las de la estética relacional y comunitaria para convertirse, más que en una nueva estética, en un sistema evidentemente impulsado por el arte, pero no forzado a producir o resultar en una nueva modalidad de arte. Más allá de la experiencia y del continuo producirse de cultura, en él no hay expectativas hacia la materialización de un objeto, un performance, un libro, un video, documentación... Además, la propia experiencia se dilata para abarcar un lapso de tiempo y un espacio bastante mayor que el del arte. El festival de Vélez, por ejemplo, comenzó para él cuando se mudó a Sumpango; para el público de la Bienal, cuando el 19 de agosto por la mañana salió de la ciudad para alcanzar ese pueblo; y para los sumpangueros, cuando algo tan cierto como los días en que caen sus festividades, palpita temporalmente en el nombre del arte y de la diversión.

Gerardo Mosquera y su equipo, compuesto por la curadora y activista Maya Juracán, la pedagoga y artista Esperanza de León y la curadora Laura Wellen, entregaron a la Fundación algo más que una bienal de arte de o para Guatemala. Ellos cimentaron un modelo para finalmente ejecutar este evento de manera inclusiva y participativa desde el país altamente centralizado en el que radica.

Finalmente, desde *Más allá* puede haber surgido también una nueva tipología de bienal de arte, una que despega de lo artístico; y que se enfoca en lo que el arte puede llegar a revolver socio-políticamente en un determinado contexto. Esta vez, la Bienal de Arte Paiz desbordó sus límites para emplear efectivamente la creatividad como un medio no violento para el cambio social. Si bien este concepto no es nuevo, ciertamente trasciende el de curaduría artística. Si agentes culturales son quienes viabilizan el desarrollo del pensamiento ético y crítico del ciudadano y de la sociedad, el trabajo de Mosquera en Guatemala es un caso tanto paradigmático como sin pretensiones de una muy bien lograda agencia cultural.

*Art Nexus*, Bogotá, n. 111, diciembre 2018 - febrero 2019, pp. 63-67.

1 En una entrevista con la autora concedida el 19 de agosto de 2018 en Ciudad de Guatemala.

2 En una entrevista con la autora concedida el 18 de agosto de 2018 en Ciudad de Guatemala.

# 21 BIENAL DE ARTE PAIZ MÁS ALLÁ

**DEL 13 DE JULIO AL  
10 DE NOVIEMBRE  
DE 2018**

**FROM JULY 13<sup>TH</sup>  
TO NOVEMBER  
10<sup>TH</sup>, 2018**

**Apertura oficial: 16 de agosto  
de 2018**

Exposiciones y actividades en La Antigua,  
Ciudad de Guatemala, Livingston, Ciudad  
de México, Panamá, Quetzaltenango,  
Rabinal, San Juan Comalapa, San Pedro La  
Laguna y Sumpango

*Más allá*

20 sedes

7 departamentos

3 países

Más de 35 artistas y participantes

**Official opening:  
August 16<sup>th</sup>, 2018**

Exhibitions and activities in Antigua,  
Guatemala City, Livingston, Mexico City,  
Panama, Quetzaltenango, Rabinal, San Juan  
Comalapa, San Pedro La Laguna,  
and Sumpango

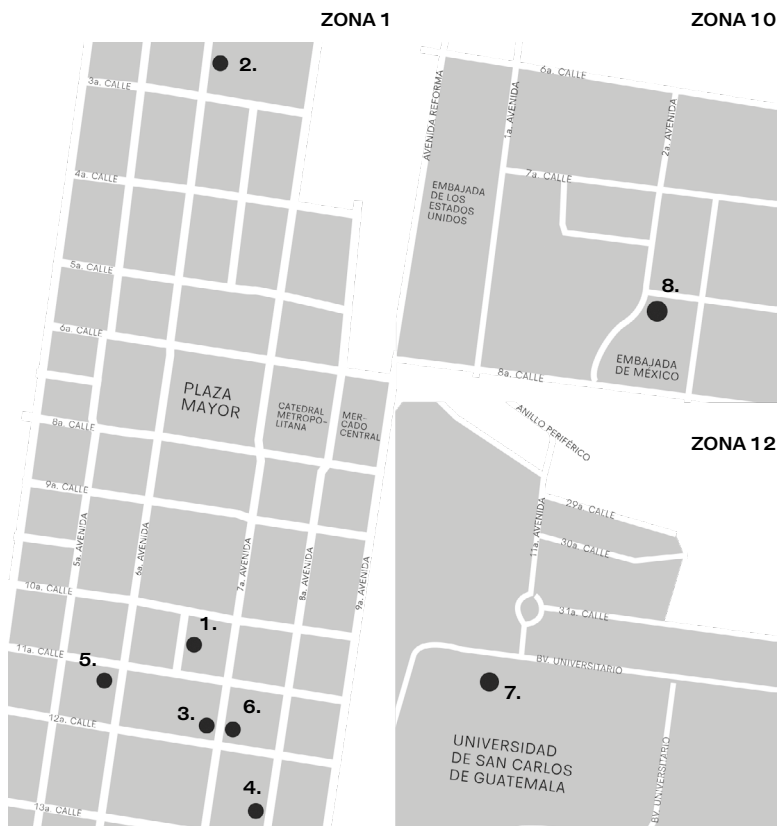
*Beyond*

20 venues

7 departments

3 countries

More than 35 artists and participants



# SEDES CIUDAD DE GUATEMALA

## 1. Centro Cultural Casa Celeste

6a. Avenida "A" 10-51 zona 1

Plataforma cultural con presentaciones de conciertos clásicos y contemporáneos y cafetería para diversos artistas.

H.I.J.O.S. (GUA)

## 2. Casa de la Memoria "Kaji Tulam"

6a. Avenida 1-73 zona 1

Es un espacio permanente abierto al público, que comunica y exhibe, con propósito de estudio, educación, deconstrucción y análisis, información de lo acontecido en la historia de Guatemala: las formas de vida, hechos, imposiciones y resistencias, con el fin de reconstruir la memoria histórica y el sentido de identidad personal y colectivo.

Tercerunquinto (MEX)

## 3. Casa Ibarguen

7a. Avenida 11-66 zona 1

Espacio de fomento a la educación, gestión y difusión del patrimonio cultural bajo administración municipal.

Magdalena Atria (CHL), René Francisco Rodríguez (CUB)

## 4. Casa Municipal Antigua Tipografía Sánchez & De Guise

8a. Avenida 12-58 zona 1

Casa cultural recuperada por el programa de inmuebles en estado de abandono en el Centro Histórico.

Jesús "Bubu" Negrón (PRI), Lyndsie Price (GUA), Tania Bruguera (CUB), Tercerunquinto (MEX)

## 5. Centro Cultural de España en Guatemala (CCE/G)

6a. Avenida 11-02 zona 1. Edificio Lux, segundo nivel

Forma parte de la Red de Centros Culturales de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

Alejandra Hidalgo (GUA), Gervasio Sánchez (ESP), Julio Hernández Cordón (GUA), Julio Serrano Echeverría (GUA)

## 6. Centro Cultural Municipal

7a. Avenida 11-67 zona 1

Galerías de arte del Centro Cultural Municipal, que comparten edificio con las Escuelas Municipales de Arte.

Alfredo Ceibal (GUA), Bryan Castro (GUA), Cildo Meireles (BRA), Hellen Ascoli y Jorge De León (GUA), Ricardo Lanzarini (URU), Simón Vega (SLV), Xu Zhen (CHN)

## 7. Plaza Edificio T-2, Facultad de Arquitectura, Universidad de San Carlos de Guatemala

Interior Ciudad Universitaria, zona 12

Sede de las carreras de Arquitectura, Diseño Gráfico, Restauración de Monumentos y Especialidad en Bienes Inmuebles, entre otras.

Bernabé Arévalo (GUA), El Colectivo (GUA)

## 8. Instituto Cultural de México, Embajada de México

2a. Avenida 7-57 zona 10

Espacio conformado por la Galería "José Gorostiza" y el Auditorio "Luis Cardoza y Aragón".

Alexia Miranda (SLV), Andrés Vargas (GUA), Kevin Frank Pellecer (GUA), Roberto Escobar (GUA), Rodolfo Walsh (GUA)

# GUATEMALA CITY

## VENUES

### 1. Casa Celeste Cultural Center

6a. Avenida "A" 10-51 zona 1

Cultural platform which presents classical and contemporary concerts. It has a coffee-gallery for various artists.

H.I.J.O.S. (GUA)

### 2. "Kaji Tulam" House Of Memory

6a. Avenida 1-73 zona 1

Permanent space open to the public. It communicates and exhibits, with the purpose of study, education, information, deconstruction, and analysis of what has happened in Guatemala's, history: life forms, facts, impositions and resistances, in order to reconstruct the historical memory and the sense of personal and collective identity.

Tercerunquinto (MEX)

### 3. Casa Ibagüen

7a. Avenida 11-66 zona 1

Space under municipal administration which promotes education, management and dissemination of cultural heritage.

Magdalena Atria (CHL), René Francisco Rodríguez (CUB)

### 4. Municipal House, former Tipografía Sánchez & de Guise

8a. Avenida 12-58 zona 1

A recovered cultural space by the program of properties in a state of neglect in the historical center.

Jesús "Bubu" Negrón (PRI), Lyndsie Price (GUA), Tania Bruguera (CUB), Tercerunquinto (MEX)

### 5. Spain Cultural Center in Guatemala (CCE / G)

6a. Avenida 11-02 zona 1. Edificio Lux, segundo nivel

Part of the Cultural Centers network from the International Spanish Agency for Development Cooperation (AECID).

Alejandra Hidalgo (GUA), Gervasio Sánchez (ESP), Julio Hernández Córdón (GUA), Julio Serrano Echeverría (GUA)

### 6. Municipal Cultural Center

7a. Avenida 11-67 zona 1

Their art galleries and the Municipal Art Schools share the building of the Municipal Cultural Center.

Alfredo Ceibal (GUA), Bryan Castro (GUA), Cildo Meireles (BRA), Hellen Ascoli y Jorge De León (GUA), Ricardo Lanzarini (URU), Simón Vega (SLV), Xu Zhen (CHN)

### 7. Building T-2 Square, Faculty Of Architecture, San Carlos De Guatemala University

Interior Ciudad Universitaria, zona 12

Headquarters of architecture, graphic design, restoration of monuments and buildings, among other disciplines.

Bernabé Arévalo (GUA), El Colectivo (GUA)

### 8. Mexico Cultural Institute, Embassy Of Mexico

2a. Avenida 7-57 zona 10

Includes the "José Gorostiza" Gallery and the "Luis Cardoza y Aragón" Auditorium.

