

**bebí palabras sumergidas en
sueños.** Mwen bwè mo ki plonje nan rèv.
mwen bwè pawòl néyé an rèv. Pa achik' xiin
quum wi ja tzob'aal. Jáu ñee che pau pe. **Vaig
beure paraules submergides en somnis.**
xwuk' aatin wank chaq sa' xchamal li
matk. I drank words submerged in
dreams. **Ametsetan murgilduta
hitzak edan nituen.** Bebi palavras
submersas em sonhos. J'ai bu des mots
submergés de rêves. **N'iyoyej p'ante
lhämetes nahati.** Jáu ñee che pau
pe. **At qui yanrá təc cap.**
Tume podabas sumegide
enseñado

bebí palabras sumergidas en sueños*

XXIII Bienal de Arte Paiz, Guatemala
XXIII Paiz Art Biennial, Guatemala
13 al 30 de julio de 2023 – July 13 - 30, 2023



- 4 *Nací mujer (I Was Born a Woman)*
Maya Cú
- 6 *Presentación / Presentation*
María Regina Paiz
- 10 *Bienvenida / Welcome*
Sonia Hurtarte Aguilar
- 14 *bebí palabras sumergidas en sueños
(I drank words submerged in dreams)*
Francine Birbragher-Rozencwaig
Juan Canela
- 44 *Ubixic del decir. Una lectura de la lectura
del Popol Vuh (It's Being Said. A reading
of a reading of the Popol Vuh)*
Cecilia Vicuña
- 73 *abriendo caminos que no existían
(opening paths that did not exist)*
Margarita Azurdia
Ana Mendieta
Fina Miralles
Maria Thereza Negreiros
Cecilia Vicuña
Colectivo Ixqcrear
Helen Mirra
Laia Estruch
- 135 *sueños de ceniza en vasijas de barro
(dreams of ashes in clay vessels)*
Minia Biabiany
Colectivo Tz'aqaat
Colectivo Tzaqol
Adler Guerrier
Julieth Morales
Zoila Andrea Coc-Chang
Itziar Okariz
Roberto Escobar

- 199 *desplazamientos: agua, tierra y cuerpos (displacements: water, land, and bodies)*
Marilyn Boror Bor
Eliazar Ortiz Roa
Martin Wannam
Juana Valdés
Josue Castro
- 237 *capullos del ser (cocoons of being)*
Duen Neka'hen Sacchi
Verónica Navas
Risseth Yangüez Singh
Carolina Alvarado
Yavheni de Leon
Lourdes de la Riva
- 291 *atemporalidades materiales (material timelessness)*
La Nueva Cultura Material
Sallisa Rosa
Ix Shells
- 313 *De pioneras a detonadoras (From Pioneers to Detonators)*
Maya Juracán
- 326 *Saberes Compartidos (Shared Knowledge)*
Esperanza de León
- 348 Listado de obras / Checklist
- 360 Biografías / Biographies
- 370 Sedes / Headquarters
- 374 Agradecimientos / Acknowledgements

Nací mujer predestinada al llanto

*desde siempre bebí palabras
sumergidas en sueños*

*en mis dos países hubo muros
que aún quiero derribar
-botar piedras de siglos no es fácil
para cuatro niñas de cinco años-
en mis dos países aprendí a amar
a las de mi piel
de mi voz
de mi cuerpo
de mis lenguas
nunca encontré mi camino
lo sigo buscando
nací mujer
nací sola
crecí sola
sigo
sola*

Maya Cú

I was born a woman predestined to cry

*I have always drunk words
immersed in dreams*

*in my two countries there were walls
that I still want to tear down
-throwing stones of centuries is not easy for
four five-year-old girls-*

*In my two countries I learned to love
to those of my skin
of my voice
of my body
of my tongues*

*I never found my way
I keep looking for it
I was born a woman*

*I was born alone
I grew up alone
I'm still
alone*

Maya Cú

Desde su concepción a fines de la década de los setenta, la Bienal de Arte Paiz ha desempeñado un papel importante tanto en la gestión artística como en el registro de la historia del arte en Guatemala. A través de catálogos como éste, hemos documentado la evolución del arte y sus exponentes, de los referentes en su tiempo, y del impacto que el arte ha dejado en el país. La Fundación Paiz ha servido al arte durante casi medio siglo, y es para nosotros una alegría continuar esta tradición por vigesimotercera vez.

Este año, tomamos de partida una línea de un poema de Maya Cú, referente de la poesía Maya en Guatemala: *Bebí palabras sumergidas en sueños*. Históricamente el arte ha señalado y retado puntos vulnerables en el sistema y la cultura, sirviendo para generar conversaciones sobre los temas que laten en la sociedad, y en Fundación Paiz nos sentimos orgullosos de brindar espacio a artistas guatemaltecos y extranjeros para que expresen en sus distintas disciplinas lo que el arte significa para ellos en la actualidad, propiciando el diálogo entre artistas de distintas procedencias.

Además de tener propósitos pedagógicos, estos espacios de encuentro ofrecen oportunidades de colaboración más allá de nuestras fronteras. La Bienal visibiliza a Guatemala como un importante epicentro que impulsa el desarrollo del arte contemporáneo, sumando las voces de artistas guatemaltecos a la polifonía artística internacional que converge en nuestro espacio.

Agradezco a los curadores, Francine Birbragher-Rozencwaig y Juan Canela, por su clara visión y dirección. Ellos no se conocían antes, y juntos convocaron a un grupo de artistas internacionales para la creación del discurso curatorial, cuyas ideas resultaron en el éxito y entusiasmo de esta Bienal. También aplaudo al equipo de Fundación Paiz, en especial a Sonia Hurtarte, cuya ejecución clara y eficaz facilitó los procesos para llevar a cabo un evento de esta magnitud.

Ante una sociedad que atraviesa muchos retos, el arte nos une. Nos congrega a todos en un mismo espacio, para invitarnos a considerar nuevas perspectivas. Es crecimiento, es oportunidad, es un espacio de creación y exposición de ideas, y para nosotros es un honor ser parte de ese motor de cambio. El arte despierta nuevos sueños y nuevas posibilidades. Es así como el arte transforma el mundo.

Maria Regina Paiz

Presidente

Fundación Paiz para la Educación y la Cultura

Since its conception in the late 1970s, the Bienal de Arte Paiz has played an important role in artistic management and recording art history in Guatemala. Through catalogs like this one, we have documented the evolution of art and its exponents, the referents in their time, and the impact that art has left in the country. Fundación Paiz has served art for almost half a century, and it is a joy for us to continue this tradition for the twenty-third time.

This year, we start with a line from a poem by Maya Cú , a benchmark for Mayan poetry in Guatemala: I drank words submerged in dreams. Historically, art has pointed out and challenged vulnerable points in the system and culture, generating conversations about the issues in the heartbeat of society. At Fundación Paiz, we proudly provide space for Guatemalan and foreign artists to express through their different disciplines what art means to them today, promoting dialogue between artists from diverse backgrounds.

In addition to having pedagogical purposes, these meeting spaces offer opportunities for collaboration beyond our borders. The Biennial makes Guatemala visible as an important epicenter that promotes the development of contemporary art, adding the voices of Guatemalan artists to the international artistic polyphony that converges in our space.

I thank the curators, Francine Birbragher-Rozencwaig and Juan Canela, for their clear vision and direction. They did not know each other before, and together they convened a group of international artists to create the curatorial discourse, whose ideas resulted in the success and enthusiasm of this Biennial. I also applaud the Fundación Paiz team, especially Sonia Hurtarte, whose clear and efficient execution facilitated the processes to carry out an event of this magnitude.

Faced with a society that is going through many challenges, art unites us. It brings us all together in the same space, inviting us to consider new perspectives. It is growth, opportunity, a space for the creation and exhibition of ideas, and for us, it is an honor

to be part of that engine of change. Art awakens new dreams and new possibilities. This is how art transforms the world.

Maria Regina Paiz

President

Fundación Paiz para la Educación y la Cultura

La XXIII Bienal de Arte Paiz nos presenta un contexto diferente, libre de todas las implicaciones de una pandemia, con nuevas esperanzas, nuevas visiones, nuevos pensamientos y mucho aprendizaje.

Es la primera bienal en la que participo como directora ejecutiva de la Fundación Paiz. Más que un reto ha sido una experiencia que ha abierto mi mente a disfrutar más intensamente el arte contemporáneo con todas sus posibilidades creativas y que presentamos bajo el liderazgo de un grupo de profesionales creativos, con muchísimo conocimiento y una gran apertura. Esto nos ha permitido concebir una bienal enriquecedora y muy emocionante, que sirve de plataforma a diálogos intergeneracionales, multidisciplinarios y desde perspectivas muy variadas.

En esta bienal, la mujer juega un papel fundamental. Artistas femeninas de América Latina, el Caribe y España han desafiado normas culturales y sociales a través de su trabajo, explorando una variedad de temas y utilizando diversos medios artísticos. Es por eso que hacemos un homenaje a cinco mujeres pioneras, quienes presentan propuestas que abordan temas relacionados con el cuerpo, la naturaleza, el lenguaje y la identidad femenina, resaltando la importancia del empoderamiento y su autonomía.

Así mismo, se explora la interseccionalidad de la identidad, la raza y el género, en los cuales se destaca la riqueza y la complejidad de nuestra región.

También hemos abierto las puertas a las diferentes expresiones del arte contemporáneo, presentando todo tipo de medios y formatos como la pintura, la escultura, la fotografía, el dibujo, el video, el performance, la instalación y el arte digital. De igual forma se le ha dado cabida a la poesía, a la danza y a expresiones que no encajan en los cánones tradicionales como el bioarte y las ceremonias de sanación inspiradas en tradiciones indígenas ancestrales.

Desde su concepción la Fundación Paiz ha buscado promover y difundir el trabajo de los artistas para fortalecer la visibilidad y el reconocimiento del arte contemporáneo en la región. Después de casi 50 años de ser una institución que se apega a su objetivo, trabajando y dedicando sus recursos para que Guatemala figure internacionalmente, la bienal consolida nuevamente su posición como un referente artístico importante en Centroamérica y en todo el continente americano.

Los invito a explorar el resultado del extraordinario trabajo de los curadores, Francine Birbragher-Rozencwaig y Juan Canela, que integraron este proyecto expositivo titulado a partir de un verso de un poema de la poetisa Maya Cú, "bebí palabras sumergidas en sueños". De igual forma, junto con Esperanza de León, los curadores desarrollaron el programa educativo "*Saberes Compartidos*". Amerita un reconocimiento al productor de la bienal Adrián Lorenzana.

Agradezco profundamente a la familia Paiz y especialmente a María Regina Paiz, presidente de la Fundación, por confiarme la responsabilidad de dirigirla y al grupo de profesionales que la integran. Es una gran responsabilidad que asumo con mucho entusiasmo, compromiso y cariño.

Bienvenidos a la XXIII Bienal de Arte Paiz. Estoy segura que les va a retar, cuestionar, sorprender y entablar conversaciones interesantes y enriquecedoras.

Sonia Hurtarte
Directora ejecutiva
Fundación Paiz para la Educación y la Cultura

The 23rd Paiz Art Biennial presents us with a different context, free from all the implications of a pandemic, with new hopes, new visions, new thoughts, and a lot of learning.

It is the first biennial in which I participated as Executive Director of Fundación Paiz. More than a challenge, it has been an experience that has opened my mind to enjoy contemporary art more intensely with all its creative possibilities and that we present under the leadership of a group of creative professionals with a lot of knowledge and great openness. This has allowed us to conceive an enriching and exciting biennial, which serves as a platform for intergenerational, multidisciplinary dialogues from varied perspectives.

In this biennial, women play a fundamental role. Female artists from Latin America, the Caribbean, and Spain have challenged cultural and social norms through their work, exploring various themes and using diverse artistic mediums. That is why we pay tribute to five pioneering women who present proposals that address issues related to the body, nature, language, and female identity, highlighting the importance of empowerment and autonomy.

Likewise, the intersectionality of identity, race, and gender are explored, highlighting our region's richness and complexity.

We have also opened the doors to the different expressions of contemporary art, presenting various media and formats such as painting, sculpture, photography, drawing, video, performance, installation, and digital art. In the same way, space has been given to poetry, dance, and expressions that do not fit into traditional canons, such as Bio Art and healing ceremonies inspired by ancestral indigenous traditions.

Since its inception, the Paiz Foundation has sought to promote and disseminate artists' work to strengthen the visibility and recognition of contemporary art in the region. After almost 50 years of being an institution that adheres to its objective, working and dedicating its resources so that Guatemala

appears internationally, the biennial once again consolidates its position as an essential artistic reference in Central America and throughout the American continent.

I invite you to explore the result of extraordinary efforts by curators Francine Birbragher-Rozencwaig and Juan Canela, who put together this exhibition entitled "I drank words submerged in dreams," inspired by a poem by Maya Cú. Similarly, the curators developed the educational program, "Shared Knowledge" alongside Esperanza de León. I would also like to recognize the producer of the biennial, Adrián Lorenzana.

I am deeply grateful to the Paiz family and especially to María Regina Paiz, president of the Foundation, for entrusting me with the responsibility of directing it and the group of professionals that make it up. It's a tremendous responsibility and it's one that I assume with great enthusiasm, commitment, and affection.

Welcome to the 23rd Paiz Art Biennial. I am sure it will challenge, question, surprise, and engage you in interesting and enriching conversations.

Sonia Hurtarte

Executive director

Fundación Paiz para la Educación y la Cultura

bebí palabras sumergidas en sueños*

Francine Birbragher-Rozencwaig
Juan Canela

* El título de la bienal es un verso del poema *Nací mujer* de la escritora y poeta Maya Cú.

* The biennial's title is a verse from the poem *Nací mujer (I Was Born a Woman)* by the writer and poet Maya Cú.

I drank words
submerged in
dreams*

bebí palabras sumergidas en sueños*

Nos sentimos honrados por haber sido seleccionados como curadores de la XXIII Bienal de Arte Paiz en Guatemala. Si bien nunca habíamos trabajado juntos, compartimos metodologías curatoriales similares, la misma forma inclusiva de colaborar con las y los artistas y la pasión por los temas que hemos decidido tomar como punto de partida: lenguaje, cuerpo y territorio.

El hecho de que la bienal se realice en Guatemala es fundamental y por ello decidimos darle un título que fuera significativo. *Bebí palabras sumergidas en sueños* es un fragmento de un poema de Maya Cú, una de las referentes de la poesía maya en Guatemala, cuyo cuerpo de obra representa la búsqueda de una identidad, estableciendo una genealogía femenina y una herencia en resistencia. Sus versos nos acompañan en la construcción de la XXIII Bienal de Arte Paiz, cuyos temas, ideas, participantes y estructura han ido tomando forma en un proceso de trabajo colectivo con una asamblea curatorial conformada junto a Minia Biabiany, Marilyn Boror Bor, Duen Neka'hen Sacchi y Juana Valdés. Las primeras intuiciones, conversaciones y encuentros compartidos se han ido trenzando alrededor de las vinculaciones existentes entre lenguaje, cuerpo y territorio.

Escritura, oralidad, relato, corporalidad, presencia, movimiento, comunidad, territorialidad, paisaje, naturaleza y comunidad son algunos conceptos que emergen a partir de esas relaciones, articulando narrativas que desafían relatos hegemónicos, e imaginando futuros que ahonden en posibilidades de vidas en común.

Desde sus inicios, la bienal se ha venido construyendo a partir de una polifonía de voces que emergen del diálogo con las y los artistas participantes y las reflexiones que emanan de sus trabajos. Voces y gestos que brotan de cada territorio específico a partir de experimentar con lo próximo para articular espacios de encuentro. Existe una voluntad inequívoca de trabajar desde certezas no definidas que nacen de espacios intuitivos y de sólidas espiritualidades diversas. Las distintas propuestas se adentran en territorios lingüísticos, poéticos, oníricos, telúricos, políticos, anímicos, emocionales o afectivos en los que toman forma materialidades, subjetividades y deseos desde el convencimiento de componer puentes.

Pero ¿cómo se comienza a caminar?, ¿cómo se comienza a componer?, ¿cómo se le da forma a esa polifonía?

En nuestro caso, las conversaciones han ido marcando el ritmo. Un ritmo muchas veces desacompañado, con intensidades discontinuas. Un ritmo que sin duda quisiéramos fuera más pausado, más holgado. Pero un ritmo acoplado, al fin y al cabo, a la vida contemporánea que llevamos. Encuentros esporádicos en la presencia, presencia constante en la distancia. Las y los miembros de la asamblea curatorial han sido parte indispensable de este discurrir y de cómo todo ha ido tomando forma. Las conversaciones se han ido transformando en un pensamiento común que nos permite vislumbrar un sendero que estaba ahí, esperando a que comenzáramos a conectar unas visiones con las otras.

Al inicio de ese sendero decidimos ubicar a cinco mujeres artistas pioneras que comenzaron a desarrollar su obra durante las décadas de los 60 y 70 del pasado siglo. Sus propuestas revolucionarias sirven de inspiración, anclaje y punto de partida. Margarita Azurdia, Ana Mendieta, Fina Miralles, María Thereza Negreiros y Cecilia Vicuña abrieron caminos en su momento que muchas y muchos hemos transitado desde entonces. Caminos desbrozados a partir de lo visual pero también de la palabra, oral o escrita. Palabras que emergen de lo más hondo del ser y se

adentran en relaciones esenciales con el mundo que nos rodea. Palabras que se enredan con gestos, acciones, formas, colores y materiales para avanzar sobre lo verdadero.

Junto a su práctica pictórica, escultórica y sus instalaciones, la poesía jugó un papel esencial en la experiencia artística de Margarita Azurdia. Sus poemas abordan, con un lenguaje cercano y biográfico, cuestiones vitales que fueron trascendentales en la poesía guatemalteca.

*Un movimiento
el más sencillo tiene facetas
Insospechables
que en su proceso
de día a día
cambian de forma y de dinámica
creamos el círculo en el silencio
y retornamos a caminar
lentamente a respirar
la maravilla de ser.*

Margarita Azurdia

Sus palabras conviven con las formas geométricas inspiradas en los textiles indígenas que plasma en sus pinturas, las acciones que involucran la participación activa del público, así como con las esculturas talladas en madera que evocan los altares del altiplano a través de un fuerte sincretismo cultural y religioso. Margarita nos transporta a lo primigenio, a la esencia cultural y subjetiva de lo humano en relación con el cosmos.

Del mismo modo, la serie *Siluetas* de Ana Mendieta incide, a través de acciones en las cuales relaciona su figura con un paisaje transformado por elementos naturales, en la relación primordial entre humanidad y naturaleza. A través de gestos sencillos pero poderosos realizados con su propio cuerpo, cuestiona su papel como artista femenina, reafirma sus raíces

culturales y se conecta con la tierra en los distintos territorios donde realiza sus acciones. En la serie *Esculturas Rupestres* regresa a su Cuba natal para intervenir la Cueva del Águila del Parque Nacional de Jaruco, esculpiendo una serie de esculturas a modo de modernos petroglifos identitarios y devocionales que abordan la cultura taína desde el arte contemporáneo.

En la misma época, Fina Miralles entierra medio cuerpo en la Catalunya rural para simbolizar la *Dona-arbre (Mujer-árbol)*, una de sus sinceras y potentes acciones en la naturaleza en las que implica también elementos naturales enfocándose en la relación de lo natural con lo artificial. Miralles, al igual que Mendieta, utiliza su propio cuerpo en relación con el contexto natural generando un estrecho diálogo con la tierra y una intensa presencia del ser.

L'ull, aprendre a mirar

a veure

i a contemplar

Relacionar-se, crear lligams, deixar-se influenciar

Jo soc nosaltres

Reconeixer

La naturalesa

El cos humà

La unió

La comunió, de dins cap a fora i de fora cap a dins¹

Fina Miralles

Por su parte, María Thereza Negreiros se acerca a la naturaleza a través de la expresión abstracta de las texturas de los elementos naturales y de los materiales que aluden a los orígenes de las cosas. Si bien su cuerpo no aparece representado físicamente

¹ Traducción de los autores: *El ojo, aprender a mirar / a ver / y a contemplar / Relacionarse, crear lazos, dejarse influenciar / Yo soy nosotros / Reconocer / La naturaleza / El cuerpo humano / La unión / La comunión, de dentro hacia fuera y de fuera hacia dentro.*

en la obra, está presente tácitamente en la acción misma de esparcir la pintura sobre las telas extendidas en el suelo y en sus propias vivencias, particularmente el haber experimentado en carne propia los incendios en la selva amazónica brasilera a finales de la década de los setenta. Su conexión con la tierra de sus antepasados y con la naturaleza que la caracteriza, inspira un grito desgarrador de denuncia que por décadas fue ignorado y silenciado pero que en estos momentos se une al clamor universal por la defensa de los recursos naturales.

Desde una posición activista Cecilia Vicuña aborda a través de su poesía y su propuesta plástica temas como la destrucción ecológica, los derechos humanos y la homogeneización cultural. En la bienal presenta dos videos, *Paracas* (1983) y *Kon Kon* (2010), acompañados por documentos que ahondan en la complejidad de su obra y su vinculación con el territorio, la palabra y el contexto guatemaltecos. De igual forma, nos honra al compartir un texto que hasta el momento no se había publicado en español, "*Ubixic del decir. Una lectura de la lectura del Popol Vuh*", incluido en este catálogo.

El enigma es el tejido.
Leer su *ubixic*, adivinar su intención.
In tendere es estirar una cuerda interior.
Participar en el tejido.
Leer signos tejiéndolos.
Sentir el cuerpo total del textil.
Del cual el o la tejedora es apenas
punto y coma, trama y envés.
Un *huipil* o cualquier otro textil es la unión.
El tono y la forma de una relación.
Una continuidad.
El traje es la lengua de una comunidad.
Un mar de signos sembrando luz en la oscuridad.

Cecilia Vicuña

La presentación de las distintas propuestas visuales, poéticas y conceptuales de estas artistas pioneras en el contexto de la bienal es significativa. Su sensibilidad hacia temas relacionados con lenguaje, el cuerpo y el territorio, y su actitud rebelde e incluso militante sirve de punto de partida para un recorrido que hemos ido transitando con entusiasmo y al que, poco a poco, se han ido sumando el resto de las y los artistas que hacen parte del proyecto.

Por tratarse de una bienal concebida desde sus inicios para apoyar y promover artistas guatemaltecos, la Fundación Paiz realizó una convocatoria mediante la cual se invitaron a individuos y colectivos a proponer proyectos no solo en el campo de las artes visuales, sino también en otras áreas creativas como la danza, el teatro y la poesía. Se recibieron más de ochenta propuestas, la mayor cantidad en la historia de la bienal. Los seleccionados por convocatoria fueron las y los siguientes: Carolina Alvarado, Josué Castro, Roberto Escobar Raguay, Yavheni de León, Colectivo Tz'aqol (Victor Manuel Barillas y Marta Guadalupe Tuyuc Us), Lourdes de la Riva, Zoila Andrea Coc-Chang y Martín Wannam. Es importante anotar que dos de ellos son artistas nacidos en Guatemala residentes en los Estados Unidos donde, además de trabajar como artistas plásticos, se desempeñan como profesores universitarios. Zoila Andrea Coc-Chang es profesora adjunta en Brown University, en Providence, Rhode Island, y Martín Wannam es profesor asistente en University of North Carolina, en Chapel Hill, North Carolina.

Siendo conscientes de la necesidad de ser inclusivos y descentralizar la participación de los artistas guatemaltecos, se invitaron creadores que residen en áreas rurales y en comunidades indígenas cuyas líneas de trabajo son acordes con la visión que queremos construir. Son ellos, Colectivo Tz'aqaat – Cheen (Cortez) y Manuel Chavajay; Colectivo Ixqcrear – Elena Caal Hub, Ixmukane Quib Caal e Ixmayab' Quib Caal; y La Nueva Cultura Material - Bryan Castro y Valeria Leiva, además de Marilyn Boror Bor.

Finalmente, por tratarse de una bienal internacional en la que los diálogos y los intercambios juegan un papel fundamental, invitamos a un grupo de artistas que creemos enriquecerán significativamente la propuesta expositiva y el programa de *Saberes Compartidos*. Ellos son: Laia Estruch, Adler Guerrier, Helen Mirra, Julieth Morales, Verónica Navas González, Itziar Okariz, Eliazar Ortiz Roa, Sallisa Rosa, Risseth Yangüez Singh e Ix Shells, además de Minia Biabiany, Duen Nekanen Sacchi y Juana Valdés.

El lenguaje y en especial la poesía como expresión creativa hacen parte del proyecto curatorial desde el título mismo de la bienal. *Bebí palabras sumergidas en sueños* hace alusión a la palabra oral y escrita, fundamental en la concepción de la mayoría de los trabajos presentados y a los sueños que cada una o uno representa. Además del poema *Nací mujer* de Maya Cú, se incluyen en las exposiciones y en este catálogo poemas de varias artistas como Margarita Azurdia, Fina Miralles, Cecilia Vicuña y Carolina Alvarado.

En algunos casos, la palabra escrita juega un papel protagónico en la realización de las obras. En *Ingesta teórica* (2023), Yavheni de León invita a reflexionar y a ingerir, literalmente, las categorías teóricas y las modas impuestas por los sistemas del arte contemporáneo mediante el consumo de palabras hechas con chocolate comestible. Helen Mirra, documenta las experiencias vividas durante una caminata realizada por un bosque en tarjetas mecanografiadas. En *Diario de sueños* (2023), Itziar Okariz transcribe los sueños que tiene durante los días en que se realiza la bienal. Los sueños también son fundamentales en la obra del Colectivo Tz'aqaat titulada *Kawoq* (2023), en la que Cheen (Cortez) y Manuel Chavajay transmiten oralmente conocimientos ancestrales transmitidos a través de éstos.

Otro aspecto relacionado con el lenguaje es la diversidad de lenguas habladas por las y los artistas participantes. Además del español, el inglés y el portugués, están presentes el Maya Q'eqchi', el Tz'utujil y el Kaqchikel de Guatemala; el euskera o

el catalán de España; el boruca de Costa Rica; el wichi del norte argentino; el creole de Guadalupe y el creole de Haití; y el Congo de las comunidades afrodescendientes de Panamá. Desde la propuesta curatorial, la presencia de múltiples idiomas originarios enriquece la pluralidad de voces que reunimos con el propósito de generar diálogos e incrementar las experiencias participativas.

Otro tipo de lenguaje que se destaca en la bienal es el del tejido, una práctica ancestral que mantienen viva las comunidades indígenas y sus descendientes en todo el mundo. Además de vestir y dar abrigo, el tejido constituye una expresión artística que transmite un conocimiento, generalmente heredado de generación en generación, que narra historias o representa símbolos relacionados con las cosmogonías propias de cada colectividad. Para la comunidad Misak, a la que pertenece Julieth Morales, cada hilo de color enhebrado en el *lusik* (anaco o falda Misak) representa la zona del territorio Misak de donde provienen los ancestros de quien viste la prenda. Cada *lusik* es un mapa único, individualizado. Los cuatro anacos que componen la instalación *Recuperar la memoria para recuperarlo todo* (2022) que presenta Morales en la bienal conforman la extensión total del territorio Misak. Al no mostrarlo terminado, sino deconstruido, la artista hace énfasis en el objeto como relator de un conocimiento específico buscando evidenciar la estrecha relación que existe entre el cuerpo que lo viste y el territorio que representa.

En el caso de Zoila Andrea Coc-Chang, el tejido le permite acercarse a sus raíces chino-guatemaltecas y establecer conexiones que honran los procesos migratorios, las prácticas espirituales, las formas de alimentación y en general el entornos cotidiano mediante el uso de alimentos y envolturas. Por su parte, Duen Neka'hen Sacchi presenta una instalación en la que, mediante tejido, pintura y escultura, crea formas de cobijo para objetos, cuerpos y memorias relacionadas con su historia familiar, territorial y afectiva. *Una sola escena* trata de dar forma a las figuraciones que toman los sueños, el cuerpo, o la vida. Para

Verónica Navas González, el lenguaje textil hace parte de un ejercicio de territorialidad que se desarrolla como consecuencia del desplazamiento de miembros de su comunidad de origen hacia la ciudad. Su instalación *Nidos* (2023) no solo vincula a la artista y al espectador con el espacio, sino que además recuerda que sin la tierra no hay material para el tejido y sin los conocimientos ancestrales no hay tradición ni memoria.

Cobijos, nidos o capullos son espacios de refugio, de protección, de resguardo del propio cuerpo frente a la opresión. En el performance *Hacerme un capullo* (2023), Risseth Yangüez Singh utiliza su propio cabello para realizar un capullo en el que se envuelve y que de alguna forma la protege de la violencia a la que ha sido sometida la mujer negra en el continente americano. Su cuerpo y en particular su cabellera son los medios que utiliza para documentar la memoria de sus ancestros y sus acciones están permeadas por una fuerte carga ritual. El cuerpo, especialmente aquel que ha sido discriminado, violentado, herido e incluso asesinado, está presente en varias de las obras que se presentan en la bienal. El cuerpo de la mujer afroamericana está también presente en el trabajo de Juana Valdés, en una forma más conceptual. A través de objetos simbólicos y de tonalidades que hacen referencia a los tonos de la piel, Valdés incide en la esclavitud y su contexto histórico, a la migración y a la discriminación racial en la sociedad contemporánea que experimenta como mujer afrocubana.

La discriminación es también abordada por Martín Wannam quien, en el video *Ser Hueco en mi país* (2019), denuncia la violencia y la (in) visibilidad que sufren grupos marginalizados como la comunidad LGBTQ en Guatemala. En la instalación *Comen poemas mojados en leche, uno dos tres gatos* (2023) Carolina Alvarado honra la memoria de escritores y poetas asesinados durante la guerra civil en Guatemala. En trabajo plástico y en sus poemas, Alvarado denuncia la desaparición forzada, el exilio, la migración, la desigualdad, la violencia de género y la guerra, desde una perspectiva femenina.

La violencia de género es el tema principal de *Solik/Desatar* (2022) del Colectivo Tz'aqol, un performance en el que Víctor Manuel Barillas y Marta Guadalupe Tuyuc Us denuncian como desde niñas las mujeres de su comunidad son vulneradas y despojadas de su inocencia y por temor o vergüenza callan permitiendo que las violaciones se repitan de generación en generación. Además de denunciar y empoderar a las mujeres para romper el ciclo, proponen sanar el cuerpo/territorio, que no solo es individual sino colectivo, mediante la realización de una ceremonia de sanación participativa.

Para aquellos y aquellas que se identifican como miembros o descendientes de comunidades indígenas, los conceptos de cuerpo y territorio constituyen una unidad (cuerpo/territorio). Según la cosmovisión maya, por ejemplo, no existe una distinción entre la tierra y el ser humano, pues todos los seres son parte de un mismo sistema vivo. Todo lo que nos rodea, todo lo que existe en el mundo terrenal, tiene vida, nada es inerte. Los árboles, los cultivos, el barro e incluso el cemento poseen un "soplo de vida" y por lo tanto merecen respeto. Muchos de los y las artistas que participan en la bienal han vivido o viven actualmente en contacto con la naturaleza y por eso buscan recuperar el equilibrio que se ha perdido debido a prácticas derivadas del colonialismo o del capitalismo. Mas allá de denunciar la destrucción del ecosistema y la contaminación ambiental, artistas como María Thereza Negreiros, Roberto Escobar Raguay y Cecilia Vicuña, entre otros, buscan sensibilizar al público y crear consciencia de la necesidad de ser más respetuosos de los recursos naturales que son fuente de vida.

La unidad cuerpo/territorio también está presente en *La fuerza que emancipa al cuerpo* (2022), un cortometraje realizado por el colectivo de mujeres mayas q'eqchi' Ixcrear, en el que la mujer dormida en arcilla finaliza su proceso de renacimiento y dignificación, mostrando la resiliencia de la mujer indígena en concordancia con la naturaleza y el territorio. La necesidad de estimular la sensibilidad ambiental, crear consciencia sobre la importancia de los recursos naturales y los organismos que

viven en ellos y la denuncia de las prácticas nocivas que la sociedad actual adopta destruyendo el ecosistema como la contaminación y la destrucción del ecosistema son importantes mensajes que transmiten varias de las obras incluidas en la bienal. En *Nos quitaron la montaña, nos dieron cemento* de Marilyn Boror Bor, la artista denuncia el despojo de la tierra y las consecuencias ambientales que ha tenido la construcción y el funcionamiento de la planta de Cementos Progreso en San Juan Sacatepéquez desde hace más de una década. Por su parte, Roberto Escobar Raguay nos presenta una visión autobiográfica del entorno urbano que se ve afectado por la contaminación y la multiplicación de los desechos que alimentan los basureros en Ciudad de Guatemala. Sus acuarelas están inspiradas en experiencias y lugares específicos, pero reflejan una realidad global: la gestión de la cantidad de basura producida por nuestros modos de vida.

En la instalación *Kanoa Kó* (2023), Eliazar Ortiz Roa propone una reflexión sobre el paisaje fronterizo dominico haitiano, abarcando tanto las dinámicas de intercambios culturales y económicos que se generan en los mercados situados en dichos bordes, como la transformación de los ecosistemas afectados por las políticas del estado dominicano. Las cuestiones medioambientales se entretienen con las problemáticas económicas, políticas y sociales que impulsan muchas veces los movimientos migratorios. Adler Guerrier realiza una instalación en la que alude al paisaje de la diáspora negra entre Haití, El Caribe y Miami, reordenando las narrativas para enmendar la historia hegemónica.

En relación con la naturaleza, la siembra tiene un significado muy especial. Según la cosmovisión maya, a través de ella la tierra es fecundada por el trabajo del hombre y la mujer y de ahí nace maíz. Este es considerado sagrado pues, según el Popol Vuh, del maíz nace el ser humano. El maíz, con sus connotaciones sagradas y a la vez pragmáticas por ser la base de la dieta alimenticia guatemalteca, inspira varias de las propuestas presentadas en la bienal incluyendo la instalación

participativa de Sallisa Rosa *Sembradores del maíz*, (2023) y el texto *Lágrimas de maicitos* (2023), de Marilyn Boror Bor, incluido en este catálogo.

Laia Estruch aborda la relación de lo humano con lo no humano a través de la voz y el lenguaje no verbal. Para la bienal, Estruch realiza un performance en el que reproduce con su voz cantos de aves autóctonas de Guatemala como parte de su proyecto de experimentación sonora *Ocells Perduts* (2022-23). Por su parte, Minia Biabiany indaga en la instalación *Escuchar la ceniza* (2023) en la relación entre espacio físico, percepción y espacio mental. Conectando el territorio de Guadalupe a Guatemala, los volcanes y sus cenizas se vuelven escritura y lenguaje, narrando historias personales o colectivas conformando partes de un cuerpo expandido.

Además de los y las artistas, otros "seres vivos" participan en esta bienal. En la *Serie de los Creadores* de Lourdes de la Riva, las termitas son las que crean y generan las características formales de las obras. A través de ellas, de la Riva nos sensibiliza respecto a la relaciones que existen entre el ser humano y la naturaleza y la necesidad de vivir en armonía para asegurar un mejor futuro. Por otra parte, el colectivo La Nueva Cultura Material, conformado por Valeria Leiva y Bryan Castro, presenta *Hyfa* (2023), un mural vivo creado por el micelio del hongo *Pleurotus Ostreatus* se alimenta con sustrato de maíz. Diseñado en condiciones controladas, el mural explora las relaciones entre arte y biotecnología.

En contraposición a un lenguaje manual y artesanal como es el tejido se presenta la obra de Ix Shells, que produce un arte generativo a partir de la experimentación con medios audiovisuales. La artista combina observaciones sobre la naturaleza y su aprecio por la arquitectura en la producción de un lenguaje que existe solo en su mente, y el cual materializa en obras digitales.

Como curadores consideramos que el aspecto educativo del proyecto es fundamental en el contexto de la bienal y por esa razón se desarrolla el *Programa de Saberes Compartidos* curado

por Esperanza de León. Se trata de un plan de recursos de mediación pensado para introducir la bienal en un desplazamiento gradual, que, de menor a mayor complejidad, acercan las temáticas a los públicos expandiendo su temporalidad. La idea es que estos formatos pedagógicos y discursivos se abran desde el encuentro de saberes y conocimientos complementarios y a los que se pueda invitar al público general, artistas locales o comunidades específicas.

Comprendiendo la necesidad de pensar este tipo de actividades de mediación con unos tiempos propios que exceden lo expositivo, el programa comenzó en el mes de marzo, abriendo la posibilidad de los encuentros con las audiencias desde antes de inaugurar la exposición y comprendiendo la bienal como un proyecto cuya complejidad se desarrolla con distintos formatos, intensidades, vibraciones y acciones.

Asumir la responsabilidad de curar una bienal no es algo que se toma con ligereza. Por el contrario, se trata de un compromiso serio no solo con la entidad organizadora, sino sobre todo con los artistas, y especialmente con el público que tiene la oportunidad de ver y experimentar los proyectos educativos y expositivos que se concretan a lo largo de varios meses y que constituyen el programa oficial. No se trata simplemente de presentar obras y proyectos, sino de facilitar, a través de una importante plataforma, aproximaciones críticas a problemáticas que afectan a Guatemala y a la sociedad en general.

Ante las crisis climática, social y estructural de las sociedades globales, abrazamos la escucha amplia, la mirada atenta, la atención cercana y la ternura radical. Les invitamos a sumergirnos en las aguas de las distintas lenguas, los cuerpos y los territorios que conviven en esta bienal, y vivir experiencias que nos permitan purificarnos, sanarnos, crear puentes y lazos que engendren nuevos sueños. Que los sorbos oníricos de cada lengua nos hagan recordar las palabras de las abuelas y honrar a los ancestros, para así imaginar un futuro común que sea capaz de tejernos los unes con los otros.

I drank words submerged in dreams*

We are honored to have been selected as curators of the XXIII Bienal de Arte Paiz in Guatemala. Although we had never worked together, we share similar curatorial methodologies, the same inclusive way of collaborating with artists, and a passion for the themes we have decided to take as our starting point: language, body, and territory.

The fact that the biennial is held in Guatemala is fundamental. For this reason, we decided to give it a title that would be significant. *I drank words submerged in dreams* is a fragment of a poem by Maya Cú, one of the referents of Mayan poetry in Guatemala, whose body of work represents the search for an identity establishing a feminine genealogy and a heritage in resistance. Her verses accompany us in the construction of the XXIII Bienal de Arte Paiz, whose themes, ideas, participants, and structure have been taking shape in a collective work process with a curatorial assembly formed together with Minia Biabiany, Marilyn Boror Bor, Duen Neka' Hen Sacchi, and Juana Valdes. The first intuitions, conversations, and shared encounters have been braided around the existing links between language, body, and territory. Writing, orality, story, corporality, presence, movement, community, territoriality, landscape, nature, and community are some concepts that emerge from these relationships, articulating narratives that challenge hegemonic stories and imagining futures that delve into the possibilities of lives in common.

Since its inception, the biennial has been built from a polyphony of voices that emerge from the dialogue with the participating artists and the reflections that emanate from their work.

Voices and gestures that sprout from each specific territory from experimenting with what is close to articulate meeting spaces. There is an unequivocal will to work from undefined certainties born from intuitive spaces and solid, diverse spiritualities. The different proposals delve into linguistic, poetic, dreamlike, telluric, political, psychic, emotional, or affective territories in which materialities, subjectivities, and desires take shape from the conviction of composing bridges.

But how to start walking? How to start composing? How to shape this polyphony?

In our case, the conversations have been setting the pace. A rhythm that is often out of step, with discontinuous intensities. A rhythm that we would undoubtedly like to be more leisurely, looser. But a rhythm coupled, after all, to the contemporary life we lead. Sporadic encounters in the presence, a constant presence in the distance. The members of the curatorial assembly have been an indispensable part of this flow and of how everything has been taking shape. The conversations have been transformed into a common thought that allows us to glimpse a path that was there, waiting for us to begin to connect some visions with others.

At the beginning of this path, we decided to place five pioneering women artists who began to develop their work during the 1960s and 1970s. Their revolutionary proposals serve as inspiration, anchors, and starting points. Margarita Azurdia, Ana Mendieta, Fina Miralles, María Thereza Negreiros, and Cecilia Vicuña opened paths at the time that many of us have walked since then. Paths cleared from the visual but also from the word, oral or written. Words that emerge from the depths of being and enter essential relationships with the world around us. Words entangled with gestures, actions, shapes, colors, and materials to advance what is true.

Along with her pictorial and sculptural practice and her installations, poetry played an essential role in the artistic experience of Margarita Azurdia. Her poems address, with close and biographical language, vital issues that were transcendental in

Guatemalan poetry.

Un movimiento
el más sencillo tiene facetas
Insospechables
que en su proceso
de día a día
cambian de forma y de dinámica
creamos el círculo en el silencio
y retornamos a caminar
lentamente a respirar
la maravilla de ser.¹

Margarita Azurdia

Her words coexist with the geometric forms inspired by the indigenous textiles she captures in her paintings, the actions that involve the active participation of the public, and the carved wood sculptures that evoke the altars of the plateau through a strong cultural and religious syncretism. Margarita transports us to the human's primal, cultural, and subjective essence in relation to the cosmos.

In the same way, Ana Mendieta's *Siluetas Series* focuses on the primordial relationship between humanity and nature through actions in which she relates her figure to a landscape transformed by natural elements. Through simple but powerful gestures made with her own body, she questions her role as a female artist, reaffirms her cultural roots, and connects with the land in the different territories where she performs her actions. In the *Rock Carvings Series*, she returns to her native Cuba to intervene in the Cueva del Águila in the Jaruco National Park, carving a series of sculptures in the form of modern identity and devotional petroglyphs that address Taino culture from a contemporary art perspective.

At the same time, Fina Miralles buries half her body in rural Catalonia to symbolize the *Dona-arbre (Woman-tree)*, one of her

¹ Translation: *A movement / the simplest has facets / unsuspected / that in its process / from day to day / change shape and dynamics / we create the circle in silence / and we walk again / slowly to breathe / the wonder of being.*

sincere and powerful actions in nature in which she also involves natural elements, focusing on the relationship of the natural with the artificial. Miralles, like Mendieta, uses her own body concerning the natural context, generating a close dialogue with the earth and an intense presence of being.

L'ull, aprendre a mirar
a veure
i a contemplar
Relacionar-se, crear lligams, deixar-se influenciar
Jo soc nosaltres
Reconeixer
La naturalesa
El cos humà
La unió
La comunió, de dins cap a fora i de fora cap a dins

Fina Miralles²

María Thereza Negreiros approaches nature by abstractly expressing the textures of natural elements and materials that allude to the origins of things. Although her body is not physically represented in the work, it is tacitly present in the very act of spreading the paint on the canvas laid on the ground and in her own experiences, particularly having lived firsthand the fires in the Brazilian Amazon jungle in the late 1970s. Her connection with the land of her ancestors and the nature that characterizes it inspires a heartbreaking cry of denunciation that was ignored and silenced for decades but is now joining the universal cry for the defense of natural resources.

From an activist position, Cecilia Vicuña addresses issues such as ecological destruction, human rights, and cultural homogenization through her poetry and artistic proposal. At the biennial, she presents two videos, *Paracas* (1983) and *Kon Kon* (2010),

² Translation: *The eye, learning to look / to see / and to contemplate / Relate, create bonds, let yourself be influenced / I am we / Recognize / Nature / The human body / The union / Communion, from the inside out and from the outside in*

accompanied by documents that delve into the complexity of her work and her connection to the Guatemalan territory, word, and context. In the same way, she honors us by sharing a text that, until now, had not been published in Spanish, "*Ubixic del decir Una lectura de la lectura del Popol Vuh,*" included in this catalog.

El enigma es el tejido.
Leer su *ubixic*, adivinar su intención.
In tendere es estirar una cuerda interior.
Participar en el tejido.
Leer signos tejiéndolos.
Sentir el cuerpo total del textil.
Del cual el o la tejedora es apenas
punto y coma, trama y envés.
Un *huipil* o cualquier otro textil es la unión.
El tono y la forma de una relación.
Una continuidad.
El traje es la lengua de una comunidad.
Un mar de signos sembrando luz en la oscuridad.³

Cecilia Vicuña

The presentation of these pioneering artists' different visual, poetic, and conceptual proposals in the context of the biennial is significant. Their sensitivity towards issues related to language, the body, and the territory, and their rebellious and even militant attitude serve as the starting point for a journey that we have been following with enthusiasm and to which, little by little, the rest of the artists who are part of the project have been joining.

As it is a biennial conceived from its inception to support and promote Guatemalan artists, Fundación Paiz made a call through

³ Cecilia Vicuña, *Ubixic del decir. Una lectura de la lectura del Popol Vuh*. Courtesy of the artist. Translation: *The enigma is the weaving of the enigma. / To read your ubixic is to divine its intention. / In tendere is to stretch an interior cord. / To participate in the weaving. / To read signs weaving them. / Feeling the whole weaving body. / A living body of which the reader is just a semi-colon, / Warp and weft. / A huipil or any other textile is the union. / The tone and shape of a relation. / A continuity. / Clothing is the language of a community. / A sea of signs sowing light in the dark.*

which individuals and groups were invited to propose projects not only in the field of visual arts but also in other creative areas such as dance, theater, and poetry. More than eighty proposals were received, the most significant number in the history of the biennial. Those selected by call were the following: Carolina Alvarado, Josué Castro, Roberto Escobar Raguay, Yavheni de León, Colectivo Tz'aqol - Victor Manuel Barillas, and Marta Guadalupe Tuyuc Us, Lourdes de la Riva, Zoila Andrea Coc-Chang, and Martín Wannam. It is important to note that two of them are Guatemalan-born artists residing in the United States, where they work as visual artists and as university scholars. Zoila Andrea Coc-Chang is an adjunct professor at Brown University in Providence, Rhode Island, and Martin Wannam is an assistant professor at the University of North Carolina in Chapel Hill, North Carolina.

Being aware of the need to be inclusive and decentralize the participation of Guatemalan artists, we invited creators residing in rural areas and indigenous communities whose lines of work are consistent with the vision we want to build. They are Colectivo Tz'aqaat - Cheen (Cortez) and Manuel Chavajay; Ixqcrear Collective - Elena Caal Hub, Ixmukane Quib Caal, and Ixmabay' Quib Caal; and The New Material Culture - Bryan Castro and Valeria Leiva, as well as Marilyn Boror Bor.

Finally, because it is an international biennial in which dialogues and exchanges play a fundamental role, we invited a group of artists who will significantly enrich the exhibition proposal and the *Shared Knowledge* program. They are Laia Estruch, Adler Guerrier, Helen Mirra, Julieth Morales, Verónica Navas González, Itziar Okariz, Eliazar Ortiz Roa, Sallisa Rosa, Risseth Yangüez Singh, Ix Shells, as well as Minia Biabiany, Duen Nekanen Sacchi, and Juana Valdés.

Language and especially poetry as a creative expression are part of the curatorial project from the very title of the biennial. *Bebí palabras sumergidas en sueños* (*I drank words submerged in dreams*) alludes to the oral and written word, fundamental in the

conception of most of the works presented and the dreams each represents. In addition to the poem *Nací mujer (I Was Born a Woman)* by Maya Cú, poems by various artists such as Margarita Azurdia, Fina Miralles, Cecilia Vicuña, and Carolina Alvarado are included in the exhibitions and in this catalog.

Sometimes, the written word plays a leading role in making the works. In *Ingesta teórica* (Theoretical Intake, 2023), Yavheni de León invites us to reflect on and literally ingest the theoretical categories and fashions imposed by contemporary art systems by consuming words made with edible chocolate. Helen Mirra documents on typed cards the experiences lived during a walk through a forest. In *Diario de sueños* (2023), Itziar Okariz transcribes the dreams she has during the days the biennial takes place. Dreams are also fundamental in the work of the Tz'aqaat Collective entitled *Kawoq* (2023), in which Cheen (Cortez) and Manuel Chavajay orally transmit ancestral knowledge passed on through them.

Another aspect related to language is the diversity of languages the participating artists speak. In addition to Spanish, English, and Portuguese, the Maya Q'eqchi', the Tz'utujil, and the Kaqchikel of Guatemala are present; Basque or Catalan from Spain; the Boruca from Costa Rica; the Wichi of northern Argentina; Guadeloupe's Creole and Haitian Creole; and the Congo of the Afro-descendant communities of Panama. From the curatorial proposal, the presence of multiple native languages enriches the plurality of voices that we gather to generate dialogues and increase participatory experiences.

A different type of language that stands out in the biennial is weaving, an ancestral practice kept alive by indigenous communities and their descendants worldwide. In addition to clothing and providing shelter, weaving constitutes an artistic expression that transmits knowledge, generally inherited from generation to generation, that tells stories or represents symbols related to the cosmogonies of each community. For the Misak community, to which Julieth Morales belongs, each

colored thread threaded into the *lusik* (*anaco* or Misak skirt) represents the area of Misak territory where the ancestors of the person who wears the garment come from. Each *lusik* is a unique, individualized map. The four *anacos* that make up the installation *Recuperar la memoria para recuperarlo todo* (*Recovering Memory to Recover Everything*, 2022) that Morales presents at the biennial make up the full extension of the Misak territory. By not showing it finished but deconstructed, the artist emphasizes the object as a teller of specific knowledge seeking to demonstrate the close relationship between the body that wears it and the territory it represents.

In the case of Zoila Andrea Coc-Chang, weaving allows her to get closer to her Chinese-Guatemalan roots and establish connections that honor migratory processes, spiritual practices, ways of eating, and generally the daily environment using food and wrappers. Duen Neka'hen Sacchi presents an installation in which he, through weaving, painting, and sculpture, creates forms of shelter for objects, bodies, and memories related to his family, territorial and affective history. A single scene tries to shape the figurations that dreams, the body, or life take. For Verónica Navas González, the textile language is part of an exercise in territoriality that develops due to the displacement of members of her community of origin towards the city. Her installation *Nidos* (*Nests*, 2023) not only links the artist and the viewer with space but also reminds us that without the earth, there is no material for weaving, and without ancestral knowledge, there is no tradition or memory.

Shelters, nests, or cocoons are spaces of refuge, protection, and shelter for one's own body against oppression. In the performance *Hacerme un capullo* (*Make Me a Cocoon*, 2023), Risseth Yangüez Singh uses her own hair to make a cocoon in which she wraps herself and that somehow protects her from the violence to which black women have been subjected in the American continent. Her body and her hair, in particular, are the means she uses to document the memory of her ancestors, and her actions are permeated by a strong ritual charge. Her body, especially

the one that has been discriminated against, violated, injured, and even murdered, is present in several of the works presented at the biennial. The body of the Afro-American woman is also present in the work of Juana Valdés in a more conceptual way. Through symbolic objects and shades that refer to skin tones, Valdés focuses on slavery and its historical context, migration, and racial discrimination in contemporary society that she experiences as an Afro-Cuban woman.

Discrimination is also addressed by Martín Wannam, who, in the video *Ser Hueco en mi país (Being "Hueco"⁴ in my country, 2019)*, denounces the violence and (in)visibility suffered by marginalized groups such as the LGBTQ community in Guatemala. In the installation *Comen poemas mojados en leche, uno dos tres gatos (They eat poems soaked in milk, one two three cats, 2023)*, Carolina Alvarado honors the memory of writers and poets murdered during the civil war in Guatemala. In her art and poems, Alvarado denounces forced disappearance, exile, migration, inequality, gender violence, and war from a female perspective.