Alexia Miranda (SLV), Andrés Vargas (GUA), Kevin Frank Pellecer (GUA), Roberto Escobar (GUA), Rodolfo Walsh (GUA)

Centro Cultural Casa Celeste



Centro Cultural de España en Guatemala (CCE/G)



Casa de la Memoria "Kaji Tulam"



Centro Cultural Municipal



Casa Ibagüen



Plaza Edificio T-2, Facultad de Arquitectura, Universidad de San Carlos de Guatemala



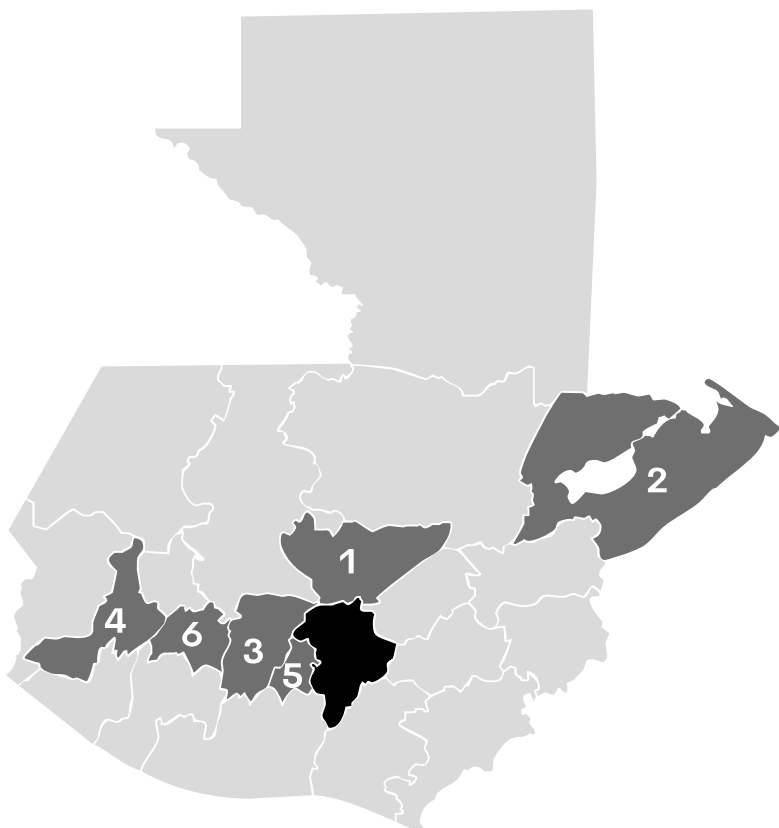
Casa Municipal Antigua Tipografía Sánchez & De Guise



Instituto Cultural de México, Embajada de México



# MÁS ALLÁ DE LA CAPITAL



## 1. Baja Verapaz

*Rabinal*

*Museo Comunitario Rabinal Achí*

Municipio que se destaca por sus tradiciones artesanales y por el “Rabinal Achí”, una manifestación teatral y danzaria maya reconocida por la UNESCO.

Magdalena Atria (OHL)

## 2. Izabal

*Livingston*

*Biblioteca Beluba Luba Furendei*

Barrio San Francisco Nevago, Livingston

Biblio-ludoteca infantil comunitaria, sin fines lucrativos, apartidista y laica que apuesta por el desarrollo comunitario.

Alexia Miranda (SLV)

## 3. Chimaltenango

*San Juan Comalapa,*

*Oratorio público maya*

Municipio con tradición de pintura y muralismo.

Colectivo Arte en Comalapa (GUA)

## 4. Quetzaltenango

*Centro Cultural Casa No'j*

7a. Calle 12-12 zona 1

Espacio cultural que promueve la difusión, descentralización y apoyo a la cultura en Quetzaltenango.

Alberto López Cuenca (ESP)

## 5. Sacatepéquez

*La Antigua Guatemala.*

*Centro de Formación de la Cooperación Española (CFCE)*

6a. Avenida Norte entre 3a. y 4a. Calle, Antigua Colegio de la Cía. de Jesús, La Antigua Guatemala

Especializado en programas de cooperación cultural para el desarrollo en formación y gestión del conocimiento.

Diana De Solares (GUA)

*Concepción 41*

4a. Calle Oriente No. 41. La Antigua Guatemala

Espacio crítico y abierto que busca promover, difundir, impulsar y confrontar el arte contemporáneo guatemalteco.

Inés Verdugo (GUA)

*Sumpango*

Municipio reconocido por su celebración del Día de Todos los Santos con barriletes artísticos gigantes.

Comunidad de Sumpango (GUA), Humberto Vélez (PAN)

## 6. Sololá

*San Pedro La Laguna*

*Paredes de las canchas públicas de básquetbol*

Municipio que se encuentra alrededor del Lago Atitlán y alberga colectivos y artistas que han desarrollado el muralismo público.

Canal Cultural y Manuel Chavajay (GUA)



# BEYOND THE CAPITAL CITY

## 1. Baja Verapaz

*Rabinal*  
*Museo Comunitario Rabinal Achí*

Municipality that stands out for its craft traditions and the "Rabinal Achí", a Mayan theater and dance event which has been given recognition by UNESCO.

Magdalena Atria (CHL)

## 2. Izabal

*Livingston*  
*Biblioteca Beluba Luba Furendei*

Barrio San Francisco Nevago.

A non-profit, non-partisan and secular community children's playroom-library committed to community development.

Alexia Miranda (SLV)

## 3. Chimaltenango

*San Juan Comalapa,*  
*Mayan public oratory*

Municipality with a tradition for its paintings and murals.

Colectivo Arte en Comalapa (GUA)

## 4. Quetzaltenango

*Centro Cultural Casa No'j*

7a. Calle 12-12 zona 1

A cultural space in Quetzaltenango that promotes culture dissemination, decentralization and support.

Alberto López Cuenca (ESP)

## 5. Sacatepéquez

*La Antigua Guatemala.*  
*Centro de Formación de la Cooperación Española (CFCE)*

6a. Avenida Norte entre 3a. y 4a. Calle, Antigua Colegio de la Cía. de Jesús, La Antigua Guatemala

A center specialized in cultural cooperation programs for development in training and knowledge management.

Diana De Solares (GUA)

*Concepción 41*

4a. Calle Oriente No. 41. La Antigua Guatemala

A space open to discussion and education that seeks to promote, disseminate, boost and confront Guatemalan contemporary art.

Inés Verdugo (GUA)

*Sumpango*

Municipality recognized for its celebration of All Saints' Day with giant artistic kites.

Comunidad de Sumpango (GUA), Humberto Vélez (PAN)

## 6. Sololá

*San Pedro La Laguna*

Municipality located on the shore of Atitlán Lake that houses collectives and artists who have developed public murals.

Canal Cultural and Manuel Chavajay (GUA)

Biblioteca Beluba Luba Furendei



San Juan Comalapa



Centro de Formación de la Cooperación Española (CFCE)



Concepción 41



Sumpango



San Pedro La Laguna





# MÁS ALLÁ DE GUATEMALA

## CIUDAD DE MÉXICO

### Sala de Arte Público Siqueiros

*El Sexto Estado*, muestra de Naufus Ramírez-Figueroa (GUA).

Tres Picos 29, Polanco, Miguel Hidalgo, Ciudad de México

Antigua casa del muralista David Alfaro Siqueiros. Sala museo de arte contemporáneo y actividades educativas.

Naufus Ramírez-Figueroa (GUA)

### MUAC

Exposición *#NoMeCansaré*, con la organización H.I.J.O.S.

Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Universidad Nacional Autónoma de México

Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, Delegación Coyoacán, Ciudad de México

Preserva, comunica y difunde el arte contemporáneo a través de diversos programas y proyectos culturales de vanguardia.

H.I.J.O.S. (GUA)

## PANAMÁ

### NG Art Gallery

*Hybris*, muestra de Sandra Monterroso (GUA)

### Galería NG Art Gallery

P.H. Bay Mall Plaza, Av. Balboa, Ciudad de Panamá

Galería de arte, centrada desde su fundación en el arte cubano y latinoamericano en general; se ha expandido a través de un circuito anual de ferias de arte internacionales (principalmente en los Estados Unidos, América Latina y Europa) y exhibiciones tanto en Ciudad de Panamá como en La Habana

Sandra Monterroso (GUA)

# BEYOND GUATEMALA

## MEXICO CITY

### Siqueiros Public Art Hall

*El Sexto Estado, (The Sixth State)*, exhibit by Naufus Ramírez-Figueroa (GUA).

Tres Picos 29, Polanco, Miguel Hidalgo, Ciudad de México

The former house of muralist David Alfaro Siqueiros is a museum for contemporary art and educational activities.

Naufus Ramírez-Figueroa (GUA)

### MUAC

Exhibition *#NoMeCansaré*, with H.I.J.O.S. organization

University Museum of Contemporary Art (MUAC), Autonomous National University Of Mexico

Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, Delegación Coyoacán, Mexico City

A space dedicated to preserve, communicate and disseminate contemporary art through various cutting-edge cultural programs and projects.

H.I.J.O.S. Organization (GUA)

## PANAMÁ

### NG Art Gallery

*Hybris*, exhibit by Sandra Monterroso (GUA)

### NG Art Gallery

P.H. Bay Mall Plaza, Av. Balboa, Panama City

Since it was founded this art gallery has been focused in Cuban and Latin American art in general; it has expanded through attending an annual circuit of international art fairs (mainly in the United States, Latin America and Europe) and holding exhibits in Panama City and Havana.

Sandra Monterroso (GUA)

Sala de Arte Público Siqueiros



MUAC



NG Art Gallery



# BIOGRAFÍAS

## Alberto López Cuenca

(Nerja, España, 1968)



Profesor investigador en la Maestría en estética y arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Sus contribuciones han aparecido en publicaciones internacionales como *Afterall*, *ARTnews*, *Culture Machine*, *Parse*, *Curare* o *Revista de Occidente*. Ha coeditado dos libros: *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y libre acceso a la cultura* y *¿Desea guardar los cambios? Propiedad intelectual y tecnologías digitales: hacia un nuevo pacto social*. Su último libro, publicado por el Centro de Cultura Digital en México, lleva por título *Los comunes digitales. Nuevas ecologías del trabajo artístico*.