Gender-based violence is the central theme of *Solik/Desatar (Solik/Tie off, 2022)* by the Tz'aqol Collective, a performance in which Víctor Manuel Barillas and Marta Guadalupe Tuyuc Us denounce how, since they were girls, the women of their community are raped and stripped of their innocence and, out of fear or shame, they remain silent allowing the violations to be repeated from generation to generation. In addition to denouncing and empowering women to break the cycle, they propose to heal the body/territory, which is not only individual but also collective, by carrying out a participatory healing ceremony.

For those who identify as members or descendants of indigenous communities, the concepts of body and territory constitute a unit (body/territory). According to the Mayan cosmivision, for example, there is no distinction between the earth and the human being since all beings are part of the

⁴ The word "hueco," which means hollow in English, is used in Guatemala to designate a homosexual person. Note by the translator.

same living system. Everything that surrounds us, everything that exists in the earthly world, is alive; nothing is inert. Trees, crops, mud, and even cement have a "breath of life" and deserve respect. Many artists participating in the biennial have lived or currently live in contact with nature. For this reason, they seek to recover the balance lost due to practices derived from colonialism or capitalism. Beyond denouncing the destruction of the ecosystem and environmental contamination, artists such as María Thereza Negreiros, Roberto Escobar Raguay, and Cecilia Vicuña, among others, seek to sensitize the public and create awareness of the need to be more respectful of the natural resources that are the source of life.

The body/territory unity is also present in *La fuerza que emancipa al cuerpo* (*The Force that Emancipates the Body*, 2022), a short film made by the Q'eqchi' Mayan women's collective Ixcrear, in which the woman sleeping in clay ends her process of rebirth and dignity, showing the resilience of indigenous women in accordance with nature and territory. The need to stimulate environmental sensitivity, create awareness about the importance of natural resources and the organisms that live in them, and denunciate the harmful practices that current society adopts destroying the ecosystem, such as pollution and the destruction of the ecosystem, are important messages that several of the works included in the biennial transmit. In *Nos quitaron la montaña, nos dieron cemento* (*They took away the mountain from us, they gave us cement*) by Marilyn Boror Bor, the artist denounces the dispossession of the land and the environmental consequences that the construction and operation of the Cementos Progreso plant in San Juan Sacatepéquez had for more than a decade. Roberto Escobar Raguay presents us with an autobiographical vision of the urban environment affected by pollution and the multiplication of waste that feeds the dumps in Guatemala City. His watercolors are inspired by specific experiences and places. Still, they reflect a global reality: managing the amount of garbage produced by our ways of life.

In the installation *Kanoa Kó* (2023), Eliazar Ortiz Roa proposes a reflection on the Dominican-Haitian border landscape, covering both the dynamics of cultural and economic exchanges that are generated in the markets located on said borders, as well as the transformation of the affected ecosystems by the policies of the Dominican state. Environmental issues are intertwined with economic, political, and social problems that often drive migratory movements. Adler Guerrier presents an installation in which he alludes to the landscape of the black diaspora between Haiti, the Caribbean, and Miami, rearranging the narratives to amend the hegemonic history.

Concerning nature, sowing has a very special meaning. According to the Mayan cosmovision, the land is fertilized by the work of men and women, and from there, corn is born. This is considered sacred because, according to the Popol Vuh, the human being is born from corn. With its sacred and, at the same time, pragmatic connotations for being the basis of the Guatemalan diet, maize inspires several of the proposals presented at the biennial, including Sallisa Rosa's participatory installation *Sembradores del maíz* (*Corn Sowers*, 2023) and the text "Lágrimas de maicitos" ("Little Corn Tears," 2023), by Marilyn Boror Bor, included in this catalog.

Laia Estruch addresses the human and non-human relationship through voice and non-verbal language. For the biennial, Estruch presents a performance in which she reproduces native Guatemalan bird songs with her voice as part of her sound experimentation project *Ocells Perduts* (2022-23). In the installation *Escuchar la ceniza* (*Listen to the Ash*, 2023), Minia Biabiany investigates the relationship between physical space, perception, and mental space. Connecting the territory of Guadalupe to Guatemala, the volcanoes and their ashes become writing and language, narrating personal or collective stories and forming parts of an expanded body.

In addition to the artists, other "living beings" participate in this biennial. In Lourdes de la Riva's *Serie de los creadores* (*Creators Series*), termites are the ones that create and generate the formal

characteristics of the works. Through them, de la Riva sensitizes us about the relationships between human beings and nature and the need to live in harmony to ensure a better future. On the other hand, the collective La Nueva Cultura Material, made up of Valeria Leiva and Bryan Castro, present *Hyfa* (2023), a living mural created by the mycelium of the *Pleurotus Ostreatus* fungus that feeds on corn substrate. Designed under controlled conditions, the mural explores the relations between art and biotechnology.

In contrast to a manual and artisanal language such as weaving, the work of Ix Shells produces a generative art based on experimentation with audiovisual media. The artist combines observations about nature and her appreciation of architecture to create a language that exists only in her mind, which she materializes in digital works.

As curators, the educational aspect of the project is fundamental in the context of the biennial. For this reason, the *Shared Knowledge Program* curated by Esperanza de León has been developed. It is a plan of mediation resources designed to introduce the biennial in a gradual shift, which brings the themes closer to the public and expands their temporality from less to more complex. The idea is that these pedagogical and discursive formats open from the meeting of knowledge and complementary knowledge and invite the general public, local artists, or specific communities to participate.

Understanding the need to think about this type of mediation activity with its own time that exceeds the exhibition, the program began in March, opening the possibility of meetings with the audiences before the opening of the exhibition and understanding the biennial as a project whose complexity is developed with different formats, intensities, vibrations, and actions.

To assume the responsibility to curate a biennial is not something to be taken lightly. On the contrary, it is a serious commitment with the organizing entity and, above all, with the artists and especially the public, who could see and experience the educational and exhibition projects that take shape over several months and constitute the official program. It is not simply a question of

presenting works and projects but of facilitating, through an important platform, critical approaches to problems that affect Guatemala and society in general.

Faced with global societies' climatic, social, and structural crises, we embrace broad listening, attentive gaze, close attention, and radical tenderness. We invite you to immerse yourselves in the waters of the different languages, the bodies, and the territories that coexist in this biennial and live experiences that allow you to purify yourselves, heal yourselves, and create bridges and ties that engender new dreams. May the dreamy sips of each language make us remember the words of our grandmothers and honor our ancestors, to imagine a shared future in which we can be woven with each other.

▼

Imagen de *La intención y el permiso. Ceremonia maya. Día ix* realizada el domingo 2 de abril dentro del *Programa de saberes compartidos* como arranque de las actividades de la bienal.

Image of *Intent and permission. Mayan ceremony. Day ix* held on Sunday, April 2 within the *Shared Knowledge Program* as a start to the activities of the biennial





ubixic del decir

Una lectura de la lectura del Popol Vuh

Cecilia Vicuña

it's being said

A reading of a reading of the Popol Vuh

"...el Popol Vuh pide ser abordado dialógicamente, y la forma de escribir sobre el Popol Vuh podría ser establecer las palabras de apertura, *Are uxe oher tzih uaral Quiche ubi*, y luego continuar desde allí, citando y cuestionando a lo largo de la forma." Dennis Tedlock, *The Spoken Word and the Work of Interpretation*, p.338

Ubicatex über chic!

***Ubixic* es el "anuncio del decir", "lo que dice el nombre" en maya quiché, un modo de leer.**

Y "leer" en maya es leer el día. Pero el "día", *k'ij*, no es un "día" sino un conglomerado de eventos y dimensiones que es posible "leer" o "adivinar" de un modo igualmente multidimensional.

"Por su profesión los adivinos son intérpretes de textos difíciles. Pueden empezar por un signo no verbal... y llegar a una "lectura," o un *ubixic*, como si dijéramos, "su decir" o "su anuncio." Dennis Tedlock, *Popol Vuh* (1996), p.15

Leen *ubixiqueando* las palabras y los eventos, buscando los signos que puedan iluminar el decir.

Un árbol, un camino, el modo en que alguien cruza el camino.

"Cada signo es no verbal y carece de significado hasta que su *ubixic*, "su anuncio" pueda ser determinado, al menos tentativamente." Dennis Tedlock, *The Spoken Word*, p.276

Leer el cuerpo del o la lectora conectándolo a su alrededor. La pregunta y la respuesta se entrecruzan, tejiéndose.

“Es decir, el Mundo, y los animales que el Mundo envía no hablan. Articulan sus sentidos haciendo una marca en el camino, dejando una huella.(...) El Mundo escribe en boustrophedon, como los griegos pre-Imperiales, moviéndose atrás y adelante a través de nuestro campo de visión, en vez de moverse siempre igual.” Dennis Tedlock, *The Spoken Word*, p.253

Leer y adivinar:

En inglés, leer y adivinar (“read” y “riddle”) vienen de la misma raíz: el alto germano *ratán*.

Traducir las transfiguraciones de los conceptos a medida que pasan de una lengua a otra también es *ubixic*, hacerlos “decir”.

Un “leer” que encuentra su eco en el griego *legein*, en el latín *legere*: recoger, y en el quechua *pallay*, recoger las hebras de la urdimbre para empezar a tejer.

En Chile, jugábamos a la *pallalla*¹, recogiendo piedritas o cualquier otro objeto, mientras la pelota estaba en el aire. El objetivo era hacer un gesto dentro de otro gesto, con la misma mano. Intervenir el intervalo, habitándolo.

“Entre dos silencios hay una secuencia no quebrada de sonidos, que llamo la línea.” Dennis Tedlock, *The Spoken Word*, p.143

Leer el día en maya es combinar dos calendarios: el civil o solar y el sagrado u oracular, leer es enhebrarlos en una ronda calendárica. Una forma cíclica y circular que evoca el *Pizom Q’aqal*, un tejido sin principio ni fin.

“El fundamento de su calendario, compuesto de miríadas de ciclos superpuestos de diferentes largos y portentos, descansa sobre el ciclo de 260 días numerales y nominales.”
Barbara Tedlock, *Time and the Highland Maya* p.1

¹ *pallalla qala*. En aymara es piedra llana pallalla. Cosa llana, como una tabla, aplastada o chata. (Vocabulario de la lengua Aymara, Padre Ludovico Bertonio, 1612

El o la adivina/lectora del día (*ah kin*) descifra el calendario divinador sosteniendo en la memoria

dos cuentas paralelas: trece días numerales y veinte días nominales, que se repiten cíclicamente en combinaciones siempre cambiantes; ambas cuentas no coinciden ni empiezan en un lugar fijo.

No hay ni primer ni último día, sino variantes del comenzar.

"Cuando uno mantiene los dos ritmos, se crea un extraño zumbido mental, como si se cantaran dos canciones distintas a la vez." Dennis Tedlock, *Breath on the Mirror* p.82

Veinte veces trece
trece veces veinte.

¿Los nombres bailan en el día o los días bailan en el nombre?

El día es la adivinanza y el mensaje a descifrar, el lenguaje de la divinidad: los números y nombres del día.

Leer es un arte y una composición. Un tejido y una superposición.

El sentido de una frase o un evento es "sentido" en el cuerpo entretelado a su alrededor, y esa doble percepción, del cuerpo en el tiempo y la historia, hace del o la lectora del día, un "adivinator".

Lector o lectora de dimensiones al interior del sonido. A la cuenta numérica se agregan los juegos de palabras y asociaciones que despiertan los nombres del día y "el hablar de la sangre", al interior del cuerpo del o la adivina. Barbara Tedlock, *Time and the Highland Maya*, p. 3

A comienzos de los ochenta, en medio de la masacre a las comunidades mayas en Guatemala encontré un fragmento de *huipil* en una cuneta de Nueva York. ¿Cómo llegó hasta aquí?

De Estados Unidos salían las órdenes de muerte, y el huipil, roto y herido, vino a dar a Nueva York.

Julia Montoya me envía la imagen de un huipil de Tactic por internet: estrellas y flores, venados y zorros, bailando en un campo geométrico. Las estrellas florecen y las flores titilan, unos cabeza abajo, otros cabeza arriba. ¿Quién conversa con quién en estos hilos? ¿Las estrellas con las flores? ¿Los zorros con los venados? ¿Las formas con las formas? ¿Los rosas magenta con los azules y cerúleos?

¿Quién envía los colores a la tierra? ¿Quién ordena el orden irregular de su hermosura?

No es posible decir "orden" sin aludir al *ordiri* de la urdimbre: "comenzar a tejer".

Ni decir *ordinario* sin volver al momento inicial: el armado de las hebras en el telar.

"El habla ordinaria no tiene solo palabras, en el sentido de hilaciones de vocales y consonantes, también tiene patrones de énfasis y tono, pausas y paradas..."

Dennis Tedlock, *The Spoken Word*, p.234

Hablar del habla nos devuelve siempre al proceso textil, como si uno jugara con el otro en un vaivén de reflejos y sonidos.

¿Qué vino primero? ¿Una cuerda o una palabra para re-cordar la cuerda?

¿El habla es un sonido hecho hilo? ¿O un reflejo sonoro del textil?

"String", "stress", "stretch", todos derivan de una hebra en *ten-sión*.

Don Andrés Xiloj, viejo adivino o lector del día maya, antiguo practicante del entendimiento *chobonic* empieza a leer el *Popol Vuh* a petición de Dennis Tedlock. Lentamente descifra los

sentidos de una palabra olvidada: *cahtzu*. De pronto reconoce en ella el *cahxucut*, los "cuatro lados" que se usan aun hoy en la oración. Entonces comprende y dice: "el comienzo del mundo como si una milpa rectangular estuviera siendo medida con cuerdas y estacas clavadas en cada esquina". Dennis Tedlock, *The Spoken Word*, p. 139

Y yo leo en su *ubixic*: "el comienzo del mundo como un telar", "la milpa es el telar y el mundo un tejido".

*"doblándolo en cuatro lados, plegándolo en cuatro esquinas
midiendo y plantando cuatro estacas
dividieron la cuerda en dos, estiraron la cuerda
en el cielo, en la tierra,
en los cuatro lados, en las cuatro esquinas, así fue dicho."
Popol Vuh (1996), p. 63-4*

Medir no la cuerda, sino el tiempo en la cuerda.

Su re-cordarnos.

*"Medir es *retaxic*, de acuerdo a una unidad aún en uso entre los quiché, cam o "cuerda". Dennis Tedlock, *The Spoken Word*, p.244.*

*"La antigua unidad para medir la tierra que se usa hasta hoy es cam, o "cuerda." Barbara and Dennis Tedlock, *Text and Textile*, p. 127*

Crear el mundo midiéndolo, en un acto recíproco de medición.

*"El Libro del Chilam Balam de Chumayel también describe la formación del cielo y la tierra como un acto de medición." Dennis Tedlock, *Popol Vuh* (1985), p.244.*

El acto de medir crea un espacio/tiempo donde cada uno crea al otro.

*"Las primeras palabras del Popol Vuh también se pueden interpretar como una alusión al tejido. Las acciones a las que se refiere la raíz *tz'iba* incluyen la creación de diseños por medio del tejido, y aquellas a las que se refiere la raíz *tiqui* incluyen el brocado. Esto sugiere la siguiente re-interpretación de la segunda frase: "Aquí vamos a diseñar, vamos a brocdear la Antigua Palabra". Barbara and Dennis Tedlock, *Text and Textile*, p.126.*

*Pero Dennis hace notar que los mayas no usan la palabra "creación", sino *uinaquiric*, que Don Andrés prefiere traducir como "empezar a ser separado (o diferenciado)". Dennis Tedlock, *The Spoken Word*, p.140*

Separar las hebras para empezar a tejer. *Uinaquiric* también es el nacimiento de las vertientes y manantiales en lugares secos, o la formación de algas en el agua quieta, procesos específicos de generación. Dennis Tedlock, *Popol Vuh* (1985), p.249.

"Edmonson ha observado que en las artes verbales indígenas del Nuevo Mundo, no hay métrica. Aún en las letras de canciones que rara vez tienen más de dos líneas sucesivas con un patrón rítmico idéntico, esos patrones, casi siempre dependen de una construcción paralela..." Dennis Tedlock, *The Spoken Word*, p.218.

El patrón de una música doble, una estructura paralela que Angel María Garibay llamó difrasismo en su *Historia de la literatura Nahuatl*, 1953-54, p. 19-65-67. Dennis Tedlock, *The Spoken Word*, p.219.

Una forma que se expande y abunda sobre sí misma en mil variantes trastocadas y trastocantes.

Porque la frase de dos palabras es a la vez sístole/diástole, los dos pasos de una huella, inhalar y exhalar el aire.

Las dos hebras espiraladas formando un hilo, dos hilos que se cruzan haciendo un tejido.

"*Difrasismo* con el que [Garibay] se refiere a una copla o dístico que contiene un par de metáforas que juntas expresan un solo pensamiento." Dennis Tedlock, *The Spoken Word*, p. 219

Un pensamiento que se rompe y altera para darle vida y ritmo a otro más.

"...*hay una tendencia constante a los cambios*" Dennis Tedlock, *The Spoken Word*, p.218).

"*pero esto opera en una escala mayor que la frase o la línea...*" *Ibid.*, p.219.

Se extiende y agita, va y viene, como un ser vivo, contradiciéndose para decir.

"...hay frecuentes excepciones, la más común es el tríptico."
Ibid., p.219.

Por delante y por atrás pasan las hebras volviendo a cruzarse hasta encontrar otro modo de hablar.

"Medir todos los textos mayas por la medida única de la copla, es perderse la misma esencia de los ritmos vérsicos mayas, que se mueven en dos, en tres y a veces saltan para producir un cuarto." Dennis Tedlock, *The Spoken Word*, p. 230.

Salgo a caminar y encuentro un andamiaje en la vereda: "La Escuela del Trapecio de Nueva York". Un hombre practica el arte de subir por dos tiras de tela que se espiralan como una escalera. Su cuerpo hace la trama, las tiras, la urdimbre, y cada amarra de la tela en torno a su pie, un peldaño.

"A propósito del verso en los textos jeroglíficos, es bien conocida la tendencia a arreglar los glifos en pares". Dennis Tedlock, *The Spoken Word*, p. 229

¿Quién imita a quién? ¿El verso al tejido, o ambos a un modelo mayor, ni verso ni tejido?

La palabra "paralelo" también hace un para lelo: pone el "para" junto al "lelo".

Unión complementaria y paridad: "Todo tiene su *yana*, su pareja" dicen en aymara.

El Popol Vuh pide que nos acerquemos a él dialógicamente, y quizás la forma de escribir sobre el Popol Vuh sea empezar con las primeras palabras, *Are uxe oher tzih uaral Quiche ubi*, y luego, a partir de ahí, seguir citando y preguntando siempre. Dennis Tedlock, *The Spoken Word and the Work of Interpretation*, p.338

La palabra "diálogo" es logos, una "relación" y dia, un "a través."

Don Andrés continúa buscando el sentido de una frase, "lo que brilla" en ella, el *cahulhucic*

que le devolverá el sentido total, como si solo tejiendo brillos, el tejido empezara a hablar.

"Tejer es dar a luz", dicen en los Andes.

Una joven me ayuda a tejer, levanta un brazo y le veo un tatuaje chino en la cadera, le pregunto: "¿qué quiere decir?". "Shine on", me dice.

*Pachapaqariq ch'aska locero
Uskacha wakicha illarikusun!*

Estrella de la mañana
tú que alumbras el día,
brillemos juntas tú y yo!,
dicen en Misminay, Perú.
(Traducción de Gary Urton)

El brillo del habla con versando con el tejido diría yo, pero antes Dennis ha preguntado:

"¿Es posible usar la palabra "brillo" como noticia? "Don Andrés responde: "Por supuesto, [...] el reflejo podría llegar a cualquier parte ..."

Dennis: "¿Uno podría decir que un SUEÑO claro brilla?"

Don Andrés: "Por supuesto, es muy brillante; uno podría decir: 'Este sueño es blanco y claro, brilla, o destella.

El sueño da su blanca claridad.'

Cuando un sueño da noticia claramente, 'brilla, destella en la oscuridad, en la primera alba". Dennis Tedlock, *The Spoken Word*, p.343.

La respuesta ilumina al entroncarse con el lenguaje del *Popol Vuh*, dándole vida otra vez.

Dos metáforas se encuentran e iluminan mutuamente.

La fertilidad del acto es sembrar
Y aclarar, *auax* y *zakir*.
Are: pronombre demostrativo

Uxe: su origen

Oher tzih: antiguas historias, palabras

Uaral: aquí, en este lugar

Ubi: su nombre.

Ernesto Chinchilla Aguilar, *Breviario Quiché-Español* del Popol Vuh.

Are uxe oher tzih uaral Quiche ubi

¿El origen de las palabras antiguas en este lugar?

¿La historia es el origen de las palabras antiguas en este lugar?

O

¿El origen es la historia del lugar en la palabra antigua?

Variantes tejidas al derecho y al revés, ninguna es *ubi uaral oher tzih u xe are*.

El "entendimiento" *chobonic* es "un esfuerzo por traer la palabra antigua, del *oher tiempo* a una nueva *sak calah*, "luz brillante". Dennis Tedlock, *The Spoken Word*, pp.312-13.

Don Andrés Xiloj continua el linaje que comienza con Jaguar Oscuro y Casa de Guacamayas, una de las cuatro primeras parejas que crearon los dioses, los primeros que "miraron el medio", el lugar más allá del espacio y el tiempo, al que se accede mirando el interior del agua. Dennis Tedlock, *Breath on the Mirror*, p.10.

El agua del medio, donde comienza la unión/división, la diferenciación.

El lugar donde la pregunta copula con la respuesta generando una más.

Los dioses comienzan la conversación preguntándole a su creación:

"Y ustedes, ¿qué saben de sí mismos?" Dennis Tedlock, *Breath on the Mirror*, p.5.

En los Andes, el *yatiri*, comienza la curación diciendo: "Acuérdate de quién eres".

Los antiguos libros mayas habían sido creados como un "ilbal," un lugar o instrumento para ver, (hoy se llama "ilbal" al espejo, los cristales, anteojos y telescopios).

Popol Vuh (1996), p. 21.

Un lugar para verse a sí mismos.

Ver el cuerpo y sus relaciones como ilbal.

El espacio y el tiempo como *ilbal*.

El lugar como un "instrumento para ver".

En ese plano un huipil también es *ilbal*, un instrumento para ver, un texto blando y suave, que se altera al viajar, abrigando y brillando a la vez.

Volver al nombre del *Pop*, o *Poj Vuh*, es volver a lo medular: el tejido de la estera del "libro de los que se sientan juntos en la estera" (*Breath*, p. 1), *popo uuh*.

O, literalmente, "De la Estera Libro" (o Papel).

Dennis Tedlock, *The Spoken Word*, p.277.

Metonimia de la metonimia, el libro es la estera y el consejo a la vez, el entrettejimiento de los dos en una interacción. Un solo concepto que es la visión del nos, el autor y su comunidad.

El libro de lo que brilla en nos.

El libro tejido.

El libro luz del tejido.

La luz del nos.

Un "oj" / "nosotros" que oculta a los autores y es a la vez el *ethos* que los guía, el valor supremo de la continuidad.

Amenazados por la inquisición, los autores del *Popol Vuh* no podían firmarlo. Escrito probablemente entre 1554 y 1558 el libro se presenta como la copia de un *popol uuh* perdido, un manuscrito anterior al que se refieren con epítetos siempre repetidos: *zac petenac chaca palo* "la luz que viene del otro lado del mar"; *utzihoxic camuhibal*, "la historia de nuestra oscuridad"; *zac cazlem*, "vida en la luz". Dennis Tedlock, *The Spoken Word*, pp. 277-78..

La luz que sale de su propia ocultación, formando un nuevo *Pizom Q'aqal*: un tejido sin principio ni fin, traducido al inglés como "Force Entwined" (Fuerza Entretejada), "Shrouded Glory" (Gloria Oculta), "Bundle of Flames" (Atado de Llamas) o "Heat Within" (Fuego Interior) o "Envoltorio de la Majestad": el calor de la unión, el acto de la reciprocidad. Un textil sin costuras frente al cual los mayas oraban para mantener su esplendor: la continuidad.

*"Entonces Jaguar Quitze dejó una señal de su ser:
"Esto es para que puedan hacerme pedidos. Lo dejo con ustedes.
Aquí está vuestro esplendor de fuego. He completado
mis instrucciones, mi consejo," les dijo al dejar una señal de
su ser, el Atado de Llamas, como lo llamamos. No era claro
qué era; estaba enteramente envuelto. Nunca se desenvolvía.
Sus costuras no se veían porque nadie vió cuando lo ataron."*

...

*"Inmediatamente quemaron ofrendas frente al memorial de
sus padres."*

Popol Vuh (1985), p.198

*"Que los que te nutren y dan sustento sean buenos
en tu cara y en tu boca,
tú, Corazón del Cielo; tú, Corazón de la Tierra;
tú, Atado de Llamas;*

...

que haya sólo luz, sólo continuidad interior."

Popol Vuh, (1986), p. 222.

¿El enigma es el fuego? ¿O el cuidado del enigma?
Reciprocidad, su fuente.

*"Para ellos, el día del atado fue muy grande. No podían
desenvolverlo;
debía permanecer envuelto-el Atado de Llamas, como lo
llamaban.
dieron este epíteto cuando sus padres lo dejaron a su cuida-
do, que lo hicieron
como una señal de su ser."*

Popol Vuh (1986), p. 198.

El enigma es el tejido.
Leer su *ubixic*, adivinar su intención.
In tendere es estirar una cuerda interior.
Participar en el tejido.
Leer signos tejiéndolos.
Sentir el cuerpo total del textil.
Del cual el o la tejedora es apenas
punto y coma, trama y envés.
Un *huipil* o cualquier otro textil es la unión.
El tono y la forma de una relación.
Una continuidad.
El traje es la lengua de una comunidad.
Un mar de signos sembrando luz en la oscuridad.

*"Tzih es una palabra dicha con la intención de ser preservada."
uxe oher tzih es "la parte de abajo de la Palabra Antigua-es
decir, su raíz,
su base, pie o fundación, el origen de la Palabra Antigua."
Dennis Tedlock, The Spoken Word, p.273*

Una poética de la lectura, el *ubixic*, busca ubicar *lo que está
debajo, adentro, en la raíz y fundación de la palabra, la intención
que la moviliza.*

Lo humano del humanar es "hablar en par", "sembrar y aclarar."