## Alejandra Hidalgo

(Guatemala, Guatemala, 1981)



Realizó estudios en Horticultura, es artista visual, fotógrafa y productora. Ha ganado el premio "Habitart" y ha realizado exposiciones en Centro de Formación de la Cooperación Española y Santo Domingo del Cerro, en La Antigua Guatemala; así como en el Centro Cultural Municipal, en el Parque Central y en el Centro Cultural de España, en la Ciudad de Guatemala.

## Alexia Miranda

(San Salvador, El Salvador, 1975)



Estudió Humanidades, Danza Contemporánea, Artes Plásticas, Psicología Transpersonal y Lenguaje Psicocorporal. Su trabajo ha sido expuesto en SUMARTE, Museo Marte de El Salvador; Museo MAM de Sto. Domingo, *Hard Core Contemporary Space*; Festival de Cine y Video Centroamericano Ícaro; y IV Muestra de Cine y Video Centroamericano II Ventana a Iberoamérica. Participó en el Espacio de Iniciarte, Sevilla, España, con "Naturaleza intervenida", fue seleccionada en la IV Bienal Interamericana de Videoarte del BID en Washington; en el Instituto Italo-Latino Americano, Roma, y en

el Festival Internacional de Cine de Santa Fe en Bogotá Colombia; así como en el Miami International Performance Festival y en la selección de EJECT Festival Internacional de Video Performance de la Ciudad de México.

## Alexia Tala

(Santiago, Chile, 1966)

Curadora Independiente, actualmente curadora jefe de la 22 Bienal de arte Paiz en Guatemala y directora artística de Plataforma Atacama, un proyecto enfocado en la relación entre arte y lugar, con base en el desierto de Atacama que ha desarrollado proyectos con diversos artistas como Hamish Fulton, Melanie Smith y Paz Errázuriz, entre otros.

Fue curadora de Focus Brasil (Chile, 2010), concibió el Proyecto itinerante LARA (Latin American Roaming Art) y fue curadora general del mismo 2012-2013. También ha curado muestras individuales de artistas como Cadu, Francisca Aninat, Marcelo Moscheta y Hamish Fulton entre otros. Fue co-curadora de la Primera Bienal de Performance Deformes (Chile, 2006), de la muestra Museum Man: Historia de la Desaparición (Franklin Furnace archives-Centro Cultural Palacio La Moneda, Chile, 2007), de la Sava Bienal de Mercosur Ensayos de Geopoética (Brazil, 2011), de la 4ta Trienal Poligráfica de San Juan de Puerto Rico, de la 20 Bienal de Arte Paiz de Guatemala, de Solo Projects: Focus Latin America for ARCO 2013 y de Solo Projects for Summa Art Fair en Madrid. Además fue curadora del Club del Grabado e investigadora invitada del Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Escribe para publicaciones de arte tanto en América Latina como internacionalmente. Es autora de *Installations and Experimental Printmaking* (UK, 2009) y de la próxima publicación monográfica de Lotty Rosenfeld.

## Alfredo Ceibal

(Guatemala, Guatemala, 1954)



Inició su carrera en Nueva York, desarrollando temas de identidad que comprenden ritos sociales de la cultura

# BIOGRAPHIES



## Alberto López Cuenca

(Nerja, Spain, 1968)



López Cuenca is a Research Professor in the Master's in Arts and Aesthetics Program at the Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, and holds a PhD in Philosophy from the Universidad Autónoma de Madrid. His work has appeared in international publications such as *Afterall*, *ARTnews*, *Culture Machine*, *Parse*, *Curare* and *Revista de Occidente*. He is co-editor of two books: *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y libre acceso a la cultura* (*Intellectual Property, New Technologies and Free Access to Culture*), and *¿Desea guardar los cambios? Propiedad intelectual y tecnologías digitales: hacia un nuevo pacto social* (*Do you Want to Save the Changes? Intellectual Property and Digital Technologies: Towards a New Social Pact*). His latest book, published by the Center for Digital Culture in Mexico, is titled *Los comunes digitales, Nuevas ecologías del trabajo artístico* (*The Digital Commons, New Ecologies of Artistic Work*).

## Alejandra Hidalgo

(Guatemala, Guatemala, 1981)



Hidalgo, who studied Horticulture, is a visual artist, photographer, and producer. She was awarded the "Habitart" prize, and has held exhibitions at the Cooperación Española's Training Center and at the Santo Domingo del Cerro Center in Antigua, Guatemala; the Municipal Cultural Center in Guatemala City's Central Park; and the Spanish Cultural Center, also in Guatemala City.

## Alexia Miranda

(San Salvador, El Salvador, 1975)



Miranda studied Humanities, Contemporary Dance, Visual Arts, Transpersonal Psychology and Psycho-Corporal Language. Her work has been shown in Sumarte, MARTE Museum, El Salvador; in *Hard Core Contemporary Space* at the Museum of Modern Art in Santo Domingo; the Icaro Central American Film and Video Festival; and the 4th Central American Film and Video Exhibition / *II Ventana Iberoamericana*. She participated in *Espacio Iniciarte* in Seville (Spain), with a piece entitled "Intervened Nature"; in the International

Development Bank's 4th InterAmerican Video Art Biennial shown in Washington, D.C. and at the Italo-Latin American Institute in Rome; in the International Film Festival in Bogotá, Colombia; at the Miami International Performance Festival; and in the EJECT International Video Performance Festival in Mexico.

## Alexia Tala

(Santiago, Chile, 1966)

Independent curator currently working as chief curator of the 22nd Paiz Art Biennial in Guatemala and artistic director of Plataforma Atacama, a project addressing the relationship between art and place based in the Atacama desert in Chile, developing projects with artists such as Hamish Fulton, Melanie Smith and Paz Errázuriz among others.

Previously curator of Focus Brasil (Chile, 2010), chief curator of LARA (Latin American Roaming Art 2012-2013); she has also curated Solo exhibitions by artists such as Cadu, Francisca Aninat, Marcelo Moscheta and Hamish Fulton, and was co-curator for the first Performance Biennial Deformes (Chile, 2006); the exhibition *Museum Man: Historia de la Desaparición* (Franklin Furnace archives-Centro Cultural Palacio La Moneda, Chile, 2007); the 8th Mercosur Biennial Essays in Geopoetics (Brazil, 2011), the 4th Poly/graphic Triennial of San Juan: Latin America and the Caribbean in Puerto Rico, the 20th Paiz Art Biennial in Guatemala, Solo Projects: Focus Latin America for ARCO 2013 and Solo Projects for Summa Art Fair Madrid. She was also curator of the Printmaking Collectors Club and guest researcher of Museo de la Solidaridad Salvador Allende

She writes for art publications in Latin America and internationally. She is the author of *Installations and Experimental Printmaking* (UK, 2009) and of the next monograph publication on the work of Lotty Rosenfeld.

## Alfredo Ceibal

(Guatemala City, Guatemala, 1954)



Ceibal began his career in New York, working on themes related to identity, including social rites drawn from Guatemalan

guatemalteca. Reconocido por *The National and International Studio Program PSI-MOMA*; comisiones de arte público para *The NYC Metropolitan Transportation Authority*; *NYC Board of Education*; *The ABSOLUTE Collection*; *The Smithsonian Institution Collection* y otros, con exposiciones en *East Village*, NYC, muestras colectivas e individuales en Galería INTAR; PS1 Museum-MOMA; The Bronx Museum Of The Arts; Museo Del Barrio, entre otras. Ha sido comisionado para realizar proyectos públicos en la ciudad de Nueva York y diversos proyectos artísticos internacionales.

#### Andrés Vargas

(Guatemala, Guatemala, 1987)

Ha realizado las siguientes exhibiciones individuales: “*El Gallito*”, en la Ciudad de Guatemala (2012), “*Ideas de progreso*”, en la Ciudad de Panamá (2017) y “*El Centro de América / The Center of America*” en La ERRE (2017).

#### Bernabé Arévalo

(Guatemala, Guatemala, 1984)

Estudió la Licenciatura en Artes Visuales con especialización en Pintura en la Universidad Nacional de Arte (UNA), Argentina. Ganador de la Beca Haroldo Conti en 2015, en Buenos Aires. Ha realizado exposiciones en el Museo Castagnino Macro, en Rosario, Santa Fe, Argentina; en Juannio Guatemala y otros. Recientemente ganó una Mención Honorífica en Juannio 2018.

#### Bryan Castro

(Quetzaltenango, Guatemala, 1986)

Estudió diseño gráfico. Considera su diseño autónomo en su trabajo de comunicación, traducándose en comportamientos y acciones de los que surgen proyectos como: El estudio de las mierdas, *aesthetic*: Neuroestética, la nueva ciencia del arte, 2017; La bacanal del diseño caótico, 2017; ¿Cómo nacen los objetos?, 2017; RÉPLICA: *defacement live eXpo*, 2017; 2018; y RV+EAC, 2018. Actualmente comparte un *bullpen* que crea identidades, anuncios, sitios, *apps*, libros y objetos para diversos públicos.

#### Canal Cultural

(San Pedro La Laguna, Guatemala, 2010)

Asociación de artistas Mayas que desde 2010 brindan oportunidades a la niñez Tz'utujil en San Pedro La Laguna, Sololá, ofreciendo becas de dibujo y pintura a más de 20 estudiantes, 10 niñas y 10 niños, por un período de 8 meses. Canal Cultural es un colectivo que también promueve la cultura a través de murales y esculturas. La esencia en los proyectos es la participación comunitaria, ya que recaban información a través de talleres interpretativos

para enriquecer los contenidos y así los proyectos son más inclusivos. De esta forma se busca empoderar a la comunidad. Los artistas que han integrado el colectivo son: Manuel Chavajay, Tzutu Kan, José Chavajay y Luis Yat.

#### Cildo Meireles

(Río de Janeiro, Brasil, 1948)

Es un artista conceptual que crea objetos e instalaciones que conducen al espectador directamente a una experiencia sensorial completa (sinestésias). Ha desempeñado un papel clave dentro de la producción artística brasileña e internacional. En 1999 obtuvo el Premio Príncipe Claus y en 2008 el importante Premio Velázquez de Artes Plásticas, concedido por el Ministerio de Cultura de España. En 1999 se presentó una retrospectiva de su obra en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, organizada por Dan Cameron y Gerardo Mosquera. La exposición viajó luego al Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y al Museo de Arte Moderno de São Paulo.

#### Colectivo Arte en Comalapa

(San Juan Comalapa, Guatemala, 2018)

Conformado por varias personas que integran diferentes colectivos, emergió a raíz de la invitación para participar en la 21 Bienal de Arte Paiz, con el objetivo de resaltar el trabajo en comunidad. Algunos de los artistas que trabajaron en el proyecto provienen del colectivo Oxlajuj Na'oj, del grupo de jugadores de pelota maya de Comalapa y del colectivo de pintores Arte de Comalapa - Pintores. Durante el proceso se sumaron personas de la comunidad y de otros pueblos. Entre los artistas participantes están: Luis Simón, Negma Coy, Noé Roquel, Ester Miza, Tony Perén, Sara Tuyuc, Miguel Catú, Victoria Colaj e Isidro Perén.

#### Comunidad de Sumpango

(Sumpango, Guatemala)

Municipio del departamento de Sacatepéquez, conocido a nivel internacional por su celebración del 1 de noviembre, en la que se elevan barriletes gigantes en conmemoración del Día de Todos los Santos, para mantener un contacto con los difuntos y alejar a los malos espíritus. Es una actividad de suma importancia para la comunidad, declarada Patrimonio Cultural de Guatemala el 30 de octubre de 1998. Por esa razón, el artista panameño Humberto Vélez decidió trabajar de cerca con esta comunidad, para colocar a Sumpango como un artista de la 21 Bienal de Arte Paiz.

#### Diana De Solares

(Guatemala, Guatemala, 1952)

Comenzó a trabajar profesionalmente en arte a mediados de los noventa, pintando

culture. He has received public art commissions from the NYC Metropolitan Transportation Authority work, and his work has been acknowledged by the National and International Studio Program PSI-MOMA; the NYC Board of Education; the ABSOLUTE Collection; the Smithsonian Institution Collection and others. He has taken part in solo and group exhibitions in New York City's INTAR Gallery, PS1 Museum-MoMA, The Bronx Museum of the Arts, and Museo del Barrio, among others. He has also been commissioned to carry out public projects in the city of New York and for several international art projects.

#### Andrés Vargas

(Guatemala City, Guatemala, 1987)

Vargas has held the following solo exhibitions: “*El Gallito*” in Guatemala City (2012), “*Ideas de progreso*” (*Ideas of Progress*) in Panama City (2017), and *El Centro de América / The Center of America* at La ERRE (2017).

#### Bernabé Arévalo

(Guatemala City, Guatemala, 1984)

Arévalo holds a Bachelor's degree in Visual Arts, with a major in Painting, from the National University of the Arts (UNA), Argentina. He was awarded the Haroldo Conti Scholarship in Buenos Aires in 2015. He has held exhibitions at the Castagnino Macro Museum, in Rosario, Santa Fe (Argentina), and participated in Juannio, Guatemala, among others. Arévalo recently received an Honorable Mention in Juannio 2018.

#### Bryan Castro

(Quetzaltenango, Guatemala, 1986)

Castro studied Graphic Design. Within his work in communications, he considers his design to be something autonomous, which engenders behaviors and actions that have led to projects such as: *El estudio de las mierdas, aesthetic*: Neuroestética, la nueva ciencia del arte (*The Study of Shits, Aesthetic; Neuro-aesthetics, the New Science of Art*, 2017); *La bacanal del diseño caótico*, 2017 (*The Bacchanal of Chaotic Design*, 2017); ¿Cómo nacen los objetos?, 2017 (*How Are Objects Born?*, 2017); *REPLICA: Defacement Live eXpo*, 2017; and *RV+EAC*, 2018. He currently shares a *bullpen* that creates identities, ads, sites, *apps*, books, and objects for diverse audiences.

#### Colectivo Canal Cultural (Cultural Channel Collective)

(San Pedro La Laguna, Guatemala, 2010)

*Canal Cultural* is an association of Mayan artists in San Pedro La Laguna (Sololá, Guatemala) who, since 2010, have offered 8-month long scholarships in drawing and painting to approximately twenty students (ten girls and ten boys) from the Tz'utujil community. *Canal Cultural* also promotes culture through the creation of murals and sculptures. The essence of these projects

is community participation: the artists gather information through interpretative workshops that serve to enrich content, making the projects more inclusive. *Canal Cultural*, whose members have included Luis Yat, Manuel Chavajay, Tzutu Kan, and José Chavajay, seeks to empower the community through these activities.

#### Cildo Meireles

(Río de Janeiro, Brazil, 1948)

Meireles is a conceptual artist who creates objects and installations that lead the viewer directly to a complete sensory experience (synesthesia). He has played a key role in Brazilian and international artistic production. He won the Prince Claus Prize in 1999 and the important *Premio Velázquez de Artes Plásticas* awarded by Spain's Ministry of Culture in 2008. Dan Cameron and Gerardo Mosquera organized a retrospective exhibition of his work at the New Museum of Contemporary Art in New York in 1999, after which the exhibition traveled to the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro and the Museum of Modern Art in Sao Paulo.

#### Colectivo Arte of Comalapa (Comalapa Art Collective)

(San Juan Comalapa, Guatemala, 2018)

This group, many of whose members also participate in other collectives, was created in response to an invitation to participate in the 21st Paiz Art Biennial, with the objective of highlighting community work. The artists who worked on the project for the Biennial come from the Oxlajuj Na'oj collective, the Mayan ball game players from Comalapa, and the Art of Comalapa Painters' collective, among others. During the process, they were joined by people from their community and from other towns. Luis Simón, Negma Coy, Noé Roquel, Ester Miza, Tony Perén, Sara Tuyuc, Miguel Catú, Victoria Colaj, and Isidro Perén are among the artists who participated.

#### Comunidad de Sumpango (Sumpango Community)

(Sumpango, Guatemala)

A municipality in the department of Sacatepéquez, Sumpango is known internationally for its celebrations on November 1st, when giant kites are flown in commemoration of All Saints' Day as a way of maintaining contact with the deceased, as well as to ward off evil spirits. This activity is hugely important for the community and was declared part of Guatemala's Cultural Heritage on October 30, 1998. Panamanian artist Humberto Vélez decided to work closely with this community, making the town of Sumpango part of the list of artists in the 21st Paiz Art Biennial.

#### Diana De Solares

(Guatemala City, Guatemala, 1952)

De Solares began working as a professional artist in the mid-

imágenes abstractas en óleo sobre papel traslúcido. Reconocida artista a nivel nacional e internacional. Ha participado en diferentes bienales, como la V Bienal de Cuenca, la Bienal de La Habana y la Bienal de Arte Paiz.

### El Colectivo

(Guatemala, Guatemala, 2011)



Conformado por José Oquendo y Christopher Torres Ticas. Ambos poseen una Licenciatura en Arte, grado *Cum Laude*. Han realizado estudios a nivel de diplomado en curaduría, teoría del arte, agenciamiento cultural y fotografía. Participaron en la exposición de Salón Acme No. 5 (Ciudad de México, 2017).

### Esperanza de León

(Guatemala, Guatemala, 1978)

Educadora artística y psicóloga. Investigadora y promotora de innovaciones curriculares en el área de artes plásticas, para distintas entidades del país. Cofundadora y codirectora del Creadorio Artístico Pedagógico (CAP), programa de formación artística independiente enfocado en el fortalecimiento emocional y la generación de dinámicas de reparación del tejido social. Coordina y dirige las actividades de este proyecto, con el apoyo de artistas y entidades culturales del país.

### Gerardo Mosquera

(La Habana, Cuba, 1945)

Curador, crítico e historiador de arte y escritor independiente, con sede en La Habana y Madrid. Asesor de la Rijksakademie van Beeldende Kunsten en Amsterdam, del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México y de otros centros internacionales de arte. Fue cofundador de la Bienal de La Habana (1984-1989), Curador del New Museum of Contemporary Art de Nueva York (1995-2007) y Director Artístico de PHotoEspaña en Madrid (2011-2013). Ha curado numerosas bienales y exposiciones internacionales; las más recientes: 4ª Trienal Poli/Gráfica de San Juan 2015 y 3ª Today's Documents 2016, Beijing. Autor y editor de numerosos textos y libros sobre arte contemporáneo y teoría del arte, publicados en distintos países e idiomas, es miembro del consejo asesor de varias revistas internacionales. Ha impartido conferencias en los cinco continentes. Recibió la Beca Guggenheim, Nueva York, en 1990.

### Gervasio Sánchez

(Córdoba, España, 1959)



Licenciado en Periodismo, Premio Nacional de Fotografía y Premio Rey de España de Fotografía. Ha publicado varios libros fotográficos. Como reportero gráfico cubrió la mayor parte de los conflictos armados de América Latina y la Guerra del Golfo desde

1984 hasta 1992, a partir de la cual pasó a cubrir la Guerra de Bosnia y el resto de conflictos derivados de la fragmentación de la antigua Yugoslavia. También ha cubierto diferentes conflictos en África y Asia. Dirige desde 2001 el Seminario de Fotografía y Periodismo de Albarracín (Teruel), organizado y financiado por la Fundación Santa María de Albarracín.

### H.I.J.O.S.

(Guatemala, Guatemala, 1999)



Organización de activistas sociales que surgió el 30 de junio de 1999, con una acción en las calles de la Ciudad de Guatemala, en el marco de las actividades militares que se celebran ese día. Es un colectivo conformado por los hijos e hijas de desaparecidos y masacrados durante el Conflicto Armado Interno en Guatemala. Acoge, además, a familiares, amigos y personas simpatizantes que no tienen lazo directo con alguna víctima.

### Hellen Ascoli

(Guatemala, Guatemala, 1984)



Obtuvo una Licenciatura en la Southern Methodist University y una Maestría en el School of The Art Institute of Chicago. Ha realizado exposiciones en Video Brasil, en Santa Bárbara, California y en Proyectos Ultravioleta de la Ciudad de Guatemala.

### Humberto Vélez

(Panamá, Panamá, 1965)



Licenciado en Derecho y Ciencias Políticas. Becado de la Fundación de Cine Latinoamericano para estudiar en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños en Cuba, fundada por Gabriel García Márquez. Fundador de *VISITING MINDS*, un foro internacional con sede en Panamá, dedicado al arte y la educación. Actualmente trabaja en un nuevo proyecto educativo llamado "La Escuelita" junto a la curadora panameña Adrienne Samos. La Galería de Arte de la Universidad de York (AGYU) publicó un libro bilingüe sobre su obra, titulado *Humberto Vélez: Estética de la colaboración*. Ha creado performances para el TATE Modern, el Centre Pompidou, la Galería de Arte de Ontario (AGO) y el Cornerhouse Manchester, así como participado en las bienales de Venecia, La Habana, Shanghái, Montevideo, Irlanda, Panamá y Liverpool.