Tejer con ciencia, manteniendo el tejido y su complejidad.

El doble ser de
un verso paralelo.

Dos hebras de vida
espiralándose

Diálogo y matriz
del hablar.

Nueva York, Octubre 2002
Las traducciones de las citas son de la autora.

OBRAS CITADAS

- TEDLOCK BARBARA. *Time and the Highland Maya*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 19982.
- TEDLOCK, BARBARA & DENNIS. "Text and Textile: Language and Technology in the Arts of the Quiche Maya. " *Journal of Anthropological Research* 41 (1985): 121-146.
- TEDLOCK, DENNIS. 1997. *Breath on the Mirror: Mythic Voices and Visions of the Living Maya*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.
- TEDLOCK, DENNIS. *Popol Vuh: The Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*. Nueva York: Simon & Schuster, 1985. (Versión revisada, 1996).
- TEDLOCK, DENNIS. *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.

▼
Cecilia Vicuña
Kon Kon, 2010
HD Video, 53' 55"





"...the *Popol Vuh* asks to be approached dialogically, and the way to write about the *Popol Vuh* might be to set down the opening words, *Are uxe oher tzih uaral Quiche ubi*, and then go on from there, quoting and questioning all along the way." Dennis Tedlock. *The Spoken Word and the Work of Interpretation*, p. 338

Ubicatex über chic!

Ubixic is the "announcement of the telling," a way of reading "what the name says" in Maya Quiché.

And to "read" in Mayan is to read the day. But the "day," *k'ij*, is not a "day," it is a conglomerate of events and dimensions that can be "read" or "divined" in a manner equally multidimensional.

"Diviners are by profession, interpreters of difficult texts. They can even start from a non-verbal sign[...] and arrive at a 'reading' as we would say, or *ubixic*, 'its saying' or 'its announcement.'" Dennis Tedlock *Popol Vuh* (1996), p. 15

They read, *ubixi*-ating words and events, looking for signs to illuminate the telling.

A tree, a path, the way in which someone crosses the path.

"Each sign is non verbal and meaningless until *ubixic*, 'its announcement,' can be at least tentatively determined, an announcement that will be put into words." Dennis Tedlock. *The Spoken Word*, p. 276

The diviners read the reader, his or her body, connecting it to its surroundings. The question and answer crisscross, weave.

"So the Mundo, or the animals it sends, don't *talk*. They articulate by making a *mark* in the path ahead, leaving a trace."

"The Mundo writes *boustrophedon*, like the pre-Imperial Greeks, moving back and forth across our field of vision rather than always one way." *The Spoken Word*, p. 253

Leer y adivinar:

The English "read" and "riddle" share a common root, the High German *ratán*.

To translate the transfigurations of concepts as they pass from one tongue to another is also *ubixic*, to make them "say."

"Lecture" echoes the Greek *legein* and the latin *legere*: to gather, in turn echoing the Quechua *pallay*, to gather the warp's strands and begin weaving.

In Chile we played *pallalla*, picking up small rocks and objects while a ball was in the air. The object was to make, with the same hand, a gesture within a gesture. To intervene in the interval, to inhabit it.

"between two silences is an unbroken sequence of sounds I call the line." Dennis Tedlock. *The Spoken Word*, p.143

To read the day in Mayan is to combine two calendars: the civil or solar and the sacred or oracular, to read is to thread them in a calendrical circle.

A cyclical and circular form that evokes the *Pizom Q'aqal*, a weave with neither beginning nor end.

"The very foundation of their calendar, composed of myriad overlays of cycles of differing lengths and portents, rests on a cycle of 260 named and numbered days." Barbara Tedlock. *Time and the Highland Maya*, p.1

The day reader or diviner (*aj k'ij*) deciphers the divinatory calendar, maintaining in her or his memory two parallel counts: thirteen numerical days and twenty nominal days that repeat cyclically in ever-changing combinations; counts neither coincide

nor begin in a fixed place. There is neither a first day nor a last, only variant beginnings.

“When you keep both these rhythms rolling for a while it creates an odd tingle in the back of

the mind, feels like singing two different songs at once” Dennis Tedlock. *Breath on the Mirror*, p.82

Twenty times thirteen
thirteen times twenty

Names dance in the day
Or days dance in the name?

The day is the riddle, and the message that comes from deciphering the language of the divine, the numbers and names of the day.

To read is an art and a composition. A weave and a superposition.

A phrase or event's sense is “sensed” in the body and in the body interwoven around it. That double perception, of the body in time/space and in history, makes the reader, man or woman, a “diviner.”

A reader of dimensions inside sound, since word play and associations awakening the names of the days and “the speaking of the blood,” inside the diviner's body, are added to numerical counts. Barbara Tedlock, *Time and the Highland Maya*, p. 3

In the early 80s, during the massacre of Mayan communities in Guatemala, I found in a gutter in New York a fragment of *huipil*, an embroidered smock. How did it get here? While the U.S. ordered death warrants, the torn and wounded *huipil* made its way to New York.

Julia Montoya sends me via the internet an image of a Tactic *huipil*: stars and flowers, deer and foxes, dancing in a geometric field. The stars bloom and the flowers twinkle, some upside down and some right side up. Who speaks to whom in these threads?

The stars with the flowers? The foxes with the deer? The forms with the forms? The magenta reds with the blues and azures?

Who sends the colors to the earth? Who orders the irregular order of their beauty?

One cannot say "order" without alluding to the *ordiri* of the *urdimbre*, the warp: "begin weaving."

Or say "ordinary" without a return to the initial moment: strands assembled in the loom.

"Ordinary talk not only has words in it, in the sense of strings of consonants and vowels, but it has patterns of stress, of emphasis, of pitch, of tone, of pauses or stops" Dennis Tedlock, *The Spoken Word*, p.234

Talk of the talk always returns us to the textile process, as if one were playing with the other on a see-saw of reflections and sound.

What came first? A cord or a word to re cord the cord?

¿El habla es un sonido hecho hilo? ¿O un reflejo sonoro del textil?

String, stress, stretch, all derive from a *ten*-sing thread.

Don Andrés Xiloj, old diviner or reader of Mayan days, ancient practitioner of *ch'obonic* understanding, begins to read the Popol Vuh at Dennis Tedlock's request. He slowly begins to decipher the meanings of a forgotten word: *cahtzu*. Suddenly, he recognizes in it *cahxucut*, the "four sides" that are still used in prayer. He then understands and says, "the beginning of the world as if a rectangular milpa were being measured out with cords, with a stake driven at each corner." *The Spoken Word*, p.139

And I read in his *ubixic*: "the beginning of the world as a loom" "the maize field and the world, a weaving."

"the fourfold siding, the fourfold cornering,
measuring, fourfold staking,
halving the cord, stretching the cord
in the sky, on the earth,

the four sides, the four corners, as it is said" *Popol Vuh* (1996), pp.63-4

To measure not the cord, but time in the cord.

"Measuring is *retaxic*, done according to a unit still in use among the Quiché,

the *4aam* or 'cord.'" *The Spoken Word*, p.244

"The ancient unit of land measurement used to this day is a *c'am*, or 'cord.'" Barbara and Dennis Tedlock, "Text and Textile," p.127

To create the world by measuring it.

"The Book of Chilam Balam of Chumayel also describes the setting up of the earth and sky as an act of measurement." *Popol Vuh* (1985), p. 244

To measure is to create a space/time where each creates the other in measurement.

"The opening of the *Popol Vuh* can also be interpreted as an allusion to weaving. The actions referred to by the stem *-tz'iba* include the creation of designs by means of weaving, while those referred to by *-tiqui* include brocading. This suggests the following re-interpretation of the second sentence: 'Here we shall design, we shall brocade the Ancient Word.'" *Text and Textile* p.126

But Dennis notes that the Maya Quiché do not use the word "creation," but *uinaquiric*, which Don Andrés prefers to translate as "beginning to be separated (or differentiated)." *The Spoken Word*, p.140

Separate the strands in order to weave.

Uinaquiric is also the birth of springs and fountains in dry places, or the formation of algae in still waters, specific generative processes. *Popol Vuh* (1985), p. 249

"As Edmonson has observed, there is no meter[...] in the indigenous verbal arts of the New World. Even in song texts there are seldom more than two successive lines with identical rhythm

patterns, and the patterns in question are usually dependent on parallel constructions" *The Spoken Word*, p. 218

The pattern of a double music, a parallel structure that Angel María Garibay K. calls *difrasismo* in his *Historia de la literatura Nahuatl*, 1953-54, p.19, pp. 65-67. (*The Spoken Word*, p. 219)

A form that expands and returns to itself in a thousand transformed and transforming variants.

Because the two-word phrase is at once systole/diastole, two treads in a single track, inhaling and exhaling air.

The two spiralled strands forming a thread, two threads that cross, weaving.

"*Difrasismo* [...] by which [Garibay K.] means a parallel couplet containing a pair of metaphors that together express a single thought." *The Spoken Word*, p.219

A thought that breaks and changes, giving life and rhythm to another.

"there is a tendency to constant shifts" *The Spoken Word*, 218

"but this operates on a scale larger than phrases or lines" *Ibid.*, 219

It extends and agitates, come and goes, like a living thing, contradicting in order to be.

"there are frequent exceptions, the most common being a triplet" *Ibid.*, 219

The strands pass from front to back, crossing until another form of being is found.

"To measure all Mayan texts by the single standard of the couplet is to miss the very essence of Mayan verse rhythms, which move in twos, and sometimes threes, and once in a while arch over to produce a four." *The Spoken Word*, p.230

I go out for a walk and find a scaffold on the sidewalk: the "New York Trapeze School." A man practices the art of climbing two hanging pieces of cloth that spiral like a set of stairs. His body forms the weft, the cords, the warp, and each loop around his foot, a rung.

"As for the question of verse in hieroglyphic texts, the tendency to arrange glyphs in pairs is well known" *The Spoken Word*, p.229

Who imitates whom? Does verse imitate weaving, or do both imitate a greater model, neither verse nor weave?

The word "paralelo" also creates a parallel: it puts "para," beside, "lelo," next to.

Complementary union and parity: "Everything has its yana, its partner," they say in Aymara.

Dialogue is to "converse with." *Logos*, at first, is a "relation" and *dia*, "across."

Don Andrés continues looking for the meaning of the phrase, "what shines" in it, the *cahulhuti* ("it shines") that will restore its total meaning, as if by simply weaving shine, the weave will begin to speak.

"Tejer es dar a luz," they say in the Andes, "To weave is to bring to light, to give birth."

A young woman, helping me weave, lifts her arm and reveals a Chinese tattoo on her hip, "what does it mean?" I ask her, "shine on" she tells me.

Pachapaqariq ch'aska locero
Uskacha wakicha illarikusun!
Estrella de la mañana
tu que alumbras el día
brillemos juntas tú y yo
they say in Misminay, Perú.
(Morning Star, day bringer,

Let's shine at once, both of us.
translated by Gary Urton)

The shine of speaking and weaving? I'd ask, but Dennis has
already:

Dennis: "Then, one can use the word 'shine'
for a notice?"
Don Andrés replies: "Yes indeed—
[...] the reflection could reach anywhere"
Dennis: "Can one say that a clear DREAM shines?"
Don Andrés: "Yes indeed, it's very brilliant.
One can say,
'this dream is clear white, it shines,'
or 'it glitters.
The dream gives its white clarity.'
When a dream clearly gives notice,
'it shines, it glitters,
in the blackness, in the early dawn."
The Spoken Word, p.343

The answer illuminates as it encounters the language of the
Popol Vuh, as it recreates it, bringing it back to life.

Two metaphors meet and illuminate each other.

La fertilidad del acto es sembrar y aclarar, *auax* y *zakir*.

Auax y *zakir*, to sow and to clarify, to become day, is the act's fertility.

Are: demonstrative pronoun

Uxe: its origin

Oher tzih: ancient histories, words

Uaral: here, in this place

Ubi: its name

Ernesto Chinchilla Aguilar

Breviario Quiché-Español del Popol Vuh

Your name is your origin in this place, ancient word?

Your origin is your history, ancient word in this place?

Variants woven from front to back, none are *ubi uaral oher tzih u xe are*.

"*4hobonic*, 'understanding' or 'divination,'" is "an effort to bring a means of understanding that was practiced in *oher tiempo*, 'ancient time,' into *sak 3alah*, 'clear light.'" *The Spoken Word*, pp. 312-13

Don Andrés Xiloj descends from *Jaguar Oscuro* and *Casa de Guacamayas*, one of the first four partners who created the gods, the first who "miraron al medio," el lugar más allá del espacio y el tiempo, al que se accede mirando el interior del agua. (Dark Jaguar & Macaw House, "those who look into the middle' reaching beyond the time and place where they were, by gazing into the water." *Breath On The Mirror* , p.10

The water of the middle, where unión/división begin.

Where the question copulates with the answer, generating another.

The gods begin the conversation by asking their creation:"

"What do you know about your being?" *Breath On The Mirror*, p 5

In the Andes, the *yatiri* begins the healing by saying: "Remember who you are."

Ancient Mayan books were created as an "*ilbal*," a place or instrument for seeing (today, mirrors, glass, eyeglasses, and telescopes are called "*ilbal*.") *Popol Vuh* (1996), p. 21

A place to see ourselves.

To see the body and all of its relations as *ilbal*.

Space and Being as *ilbal*.

Place as "seeing instrument."

On that level, a *huipil* is also *ilbal*, a seeing instrument, a soft and smooth text that transforms itself in travel, protecting and shining at once.

Returning to the name of the *Pop* or *Poj Vuh* is to return to what is fundamental: la estera del "libro de los que se sientan juntos en la estera" ("The Book of Those Who Sit together on the Mat" (*Breath*, p. 1) *popo uuh* O, literalmente "De la Estera Libro" (o Papel) "Literally "Of-the-Mat-Book (or Paper, *popol* being a metonymically derived term for a council that sits on a mat.") *Spoken Word*, p. 277

Metonymy of metonymy, the book is at once mat and council, both interwoven as a single concept, a vision of us, of the author and his or her community.

The book of what shines in us.

The woven book

Light-of-Weaving-Book.

Light of our togetherness.

An "oj," a "we/us" that hides its authors and is also the ethos that guides them, the supreme value of continuity.

Under threat by the Inquisition's persecution of Mayan thought, the authors of the *Popol Vuh* were unable to sign their names. Probably written between 1554 and 1558, the book appears as a copy of a lost *popol uuh*, a previous manuscript that they refer to with repeated epithets: *zac petenac chaca palo*, "la luz que viene del otro lado del mar" "the light that comes from across the sea"; *utzihoxic camuhibal*, "la historia de nuestra oscuridad" "the account of our darkness," *zac 4azlem*, "life in the light" "vida en la luz." *The Spoken Word*, pp. 277-78

The light that comes out of hiding, forming a new *Pizom Q'aqal*: a weaving with neither beginning nor end, translated as "Force Entwined," "Shrouded Glory," "Bundle of Flames," or "Heat Within," the heat of union, symbol of reciprocity, a seamless textile that, as they prayed in its presence, transmitted their prayers to maintain their splendor: continuity.

"And then Jaguar Quitze left a sign of his being:

'This is for making requests of me. I shall leave it with you.

Here is your fiery splendor. I have completed my instructions,

my counsel," he said when he left the sign of his being, the
Bundle of Flames
as it is called. It wasn't clear just what it was; it was wound
about with coverings.
It was never unwrapped. Its sewing wasn't clear because no
one looked on while
it was being wrapped."

.....
"Immediately they burned offerings before this memorial to their
fathers."
.....

"May thy nurturers and providers be good
before thy mouth and thy face,
thou, Heart of Sky; thou, Heart of Earth;

thou, Bundle of Flames;
.....
may there be only light, only continuity within,"
Popol Vuh (1996), pp. 174 & 192

Enigma is the fire, or caring for the enigma? Reciprocity, its source.

"For them, the day of the bundle was a great one. They could not
unwrap it; for them it stayed bundled--the Bundle of Flames,
as they called it.

It was given this epithet, this name when it was left in their
keeping by their

fathers, who made it just as a sign of their being."

Popol Vuh (1996), p. 175

The enigma is the weaving of the enigma.

To read its *ubixic* is to divine its intention.

In tendere is to stretch an inner cord.

To participate in the weaving.

To read signs weaving them.

Feeling the whole weaving body.

A living body of which the reader is just a semi-colon,
Warp and weft.

A huipil and any other textile is union.

The tone and form of a relation.

A continuity

Clothing is the language of a community.

A sea of signs sowing light in the dark.

"Tzih, a "Word" that was spoken with the intention that it be preserved"

"*Uxe oher tzih*, literally 'the underneath of the Ancient Word' – that is, the root, foot, base, foundation, or origin of the Ancient Word." *The Spoken Word*, p. 273

A poetics of reading, the *ubixic* looks for *what is underneath and inside, at the root and in the foundation of the word, for the intention that moves it.*

Lo humano del humanar es "hablar en par," "sembrar y aclarar."

To "speak in pairs," "to sow and dawn" makes us human.

To weave consciously, maintaining the weave and its complexity.

The double life

Of a parallel verse

Two live strands

spiraling

Dialogue and matrix
of speech.

New York, October 2002

WORKS CITED

- TEDLOCK, BARBARA. *Time and the Highland Maya*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1982.
- TEDLOCK, BARBARA AND DENNIS. "Text and Textile: Language and Technology in the Arts of the Quiche Maya." *Journal of Anthropological Research* 41 (1985): 121-146
- TEDLOCK, DENNIS. 1997. *Breath on the Mirror: Mythic Voices and Visions of the Living Maya*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997
- TEDLOCK, DENNIS. *Popol Vuh: The Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*. New York: Simon & Schuster, 1985. (Revised version, 1996)
- TEDLOCK, DENNIS. *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983

abriendo caminos
que no existían

opening paths that
did not exist

reconozcamos el quehacer,
la trascendencia del gesto suavemente condensado

cinco mujeres cuyas prácticas,
sencillas y poderosas,
fueron capaces de llevar el arte a lugares tan genuinos y vitales
que pudieron acariciar la presencia del ser

la importancia de abrir caminos que no existían
para que otras y otros podamos transitarlos más tarde

mujeres
pioneras

el cuerpo en relación a elementos naturales,
esencias vitales

sangre, tierra, agua y fuego

los pies en la tierra
las huellas frescas
limpiar la arena

el cuerpo y las formas
conocimientos ancestrales
abstracciones rítmicas, patrones geométricos, colores mágicos

el cuerpo y la palabra
la palabra y el ritmo
el ritmo y la forma
la palabra y el color

la poesía

la fuerza poética
capaz de arrasar los muros de cemento
y las vallas de metal
voces profundas suenan desde dentro

voces rituales construyen alianzas
voces de madera cabalgando sobre la maleza

textiles de savia

el cuerpo en resistencia
la rebeldía del ser frente al avance constante de la avaricia
la memoria de lo que viene
nudos que hablan

la mujer árbol
la mujer roca
la mujer bosque
la mujer mar
la mujer diosa

y también,
la compañía de otros cuerpos
que recorren aquellos senderos abiertos en la espesura,
en la arena,
en el asfalto

seres que viven tenaces y serenos,
palpitan cerca del núcleo,
limpios como agua de arroyo,
certeros en lo intuitivo

palabras recitadas al caminar,
poemas escritos en la andadura,
versos de volcanes que susurran

lagartijas que narran sus sueños
emancipadores
lenguas de la tierra entremezcladas en sus diferencias
caricias que emergen sílaba a sílaba de las entrañas

musa paradisiaca
la lengua como órgano, la lengua como idioma
murmullos decoloniales
la escritura del territorio

mujer mariposa
que duerme en la arcilla

silbidos de niñas y de grillos
mientras suben los cerros

el cuerpo de los árboles
la voz de los pájaros
territorio que se convierte en cuerpo

escucha, escucha, escucha
con atención escucha,

la voz de las entrañas,
y el piar que llega desde el hogar de las ancestras

opening paths that did not exist

let's recognize the task,
the transcendence of the gently condensed gesture

five women whose practices,
simple and powerful,
were able to take art to such genuine and vital places
who were able to caress the presence of being

the importance of opening paths that did not exist
so that others and others can transit them later

women
pioneers

the body in relation to natural elements,
vital essences

blood, earth, water, and fire

feet on the ground
the fresh prints
clean the sand

the body and the shapes
ancestral knowledge
rhythmic abstractions, geometric patterns, magical colors

the body and the word
the word and the rhythm
the rhythm and the form
the word and the color
the poetry

the poetic force
capable of destroying the concrete walls
and the metal fences

deep voices ring from within
ritual voices build alliances
wooden voices riding on the undergrowth
sap textiles

the body in resistance
the rebellion of being against the constant advance of greed
the memory of what is to come
talking knots

the tree woman
the rock woman
the forest woman
the sea woman
the goddess woman

and also,
the company of other bodies
that walk those open paths in the thicket,
in the sand,
on the asphalt

beings that live tenacious and serenely,
they throb near the nucleus,
clean as stream water,
accurate in the intuitive

words recited while walking,
poems were written on the go,
verses of volcanoes that whisper

lizards that narrate their dreams
emancipators
languages of the earth intermingled in their differences
caresses that emerge syllable by syllable from the entrails

paradise muse
language as an organ, language as language
decolonial murmurs
land deed

butterfly woman
who sleeps in the clay
whistles of girls and crickets
climbing the hills

the body of trees
the voice of the birds
a territory that becomes a body

listen, listen, listen
carefully listen,

the voice of the entrails,
and the chirping that comes from the home of the ancestors

Margarita Azurdia

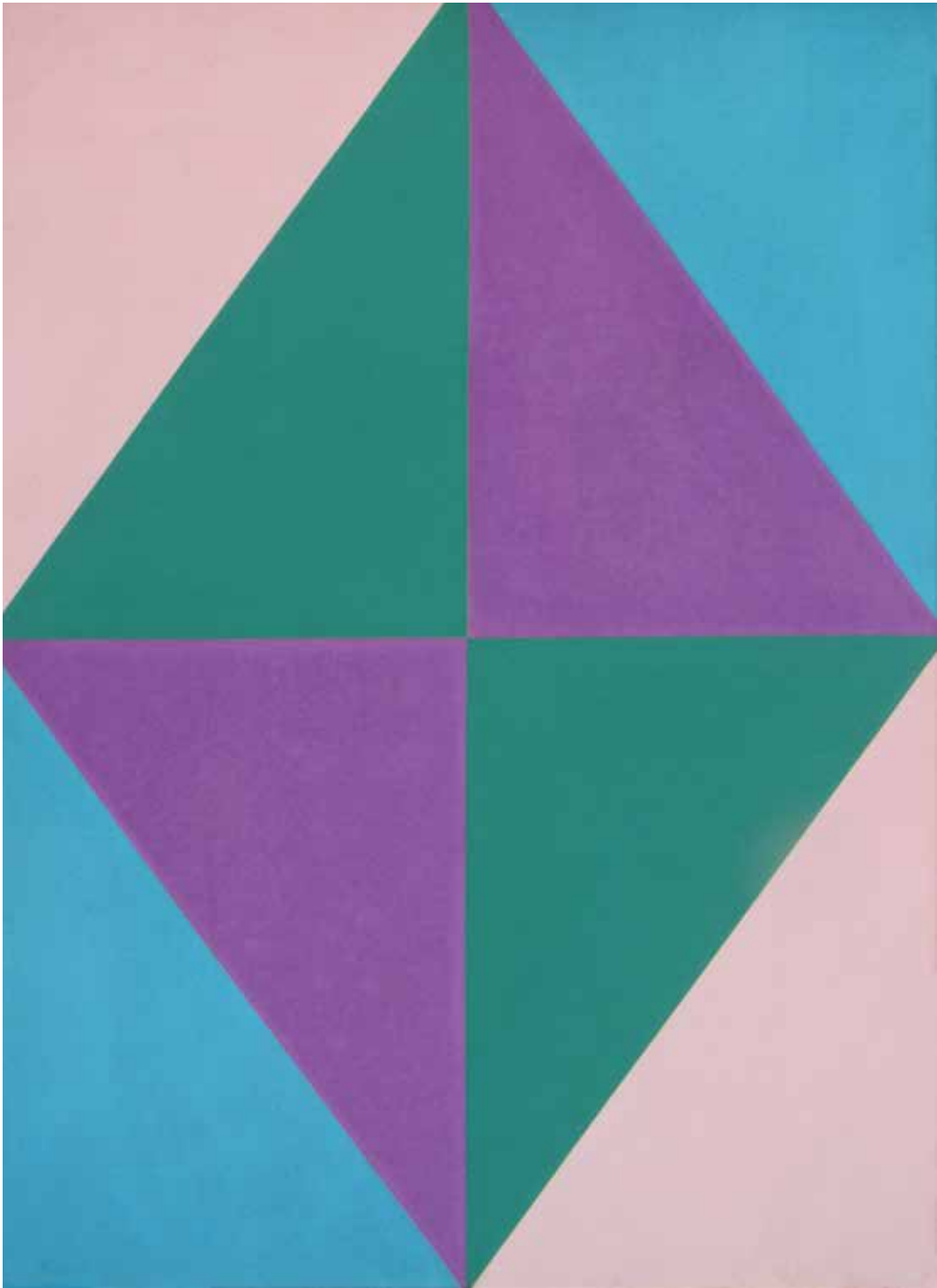
Guatemala | 1931- 1998

Provocadora, multifacética, y en constante metamorfosis creativa, Margarita Azurdia realizó durante su vida una extensa producción que abarcó diversas disciplinas. Inspirada en las formas geométricas de los textiles indígenas guatemaltecos, creó pinturas escultóricas de grandes dimensiones. Realizó una emblemática serie de esculturas talladas en madera con objetos artesanales, figuras zoomorfas y mujeres ataviadas con botas, fusiles y frutas tropicales que evocaban los altares de los pueblos del altiplano, impregnados con el sincretismo cultural y religioso característico en la historia de Guatemala. Exploró el movimiento del cuerpo a través del ritual y las danzas sagradas, y cuestionó los paradigmas entre el arte, el espíritu y la naturaleza.