### Inés Verdugo

(Guatemala, Guatemala, 1983)



Artista y educadora. Ha participado en exposiciones colectivas en Guatemala y Estados Unidos. Desde 2012 tiene a su cargo Puro Arte, un centro de creación artística dirigido a personas con discapacidad

en 1992, painting abstract images with oil paints on translucent paper. She is a well-known artist both nationally and internationally, and has participated in different biennials, such as the 5th Cuenca Biennial, the Havana Biennial, and the Paiz Art Biennial.

### El Colectivo (The Collective)

(Guatemala City, Guatemala, 2011)



Both members of The Collective, José Oquendo and Christopher Torres Ticas, hold Bachelor of Arts degrees, *cum laude*. They have also taken certificate courses in curatorial studies, art theory, cultural management, and photography. They both participated in the Acme Salon No. 5 exhibition in Mexico City in 2017.

### Esperanza de León

(Guatemala City, Guatemala, 1978)

Arts educator and psychologist. Researcher and promoter of curricular innovations in the visual arts departments of different institutions in Guatemala. She is co-founder and co-director of the Creadorio Artístico Pedagógico (Pedagogical Artistic Creadorium -CAP, in Spanish-), an independent artistic training program focused on emotional resilience and the generation of dynamics to repair the social fabric. She coordinated and directed the activities for this project, with the support of local artists and cultural entities.

### Gerardo Mosquera

(Havana, Cuba, 1945)

Art curator, critic, historian, and freelance writer based in Havana and Madrid. Advisor to the Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam, the University Museum of Contemporary Art in Mexico City, and other international art centers. He was co-founder of the Havana Biennial (1984-1989), Curator at the New Museum of Contemporary Art in New York (1995-2007), and Artistic Director of PHotoEspaña in Madrid (2011-2013). He has curated numerous biennials and international exhibitions. Among the most recent are San Juan's 4th Poly/Graphic Triennial in 2015-2016, and the 3rd Today's Documents 2016 in Beijing. Author and editor of numerous texts and books on contemporary art and art theory that have been published in different countries and languages. Mosquera is a member of the advisory board of several international magazines. He has delivered lectures in all five continents, and received the Guggenheim Fellowship, New York, in 1990.

### Gervasio Sánchez

(Córdoba, Spain, 1959)



Sánchez holds a degree in Journalism. He has received the National Photography Prize and the King of Spain Photography Award, and has published several photo books. As a photojournalist, he covered most of the armed conflicts in Latin America and the Gulf War from 1984 to 1992. He then

went on to photograph the Bosnian War and the rest of the struggles that came about due to the fragmentation of the former Yugoslavia. He has also covered different conflicts in Africa and Asia. Since 2001, he has directed the Photography and Journalism Seminar in Albarracín (Teruel), organized and sponsored by the Santa María de Albarracín Foundation.

### H.I.J.O.S.

(Spanish initials for: Sons and Daughters for Identity and Justice against Oblivion and Silence)



(Guatemala City, Guatemala, 1999)

H.I.J.O.S. is an organization of social activists formed by the sons and daughters of people who disappeared or were massacred during Guatemala's internal armed conflict. The group came into being on June 30, 1999, when its members carried out an intervention on the streets of Guatemala City during the annual military parade to celebrate Army Day. The H.I.J.O.S. group also welcomes relatives, friends, and supporters who do not have a direct link to any specific victim.

### Hellen Ascoli

(Guatemala City, Guatemala, 1984)



Ascoli completed a Bachelor in Fine Arts degree at Southern Methodist University in Dallas and a Master of Fine Arts at the School of the Art Institute of Chicago. Her work has been shown at Proyectos Ultravioleta in Guatemala, and in group exhibitions in the United States and Brazil.

### Humberto Vélez

(Panamá City, Panamá, 1965)



Vélez holds a Bachelor's degree in Law and Political Science. He received a scholarship from the Latin American Film Foundation to study at the International Film and Television School in San Antonio de los Baños in Cuba, which was founded by Gabriel García Márquez. Vélez is the founder of *VISITING MINDS*, an international forum dedicated to art and education based in Panama. He is currently working on a new educational project called "La Escuelita" (The Little School) with Panamanian curator Adrienne Samos. The Art Gallery at York University (AGYU) published a bilingual book about his work titled *Humberto Vélez: Aesthetics of Collaboration*. He has created performances for the TATE Modern, the Centre Pompidou, the Art Gallery in Ontario, and the Cornerhouse in Manchester, and has taken part in the Biennials of Venice, Havana, Shanghai, Montevideo, Ireland, Panama, and Liverpool.

### Inés Verdugo

(Guatemala City, Guatemala, 1983)



Verdugo is an artist and an educator. She has participated in group exhibitions in Guatemala and the United States. Since 2012, she has been in charge of Puro Arte (Pure Art), a center for artistic creation for people with

intelectual. Participó en la 19 Bienal de Arte Paiz y en la BAVIC 9 (Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano). Tres han sido sus exposiciones individuales en Contexto y Galería Trama. Dentro de su trabajo explora la relación de su ser con el entorno.

#### Jesús "Bubu" Negrón

(Barceloneta, Puerto Rico, 1975)



Creador de instalaciones, performances, acciones e intervenciones artísticas. Estudió Artes Plásticas. De 2002 a 2004 hizo una residencia con M&M Proyectos en San Juan, y con ellos ha participado en eventos como Art Basel Miami y Ex Teresa Arte Actual en México, además de ARCO en Madrid y Art Miami. Participó en la Bienal Whitney en Nueva York. Le interesa, entre otras cosas, acercar el arte contemporáneo a la gente común y para eso organiza proyectos en los cuales trabaja en equipo con los miembros de la comunidad que selecciona.

#### Jorge De León

(Guatemala, Guatemala, 1976)



Se formó en Escuela Nacional de Artes Plásticas Rafael Rodríguez Padilla. Ha ganado premios en Juannio, Fundación YAXS y algunas residencias en Argentina. Ha realizado exposiciones en el Palacio de Tokio, en París, Nueva York, Portugal, Argentina, Houston y Madrid.

#### Julio Hernández Cordón

(Raleigh, Estados Unidos, 1975)



Estudió dirección en el Centro de Capacitación Cinematográfica de México. Desde el año 2012 pertenece al Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA, en México. Se identifica como guatemalteco-mexicano. Su filmografía está compuesta por *Gasolina*, *Las Marimbas del Infierno*, *Hasta el Sol tiene Manchas*, *Polvo*, *Ojalá el sol me esconda (sin terminar)*, *Te prometo anarquía*, *Atrás hay relámpagos* y *Cómprame un revólver*; trabajos que han recibido varios premios en festivales internacionales.

#### Julio Serrano Echeverría

(Quetzaltenango, Guatemala 1983)



Estudió Literatura y también cuenta con formación en cine y artes visuales. Es poeta y artista multidisciplinario. Ha sido becario de la Fundación Carolina en España, de la Residencia para Artistas de Iberoamérica FONCA-AECID en México y de la Fundación Yaxs en Guatemala. Ha publicado varios libros de poesía, crónica y literatura infantil. Publica periódicamente ensayos, crónicas y opinión en medios de la región. Ha trabajado en diversos registros entre el documental periodístico,

el cine-ensayo, la ficción y el video arte; algunos de estos trabajos han participado en espacios expositivos y festivales audiovisuales. Actualmente trabaja en *El envoltorio sagrado*, su primer largometraje documental. Es fundador y coordinador creativo de Agencia Ocote.

#### Kevin Frank Pellecer

(Guatemala, Guatemala, 1991)



Se inició en artes pictóricas y luego en fotografía. Invitado por el Museo de Fine Arts de Houston a realizar una exposición individual en colaboración con Core Critical Studies Fellow. Nominado al premio "Prix Pictet", que ha sido otorgado a fotógrafos como Nadav Kander, Mitch Epstein y Valérie Belin. Realizó exposiciones en GuatePhoto; galería Sol Del Río; Museo de Arte y Diseño de Costa Rica —como parte de la muestra "Z4 Un barrio que diseña su cultura", curada por Andrés Asturias—; colectiva "1 - 4 - 7" en MANIFESTO-espacio; Sótono 1 y en el festival Fake the True, Rotterdamphoto, en Países Bajos. Realizó una residencia en Dos Mares en Marsella, Francia. Su primera muestra individual fue "Fosa Común".

#### Laura August

(Florissant, Missouri, Estados Unidos, 1981)

Escritora y curadora independiente con sede en la Ciudad de Guatemala y Houston. Es cofundadora del espacio autogestionado y residencia Yvonne en Guatemala, y del proyecto Francine en Houston. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Texas en Austin. En 2017 recibió The Creative Capital | Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant por su proyecto [www.piedrin.com](http://www.piedrin.com). Su proyecto *Lodo y Azul (Mud & Blue, 2018)*, una serie de eventos en Houston y Guatemala, recibió el apoyo de The Idea Fund Stimulus Grant. Su crítica de arte ha sido publicada en *Art Forum*, *Artishock*, *Art Review*, *Arts & Culture Texas*, *Gulf Coast* y *Pastelegram*, entre otros, y sus ensayos han sido publicados en libros, catálogos y monografías internacionales.

#### Lyndsie Price

(Guatemala, Guatemala, 1992)



Estudió la Licenciatura en Arte en la Universidad de San Carlos de Guatemala, así como Arquitectura, Fotografía y Grabado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y un Diplomado de Arte Contemporáneo en la Escuela Municipal de Artes Visuales. Ganó el tercer lugar en la exposición Galería Abierta del Centro Cultural Metropolitano, Antiguo Palacio de Correos. Ha realizado exposiciones en el Antiguo Palacio de Correos (Ciudad de Guatemala) y en Madrid, España.

#### Magdalena Atria

(Santiago de Chile, 1966)



Artista visual formada en la Universidad Católica de Chile y en Parsons

intellectual disabilities. She participated in the 19<sup>th</sup> Paiz Art Biennial and in the 9<sup>th</sup> Visual Arts Biennial of the Central American Isthmus - BAVIC. She has held three solo exhibitions at the Contexto and Trama galleries. Her work explores the relationship between herself and the environment.

#### Jesús "Bubu" Negrón

(Barceloneta, Puerto Rico, 1975)



Negrón, who studied Fine Arts, creates installations, performances, actions, and artistic interventions. From 2002 to 2004, he had a residency with M&M Projects in San Juan; and with them, he has participated in exhibitions and international events including Art Basel-Miami, the ExTeresa Arte Actual museum in Mexico, ARCO in Madrid and Art Miami. He has been included in New York's Whitney Biennial. He is interested, among other things, in bringing contemporary art closer to common people and with this in mind, organizes projects in which he works as part of a team with the members of different communities.

#### Jorge De León

(Guatemala City, Guatemala, 1976)



De León studied at the Rafael Rodríguez Padilla National School of Plastic Arts. He has received awards from Juannio, YAXS Foundation, in addition to having residencies in Argentina. De León has held exhibitions at the Palais de Tokyo in Paris, as well as in New York, Portugal, Argentina, Houston, and Madrid.

#### Julio Hernández Cordón

(Raleigh, United States, 1975)



Cordón studied film directing at the Centro de Capacitación Cinematográfica in Mexico, and has been a member of the National System of Art Creators of FONCA, in Mexico, since 2012. He describes himself as a Guatemalan-Mexican. His filmography includes *Gasolina (Gasoline)*, *Las Marimbas del Infierno (Marimbas from Hell)*, *Hasta el Sol tiene Manchas (Even the Sun has Spots)*, *Polvo (Dust)*, *Ojalá el sol me esconda (May the Sun Hide Me, in process)*, *Te prometo anarquía (I Promise You Anarchy)*, *Atrás hay relámpagos (Lightning Falls Behind)* and *Cómprame un revólver (Buy Me a Gun)*. His films have received awards at international festivals.

#### Julio Serrano Echeverría

(Quetzaltenango, Guatemala, 1983)



Serrano Echeverría, who is a poet and multidisciplinary artist, studied literature and has taken courses in film and visual arts. He has received scholarships from the Carolina Foundation in Spain, the Ibero-American Residency for Artists FONCA-AECID in Mexico, and the Yaxs Foundation in Guatemala. He has published several books of poetry, chronicles, and children's literature. He periodically publishes essays, chronicles, and opinion articles in regional media. He has also worked in areas such as journalistic documentary, film-essay, fiction, and

video art. His works have been shown in exhibition spaces and audiovisual festivals. He is currently working on *El envoltorio sagrado (The Sacred Wrapping)*, his first feature-length documentary. He is the founder and creative coordinator of Ocote Agency.

#### Kevin Frank Pellecer

(Guatemala City, Guatemala, 1991)



Pellecer began his career in the fine arts and then turned to photography. He was invited by the Houston Museum Fine Arts to carry out a solo exhibition in collaboration with the Core Critical Studies Fellows Program. He was nominated for the "Prix Pictet," which has been awarded to photographers such as Nadav Kander, Mitch Epstein, and Valérie Belin. He has exhibited his work in GuatePhoto, the Sol Del Río Gallery, and at the Art and Design Museum of Costa Rica as part of the exhibition entitled "Z4: A Neighborhood Designs its Culture," curated by Andrés Asturias. His work was also shown as part of "1-4-7" at MANIFESTO-Espacio; at Sótono; and at the Fake the True Festival in Rotterdam in The Netherlands. He held a residency at Dos Mares in Marseille, France. His first solo exhibition was entitled *Fosa común (Mass Grave)*.

#### Laura August

(Florissant, Missouri, United States, 1981)

Writer and independent curator based in Guatemala City and Houston. She is co-founder of Yvonne, a self-managed space and residence in Guatemala and of the Francine Project in Houston. She holds a PhD in Art History from the University of Texas at Austin. In 2017, she received the Creative Capital/Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant for her [www.piedrin.com](http://www.piedrin.com) project. The Idea Fund Stimulus Grant supported her *Lodo y Azul (Mud & Blue)* 2018 project, a series of events in Houston and Guatemala. Her art criticism has been published in *Art Forum*, *Artishock*, *Art Review*, *Arts & Culture Texas*, *Gulf Coast*, and *Pastelegram*, among others, and her essays have been published in international books, catalogs, and monographs.

#### Lyndsie Price

(Guatemala City, Guatemala, 1992)



Price holds a Bachelor of Arts degree at San Carlos University in Guatemala, in addition to certificates for courses in architecture, photography, and printmaking at the Escuela Nacional de Artes Plásticas, and in Contemporary Art at the Escuela Municipal de Artes Visuales. She won the Third Prize in the Open Gallery exhibition at the Metropolitan Cultural Center, in the former Post Office Palace. She has exhibited at the former Post Office Palace in Guatemala City, and in Madrid, Spain.

#### Magdalena Atria

(Santiago, Chile, 1966)



Atria is a visual artist trained at the Catholic University of Chile and at the Parsons

School of Design, Nueva York. Ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas en Chile, Argentina, Brasil, Ecuador, México, Estados Unidos, España, Francia, Inglaterra y Corea del Sur. Ha sido beneficiaria de las becas Presidente de la República, Fulbright, Fundación Andes y FONDART. Es profesora en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile.

#### Manuel Chavajay

(San Pedro La Laguna, Guatemala, 1982)



Egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas Rafael Rodríguez Padilla. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas en Guatemala, Bolivia, Ecuador, Colombia, Brasil, Nicaragua, Escocia, República Checa, China y Estados Unidos, así como en diversas bienales. Actualmente es promotor de arte contemporáneo en los Pueblos Mayas. Sus obras se encuentran en colecciones privadas y públicas, como la colección de arte contemporáneo del Museo Ortiz Gurdán (León, Nicaragua).

#### Maya Juracán

(Guatemala, Guatemala, 1987)

Historiadora y curadora Independiente. Le interesan los diálogos con el arte socialmente comprometido. Estudió Profesorado en Lengua y Literatura, y Licenciatura en Historia y Ciencias Sociales, así como gestión cultural en la Universidad Francisco Marroquín y el New York Foundation of Art. Recibió el curso "Art & Activity: Interactive Strategies for Engaging with Art", del Museo de Arte Moderno, MOMA.

#### Naufus Ramírez- Figueroa

(Guatemala, Guatemala, 1978)



Obtuvo una Licenciatura en Bellas Artes de la Universidad de Emily Carr y una Maestría en Bellas Artes de la School of the Art Institute of Chicago. La Guerra Civil guatemalteca (1960-1996) es un tema recurrente en su obra, que a pesar de un acercamiento humorístico y absurdo, no logra ocultar la fuerza de la historia que le precede. Ramírez Figueroa ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas, incluyendo la 53ª Oberhausen Internationale Kurzfilmtage, en Oberhausen, Alemania; la 10ª Bienal de Gwangju, y la 32ª Bienal de São Paulo.

#### René Francisco Rodríguez

(Holguín, Cuba, 1960)



Estudió Arte en La Habana. Ha participado en residencias artísticas en Alemania (Ludwig Forum). Egresado del Instituto Superior de Arte. Su relevante carrera artística le valió el Premio Nacional de Artes Plásticas. Durante la Séptima Bienal de La Habana su proyecto Galería DUPP recibió el Premio UNESCO para la enseñanza artística. Fue distinguido con un Doctorado Honorario del

San Francisco Art Institute. Creó el programa para la enseñanza artística cubana Desde una Pragmática Pedagógica. Desde 1990 ha ejercido su labor curatorial de manera colectiva, con sus estudiantes, en cada una de las cuatro ediciones de DUPP. Ha participado en diferentes bienales de La Habana, São Paulo y Venecia, así como exposiciones en galerías, museos y centros de arte del mundo.

#### Ricardo Lanzarini

(Montevideo, Uruguay, 1963)



Licenciado en Artes Plásticas. Ha recibido el Guggenheim Fellowship for Creative Arts, Latin America and Caribbean; el Pollock-Krasner Foundation Grant; el Primer Premio de la Bienal Internacional de Estandartes de Tijuana; el Segundo Premio de la Bienal Internacional de Arte de Santa Cruz y la beca Justino Zavala Muniz. Ha realizado exposiciones en bienales de La Habana, Salamanca, Tijuana, Estados Unidos, São Paulo, Valencia, Sidney, Panamá, Moscú y Montevideo. Participó en el Encuentro Regional de Arte ERA07; De Cordova Museum and Sculpture Garden; Syracuse University; 18th International Exhibition of Drawing, Museum Rijeka; 4a. Trienal Poli/Gráfica de San Juan, América Latina y El Caribe. Ha publicado *Vitamin D: New Perspectives in Drawing* (Phaidon Press) y *Drawing People. The Human Figure in Contemporary Art* (Thames & Hudson).

#### Roberto Escobar

(Guatemala, Guatemala, 1992)



Se formó como Técnico en Restauración de Bienes Muebles en la Universidad de San Carlos de Guatemala. También estudió un bachillerato en dibujo y perito en escultura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Artista participante en Juannio (2017 y 2018). Ha expuesto su trabajo en el Museo Ixchel; en la exposición colectiva "Portafolio" (Galería El Ático, 2017); en la Galería Caos (exposición de miniaturas, 2012), y en la exposición experimental colectiva "8conexión8" (Escuela Nacional de Artes Plásticas Rafael Rodríguez Padilla, 2012).

#### Rodolfo Walsh

(San Salvador, El Salvador, 1965)



Fotógrafo con diversas exposiciones en galerías y museos de Estados Unidos, España, Alemania, Inglaterra, Italia, México, Centroamérica, República Dominicana, Brasil, Uruguay, Chile, Ecuador y Argentina. Fue seleccionado para la Bienal de video FREEWAVES 2002 en el Museum of Contemporary Art (MOCA) de Los Ángeles; Bienal Centroamericana de Artes Visuales; Foro Latinoamericano de Fotografía en São Paulo, Brasil y Festfoto en Porto Alegre, Brasil. Ha participado en Encuentros Abiertos de la Fotografía, Buenos Aires; Fotoamérica, Santiago de Chile; Festival ULLS de Cultura, Barcelona; Fotoweek DC e Interamerican Biennial of Video Art, Washington DC;

School of Design in New York. She has participated in numerous solo and group exhibitions in Chile, Argentina, Brazil, Ecuador, Mexico, the United States, Spain, France, England, and South Korea. She has received scholarships from the Fulbright Foundation, the Andes Foundation, and FONDART, in addition to the Beca Presidente de la República. She is a professor at the Universidad Católica de Chile's School of Art.

#### Manuel Chavajay

(San Pedro La Laguna, Guatemala, 1982)



Chavajay is a graduate of the Rafael Rodríguez Padilla National School of Fine Arts. He has taken part in numerous group exhibitions in Guatemala, Bolivia, Ecuador, Colombia, Brazil, Nicaragua, Scotland, the Czech Republic, China, and the United States, in addition to several different biennials. He is currently a promoter of contemporary art in the Pueblos Mayas. His works can be found in private and public collections, including the contemporary art collection of the Ortiz Gurdán Museum in León, Nicaragua.