Junto a algunas pinturas y esculturas de Margarita, se presenta la instalación *Por favor descalzarse/Por favor quitarse los zapatos*, una obra que experimentó con las posibilidades de "integrar el público en la obra, explorando capacidades sensoriales más allá de la visión y ampliar la conciencia psicológica." Consiste en un cubículo con el interior a media luz y el piso cubierto de arena mojada. Un letrero colgado en la entrada invita al público a quitarse los zapatos y entrar al cubo descalzo para experimentar la sensualidad de la arena y conectarse directamente con la obra a través de las pisadas.

Margarita Azurdia

Rabinal de la serie *Pinturas Geométricas* (*Rabinal* from the Series *Geometric Paintings*), 1973
Acrílico sobre tela – Acrylic on canvas



*Así fue como yo volé
Empecé por estirar mi cuerpo
Y a sentir debajo la tierra
dura
segura
los pies dejé libres sin calcetines
los dedos marcan el arco de mi invención
luego moví las manos
para saber cuál dirección
y con los dos brazos alzados
abrazando el espacio
me mantuve quieta
hasta el momento que me tocó volar.*

*Los cables de mi cabeza ya no pueden
conectar
y los del cuerpo andan al revés.
Margarita Rita Rica Dinamita
préndete las dos velitas
La de la cabeza y la diaquí
para enchufar directamente
el entendimiento con tu sentimiento.*

Tomado de *El libro de Margarita* (1992)





Small white informational label with text and a logo.





Margarita Azurdia

*Por favor descalzarse/Por favor quitarse los zapatos
(Please Take Off Your Shoes), 1970*

Instalación interactiva – Interactive
installation

Margarita Azurdia

*Por favor descalzarse/Por favor quitarse los zapatos
(Please Take Off Your Shoes), 1970*

Recreada en el 2023 con la autorización de
Milagro de Amor S.A. – Recreated in 2023 with
Milagro de Amor S.A.'s authorization



**Soy Una
Desde el principio
Una he sido
Soy
y seré
Siempre Una.**

I am a
From the beginning
I have been one
I am
and I will be
Always One.

Margarita Azurdia



Margarita Azurdia

Sin título de la serie Pinturas Geométricas
(*Untitled from the series Geometric Paintings*),
1967 - 1968
Acrílico sobre tela – Acrylic on canvas

Margarita Azurdia

Guatemala | 1931- 1998

Provocative, multifaceted, and in constant creative metamorphosis, Margarita Azurdia produced an extensive production that spanned various disciplines during her life. Inspired by the geometric shapes of indigenous Guatemalan textiles, she created large-scale sculptural paintings. She made an emblematic series of sculptures carved in wood with handcrafted objects, zoomorphic figures and women dressed in boots, rifles and tropical fruits that evoked the altars of the highland towns, impregnated with the characteristic cultural and religious syncretism in the history of Guatemala. She explored the movement of the body through ritual and sacred dances, and questioned the paradigms between art, spirit, and nature.

Along with some of Margarita's paintings and sculptures, the installation *Please ake off your shoes* is presented, a work that experimented with the possibilities of "integrating the public into the work, exploring sensory capacities beyond vision and expanding psychological awareness." It consists of a cubicle with the interior dimly lit and the floor covered with wet sand. A sign hanging at the entrance invites the public to take off their shoes and enter the cube barefoot to experience the sensuality of the sand and connect directly with the work through footsteps.

Ana Mendieta

Cuba | 1948 – Nueva York | 1985

Ana Mendieta fue una artista prolífica y multidisciplinaria que exploró el exilio, el desplazamiento y la conexión con la tierra. Estos temas siguen vigentes a la fecha. En la Serie *Siluetas*, Mendieta relaciona su cuerpo con el paisaje, frecuentemente transformado por elementos naturales, como el fuego o el agua. Dedicó una década de su vida a crear arte en movimiento, produciendo más de cien imágenes que recorrieron el mundo.

En *Corazón de Roca con Sangre*, Mendieta cavó una silueta de su cuerpo en el barro de la orilla del río. Luego, evocando un gesto de sacrificio, vertió sobre la roca una mezcla de sangre y pintura al temple. Como acto final, Mendieta descendió hacia la silueta poco profunda y se acostó boca abajo. Esta obra y toda la Serie *Siluetas* transmiten un lenguaje universal que personifica la relación primordial entre humanidad y naturaleza.

Las *Esculturas Rupestres*, fruto de su investigación sobre la cultura taína y su visión cosmogónica, supone un retorno a los orígenes conceptuales y propios. Durante su primer regreso a Cuba desde su exilio, Mendieta decide intervenir de forma directa sobre el paisaje, realizando una serie de obras concebidas como modernos petroglifos que pervivieron. a modo de testimonio, no solo artístico, sino identitario y devocional. En la Cueva del Águila del Parque Nacional de Jaruco, Mendieta esculpió un grupo de diez figuras antropomorfas de tamaño superior al natural a las que dotó de un título en idioma taíno. Destacan entre estas representaciones *Guabancex* (Diosa del viento), *Atabey* (Madre de las aguas), *Guanaroca* (La primera mujer) y *Guacar* (Nuestra menstruación).



Ana Mendieta

Imagen de Yágui (Image of Yágui), 1973

Fotografía en color / Color
photograph



Ana Mendieta

Sin título, Serie Silueta en Iowa
(*Untitled: Silueta Series, Iowa*), 1976-78
Fotografía en color / Color
photograph

“Mi arte es la forma en que restablezco los lazos que me unen al Universo. Es un retorno a la fuente maternal. Estos actos obsesivos de reafirmar mis lazos con la tierra son realmente una manifestación de mi sed de ser”.

“My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the Universe. It is a return to maternal source. These obsessive acts of reasserting my ties with the earth is really a manifestation of my thirst for being.”

Ana Mendieta



Ana Mendieta
Corazón de Roca con sangre (Rock Heart with Blood), 1975
Película 8 mm, color, sin sonido /
Super-8mm film, color, silent

Ana Mendieta
Esculturas Rupestres (Rupestrian Sculptures), 1981
Super-8mm film, black and white,
silent

Ana Mendieta

Cuba | 1948- New York | 1985

Ana Mendieta was a prolific multidisciplinary artist who explored exile, displacement, and connection to the land. These themes remain relevant to this day. In the Silueta Series, Mendieta relates her body to the landscape, frequently transformed by natural elements like fire or water. She dedicated a decade of her life to creating art in motion, producing over a hundred images that traveled the world.

In *Corazón de Roca con Sangre*, Mendieta dug a silhouette of her body out of the mud on the riverbank. Then, evoking a sacrificial gesture, she poured tempera paint on the rock. As her final act, Mendieta descended into the shallow silhouette and lay face down. This work, and the entire Silueta Series, convey a universal language that embodies the primordial relationship between humanity and nature.

The rupestrian sculptures, the result of her research on Taíno culture and its cosmogenic vision, represent a return to her own conceptual origins. During her first return to Cuba from exile, Mendieta decided to intervene directly on the landscape, carrying out a series of works conceived as modern petroglyphs that survived not only as artistic testimony but as identity and devotional testimony as well. In the Cueva del Águila in the Jaruco National Park, Ana Mendieta sculpted a group of ten anthropomorphic figures larger than life, to which she endowed titles in the Taino language. Among these representations, Guabancex (Goddess of the Wind), Atabey (Mother of the Waters), Guanaroca (The First Woman), and Guacar (Our Menstruation) stand out.

Fina Miralles

España | 1950

En un capítulo del pequeño libro *Testament Vital*, Fina Miralles recuerda su paso por distintos lugares de Latinoamérica, donde convive con algunos pueblos originarios de la región. "Aquí eran los ojos los que hablaban, y no las palabras... nos entendíamos con el sentimiento y la mirada", anota entonces en uno de los cuadernos que la han acompañado durante toda su existencia. Fina Miralles pasó temporadas en América del Sur, Francia e Italia, antes de instalarse definitivamente en Cadaqués en 1999. A principios de los setenta, Fina realiza acciones en la naturaleza en las que implicaba elementos como árboles, tierra, agua y su propio cuerpo. Con gran sencillez y contundencia, estas acciones se enfocan en la relación de lo natural con lo artificial. En los años ochenta, a raíz de sus viajes, la espiritualidad toma fuerza en sus pinturas y dibujos, para después regresar a la performance en los últimos años, entablando de nuevo un diálogo con la tierra, el mar y los ritmos de la naturaleza. En los últimos años, ha publicado parte de su obra poética.

La serie *Translacions* Fina juega con elementos naturales sin ser transformados, que transitan fuera de su contexto habitual. En noviembre de 1973 Fina Miralles entierra la mitad de su cuerpo en un campo de cultivo de Sant Llorenç del Munt, en la Cataluña central. En esta acción titulada *Dona-arbre (Mujer-árbol)*, la propia artista aparece sumergida en la tierra, evidenciando que el ser humano es también un ser de materia natural. El árbol es una imagen poética persistente en el trabajo de Miralles a la hora de plasmar su pensamiento sobre la naturaleza, la cultura y el mundo simbólico.

Varias fotografías de la serie *L'arbre* (1975) de Fina Miralles documentan acciones en las que la artista hace convivir al árbol con otros elementos naturales como piedras o plumas; alguna donde el árbol adquiere personalidad humana; u otras en las que se reflejan relaciones íntimas entre humano y árbol. Como *Paraules a l'arbre*, una acción en la que la artista le susurra algo a un agujero del tronco de un árbol, para después tapanlo con una piedra y que queden ahí recogidas para la eternidad.

Algunas de sus instalaciones de su primera época aluden también, a través de elementos naturales, a lo esencial de la vida. *Natura morta* (1972) muestra los elementos básicos de un paisaje, pero presentados como si un catálogo de ingredientes se tratara.

Fina Miralles

Translacions. Dona-arbre (*Translaciones.*

Mujer-árbol / Translations. Woman-

Tree), 1973

Documentación fotográfica /

Photographic documentation







Fina Miralles

L'arbre. L'arbre i l'home. Paraules a l'arbre (El árbol. El árbol y el hombre. Palabras al árbol / The tree. The tree and the human. Words to the tree), 1975

Documentación fotográfica / Photographic documentation



TERRA

PLANTES

HERBA

PEDRES

ANIMALS



MAR

PEIX

ALGUES

SORRE

PETXINES



Fina Miralles

*Mar, cel i terra (Mar, cielo y tierra / Sea,
sky and earth), 1973*

Poema visual / Visual poetry





Fina Miralles

Relacions. Relació del cos amb elements naturals. El cos cobert de palla
(*Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales. El cuerpo cubierto*
de paja – Relations. Relationship of the body with natural elements. The
body covered with straw), 1975

Documentación fotográfica de la acción realizada en enero de 1975
en Sabadell, España – Photographic documentation of the action
carried out in January 1975, in Sabadell, Spain

Fina Miralles

Spain | 1950

In a chapter of the small book *Testament Vital*, Fina Miralles recalls her passage through different places in Latin America, where she lived with some native peoples of the region. "Here it was the eyes that spoke and not the words... we understood each other with the feeling and the look", she then notes in one of the notebooks that have accompanied her throughout her existence. Fina Miralles spent seasons in South America, France, and Italy, before settling in Cadaqués in 1999. In the early seventies, Fina carried out actions in nature involving elements such as trees, earth, water, and her own body. With great simplicity and forcefulness, these actions focused on the relationship between the natural and the artificial. In the eighties, as a result of his travels, spirituality took hold in his paintings and drawings, to later return to performance in recent years, once again establishing a dialogue with the land, the sea, and the rhythms of nature. In recent years, she has published some of her poetic work.

The *Translacions Series* plays with natural elements without being transformed, which transit out of their usual context. In November 1973, Fina Miralles buried half of her body in a field in Sant Llorenç del Munt in central Catalonia. In this action entitled *Dona-arbre (WomanTree)*, the artist appears submerged in the earth, evidencing that the human being is also made of natural matter. The tree is a persistent poetic image in Miralles' work, capturing her thoughts on nature, culture, and the symbolic world.

Several photographs from the series *L'arbre* (1975) by Fina Miralles document actions in which the artist makes the tree coexist



with other natural elements such as stones or feathers; somewhere the tree acquires human personality; or others in which intimate relationships between human and tree are reflected. Like *Paraules a l'arbre*, an action in which the artist whispers something to a hole in the trunk of a tree, to later cover it with a stone so that they remain there collected for eternity.

Fina Miralles
Natura morta (Naturaleza muerta – Still Life), 1972
 Instalación – Installation

Some of her installations from her early days also allude, through natural elements, to the essentials of life. *Natura Morta* (1972) shows the essential elements of a landscape but is presented as if it were a catalog of ingredients.

María Thereza Negreiros

Brasil-Colombia | 1930

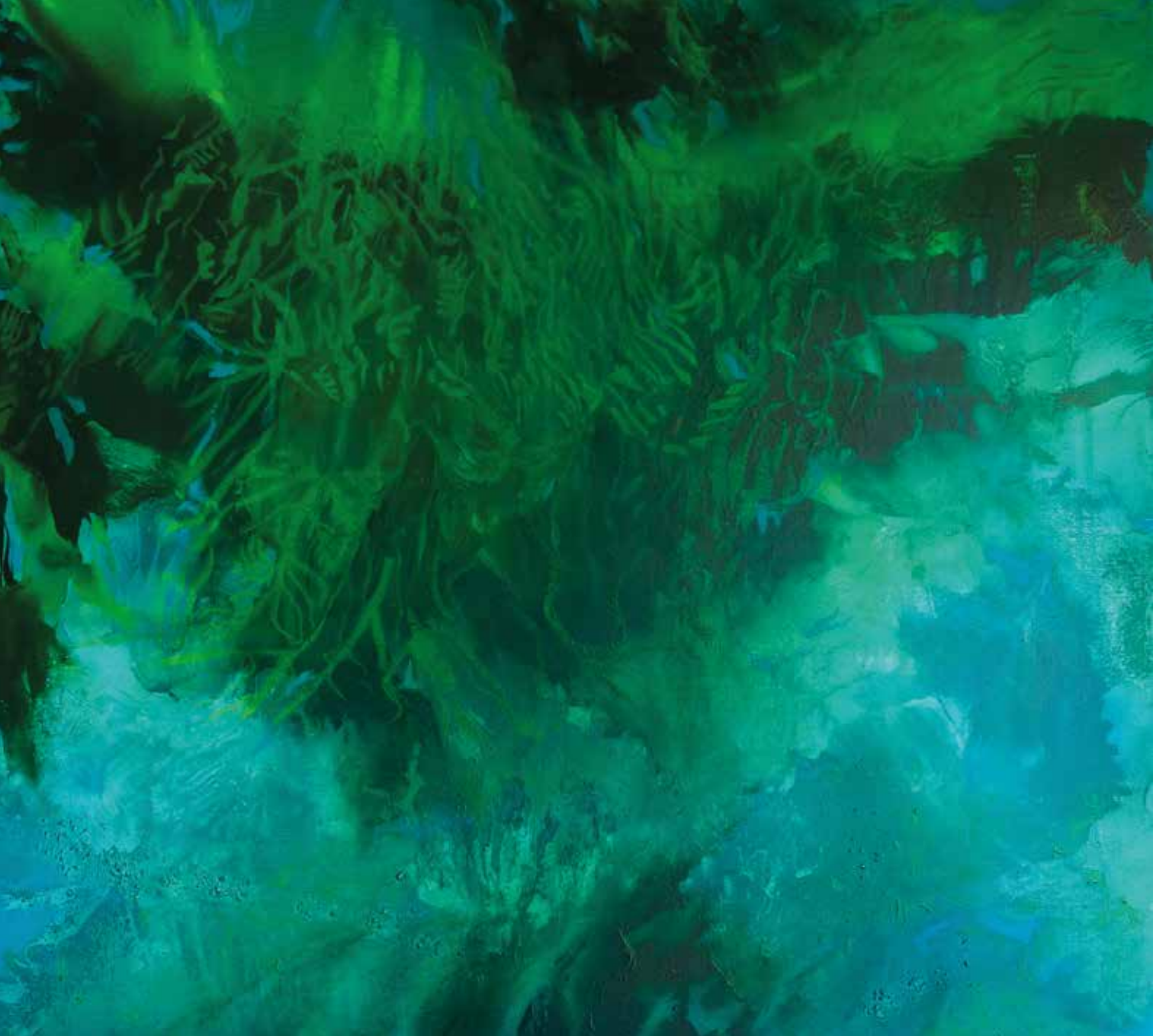
La producción de María Thereza Negreiros se inspira en la naturaleza, en las texturas de los elementos naturales y en los materiales que aluden a los orígenes de las cosas. Su enfoque en los diversos elementos de la selva húmeda tropical la llevaron a explorar diversas disciplinas, ofreciendo una visión personal, moderna y fascinante de la jungla sudamericana que le otorgó reconocimiento internacional.

Los cuadros de María Thereza Negreiros expuestos en la XXIII Bienal de Arte Paiz pertenecen a la etapa más longeva de la carrera de la artista en la que trata el tema de la selva amazónica. Desde sus inicios, María Thereza se interesó en la pintura al óleo y la representación de temas inspirados en la naturaleza tratados a partir de la abstracción. Pero no fue sino hasta finales de los setenta del siglo pasado, cuando vivió en carne propia los grandes incendios que destruyeron muchas de las propiedades de su familia, que decidió dedicarse a captar el cromatismo y la inmensidad de la Amazonia en su trabajo pictórico. Los lienzos seleccionados para esta muestra ilustran distintas series que ha trabajado desde entonces como los *Igapós (Igapó, 1993)*, bosques pantanosos inundables estacionalmente con agua dulce que se encuentran a la orilla de los ríos, y las *Selvas (Selva, 2013)*, representadas mediante verdes brillantes y fluidos que simbolizan la profundidad y la inmensurabilidad del bosque tropical más extenso del mundo. Por otra parte están los *Incendios (Incendio Amazónico, 1997, e Incendio en la noche, 2014)*. Con un manejo magistral del color, los tonos rojos intensos de los lienzos envuelven al espectador al mismo tiempo que consti-

María Thereza Negreiros
Incendio Amazónico / Amazon Fire,
1997
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas



tuyen una denuncia de la destrucción ecológica desde una poderosa abstracción simbólica. Estas piezas de la *Serie Amazónica* son una pequeña muestra del trabajo pictórico realizado por la artista por más de cuatro décadas, en el que aborda el mundo de la selva húmeda tropical, dándonos una visión personal, moderna y fascinante del vasto universo de la jungla sudamericana, uno de los ecosistemas más importantes de la Tierra en peligro de extinción.



Maria Thereza Negreiros

Selva / Jungle, 2013

Óleo sobre lienzo / Oil on canvas



María Thereza Negreiros
Igapó, 1993
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas





Small white label with text, likely an artist or title label.



Maria Thereza Negreiros

Brazil-Colombia | 1930

María Thereza Negreiros' artistic production is inspired by nature, natural elements' textures, and materials that allude to the origins of things. Her focus on the various aspects of the tropical rainforest led her to explore multiple disciplines, offering a personal, modern, and fascinating vision of the South American jungle that earned her international recognition.

The paintings by María Thereza Negreiros exhibited at the XXIII Paiz Art Biennial belong to the longest period of the artist's career in which she deals with the theme of the Amazon jungle. From the beginning of it, María Thereza was interested in oil painting and the representation of themes inspired by nature treated from abstraction. But it was not until the end of the seventies of the last century when she experienced firsthand the great fires that destroyed many of her family's properties, that she decided to dedicate herself to capturing the chromaticism and immensity of the Amazon in her pictorial work. The canvases selected for this exhibition illustrate different series that she has worked on since then, such as the *Igapós (Igapó, 1993)*, seaasonally flooded swampy forests with fresh water found on the banks of rivers, and the *Selvas (Jungles) (Selva [Jungle], 2013)*, represented through bright and flowing greens that symbolize the depth and immeasurability of the largest tropical forest in the world. On the other hand, there are the *Incendios (Fires) (Incendio Amazónico [Amazon Fire], 1997, and Incendio en la noche [Fire at Night], 2014)*. With a masterful handling of color, the intense red tones of the canvases envelop the viewer. At the same time, they constitute a

María Thereza Negreiros
Incendio en la noche / Fire at Night,
2014
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas



denunciation of ecological destruction from a powerful symbolic abstraction. These pieces from the Amazon Series are a small sample of the pictorial work carried out by the artist for more than four decades, in which she addresses the world of the humid tropical jungle, giving us a personal, modern, and fascinating vision of the vast universe of the South American jungle, one of the most important ecosystems on Earth in danger of extinction.

Cecilia Vicuña

Chile | 1948

Cecilia Vicuña aborda temas de destrucción ecológica, derechos humanos y homogeneización cultural. Llama *Arte Precario* a las frágiles y efímeras estructuras que crea y que se esfuman en el paisaje, como poemas en el espacio. Reinventa el lenguaje precolombino de los *Quipús*, tejiendo nudos como registro de cómo se relacionan la urbanidad, los ríos, mares y seres vivientes en la reconstrucción de un sentido de unidad e interconectividad. Su poesía y *Palabrarmas* surgen de una búsqueda profunda en las raíces del lenguaje, reconociendo en sus anagramas visuales nuevas formas de escuchar el silencio ancestral.

Se reúnen ahora dos videos, un poema y algunos documentos que ahondan en la complejidad de la obra de Cecilia Vicuña, y su vinculación con el territorio, la palabra y el contexto guatemalteco. Concebida como un poema visual y sonoro en siete escenas, *Paracas* es una animación de un textil bimilenario de la colección del Museo de Brooklyn, e invita a entrar en un espacio visual y sonoro diferente: el universo de las tejedoras precolombinas que crearon el retrato de una procesión ritual utilizando una técnica de bucle tridimensional única desarrollada en la región de Paracas/Nazca. Vicuña interpreta el textil como una celebración de la cosecha y el Hilo de la Vida en la costa desértica del Perú.

Kon Kon es un "poema-documental" en el que Vicuña regresa a las playas de Concón, Chile, el lugar de nacimiento de su creación artística, donde el mar se está muriendo y una antigua tradición está siendo borrada. Concón, frente a la montaña más alta del hemisferio occidental, Aconcagua, alberga un patrimonio cultural

Cecilia Vicuña
Kon Kon, 2010
HD Video, 53' 55"



que se remonta a miles de años. A lo largo de los siglos, surgió el sonido rajado (“sonido desgarrado”), un sonido indígena poderoso y único. Al volver a visitar el lugar, Vicuña explora las conexiones entre su propio arte y estas músicas antiguas y tradiciones orales, mientras es testigo de la destrucción ecológica y cultural del lugar generada por la refinería de petróleo construida en Concón en la década de 1950.

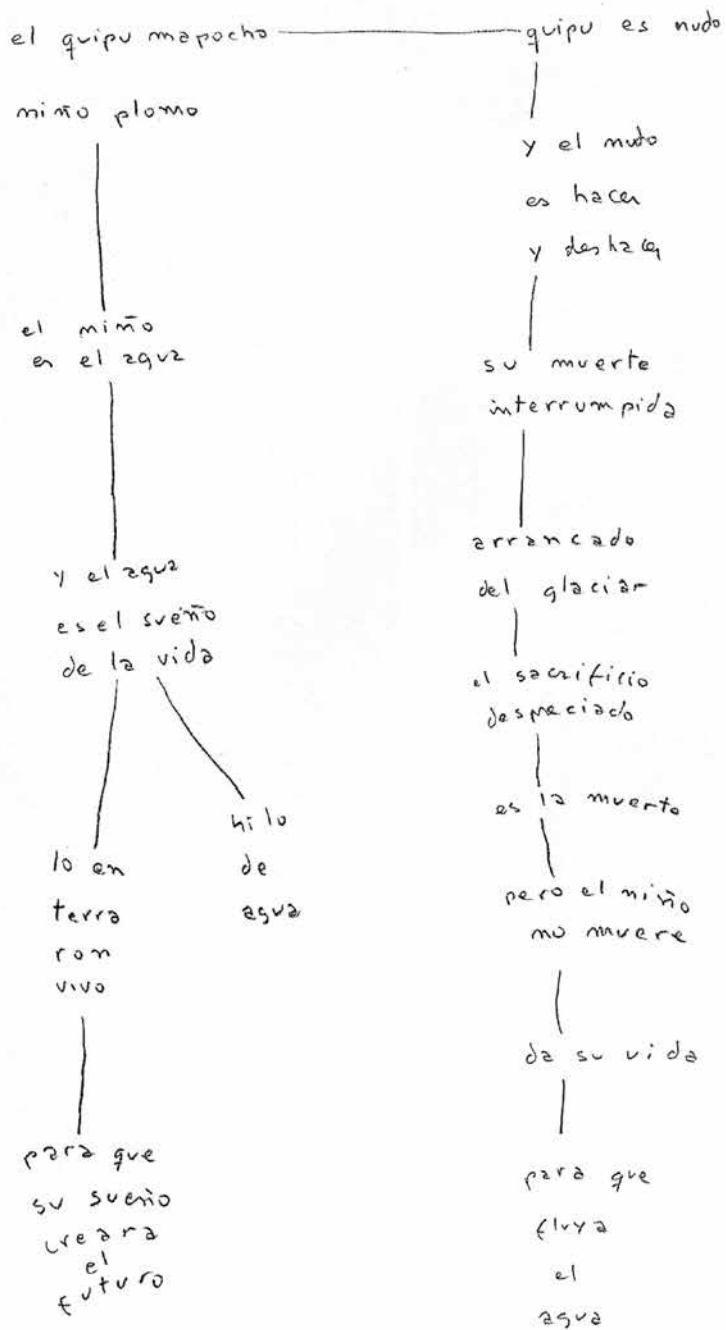


Cecilia Vicuña

Paracas, 1983
Video, 18' 31"

Cecilia Vicuña

Quipu Mapocho niño - Quipu Mapocho child, 2017
Poema escrito en la pared - Poem written on the wall,.





el quipu mispacha — quipu el nudo

nudo flama

el nudo
en el agua

y el agua
es el sueño
de la vida

lo en
terra
con
vivo

para que
su sueño
crea
el futuro

hilo
de
agua

quipu el nudo

y el nudo
en la
y destina

su muerte
interrumpida

avanzado
del glaciar

el sacrificio
despreciado

es la muerte

pero el nudo
no muere

de su vida

para que
fluya
el
agua

Cecilia Vicuña

Chile | 1948

Cecilia Vicuña addresses ecological destruction, human rights, and cultural homogenization issues. She calls the fragile and ephemeral structures that she creates and vanish in the landscape, like poems in space, *Precarious Art*. She reinvents the pre-Columbian language of the *Quipús*, weaving knots as a record of how urbanity, rivers, seas, and living beings are related in reconstructing a sense of unity and interconnectivity. Her poetry and *Palabramas* arise from a deep search into the roots of language, recognizing new ways of listening to ancestral silence in her visual anagrams.