#### Maya Juracán

(Guatemala City, Guatemala, 1987)

Independent historian and curator, who is particularly interested in the discourse of socially engaged art. She studied Teaching in Language and Literature, and holds a Bachelor's Degree in History and Social Sciences. She also studied Cultural Management at Francisco Marroquín University and the New York Foundation of Art; and took the course "Art & Activity: Interactive Strategies for Engaging with Art," at the Museum of Modern Art (MoMA).

#### Naufus Ramírez-Figueroa

(Guatemala City, Guatemala, 1978)



Ramírez Figueroa received a Bachelor of Fine Arts degree from Emily Carr University in Vancouver and a Master of Fine Arts from the School of the Art Institute of Chicago. Guatemala's Civil War (1960-1996) is a recurrent theme in his work which, in spite of his humorous and absurd approach, does not hide the force of history that lies behind it. Ramírez Figueroa has participated in several solo and group exhibitions, including the 53<sup>rd</sup> Oberhausen Internationale Kurzfilmtage, in Oberhausen, Germany; the 10<sup>th</sup> Gwangju Biennial; and the 32<sup>nd</sup> Sao Paulo Biennial.

#### René Francisco Rodríguez

(Holguín, Cuba, 1960)



Rodríguez studied Art in Havana, where he graduated from the Superior Institute of Art. He has participated in artistic residencies in Germany (Ludwig Forum) and won Cuba's National Prize for Visual Arts for his relevant artistic career. During the Seventh Havana Biennial, his project Gallery DUPP received the UNESCO Prize for art education. He has been honored with an Honorary Doctorate from the San Francisco Art Institute. He designed

the artistic education program in Cuba based on Pedagogic Pragmatics. He has carried out collective curatorial projects with his students for each of DUPP's four editions since 1990. Rodríguez has participated in different biennials, including those in Havana, Sao Paulo, and Venice, as well as in exhibitions in galleries, museums, and art centers around the world.

#### Ricardo Lanzarini

(Montevideo, Uruguay, 1963)



Lanzarini holds a Bachelor in Fine Arts. He has received the Guggenheim Fellowship for Creative Arts-Latin America and Caribbean; the Pollock-Krasner Foundation Grant; the First Prize at the International Banners Biennial of Tijuana; the Second Prize at the International Art Biennial of Santa Cruz; and the Justino Zavala Muniz Scholarship. His work has been exhibited at biennials in Havana, Salamanca, Tijuana, the United States, Sao Paulo, Valencia, Sydney, Panama, Moscow, and Montevideo. He has shown his work at the Regional Art Meeting ERA07; the De Cordova Museum and Sculpture Garden Syracuse University; the 18th International Exhibition of Drawing, Museum Rijeka; and the 4th Polygraphic Triennial for Latin America and the Caribbean in San Juan. His work was published in *Vitamin D: New Perspectives in Drawing* (Phaidon Press) and *Drawing People. The Human Figure in Contemporary Art* (Thames & Hudson).

#### Roberto Escobar

(Guatemala City, Guatemala, 1992)



Escobar trained as a Technician in Arts Restoration at the San Carlos University in Guatemala. He also holds a Baccalaureate diploma in drawing and sculpture from the National School of Plastic Arts. He has participated in Juannio (2017 and 2018) and has exhibited his work at Museo Ixchel; in the "Portfolio" group exhibition at El Ático Gallery in 2017; in the Caos Gallery exhibition of miniatures in 2012; and in the experimental group show "8conexión8" at the Rafael Rodríguez Padilla National School of Plastic Arts in 2012.

#### Rodolfo Walsh

(San Salvador, El Salvador, 1965)



Walsh is a photographer who has exhibited in galleries and museums in the United States, Spain, Germany, England, Italy, Mexico, Central America, Dominican Republic, Brazil, Uruguay, Chile, Ecuador, and Argentina. He was selected for the FREEWAVES 2002 Video Biennial at the Museum of Contemporary Art (MOCA) in Los Angeles; the Central American Visual Arts Biennial; the Latin American Photography Forum in Sao Paulo and Fesfoto in Porto Alegre, Brazil. He has participated in Open Call Photography Encounters in Buenos Aires; Fotoamérica in Santiago de Chile; ULLS Culture Festival in Barcelona; Fotoweek DC and Interamerican Biennial of Video Art in Washington D.C.; Arteaméricas in Miami; the Alterego International Videoart Exhibit in Quito;



Arteaméricas, Miami; Muestra Internacional de Videoarte Alterego, Quito; About Change, Banco Mundial, Washington DC y Photoespaña, Madrid.

### Sandra Monterroso

(Guatemala, Guatemala, 1974)

Es artista visual, docente e investigadora. Candidata al doctorado en la Academia de Arte de Viena. Es ganadora de Bienal de Arte Paiz; Juannio (segundo y tercer lugar) y primer lugar en Inquieta Imagen, Costa Rica. Participó en la LV bienal de Venecia, en 2015; en la XII Bienal de La Habana, Cuba; en Trienal Frestas, Brasil en 2017. En total, ha participado en más de 10 bienales internacionales.



### Simón Vega

(San Salvador, El Salvador, 1972)

Es Licenciado en Artes Plásticas y Magíster en Teoría y Práctica de las Artes Contemporáneas. Construye esculturas, objetos y *happenings* con madera, cartón, plástico, metal y materiales de desecho agregando elementos como luz y plantas vivas. Su serie *Tropical Space Projects*, inspirada en las cápsulas espaciales desarrolladas por la NASA y el Programa Espacial Soviético, consiste en esculturas futuristas presentadas como casas de zonas marginales, generando una cómica fusión entre primer y tercer mundo, que comentan los efectos de la Guerra Fría en Centro América. Ha presentado su trabajo en Italia, Cuba, Austria, Estados Unidos, Centro y Sudamérica, incluyendo el festival musical Coachella en California.



### Tania Bruguera

(La Habana, Cuba, 1968)

Realizó estudios en la Escuela Elemental de Artes Plásticas 20 de Octubre, en el Instituto Superior de Arte de La Habana y en el Instituto de Arte de Chicago, donde también dictó clases entre 2003 y 2010. Ha participado en la feria Documenta (Kassel) y en las bienales de Venecia, São Pablo, Shanghái y La Habana, entre otras; así como en museos, galerías y centros de arte como Tate Modern, Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, Museo de Santa Mónica, Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam de La Habana y New Museum de Nueva York, entre otros.



### Tercerunquinto

(Monterrey, México, 1998)

Colectivo conformado por Rolando Flores y Gabriel Cázares, egresados de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León. El colectivo se formó en 1998 y busca discutir las fronteras que se organizan alrededor de la constitución



de un sistema arquitectónico o urbano, persiguiendo las implicaciones y efectos de tipo personal, social, cultural y político. Desde que su obra comenzó a exhibirse en los espacios institucionales tradicionales, han integrado estas experiencias, incorporando reflexiones que convierten a la obra misma en un vehículo para acuñar el término de "negociación institucional", pues advierten en ella —la negociación— una forma de divisa de intercambio (no ausente de tensiones) que ubica a la obra de arte en el entramado superinstitucionalizado contemporáneo, como un problema estético a la vez que ético.

### Xu Zhen

(Shanghai, China, 1977)

Artista, curador, fundador de MadIn Company. Ganador del premio al Mejor Artista que otorga China Contemporary Art Awards. Ha realizado su obra en diversos medios como la instalación, el video, la pintura y el performance, etc. Ha presentado su trabajo en la Bienal de Venecia, el Museo de Arte Moderno de Nueva York; el Museo de Arte de Tokio; MoMA PS1, Nueva York; Tate de Liverpool; Galería Hayward, Londres; Bienal de Lyon, Francia; Museo Long, Shanghái; Centro de Arte Al Riwaq, Qatar; Bienal de Sidney, Australia; Museo Guggenheim, Nueva York, entre otros. Promotor del Art-Ba-Ba ([www.art-ba-ba.com](http://www.art-ba-ba.com)).



and in *About Change*, World Bank, Washington DC; and Photoespaña, Madrid.

### Sandra Monterroso

(Guatemala City, Guatemala, 1974)

Monterroso is a visual artist, teacher, and researcher. She is currently a doctoral candidate at the Vienna Academy of Art. She has been the winner of the first prize of the Paiz Art Biennial; the second and third place in Juannio; and the first prize in *Inquieta Imagen*, Costa Rica. She participated in the 55<sup>th</sup> Venice Biennial in 2015 and the 12<sup>th</sup> Havana Biennial in Cuba; and the Trienal Frestas in Brazil in 2017. Altogether, she has participated in over ten international biennials.



### Simón Vega

(San Salvador, El Salvador, 1972)

Vega holds a Bachelor of Fine Arts and a Master's degree in the Theory and Practice of Contemporary Art. He builds sculptures, objects, and carries out *happenings* out of wood, cardboard, plastic, metal, and waste materials, adding elements such light and living plants. The works in his series *Tropical Space Projects*, inspired by the space capsules developed by NASA and the Soviet Space Program, consist of futuristic capsules built like houses from marginal areas, generating a comical fusion between the First and Third Worlds and a commentary on the effects of the Cold War in Central America. His work has been presented in Italy, Cuba, Austria, Central and South America, as well as in the United States, including at the Coachella Music Festival in California.



### Tania Bruguera

(La Habana, Cuba, 1968)

Bruguera studied at the 20 de Octubre Elementary School of Visual Arts in Havana, as well as at the School of the Art Institute in Chicago, where she also taught between 2003 and 2010. She has participated in Documenta (Kassel), and in the biennials of Venice, Sao Paulo, Shanghai, and Havana, among others, in addition to events and exhibitions in museums, galleries, and art centers including the Tate Modern, Chicago's Contemporary Art Museum, Santa Monica Museum, Wilfredo Lam Contemporary Art Center in Havana, and the New Museum in New York.



### Tercerunquinto

(Monterrey, México, 1998)

Tercerunquinto is a collective whose members are Rolando Flores and Gabriel Cázares. They both graduated from the Faculty of Visual Arts at the Nuevo León Autonomous University. The collective, constituted in 1998, seeks to discuss the borders that are organized around the creation of an architectural or urban system, in order to consider their personal, social, cultural, and political implications and effects. Since they began to



exhibit their work in traditional institutional spaces, they have integrated these experiences, incorporating reflections that transform the work itself into a means for "institutional negotiation." This is because they became aware that negotiation itself constitutes a type of exchange currency (not without tensions) that places the work of art within the contemporary super-institutionalized framework, as an aesthetic problem as well as an ethical one.

### Xu Zhen

(Shanghai, China, 1977)

Zhen is a curator, artist, and founder of the MadeIn Company. He is the winner of the Best Artist Prize granted by China Contemporary Art Awards. As an artist, Zhen uses different media such as installation, video, painting, and performance, etc. He has shown his work at the Venice Biennial; the Museum of Modern Art, MoMA PS1 and the Guggenheim Museum in New York; the Tokyo Art Museum; the Tate in Liverpool; the Hayward Gallery in London; the Lyon Biennial in France; the Long Museum in Shanghai; the Al Riwaq Art Center in Qatar; and the Sydney Biennial in Australia, in addition to other places. Zhen is the promoter of Art-Ba-Ba ([www.art-ba-ba.com](http://www.art-ba-ba.com)).



# AGRADECIMIENTOS

Fundación Paiz agradece a las empresas, instituciones y personas que con su decidido apoyo dieron vida a esta edición de la Bienal. Su apuesta ha permitido que miles de personas de diversas edades, condiciones culturales, económicas y sociales hayan participado de las exhibiciones, los talleres, las charlas y encuentros que implementamos durante estos meses.

# ACKNOWLEDGMENTS

Fundación Paiz wishes to thank all the companies, institutions and persons who gave their unconditional support to make this edition of the Biennial happen. Their advocacy allowed thousands of persons from diverse ages, cultural, economic, and social backgrounds to participate in the exhibits, workshops, conferences, and encounters that were scheduled during these months. Thanks to all of them.

Alianza Francesa de Guatemala

American Airlines

Banco Centroamericano de Integración Económica

Biblioteca Beluba Luba Furendei (Izabal)

CABUS

CAP (Creatorio Artístico Pedagógico)

Casa de la Memoria “Kaji Tulam” (Guatemala)

Casa Ibangüen (Guatemala)

Casa Municipal Antigua Tipografía Sánchez & De Guise (Guatemala)

Centro Cultural Casa Celeste (Guatemala)

Centro Cultural Casa No'j (Quetzaltenango)

Centro Cultural de España en Guatemala (CCE/G)

Centro Cultural La Moneda (Chile)

Centro Cultural Municipal (Guatemala)

Centro de Formación de la Cooperación Española (La Antigua Guatemala)

Centro Histórico

Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos (CNAC)

Municipalidad de Rabinal (Baja Verapaz)

Comunidad de San Juan Comalapa (Chimaltenango)

Comunidad de San Pedro La Laguna (Sololá)

Comunidad de Sumpango (Sacatepéquez)

Concepción 41 (La Antigua Guatemala)

DHL

El Azar Cultural

El Periódico

Embajada de España en Guatemala

Embajada de México en Guatemala

Facultad de Arquitectura, Universidad de San Carlos de Guatemala (Guatemala)

FGER

Fundación Mario Monteforte Toledo

Galería Sol del Río

Grupo Tucán de Guatemala

Hertz Guatemala Rent A Car

Hospital San Juan de Dios

Hotel Hyatt Centric

JC Decaux

La Fototeca

La Nueva Fábrica

La Paleta

Ministerio de Cultura y Deportes, Guatemala

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile

Municipalidad de Guatemala

MUNIEDUCA

Museo Nacional de Historia (Guatemala)

Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México (México)

NG Art Gallery (Panamá)

Nómada

Radio Faro

Radio Infinita

Sala de Arte Público Siqueiros (México)

San Martín

Teatro Lux

Tedimedia

Aída Bocock

Aída Suárez

Alba Carrasco

Alejandro Barrientos

Alejandro Palacios

Alexia Tala

Álvaro Salguero

Andrea Mármol

Andrea Villatoro

Andy Campbell

Angélica Quan

Aristóteles Boror

Beatriz Elizabeth Icanon

Blanca Tríquez

Byron Rabé

Camila Caris

Claudia Benavent

Dulce María García Álvarez

Edgar Martínez

Edwin Bravo

Efraín Paredes

Elbin Herrera

Elmer Chávez

Esvin Alarcón Lam

Eugenia Torres

Fabrizio Amézquita

Federico Carranza

Fernanda Brenes

Fernando López

Gladys Silva

Gustavo Cifuentes Castellanos

Ignacio Szmulewitz Ramírez

Iris Stefany Zamora Zacarías

Isabel Bermúdez

Ivette Carolina Monney Cruz

Jamie Denburg

Janneth Rottmann

Javier Navarro

Javier Payeras

Jesús Oyamburu

Jimena Nájera

John Pluecker

Jonathan Arenales

Jorge Arenas

José Guerra

José Luis Chea

José Manuel Mayorga

José Peñalzonzo

José Toledo

Josué García

Juan Alberto Monzón

Juan Enrique Poncio Bobadilla

Juan Pablo Morales

Julio Cúmez	Pamela Guinea	Un agradecimiento muy especial a los coordinadores de sedes y a los voluntarios. Su trabajo y entusiasmo hicieron posible la 21 Bial de Arte Paiz.	A deep gratefulness to the venue coordinators and the body of volunteers. Their work and enthusiasm made the 21 <sup>st</sup> Paiz Art Biennial possible.		
Karla Samayoa	Pamela Vázquez Torres				
Kristopher Jiddu Quiñonez	Paola Hernández				
Laura Méndez	Patricia Rosenberg				
Leonel Juracán	Paulina Buonafina				
Lily Cox-Richard	Pedro Pablo Solís	<b>Coordinador General de Voluntarios /</b> Volunteers General Coordinator	Carlos André Vásquez Rosales	Jackeline Contreras	Mildred Alejandra Molina Valiente
Lisette Aparicio	Rafael Chávez Beardo			Jonathan Winquemman Arenales Quintanilla	Mishelle Villatoro Aragón
Lorena Rojas	Rémy Carrere	Mario Quiyuch	Carmina Velásquez Ramírez	Juan Antonio de Jesús Anavisca Ruiz	Paola Elizabeth Cachupe Cornejo
Lucía Armas	Reyna Salas		Cintia Magaly Contreras García	Juan Carlos Vicente Calel	Richard Brandon Chajón Valdez
Lucrecia Lara	Ricardo Rodríguez	<b>Coordinadores de sedes /</b> Venue Coordinators	Claris Bran Hernández	Julia Etelvina López Cumes	Saúl Bernardo Argueta
Luis Manuel López Moreno	Roberto Morales		David Moisés Ramírez Cotón	Katheryn Pamela Patá Salvatierra	Silma Yohana Quán Salguero
Macarena Murúa	Rocío Valladares	Esvin Adolfo López Laparra	Dayana Milián	Kimberly Pamela Ávila Ortega	Sonia Fernanda Calderón Baeza
Manuel Villalobos	Rudy Alfaro	Hans Orozco	Diego Antonio García Arizandieta	Leslie Gabriela Sáenz Obispo	
Marc Sagaert	Sarah Alix Mann	María de Lourdes González Zetina	Diego Rolando Vides Reyes	Luis Alfredo Racanac Hernández	
María del Rosario Fernández	Sergio González	Mario Alberto López	Edwin Monterroso Elizondo	Marco Antonio Fausto Gordillo	
María Elena del Valle	Sergio Rabanales	Michelle Zúñiga	Erick Alejandro Álvarez Reyna	Marcos Alfonso Raymundo Cruz	
María Eugenia Díaz	Sergio Valencia	Pablo José Sicay	Erick Leonel Berganza Pineda	María Alejandra Guacamaya Palencia	
María Rondeau	Silvia Fernández	Patricia Urrutia Gálvez	Florangel Temaj	María Antonieta Fausto Gordillo	
Mariella Crocker	Stefan Kaltschmitt	Sandra Arizandieta	Gabriela Alejandra Cruz Ruiz	María Fernanda Sosa	
Mariflor Gálvez Solís	Teresa Pérez		Gabriela Cruz	María Lucía Auyón Hurtarte	
Marlen Lisseth Yol López	Trini Isabel Pineda	<b>Voluntarios /</b> Volunteers	Gary Stefano López Lima	Mariella Buonafina Aguilar	
Martha Chávez	Víctor Martínez	Aleyda Sucelia López García	Gerardo Medina	Marjorie Andere Alcántara Zúñiga	
Marvin López Yol	Víctor Valdez	Ana Lucía Llamas Lemus	Hoiver Misael Rodríguez Calderón	Marvin René López Sicajol	
Michelle Prem	Viviana Luna	Andrea Alejandra Letona García	Iris Stefany Natividad Zamora Zacarías		
Miguel Álvarez	Viviana Salas				
Miguel Ortega	Walter Calderón				
Miriam Susana Oliva Paiz	Wingston González				
Mirta Sánchez	Yanira Gálvez				
Mitchell Denburg	Yvonne Trigueros				
Natalie Le-Du Sagone	Zaida Guzmán				
Negma Coy					
Nelson Escobar					
Nelson Palacios					
Néster Pérez					
Obed Yoc					
Pablo Chután					



**FUNDACIÓN PAIZ**  
PARA LA EDUCACIÓN Y LA CULTURA

**TEDI MEDIA:**



21 BIENAL DE ARTE PAIZ



Alberto López Cuenca (ESP)  
Alejandra Hidalgo (GUA)  
Alexia Miranda (SLV)  
Alfredo Ceibal (GUA)  
Andrés Vargas (GUA)  
Bernabé Arévalo (GUA)  
Bryan Castro (GUA)  
Canal Cultural y Manuel Chavajay (GUA)  
Cildo Meireles (BRA)  
Colectivo Arte en Comalapa (GUA)  
Comunidad de Sumpango (GUA)  
Diana de Solares (GUA)  
El Colectivo (GUA)  
Gervasio Sánchez (ESP)  
H.I.J.O.S. (GUA)  
Hellen Ascoli y Jorge de León (GUA)  
Humberto Vélez (PAN)  
Inés Verdugo (GUA)  
Jesús “Bubu” Negrón (PRI)  
Julio Hernández Cordón (GUA)  
Julio Serrano Echeverría (GUA)  
Kevin Frank Pellecer (GUA)  
Lyndsie Price (GUA)  
Magdalena Atria (CHL)  
Naufus Ramírez-Figueroa (GUA)  
René Francisco Rodríguez (CUB)  
Ricardo Lanzarini (URU)  
Roberto Escobar (GUA)  
Rodolfo Walsh (GUA)  
Sandra Monterroso (GUA)  
Simón Vega (SLV)  
Tania Bruguera (CUB)  
Tercerunquinto (MEX)  
Xu Zhen (CHN)

ISBN: 978-9929-8132-9-8