Two videos, a poem, and some documents are brought together that delve into the complexity of Cecilia Vicuña's work and her connection with the territory, the word, and the Guatemalan context. Conceived as a visual and sound poem in seven scenes, *Paracas* is an animation of a two-thousand-year-old textile from the Brooklyn Museum's collection and invites you to enter a different visual and sound space: the universe of the pre-Columbian weavers who created the portrait of a ritual procession using a unique three-dimensional looping technique developed in the Paracas/Nazca region. Vicuña interprets the textile as a celebration of the harvest and the Thread of Life on the desert coast of Peru.

Kon Kon is a "poem-documentary" in which Vicuña returns to the beaches of Concón, Chile, the birthplace of her artistic creation, where the sea is dying, and an ancient tradition is being erased. Concón, facing the highest mountain in the Western Hemisphere, Aconcagua, is home to a cultural heritage dating back thousands of years. Over the centuries, the *sonido rajado*

Cecilia Vicuña
Paracas, 1983
Video, 18' 31"



("torn sound") arose, a powerful and unique indigenous sound. Revisiting the site, Vicuña explores the connections between her own art and these ancient music and oral traditions as she witnesses the ecological and cultural destruction of the site caused by the oil refinery built in Concón in the 1950s

Colectivo Ixqcrear (Elena Caal Hub, Ixemukane Quib Caal & Ixmayab' Quib Caal)

Guatemala | 2022

Este colectivo guatemalteco fue creado por mujeres mayas q'eqchi' en el año 2022. Ixqcrear está conformado por dos hermanas, Ixemukane e Ixmayab' Quib Caal, y su tía Elena Caal Hub. Sus obras son presentaciones artísticas de escritura, actuación y fotografía. Su trabajo ha contemplado diversos campos artísticos, como la redacción del guión y la producción del cortometraje *Victoria*, sobre la comunidad de La Cumbre Sa' Kuxha' de Tactic, Alta Verapaz y la redacción del guión y la producción de la radionovela *Julia y la abuela Minha*, una mediación de contenido de historias de vida de mujeres q'eqchi' para la campaña *Somos Hijas de La Tierra*.

La fuerza que emancipa al cuerpo es un cortometraje realizado en el marco de la Residencia Artística Cuerpo Territorio de la Asociación Maíz de Vida del año 2022. El espíritu de las mujeres subyugadas se personifica a través de *pepem ixq* (mujer mariposa), una mujer dormida en arcilla. Las mujeres emancipadas la despiertan cuando empiezan a llamar a su alma y su ser; *pepem ixq* se levanta del barro, se encamina a vestirse y se reúne con las mujeres que la apoyaron; de esta forma logra finalizar su proceso de renacimiento, dignificación y se convierte en una mujer mariposa. Se reafirma así que la resiliencia y emancipación se fortifican con el acompañamiento de otras mujeres.

Colectivo Ixqcrear - Elena Caal Hub,
Ixemukane Quib Caal & Ixmayab'
Quib Caal

La fuerza que emancipa al cuerpo (The Force That Emancipates the Body), 2022
Afiche del video performance / Video performance poster

Las autoras toman como inspiración a su madre y abuela *Tuut*, ya que ella fue una mujer sobreviviente de violencia basada en género y violencia colonial (sistema finca), quien encaminó su liberación, y por eso ahora



ellas levantan sus miradas para defender sus cuerpos; además, reclaman y proclaman que las compañeras mujeres q'eqchi' se levanten y defiendan su primer territorio: el cuerpo. Que juntas rompan la indiferencia, que liberemos y nos liberemos.

X-AAJ LI WAAM

Waklin, waklin, waklin
Kim, kim, kim
jo'kan naxye naq tentot li waam.
Wi' li aamej toj na tentot,
naraj na xtye naq toj naru' na yab'ak
jo' na ek'an li tamb'or
nake mayejak chirueb' li tzuultaq'a,
ut li xyaab' tinix xk'e chi xajok.

Na wutz' xb'ook li pom ut xaq chaj q'een,
na wabi' xyaab' ch'ina xqaal ut li tz'iray chi
xuy b'aak.
Lix q'un'al xyaab' xkuxeb' lin xee' lin ton na
rajsi wu,
tooxik sa' xb'eentzuul, chankeb'.
kinye naq tin xajoj woch b'eneb' lin komon,

Li quuq kopopnaq xb'aan li iq'
chan chan naq nax jek'i rib' lix sib'el li pom.
Li hab' ta t'aaneq chaq re xch'ajb'al li rahil
yu'amej.
Li qa se' nax k'ut lix aj ajil qu
jo wa' saq'e naq nax ke xyu'am chix junil.
Tinwek'a xtiqwal ru'qeb' wech ixqilal.
Sa' retalileb' xpooteb' tin sachq.
Twek'a xmetzew li iq' ut li ch'ooch.
Tin yu'ami lin wanjiik.
Yo'yoqo choq qe.

EL DESPERTAR DEL CORAZÓN

Levántate, levántate, levántate.
Ven, ven, ven
dicen los latidos de mi corazón.
Si el corazón sigue latiendo
es porque aún puede sonar
como los tambores
dándole ofrenda a los cerros.
Y el ritmo me hará bailar.

Huelo copal y romero
Oigo silbidos de niñas y de grillos
La tierna voz de mis ancestras me despierta.
Hay que subir los cerros, dicen.
Debo danzar con mis compañeras, me digo.

Nuestros cortes se acoplarán en el aire,
cómo se esparce el aroma del copal en este.
La lluvia caerá para limpiar las vivencias mal
vividas.
Nuestra sonrisa irradiará
como el sol dándole vida a todo.
Sentiré la calidez de las palmas de mis
compañeras.
Me perderé en las figuras de sus güipiles.

Sentiré la fuerza del aire y de la tierra.
Viviré para mí.
Viviremos para nosotras.

(Traducción al español del maya q'eqchi')

THE AWAKENING OF THE HEART

Get up, get up, get up.
Come, come, come
say the beating of my heart.
If the heart keeps beating
it's because it can still ring
like the drums
giving offering to the hills.
And the rhythm will make me dance.

I smell copal and rosemary
I hear the whistles of girls and crickets
The tender voice of my (female) ancestors
wakes me up.
You must climb the hills, they say.
I must dance with my companions, I tell myself.

Our cuts will mate in the air,
how the aroma of copal spreads in it.
The rain will fall to clean up the bad experiences.
Our smile will radiate
like the sun giving life to everything.
I will feel the warmth of the palms of my compa-
nions.
I will lose myself in the figures of their guipiles.

I will feel the force of the air and the earth.
I will live for myself.
We will live for ourselves.

(English Translation from maya q'eqchi')

Colectivo Ixqcrear (Elena Caal Hub, Ixmukane Quib Caal & Ixmayab' Quib Caal)

Guatemala | 2022

This Guatemalan collective was created by Q'eqchi' Mayan women in 2022. Ixqcrear comprises two sisters, Ixmukane and Ixmayab' Quib Caal, and their aunt Elena Caal Hub. Their works are artistic presentations of writing, acting, and photography. They have covered various creative fields, such as writing the script and producing the short film *Victoria*, about the community of La Cumbre Sa' Kuxha' in Tactic, Alta Verapaz, and writing the script and producing the radio soap opera *Julia y la abuela Minha* (*Julia and Grandmother Minha*), a content mediator of Q'eqchi' women's life stories for the *Somos Hijas de La Tierra* (*We Are Daughters of the Earth*) campaign.

La fuerza que emancipa al cuerpo (*The Force that Emancipates the Body*) is a short film made within the framework of the Body-Territory Artistic Residency of the Maíz de Vida Association in 2022. The spirit of subjugated women is personified through *pepem ixq* (butterfly woman), a woman sleeping in clay. Emancipated women awaken her when they begin to call her soul and her being; *pepem ixq* gets up from the mud, goes to get dressed, and meets with the women who supported her; In this way, she manages to complete the process of rebirth, dignifying herself and becoming a butterfly woman. In this way, she reaffirms that her resilience and emancipation are strengthened by the accompaniment of other women.

The authors take their mother and grandmother "Tuut" as inspiration since she was a woman survivor of gender-based violence and colonial

**Colectivo Ixqcrear - Elena Caal Hub,
Ixmukane Quib Caal & Ixmayab'
Quib Caal**

La fuerza que emancipa al cuerpo (*The Force That Emancipates the Body*), 2022
Video



violence (farm system), who directed her liberation, and that is why now they look up to defend their bodies. In addition, they demand and proclaim that their Q'eqchi' women companions rise and defend their first territory, the body. Together, they break the indifference that we liberate and free ourselves.

Helen Mirra

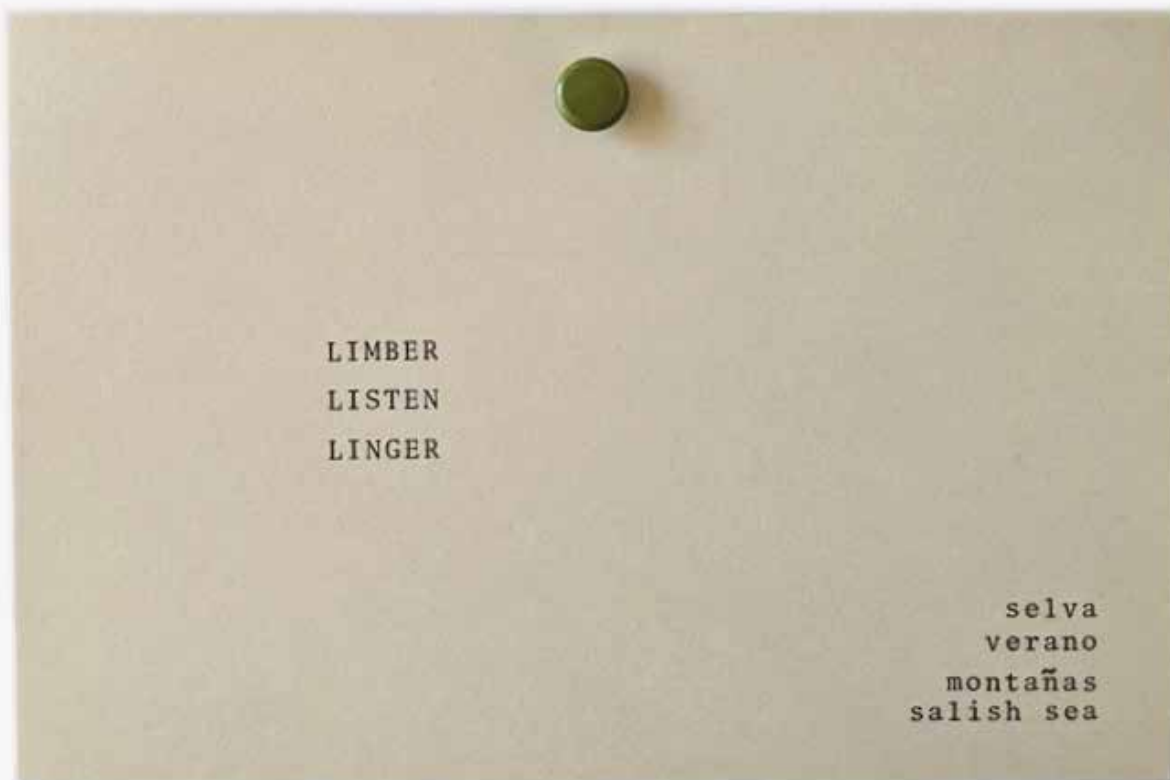
Estados Unidos | 1970

El corazón de la práctica de Helen Mirra se establece a través de caminatas diarias realizadas con un rigor suave, que se combinan con procesos de escritura e hilado, todas ellas actividades cotidianas que la ayudan a registrar el tiempo a través de la acción. El ser y el hacer, y el hacer para ser, la llevan a procesos casi meditativos, a una experiencia sensorial de lenguajes verbales y no verbales. A través de las caminatas Helen Mirra se relaciona con la naturaleza, y el paisaje en que deambula determina tanto el material como la estructura y forma de la obra en desarrollo. En sus instalaciones emergen paisajes poéticos desarrollados en una presentación simultánea de lo visible, el lenguaje y la imaginación.

Aquí, varias palabras mecanografiadas sobre una cartulina sirven de *script* para una caminata que realizará Helen Mirra durante el tiempo de la bienal. Será en el bosque nacional Olympic, en el noroeste de la costa pacífica de los Estados Unidos, un territorio con características geográficas y ecológicas similares a las de Guatemala.

Otro *script* se dirige al espectador, ofreciendo una posibilidad de acción a ser interpretada en el propio espacio expositivo.

Y un pequeño libro descansa listo para ser leído. *Good nothing / Buena nada* es la traducción al español de un libro que recoge algunos fragmentos de tendencia autista que se encuentran en los primeros sutras budistas, gāthās, etc., ordenados en orden alfabético inverso sin comentarios.



Helen Mirra
mar salish / salish sea, 2023
Tinta sobre papel / Ink on paper



Helen Mirra
buena nada (Good Nothing)
Edición en español – Spanish edition
2023

Helen Mirra

United States | 1970

The heart of Helen Mirra's practice is established through daily walks conducted with gentle rigor and combined with writing and spinning processes, all everyday activities that help her record time through action. Being and doing and doing led her to almost meditative processes, to a sensory experience of verbal and non-verbal language. Through the walks, Helen Mirra relates to nature, and the landscape that she wanders determines the material, the structure, and the form of the work in progress. Poetic landscapes developed in a simultaneous presentation of the visible, language, and imagination emerge in her installations.

Here, several words typed on a piece of cardboard serve as a script for a walk that Helen Mirra will take during the time of the biennial. It will be in the Olympic National Forest, in the United States Pacific Northwest, a territory with similar geographical and ecological characteristics to Guatemala's.

Another script addresses the viewer, offering the possibility of action to be interpreted in the exhibition space itself.

And a little book rests ready to be read. *Good nothing / Buena nada* is the Spanish translation of a book that includes some fragments of autistic tendency found in the first Buddhist sutras, gāthās, etc., arranged in reverse alphabetical order without comments.

Laia Estruch

España | 1981

Laia Estruch entiende la voz como una extensión del cuerpo, capaz de sintetizar cuestiones relativas al lenguaje, al habla, al género o a las estructuras sociales. Laia investiga cómo los espacios urbanos y sus estructuras físicas juegan un papel importante en la vida cotidiana. Analiza las posibilidades emotivas de la voz y el cuerpo, profundizando en el comportamiento intangible de la voz, sus gestos y movimiento, en relación con el cuerpo físico, material y político del individuo.

Ocells Perduts (2022-23) es un proyecto de creación y experimentación sonora, entre la escultura y la performance, donde se abre una investigación alrededor del cuerpo de los árboles y la voz de los pájaros en relación con el cuerpo humano. El proyecto despliega una serie de cantos de pájaros a través de la articulación corporal, para descubrir voces a medio camino de la voz animal y del ser humano. Igual que los humanos, los pájaros generalmente prefieren el sonido para marcar su presencia.

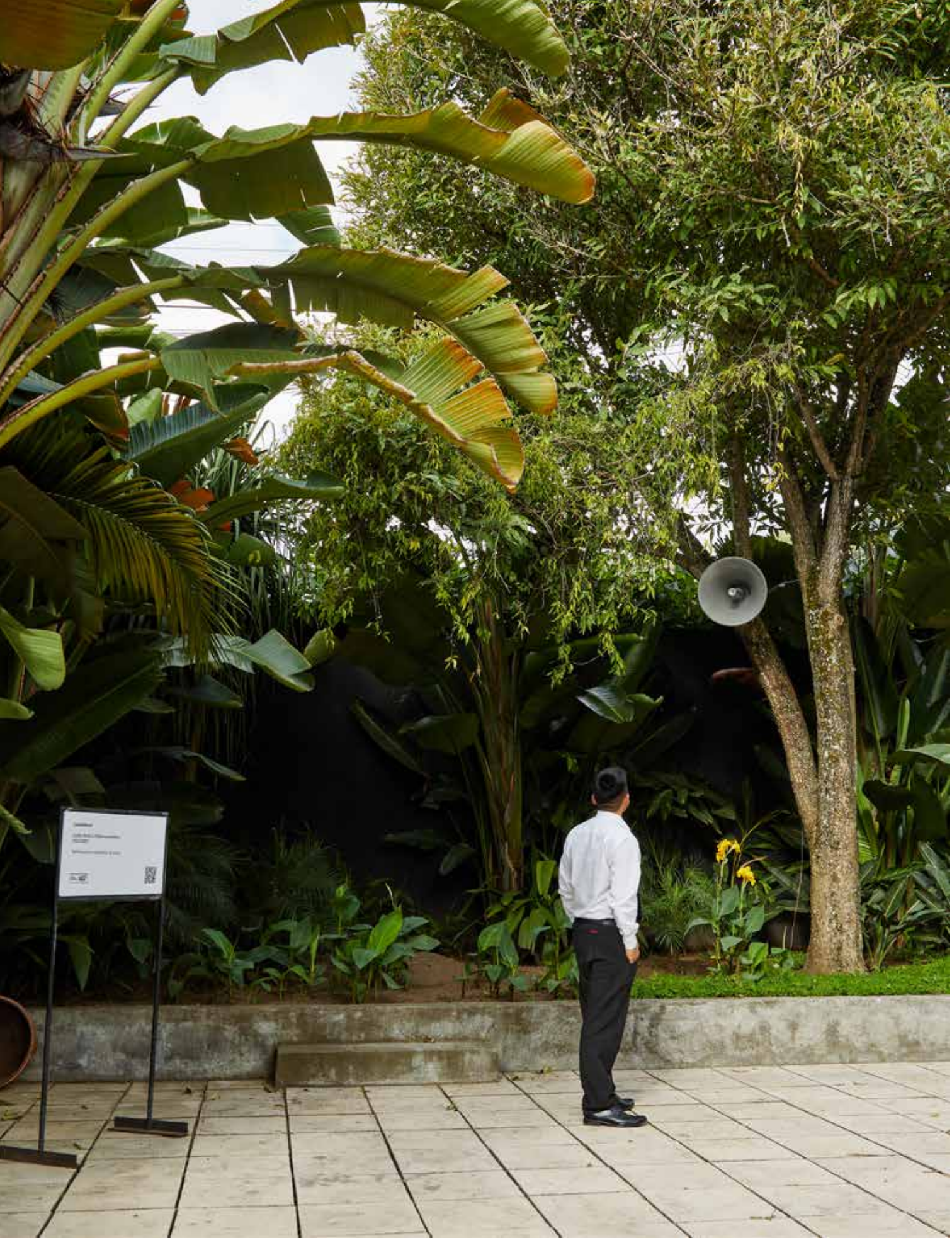
Su territorio se convierte en cuerpo y en un escenario donde pueden ser vistos y escuchados. En Guatemala, Laia realiza una performance a partir de una investigación realizada alrededor del canto de las aves autóctonas de la región.



Laia Estruch

Ocells Perduts (Pájaros perdidos / Lost Birds), 2022-2023

Registro fotográfico de la performance, Sotos de la Albolafia, Córdoba, España, 2022 / Performance video recording / Sotos de la Albolafia, Córdoba, Spain, 2022



Information
Cebu Botanic Garden
Cebu, Philippines
www.cbg.gov.ph





Laia Estruch

Ocells Perduts (Pájaros perdidos / Lost Birds), 2022-2023

Performance, La Nueva Fábrica, Antigua, Guatemala, 2023

Laia Estruch

Spain | 1981

Laia Estruch understands the voice as an extension of the body, capable of synthesizing issues related to language, speech, gender, or social structures. Laia herself investigates how urban spaces and their physical structures play an important role in everyday life. She analyzes the emotional possibilities of the voice and the body, delving into the intangible behavior of the voice, its gestures, and movement concerning the individual's physical, material, and political body.

Ocells Perduts (2022-23) is a project of sound creation and experimentation between sculpture and performance, where an investigation is opened around the body of trees and the voice of birds in relation to the human body. The project deploys a series of bird songs through bodily articulation to discover voices halfway between the animal voice and the human being. Just like humans, birds generally prefer sound to mark their presence. Their territory becomes a body and a stage where they can be seen and heard. In Guatemala, Laia performs a performance based on an investigation carried out around the song of the native birds of the region.

sueños de cenizas
en vasijas de barro

dreams of ashes
in clay vessels

sueños que separan cuerpo y espíritu
viajes y memorias
conocimientos ancestrales
que se aprenden
y reviven
con las manos llenas de barro
con usos y telares
con las mentes colmadas de ideas
y desafíos

hilos palpables
hebras invisibles
fibras que unen palabra, cuerpo y territorio
tradiciones milenarias
de mundos distintos
unidos por un compromiso
consigo mismo, consigo misma
con los suyos y las suyas
con el mundo que nos rodea

agua
fluida
fuente de vida

ríos, lagos y mares
islas, montañas, volcanes y desiertos
bosques tropicales
campos y ciudades
fauna y flora
destruidos y renacidos

en la voluntad y el compromiso
de mentes creativas

conexiones
diálogos
fuerzas indelebles que se imponen
en forma individual y colectiva
para crear conciencia
con fuerza crítica

para abrir los ojos a los sueños
y a las posibilidades
de la sanación

dreams that separate body and spirit
travels and memories
ancestral knowledge
learned
and revived
with hands full of mud
with spindles and looms
with minds full of ideas
and challenges

palpable threads
invisible strands
fibers that unite word, body, and territory

ancient traditions
from different worlds
united by a commitment
with himself, with herself
with his and hers
with the world around us

water
fluid
fountain of life

rivers, lakes, and seas
islands, mountains, volcanoes, and deserts
tropical forests
fields and cities
fauna and flora
destroyed and reborn

in the will and commitment
of creative minds

connections
dialogues
indelible forces that prevail
individually and collectively
to raise awareness
with critical force

to open the eyes to dreams
and to the possibilities
of healing

Minia Biabiany

Guadalupe | 1988

Minia Biabiany cuestiona las relaciones con el territorio y los lugares en los contextos caribeño y de Guadalupe: su poética, su historia colonial y su existencia actual como un territorio dominado bajo presión para asimilarse. En sus instalaciones y videos, el tejido sirve como paradigma para pensar las estructuras de la narrativa y el lenguaje.

La instalación *escuchar la ceniza*, prolonga el cuestionamiento de la artista sobre la relación entre espacio físico, percepción y espacio mental. ¿Cómo funciona la reciprocidad entre la percepción psicológica y la percepción del espacio? Desde hace unos años, la artista se interesa por comprender su propio sistema de olvido y la relación con la tierra en la que vive. ¿Cuáles son las herramientas disponibles para recrear las relaciones con su territorio y su contexto a pesar de la actual situación colonial y de asimilación de Guadalupe, un archipiélago caribeño francés?

Al dividir la sala y forzar ciertos recorridos, crea pequeños eventos de observación desde la entrada hasta la salida de la sala. Los convierte en partes de un cuerpo extendido, mostrando diferentes densidades y ritmos vinculados. Conectando el territorio de Guadalupe a Guatemala, los volcanes y sus cenizas se vuelven escritura y lenguaje, narrando historias personales o colectivas.

Minia Biabiany

Escuchar la ceniza (Listen to the Ash),

2023

Instalación - Installation



Po a té, pétal ki tonbé

Anba latè, an ka boujé dousouman.
Zyé an mwen ka souri,
dan an mwen mouyé, bouch an
mwen plen limyè. Lannuit, sé
toujou on manyè pou mwen
pé voyé douvan on lonbraj près
fiks, ka véyé jémisman plézi, ka
wouvè koté pou kontré, èvè tras
an mwen.

Adan maké a téritwa-la, tini
maké a kò an mwen.
Lè sé chouk-la ka kyoulé,
an ka dousiné-yo èvè pawòl an
mwen é an ka kontinyé maché.
É vwa a pyébwa é fèy a yo
ki ka hélé mwen toulongalé,
ka moli.

Té ké fo an fè zyé a pwochen
siklòn-la sòti an vòlkan-la, é non
an lanmè-la. Silans-lasa, tou
mòmò, ka gadé mwens ti biten
asi chak madanm vòlkan-la é difé-
la ki andidan a-y la ka akéyi.
Avan van-la woukonmansé palé.

Plizyè adan sé madanm-lasa,
sé lonbrik an mwen, fil long la
an ni anmitan vant an mwen.
An ka manjé flè a pyé-bannann
pou yo. Séla ki, magré sé atè-la
yo ka montré, ka voyé anlè chak
mòso adan yo avan yo lésé kò a
yo tonbé. An ka koupé chè rèd
é frajil a yo piti, kontèl seks ka
vin rivyè, ka travay sé wòch-la
adan dé dirèksyon dèpi sé mònla:

Ianmè Karayib épi loséyan
atlantik. An ka mèt pyé an mwen
an dlo a yo pou santi atè-la ka
tranblé é pou an pé kouté po a tè
an mwen, pétal ki tonbé konyéla.

*Pieles de tierra, pétalos caídos*¹

Bajo del suelo, me muevo lentamente.
Ojos sonrientes, dientes húmedos, la boca llena de luz. La noche sigue siendo mi posibilidad de proyectar una sombra casi fija, atenta a los gemidos de placer y abriendo lugares de encuentro con mis trazas. La escritura del territorio contiene la de mi cuerpo.

Cuando las raíces van pa' atrás, las acaricio con mi lengua y sigo caminando. Y se vuelven dulces las voces de viento que siempre me gritan desde los árboles y sus hojas.

Debería hacer nacer el ojo del próximo huracán en el volcán y no desde el mar. Con este silencio, lento, podríamos mirar con detalle a cada una de las mujeres acogidas por la montaña y su fuego de adentro.

Antes de que el viento vuelva a hablar. Varias de estas mujeres constituyen mi cordón, el hilo prolongado que tengo en el medio del vientre. Como flores de plátano para ellas. De esas que aunque indican el piso, levantan cada una de sus partes antes de desprenderse. Corto en pedazos su carne dura y frágil, sexos que se volvieron ríos, moldeando las piedras en dos direcciones desde el monte: mar Caribe y océano Atlántico. Pongo los pies en sus aguas para sentir el piso que tiembla y poder escuchar mis pieles de tierra, pétalos ahora caídos.

*Earthen Skins, Fallen Petals*²

Beneath the ground, I move slowly.
Smiling eyes, wet teeth, a full mouth of light.
The night is still my chance cast an almost fixed shadow, attentive to the moans of pleasure and opening meeting places with my traces

The deed of the territory contains that of my body
When the roots go back, I caress them
with my tongue and keep walking.

And the voices of the wind that they always
shout at me from the trees and their leaves.

Should birth the eye of the next hurricane
in the volcano and not from the sea. With this
silent, slow, we could look in detail at each
one of the women welcomed by the mountain, and
her fire from within. Before the wind speaks again.

Several of these women constitute my cordon,
the prolonged thread that I have in the middle
of the belly. Like banana blossoms to them. Of
those that although they indicate the floor, they
raise each one of its parts before detaching. I cut
it into pieces their hard and fragile flesh, sexes
that became rivers, molding the stones in two
directions from the mount: Caribbean Sea and
Atlantic Ocean. I put my feet in its waters to feel
the floor that trembles, and being able to listen to
my earthen skins, petals now fallen.

¹ Texto original en español de Minia Biabiani. Fragmento de la monografía *Ritmo Volcan*, Ediciones Temblores, 2022. Traducción al creol (criollo) guadalupense. por Ena Eluthe.

² Fragment of the text in Spanish (original language) by Minia Biabiany. Translated to English by Francine Birbragher-Rozencwaig







Minia Biabiany

Escuchar la ceniza (Listen to the Ash),

2023

Instalación - Installation

Minia Biabiany

Guadeloupe | 1988

Minia Biabiany questions relations with the territory and places in the Caribbean and Guadeloupe contexts: its poetics, colonial history, and current existence as a dominated territory under pressure to assimilate. In her installations and videos, the fabric serves as a paradigm for thinking about the structures of narrative and language.

The installation *Listening to the Ash* prolongs the artist's questioning of the relationship between physical space, perception, and mental space. How does the reciprocity between psychological perception and the perception of space work? For several years now, the artist has been interested in understanding her own forgetting system and her relationship with the land on which she lives. What tools are available to recreate her relations with her territory and context despite the current colonial and assimilation situation of Guadeloupe, a French Caribbean archipelago?

By dividing the room and forcing certain routes, she creates small observation events from the entrance to the room's exit. She turns them into parts of an extended body, showing different densities and linked rhythms. Connecting the territory of Guadalupe to Guatemala, the volcanoes and their ashes become writing and language, narrating personal or collective stories.

Tz'aqaat - Cheen (Cortez) & Manuel Chavajay

Guatemala

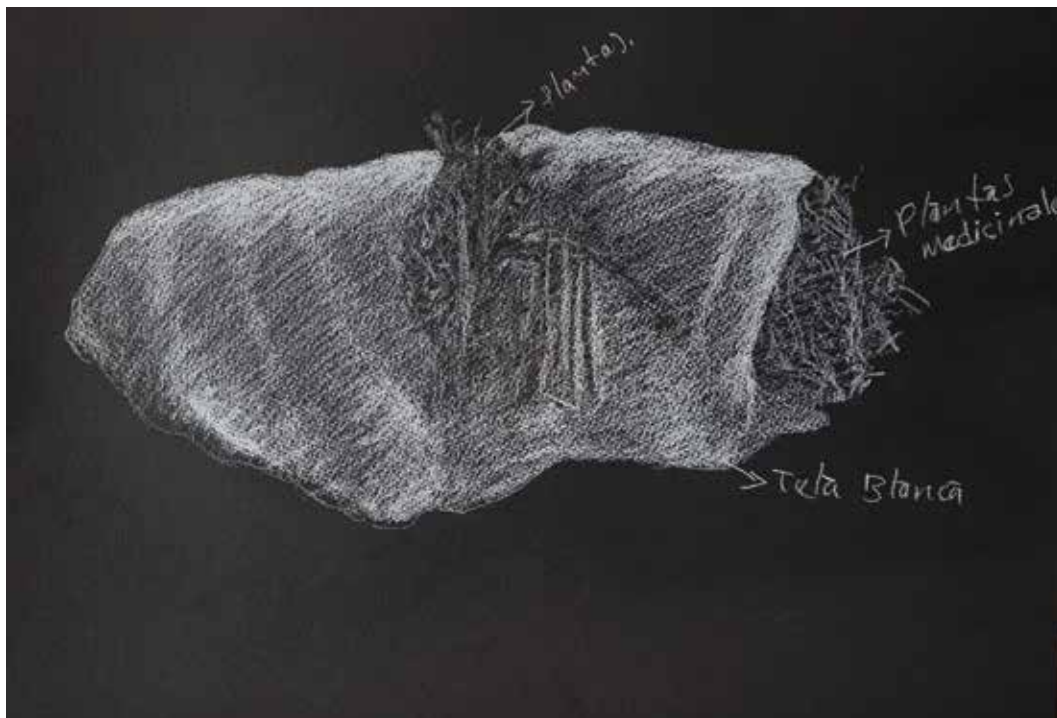
Tz'aqat es una palabra en el idioma Tz'utujil que utilizan Cheen (Cortez) y Manuel Chavajay cuando se refieren a su pareja, ya que alude a cómo se complementan de diferentes formas y niveles. Es aquí donde comienza su colaboración para visualizar sus sueños.

Desde niña, Cheen tenía sueños que no entendía, y se asustaba porque a veces los mensajes que le contaban se cumplían. Ahora lleva varios años escribiendo sus sueños, así como en el proceso de pedir permiso a sus abuelas y abuelos milenarios para compartir una parte de éstos. Se hace así conciencia de dónde viene su linaje, al mismo tiempo que sanan sus caminos.

Cheen y Manuel parten en esta ocasión de este poema que nace de una experiencia vivida: alrededor de las once de mañana salió una lancha de San Pedro a Santiago Atitlán, y como a los diez minutos de haber partido, apareció una ola grande que cubrió por completo la lancha. Al pasar la ola faltaba una persona, que ya nunca apareció. La respuesta de los abuelos fue que nuestra abuela agua tiene hambre, porque ya no la respetamos.

Este es uno de los muchos casos que no tienen explicación, o mejor dicho, una comprensión desde el conocimiento occidental.

Esta colaboración se despliega en cinco obras que emergen de cinco sueños distintos.



Tz'aaqat - Cheen (Cortez) & Manuel Chavajay

Tijax, 2023

Boceto para escultura hecha en tela dacrón,
intervención de texto y plantas medicinales /

Sketch for sculpture made of dacron fabric, text
intervention and medicinal plants.

Ja qa tee ya'nu q'aq'an rupan,

Ja qa tee ya' nu na teew,

Ja qa tee ya'nu na chaqichii

Ja qa tee ya'noq ru chajiiij

Ja qa tee ya'noq ru tzuuq

Nuestra madre agua tiene hambre
Nuestra madre agua siente frío
Nuestra madre agua tiene sed

Nuestra madre nos protege
Nuestra madre agua nos alimenta.

En nuestro idioma Tz'utujil entendemos y comprendemos las necesidades de nuestra madre agua. Aunque al momento de traducirlo al español, se pensaría que no es real, ya que nuestro lago tiene hambre, frío y sed.

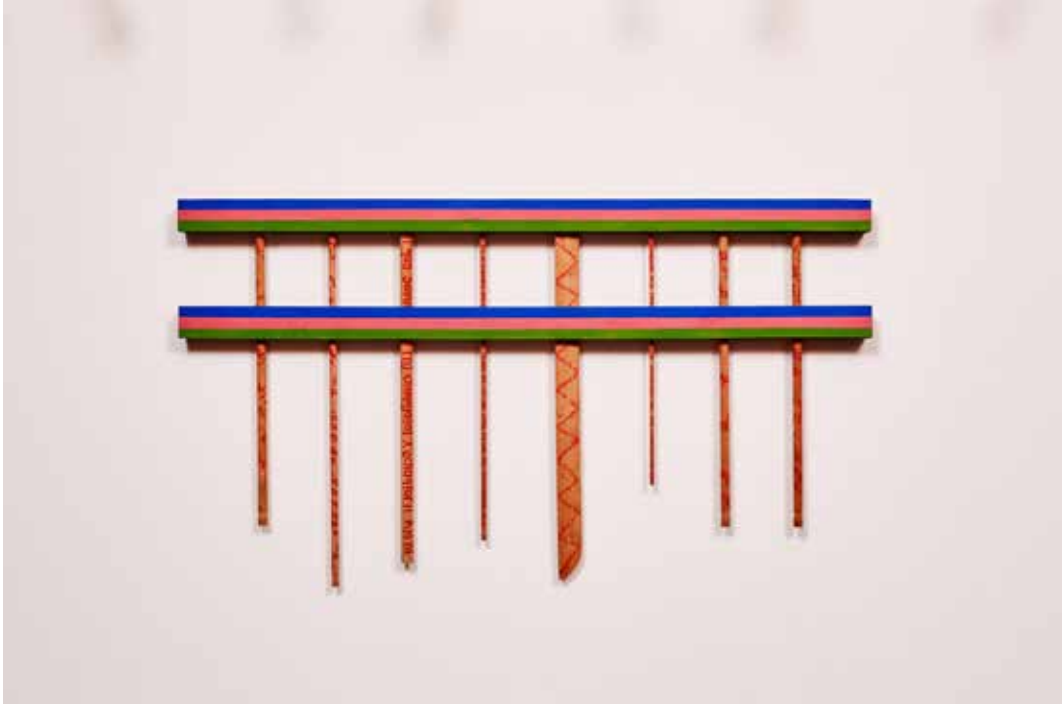
(Traducción al español del maya tz'utujil)

Our mother water is hungry
Our mother water feels cold
Our mother water is thirsty

Our mother protects us
Our mother water feeds us.

In our language, Tz'utujil, we understand the needs of our mother water. When translating it into English, one would think it is not real because our lake is hungry, cold, and thirsty.

(English translation from maya tz'utujil)

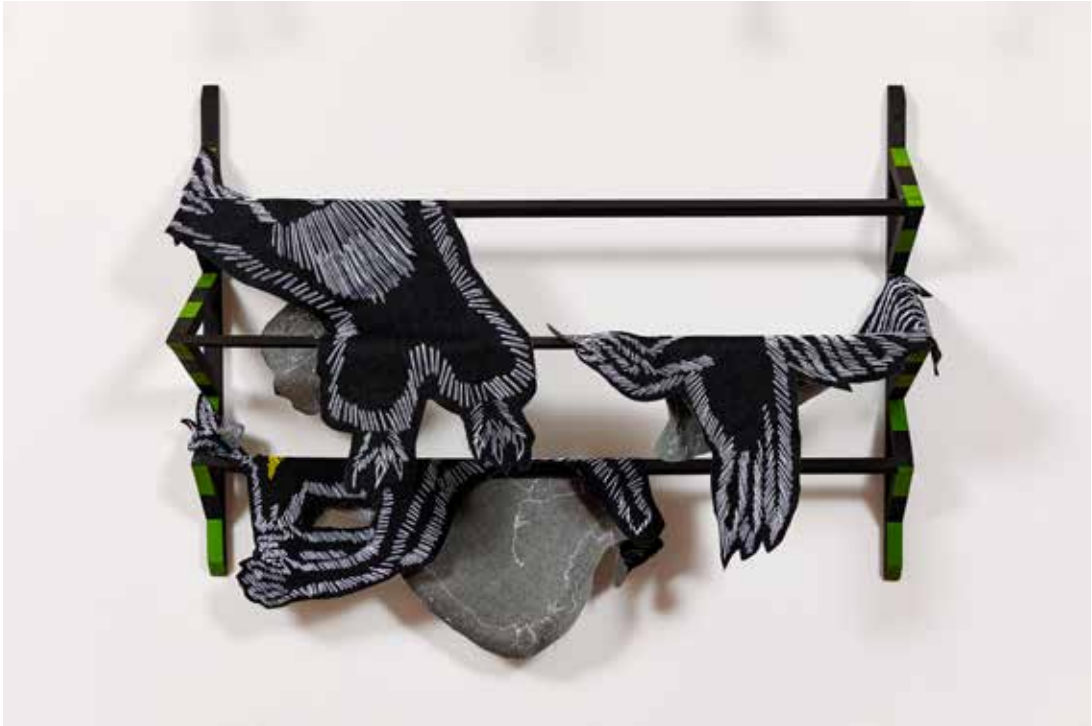


Tz'aqaat - Cheen (Cortez) & Manuel Chavajay

Keej, 2023

Keme, 2023

Tijax, 2023





Tz'aqaat - Cheen (Cortez) & Manuel Chavajay

Guatemala

Tz'aqaat is a word in the Tz'utujil language used by Cheen (Cortez) and Manuel Chavajay when referring to their partner, as it alludes to how they complement each other in different ways and levels. This is where their collaboration to visualize their dreams begins.

Since she was a child, Cheen had dreams she didn't understand and was scared because sometimes her dreams came true. She has been writing her dreams for several years, following a process of asking her millennial grandmothers and grandfathers for permission to share some of them. This way, awareness is made of where her lineage comes from while her paths are healed.

Cheen and Manuel begin with this poem born from a lived experience. Around eleven in the morning, a boat left San Pedro for Santiago Atitlán. About ten minutes after leaving, a large wave appeared and completely covered the boat. When the wave passed, a person was missing from inside the boat and was never found. The grandparents explain that our grandmother's water is hungry because we no longer respect her.

This is one of the many cases that need an explanation or understanding from Western knowledge.

The collaboration unfolds in five works that emerge from five different dreams.

**Tz'aqaat - Cheen (Cortez) &
Manuel Chavajay**
Kawoq, 2023
Videoperformance





Colectivo Tz'aqol - Victor Manuel Barillas y Marta Guadalupe Tuyuc Us

Guatemala

El colectivo Tz'aqol, conformado por Víctor Manuel Barillas y Marta Guadalupe Tuyuc Us, facilita talleres de teatro y sanación desde la mirada de la cosmovisión maya, que es desde donde también encauzan sus montajes teatrales. Solik/Desatar es un monólogo que nos transporta a un viaje mediante la vivencia de una niña que nos muestra su cotidianidad en su comunidad y la alegría de su entorno. La niña se ve vulnerada en su inocencia por una presencia externa que somete su territorio/cuerpo a la vergüenza y la culpa que no le pertenecen. Aunque su comunidad la apoya, también la señala por el hecho de ser mujer. Cuando el hilo no es cortado y abordado desde la palabra y la credibilidad de la misma, vemos como las historias se vuelven cíclicas y se repiten en las siguientes generaciones.

Esto revela la necesidad de sanar el territorio/cuerpo como espacio habitado, incluyendo a la colectividad. Los espectadores dejan de serlo para vivenciar mediante el *ru k'ux* o la esencia del fuego, la limpia con plantas medicinales, las respiraciones, la alegría del baile y el *oyonik* que es el llamado del espíritu. Todo esto se traduce en reconocer nuestra propia fuerza, a habitar sin miedo ni culpas nuestro territorio/cuerpo con alegría y amor hacia nosotras mismas.

Tz'aqol Solonik

Etz'anem qasamaj,
jari' xsipax pa qab'ey,
rik'in ri ni qaya' ruk'ojlem,
ruq'ij qab'anob'al, qatz'ij,
qaxe'el roj maya' winaqi',
richin nik'oxoman qach'ab'äl roma oj k'as,
oj k'o wawe' chupam
ri ixim ulew.

Creación en Movimiento

El teatro es nuestro trabajo
es el regalo recibido en nuestro caminar,
con el teatro le damos la fuerza y energía a
nuestra cultura,
nuestra palabra,
nuestras raíces mayas,
para que retumben nuestras voces
porque estamos y estamos vivas (os)
aquí en *Ixim Ulew*.

(Traducción al español del maya q'eqchi')

Creation in Motion

The theater is our job
It is the gift received in our walk,
with theater, we give strength and energy to our
culture,
our word,
our Mayan roots,
so that our voices echo
because we are and we are alive
here in *Ixim Ulew*.

(English translation from q'eqchi')



Colectivo Tz'aqol - Victor Manuel Barillas & Marta Guadalupe Tuyuc Us

Guatemala

The Tz'aqol collective, made up of Víctor Manuel Barillas and Marta Guadalupe Tuyuc Us, facilitates theater and healing workshops from the perspective of the Mayan worldview, which is where they also direct their theatrical productions. *Solik / Desatar* is a monologue that takes us on a journey through the experience of a girl who shows us her daily life in her community and the joy of her surroundings. The girl sees her innocence violated by an external presence that subjects her territory / her body to shame and guilt that does not belong to her. Although her community supports her, it also singles her out for being a woman. We see how the stories become cyclical and are repeated in the following generations, when the thread is not cut and addressed from the word and its credibility.

This leads to thinking and feeling the need to heal the territory/body as an inhabited space, including the community, from the premise that we are not only individuality but also a community. The spectators stop being spectators to experience through (*ru k'ux*) or the essence of fire, cleansed with medicinal plants, the breaths, the joy of the dance, and the *oyonik* (calling the spirit), which translates into recognizing our own strength, to inhabit our territory/body without fear or blame, with joy and love for ourselves.

**Colectivo Tz'aqol - Victor Manuel
Barillas & Marta Guadalupe Tuyuc Us**
Solik/Desatar (Solik/Tie off), 2022
Monólogo, representación teatral /
Monologue, theatrical representation



Colectivo Tz'aqol - Victor Manuel Barillas & Marta Guadalupe Tuyuc Us
Solik/Desatar (Solik/Tie off), 2022
Monólogo, representación teatral, ceremonia de sanación, Antigua, Guatemala, 2023 –
Monologue, theatrical representation, healing ceremony, Antigua, Guatemala, 2023.



Adler Guerrier

Haití-Estados Unidos | 1975

La serie *Field Guide (Guía de campo)* de Adler Guerrier incluye fotografías, obras en papel y grabados en tela en diálogo con pensamientos sobre los espacios caribeños, ritos, gestos simbólicos y el marco cultural de su paisaje. Las obras reflejan un compromiso continuo con el estudio del lugar, lo que contiene y la interpretación de sus texturas como forma y lenguaje, tanto literario como visual. En cada lugar donde presenta la serie, Guerrier considera un aspecto particular del sitio, definido por una escala íntima y un uso cotidiano modesto, que se convierte en el espacio para un discurso sostenido sobre lo material, lo social y lo aspiracional.

Para la exposición que presentará durante la XXIII Bienal de Arte Paiz, Guerrier desarrolla una instalación de obras nuevas destinadas a un espectador en Antigua Guatemala, que conocerá el paisaje de la diáspora negra Miami-Haití-Caribe. Trabajando en este campo y con estos pensamientos, Guerrier comprende el lugar y el paisaje como sitio y escenario. A través de sus obras, reordena las narrativas, los objetos y las relaciones para enmendar lo encontrado y establecido por la historia, actualizándolos con los lenguajes de lo imaginario.

Adler Guerrier

Untitled (FG--an ordering of imaginaries into new geographies perceived in the present) / Sin título (FG--una ordenación de imaginarios en nuevas geografías percibidas en el presente), 2023

Lápiz de color, pintura de esmalte sobre vinilo / Colored pencil, enamel paint on vinyl









Mansuetos split open [this] diary



Adler Guerrier

Haiti-United States I 1975

Adler Guerrier's Field Guide series comprises photographs, works on paper, and prints on fabric set in dialogue with thoughts on Caribbean spaces, rites and symbolic gestures, and the cultural framing of its landscape. The works reflect an ongoing engagement with the study of place—what it holds—and with rendering its textures as form and language, both literary and visual. For each location where he presents the series, Guerrier considers a particular aspect of the place, defined by an intimate scale and modest everyday use, that becomes the site for sustained discourse on the material, social, and aspirational.

For the exhibition he will present during the XXIII Bienal de Arte Paiz, he is developing an installation of new works intended for a viewer in Antigua, Guatemala, who will learn about the Miami-Haiti-Caribbean-Black diaspora landscape. Working in this field and with these thoughts, Guerrier uses place and landscape as site and stage. Through his works, he re-orders the narratives, objects, and relations to amend what is found and established by history and ameliorates them with the languages of the imaginary.

Adler Guerrier

Untitled (FG--an ordering of imaginaries into new geographies perceived in the present) / Sin título (FG--una ordenación de imaginarios en nuevas geografías percibidas en el presente), 2023
Lápiz de color, pintura de esmalte sobre vinilo / Colored pencil, enamel paint on vinyl

Julieth Morales

Colombia | 1992

El trabajo de Julieth Morales es una reflexión sobre su identidad cultural femenina y el contexto sociocultural indígena en Colombia. Para la construcción de las imágenes de su obra, recurre a las ritualidades sociales, políticas, religiosas y culturales de su comunidad, para resaltar las expresiones corporales y artísticas que ellas contienen. Aborda de manera crítica el cuerpo femenino Misak y utiliza su cuerpo <<Pulø>> o cuerpo mestizo, como medio denunciante.

En el *Lusik* (anacos o faldas Misak), cada hilo de color representa la zona del territorio Misak a la que perteneció cada uno de los ancestros de quien porta el anaco. Así, cada quien porta la tierra de todos sus antepasados y cada anaco es un mapa único. Los cuatro anacos que se presentan en *Recuperar la memoria para recuperarlo todo* conforman juntos una extensión total del territorio Misak. Al no mostrarlo terminado, sino deconstruido, la artista pone el acento en el objeto como relator de un conocimiento específico buscando evidenciar la relación cuerpo/territorio que representa este elemento.

El video performance *Resistencia II* es una acción colaborativa que presenta un ritual realizado por las mujeres de la comunidad Misak. Cuando una mujer Misak va a casarse, la familia hace una minga a la que asiste gran parte de la comunidad para compartir. Durante el encuentro la mujer debe realizar un baile, un ritual que se extiende durante toda la noche, basado en la resistencia física de la novia, que determina si la mujer está apta para el matrimonio. Morales resignifica este ritual al invitarlas a compartir juntas y disfrutar este baile, transformándolo en un espacio de juntanza femenina y empoderamiento.



Julieth Morales

Recuperar la memoria para recuperarlo todo
(*Recovering Memory to Recover Everything*), 2022
Instalación / Installation

Julieth Morales

Resistencia II, 2019
Video instalación – Video installation
19'38''

VII

Meisre misakmerape, truikuan chikucha isumen
Chi kuikuan waminchene, ka intsate merepele
Pulele wamintikte, tap ketanmap trentan
Namuy kellele, wamintikuan mermua trentan
Mayele isukun, chi tapik kepikuan
Namuy kellele wamintikuane

VIII

Mayaelan kasraaranep, chi patsikuan isume
Namuy luspa palepa, kisamtik wantrikucha
Kate isua kusrentrap, kellelan waminchikun
Pire latawei, namuiteway kepik ken tan
Chiwantekucha, wetetrapen kentrún
Chiwante kucha, pesannamumik ken

VII

En la actualidad los jóvenes no piensan en ello, cuando se les habla del pasado lo toman como un chiste, sienten que solamente las ideas del hombre blanco son las buenas, esto pasa porque no escuchan con conciencia la voz de nuestros mayores, reflexiones en comunidad por aquello que dejan nuestros mayores desde la oralidad.

VII

At present, young people do not think about it, when they are told about the past, they take it as a joke, they feel that only the white man's ideas are good, this happens because they do not consciously listen to the voice of our elders, reflections in community for what our elders leave from orality.

VIII

A pesar de que la flauta y el tambor se toque hasta causar la sensación de llorar, caminemos y volvamos al origen juntos pensando y escuchando a nuestros abuelos, así como queremos la tierra y es nuestra, queramos la voz de los mayores porque también es nuestra, todo llegara si seguimos buscando en ella, no lleguemos hasta el punto de olvidarlo todo.

VIII

Despite the fact that the flute and drum are played until they cause the sensation of crying, let us walk and return to the origin together, thinking and listening to our grandparents, just as we want the land, and it is ours, we want the voice of the elderly because it is also ours, everything will come if we keep looking in it, let's not get to the point of forgetting everything.

(Traducción al español del nam trik)

(Translation to English from Nam Trik)



Julieth Morales
Resistencia II, 2019
Video instalación – Video installation
19'38''





Julieth Morales

Colombia | 1992

Julieth Morales's work reflects her feminine cultural identity and the indigenous sociocultural context in Colombia. For the construction of the images of her work, she resorts to her community's social, political, religious, and cultural rituals to highlight the bodily and artistic expressions they contain. She critically approaches the Misak female body and uses *msui cuerpo* << Pulø >> or mestizo body as a denouncing medium.

In the *Lusik* (anacos or Misak skirts), each colored thread represents the area of the Misak territory to which each of the ancestors of the person who wears the anaco belonged. Thus, each carries the land of all her ancestors, and each anaco is a unique map. The four anacos that appear in *Recovering Memory to Recover Everything* comprise a total expanse of Misak territory. By not showing it finished but deconstructed, the artist places the accent on the object as a reporter of specific knowledge seeking to demonstrate the body/territory relationship that this element represents.

The video performance *Resistencia II* is a collaborative action that presents a ritual carried out by the women of the Misak community. When a Misak woman is going to get married, the family organizes a *minga* that a large part of the community attends to share. During the meeting, the woman must perform a dance. This ritual lasts throughout the night, based on the physical resistance of the bride, which determines if the woman is fit for marriage. Morales gives new meaning to this ritual by inviting them to share together and enjoy this dance, transforming it into a space for female gathering and empowerment.

Zoila Andrea Coc-Chang

Guatemala-Estados Unidos | 1996

Los metales enredados, los frijoles y chiles ensartados, y los envoltorios de comida enredados en el trabajo de Zoila Andrea Coc-Chang son análogos a un lenguaje en el que los ingredientes efímeros se unen con materiales cotidianos para crear conexiones a partir de experiencias que se han perturbado perpetuamente en el espacio y tiempo. Recoge restos de comida y efímeros, como hoja de maíz, semillas de aguacate y cáscaras de naranja, en sus diversos estados de descomposición de familiares, amistades, comidas compartidas y restaurantes locales - desde la ciudad de Guatemala hasta Miami, Boston y lugares intermedios -. Estos materiales se manipulan en patrones intrincados, tejidos escultóricos y objetos y pinturas encarnados que privilegian las relaciones de interdependencia entre las formas cíclicas de la naturaleza y nuestras herencias.

Coc-Chang se inspira en las colectividades e imaginarios de las redes de parentesco transoceánicas que se han formado a través de diversas migraciones y circulación de mano de obra, en especial las de su comunidad y tejido familiar no tradicional. Su trabajo interroga las complejidades e intimidades entre y dentro de Asia y las Américas para revelar y trabajar a través de los matices de dónde y cuándo chocan estas geografías. A través de estos gestos, Zoila Andrea trata de forjar nuevas posibilidades de existir más allá de las historias de lucha y representaciones culturales delimitadas territorialmente, poniendo en primer plano

la resiliencia y los lazos de sus redes de parentesco de la diáspora chino-guatemalteca. A partir de los sueños, las ideas, las economías y las formas de ser y ver de los antepasados, fusiona un paisaje en el que lo humano, la naturaleza y lo divino no se pueden separar. Solo pueden entretorse como un compuesto de resiliencia y transformación.

Zoila Andrea Coc-Chang

La lleva!, 2021

Cáscaras y hojas de maíz, alambre floral y clavos en la pared / Corn husks and husks, floral wire and nails on the wall





Zoila Andrea Coc-Chang

Guatemala-United States | 1996

The looping metals, strung beans, chili peppers, and tangled food wrappers in her work are analogous to a language in which ephemeral ingredients are brought together with everyday materials to honor the experiences of those who have been perpetually unsettled across space and time. She collects food remnants and ephemera, like corn husks, avocado pits, and orange peels, in their various states of decomposition from family, friends, shared meals, and local restaurants [from Guatemala City to Miami to Boston and places in between]. These materials are manipulated into intricate patterns, sculptural weavings, and incarnate objects and paintings that privilege the interdependent relationships between cyclical forms of nature and people's inheritances.

She is inspired by the collectivities and imaginaries of the trans-oceanic kinship networks that have formed through various migrations and circulation of labor, especially those of her community and non-traditional family fabric. Her work interrogates the complexities and intimacies between and within Asia and the Americas to reveal and work through the nuances of where and when these geographies collide. Through these gestures, she hopes to forge new possibilities for existing beyond histories of struggle and territorially-bounded cultural representations. She foregrounds the resilience and bonds of her Chinese-Guatemalan diasporic kinship networks, both what has been passed down and passed on, as a means of seeding connections that honors their migrations, spiritual practices, foodways, and their everyday environments. Drawing from her ancestors' dreams, ideas, economies, and ways of

Zoila Andrea Coc-Chang

Mat je fung seng (¿qué te dice el viento? / what does the wind tell you?), 2021-23

Frijoles negros, sedal de pesca, alambre flora, algodón teñido con frijoles, y brillante / Black beans, fishing line, flora wire, bean-dyed cotton, and bright







being and seeing, she melds a landscape in which humans, nature, and the divine cannot be pulled apart. They can only be woven together as a composite of resilience and transformation.

Zoila Andrea Coc-Chang

Más mazorca verde (more green cob), 2021

Organza de seda, cáscaras y hoja de maíz,
plástico, brillante, alambre floral y clavos en
la pared / Silk organza, corn husks and husks,
plastic, glitter, floral wire and nails on the wall

Itziar Okariz

España | 1965

Itziar Okariz pone en cuestión las formas de regular el lenguaje y la producción de los signos que nos definen. Su obra examina los vínculos entre arquitectura, territorio, cuerpo, ritual, sexualidad y semiótica. Se le asocia con prácticas feministas, punk-rock y la crítica queer de las construcciones normativas de género. En años recientes, su práctica se ha ligado a las formas de transmisión y pedagogías del arte.

Diario de sueños es un proyecto que Itziar lleva realizando varios años en distintos momentos, y que consiste en la lectura fragmentaria de un texto, un extracto de un diario de sueños, que la artista registra durante un tiempo determinado. Cada performance está basada en la lectura de los sueños de las noches anteriores. Es una exploración del espacio entre el texto y su vocalización, un texto alterado por su paso por el cuerpo de la artista, una experiencia casi hipnótica producida por la repetición y la sustracción hasta que el texto (asignado al sueño del día) aparece en su totalidad por acumulación. Durante la bienal, Itziar va registrando sus sueños, escribiéndolos y enviándolos a Guatemala para que se vayan acumulando en el espacio expositivo. Además realiza una llamada cada día a una hora determinada, siempre la misma, que se amplifica en el mismo espacio y en la cual lee el sueño de esa noche, trabajando con las palabras en repeticiones, sustracciones, y *loops*, durante toda la Bienal.

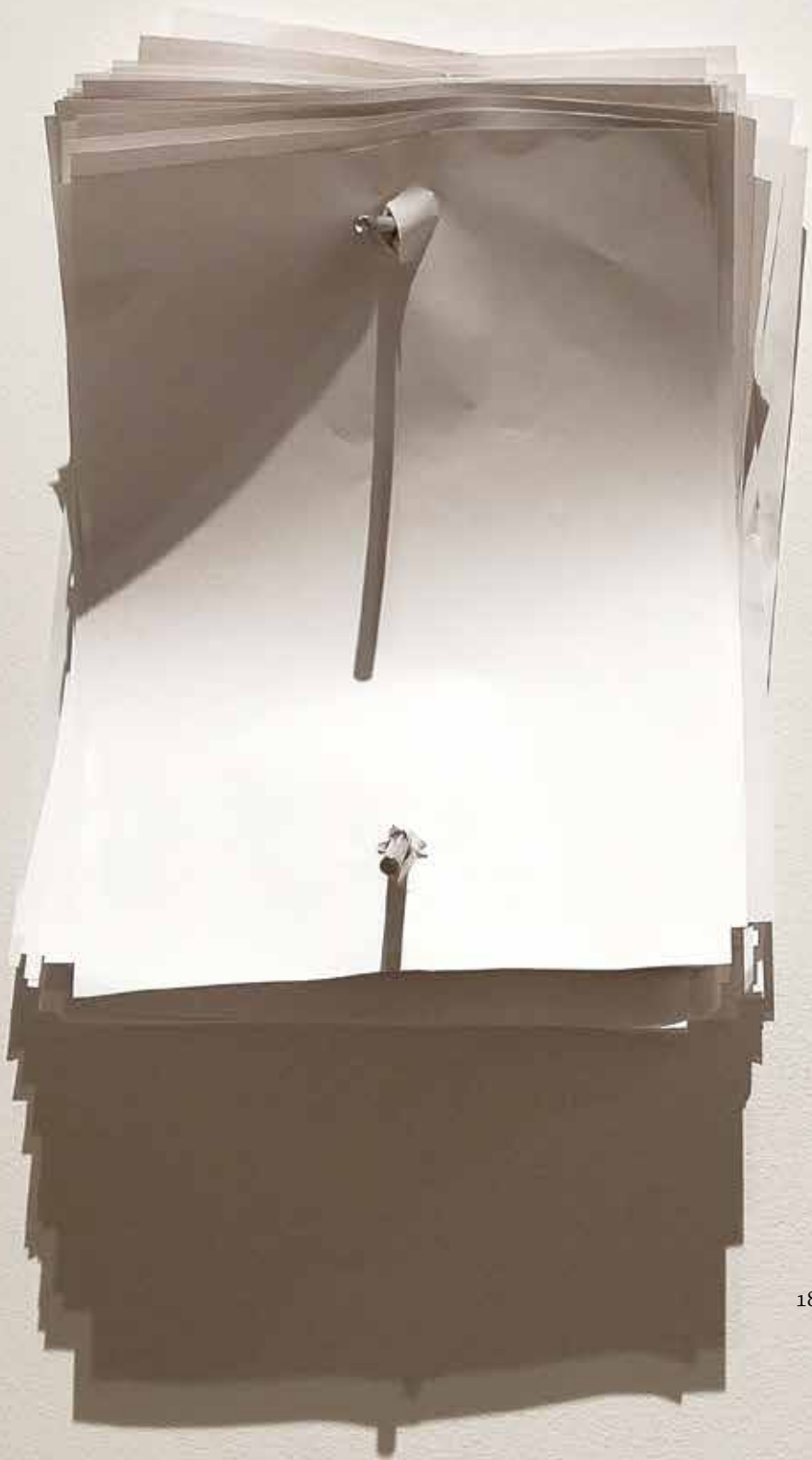
Itziar Okaritz

Diario de sueños. (Dream Diary).

2013-presente - present

Performance, instalación -

Performance, installation



10 de mayo 2012.

Un día, me recuerda al día Pilar en Villabona, con los niños, después de una fiesta
secundario en la terraza encontramos un bebé oculto en un cesto, que así has dejado.
Ella dice ¿no dejaba quedándose? Yo estoy ambivalente, tor también, intento
convencer a las.

A con el pelo muy largo y muy delgada yo en cambio buscó una mujer de circo, como
Judit Butler o como la hircosísima y musculosa mujer del circo en Bedford. El bebé es
muy pequeño y está muy tranquilo, mirando todo, sentado en el fondo de un cesto de
rattan, que parece un corderito de pajaros.

Uztailak 14 (lainoturik dago; dena urdin; ilunabarra)

Hondartza handi luze-luze batekin amets egin dut; Izar, Morroskita, beste ume bat eta ni. Jende gehiago dago; Sergio ere han da, beste bi lagunekin, urrunxeago.

Hondarretatik harrizko eraikin bat altxatu da, eta haren osterara noa umeekin. Ostertzean, itsaso gainean, euli beltz itxurako andana handi bat ikusten dugu; abiada bizian hurbiltzen dira; norabidea aldatzen dute, eta uretan amiltzen dira, baina gelditu egiten dira; andana hura ur azala ukitu aurretik desegiten da; loop: berriro hasten dira. Eguzki- errainuak hodeien artetik; iluntzen ari dela esango nuke.

Beste euli beltz saldo bat guregana dator oldarrean; ez gaituzte ukitzen; harrizko hormara iritsi baino lehen gelditzen dira; eta dena berriz hasten da. Izugarri ederra da.

14 de julio (está nublado, todo azul, un atardecer)¹

He soñado con una playa grande, larguísima, Izar, Morroskita, otro niño y yo. Hay más gente; está Sergio con dos personas más, apartados.

Voy con los niños detrás de un edificio de piedra que surge de la arena. Vemos una nube de insectos como moscas. 14 de julio (está nublado, todo azul, un atardecer) negras en el horizonte sobre el mar; se acercan a toda velocidad, cambian de dirección y se lanzan en picado al agua, pero paran; la nube se disuelve antes de tocar la superficie de agua, loop, vuelven a empezar. Hay rayos de sol filtrados por las nubes, diría que está atardeciendo.

Otra masa de moscas negras se lanza en nuestra dirección, no nos tocan, se detienen antes de llegar a la pared de piedra, y vuelta a empezar. Es bellissimo.

1 Sueño original de Itziar Okariz, 2018. Traducción es de Eskarne Mujika Gallastegi, 2022

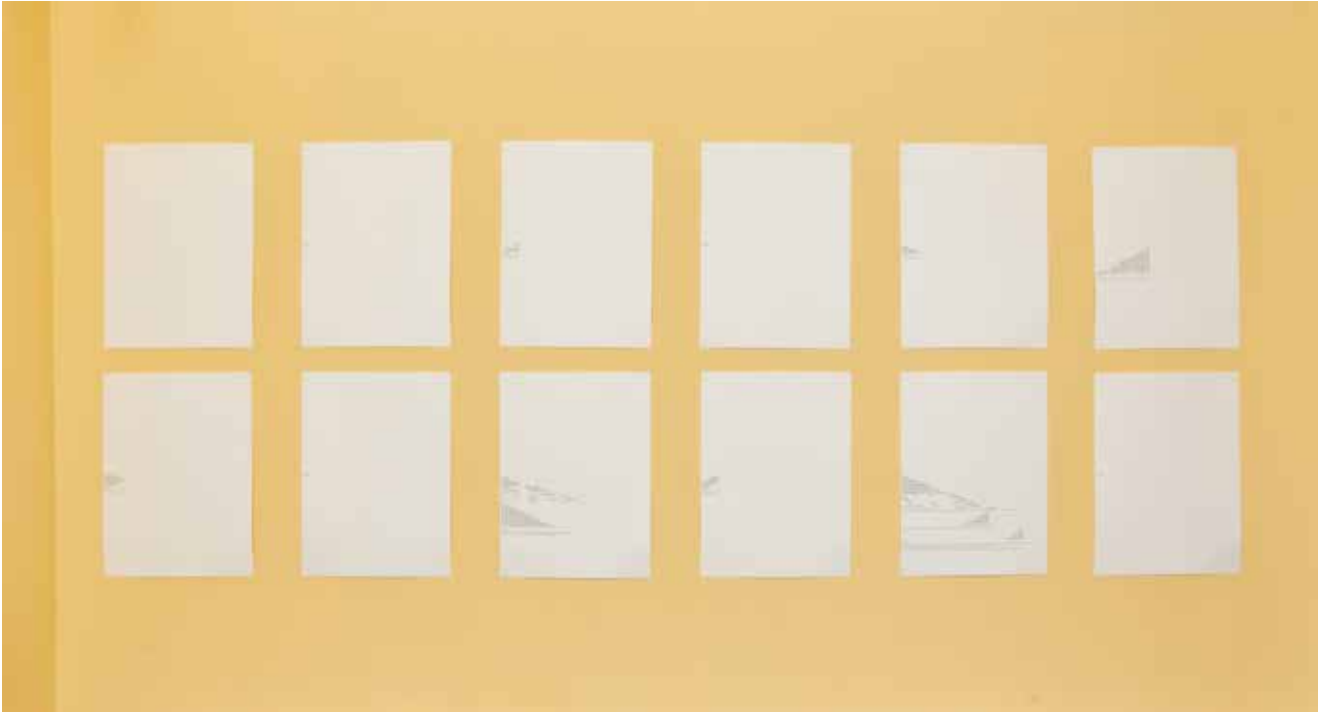
July 14 (it's cloudy, all blue, a sunset)¹

I dreamed of a big, very long beach, Izar, Morroskita, another child, and me. There are more people; Sergio is with two other people, separated.

I go with the children behind a stone building that rises from the sand. We see a cloud of insects like flies July 14 (it's cloudy, all blue, a sunset) black on the horizon over the sea; they come at full speed, change direction, and dive into the water, but stop; the cloud dissolves before touching the water surface, loop, they start again. There are rays of sun filtered through the clouds; I would say it is getting late.

Another mass of black flies darts in our direction, missing us, stopping short of the stone wall, and starting again. It's beautiful.

1 Original dream by Itziar Okariz, 2018. English translation by Francine Birbragher-Rozencwaig, 2022



Itziar Okaritz

Diario de sueños. (Dream Diary).

2013-presente - present

Performance, instalación -

Performance, installation

A

A voice,

A voice, "he

A voice, "he has

A voice, "he has szzzzss

A voice, "he has szzzzss instead."

A voice, "he has szzzzss

A voice, "he has

A voice, "he

A voice,

A

December 26th, 2016

A voice, "he has szzzzss instead."

instead."

szzzzss instead."

has szzzzss instead."

"he has szzzzss instead."

voice, "he has szzzzss instead."

A voice, "he has szzzzss instead."

December 26th, 2016

A voice, "he has szzzzss instead."

Itziar Okariz

Spain | 1965

Itziar Okariz questions the ways of regulating language and the production of the signs that define us. Her work examines the links between architecture, territory, body, ritual, sexuality, and semiotics. She is associated with feminist practices, punk-rock, and queer critique of normative gender constructions. In recent years, her practice has been linked to the forms of transmission and pedagogies of art.

Dreams' Diary is a project that Itziar has been carrying out for several years at different times and consists of the fragmentary reading of a text, an extract from a dream diary, which the artist records for a specific time. Each performance is based on reading the previous night's dreams. It explores the space between the text and its vocalization, a text altered by its passage through the artist's body. It is an almost hypnotic experience produced by repetition and subtraction until the text (assigned to the day's dream) appears in her voice by accumulation. Itziar will record her dreams during the biennial, writing them down and sending them to Guatemala to accumulate in the exhibition space. In addition, she will call every day at a specific time, always the same, amplifying it in the same space, and reading that night's dream, working with words in repetitions, subtractions, and loops, throughout the biennial.

Itziar Okaritz

Diario de sueños. (Dream Diary).

2013-presente - present

Performance, instalación -

Performance, installation

Roberto Escobar Raguay

Guatemala | 1992

El arte de Roberto Escobar se enfoca en el paisaje urbano, principalmente en el entorno y la evolución de la ciudad de Guatemala. Estudia el estado de las estructuras y el registro del tiempo en las casas, el transporte público y el consumo masivo. Contrasta la pintura paisajística tradicional con una nueva perspectiva que evidencia y plasma la transformación actual de su ciudad.

En esta serie de acuarelas, Roberto incide en su contexto biográfico en la recogida de basura y reciclaje, atendiendo a los cambios urbanísticos y explorando cuestiones ecológicas y de convivencia.

Roberto Benjamín Escobar

Objetos incompletos (Incomplete Objects), 2022

Acuarela y tinta sobre papel
Sounders Waterford – Watercolor
and ink on Sounders Waterford
paper



En los alrededores...

En los alrededores del relleno sanitario con mi familia, por muchos años, trabajamos en fletes, carga de basura y reciclaje, al mismo tiempo visualizando los cambios del entorno de la zona 3, en un barrio cerca de la Avenida Bolívar.

El trabajo familiar era nuestro sustento y cotidianamente la forma de ganarnos la vida. Mi papá utilizaba un camión de palangana. Cuando estudiaba pasaba observando a más familias trabajando en recolección de desechos, siendo escenas recurrentes y que, en ciertas ocasiones, acompañé a mi papá a realizar algunos fletes desechando la basura en el interior del relleno.

A partir de investigaciones sobre la ciudad capital guatemalteca, por medio de fotografías, lecturas y relatos familiares, fui creando mi reflexión acerca de cuán sostenible puede ser un basurero a nivel de ciudad o regional. ¿Hasta qué punto es sustentable la ciudad de Guatemala agotando sus recursos?

He llegado a realizar esta serie de pinturas en acuarela, respondiendo al paisaje guatemalteco, dejando una constancia del día a día de un lugar que pareciera ser un micro mundo y una forma de exploración del mi territorio, explorando el factor ambiental y la forma de convivencia dentro de un sector económico.

In the Surroundings...

In the surroundings of the landfill with my family, for many years, we worked with freight, garbage, and recycling loads while visualizing the changes in the environment of Zone 3, in a neighborhood near Bolívar Avenue.

Family work was our livelihood, and my dad used a basin truck daily to earn a living. While studying, he watched more families working in waste collection, recurring scenes that, on certain occasions, I accompanied my dad to carry out some freight disposing of garbage inside the landfill.

Based on research on the Guatemalan capital city, through photographs, readings, and family stories, they were my reflection on how sustainable a garbage dump can be at the city or regional level. To what extent is Guatemala City sustainable by depleting its resources?

I have come to make this series of watercolor paintings, responding to the Guatemalan landscape, leaving a record of the day-to-day of a place that seems to be a micro world and a way of exploring my territory, exploring the environmental factor and the way of coexistence within an economic sector.



Roberto Benjamín Escobar

36 calle 2020 (36 Street 2020), 2023

Acuarela y tinta sobre papel

Sounders Waterford – Watercolor

and ink on Sounders Waterford

paper



Roberto Benjamín Escobar

36 calle 2020 (36 Street 2020), 2023

Acuarela y tinta sobre papel

Sounders Waterford – Watercolor

and ink on Sounders Waterford

paper



Roberto Escobar

Raguay

Guatemala | 1992

Roberto Escobar's art focuses on the urban landscape, mainly on the environment and the evolution of Guatemala City. He studies the state of structures and the record of time in houses, public transport, and mass consumption. He contrasts traditional landscape painting with a new perspective that shows and reflects the current transformation of his city.

In this series of watercolors, Roberto focuses on his biographical context in collecting garbage and recycling, attending to urban changes, and exploring ecological and coexistence issues.

displacements: water,
land and **b**odies

desplazamientos:
agua, tierra y **c**uerpos

Agua dulce
Agua salada
Agua potable
Aguas residuales
Aguas contaminadas

Ríos que fluyen por la tierra
abriendo caminos
regando campos
vertiendo sus cauces en lagos y mares

Sangre que circula por las venas
Corrientes líquidas llenas de vida que el hombre mata

Raudales que unen
o que limitan
al convertirse en fronteras
con cargas políticas
y discriminatorias

Mares en los que navegaron
colonizadores
que ensangrentaron territorios
pero no lograron
apagar la llama
de conocimientos ancestrales

Mares que trajeron
la tez morena
con sus deidades
sus creencias
su música
su arte
sus tradiciones ancestrales

Agua
Sistema vivo que
Piensa
Siente
Reflexiona
Se entristece

Agua
Aire

Sol
Tierra
Mujer - Hombre - Ser
Respeto y conciencia
Un solo sistema viviente

Fresh water
Saltwater
Drinking water
Sewage water
Contaminated water

Rivers flowing across the land
opening roads
watering fields
pouring its channels into lakes and seas

Blood circulating through the veins
Liquid streams full of life that man kills

streams that unite
or that limit
by becoming borders
politically charged
and discriminatory

Seas they sailed on
colonizers
that bloodied territories
but they failed
put out the flame
of ancestral knowledge

Seas that brought
the brown complexion
with their deities
their beliefs
its music
his art
their ancestral traditions

Water
living system that
Think
feel
reflect
It gets sad
Water

Air
Sun
Land
Woman - Man - Being
Respect and conscience
A single living system

Marilyn Boror Bor

Guatemala |1984

Marilyn Boror Bor es una artista indígena Maya-Kaqchikel originaria de San Juan Sacatepéquez, que se concentra en la exploración del concepto de identidad dentro de un contexto normativo. Gran parte de su trabajo opera en la identificación de estructuras racistas, patriarcales y coloniales arraigadas en las formas culturales contemporáneas latinoamericanas. Sus obras rechazan al sistema de representación epistemológico colonial y se enfocan en el poder de las palabras como detonantes históricos de significados culturales y cuestionamientos sobre la identidad. Su trabajo busca la preservación y la recuperación de los idiomas de los pueblos originarios, como un llamado a rescatar el presente mediante nuevas narrativas y el estudio del pasado.

Objetos con antecedentes mayas prehispanicos, entre ellos vasijas y tinajas provenientes de diversas regiones indígenas de Guatemala llenas de cemento; alimentos tradicionales derivados del maíz elaborados con cemento fresco y luego envueltos en hojas naturales; indumentarias mayas tragadas por bloques de concreto e hilos que luchan y resisten dentro de un territorio gris, frío y duro. Esta serie responde ante la occidentalización impuesta y los saqueos de territorios y recursos a los pueblos originarios. Las personas que defienden los territorios están siendo perseguidas. Este año ha habido más de mil presos políticos en Guatemala, mientras que las industrias y mineras continúan adquiriendo poder. El mundo occidental y sus formas de represión están en nuestras comidas y en los elementos cotidianos de nuestras vidas.

Marilyn Boror Bor

El agua se nos hizo concreto (The water made us concrete), 2022- 2023

Objetos con antecedentes mayas prehispanicos, entre ellos vasijas y tinajas provenientes de diversas regiones indígenas de Guatemala llenas de cemento / Objects with a pre-Hispanic Mayan background, including pots and jars from various indigenous regions of Guatemala filled with cement.



Mi abuela Juana

Por Marilyn Boror Bor y Jimena Pons Ganddini

A veces me parece que las gruesas trenzas que mi abuela se enrolla alrededor de la cabeza –y también el gato que está a su lado– son negros de puro hollín. Quién quita, en esta casa todo ha tenido un color antes de ser negro, aunque no recuerdo haber conocido tanta gama. Las paredes, el techo, las tazas, las ollas, las canastas, las sillas, todo lo que ha hecho fila frente al poyo de la cocina ha existido antes que yo, sobre todo las rugosas manos de mi abuela. Ellas también tienen el color de las cosas de casa, un marrón barro, atezado y besado por el fuego. Sólo el vívido color de su indumentaria maya de San Juan Sacatepéquez parece destacar en el lugar.

La miro a ella y miro al fuego. Me vuelvo a verla a ella. El gato salta en medio de las dos y no desprende una partícula de hollín, es negro como el carbón, no por él. Algo en el gesto de mi abuela y en la forma en que el fuego la respeta me dan la impresión de que todo es al revés, que de la tierra y el fuego se forjó ella, por eso lleva mapas en la piel, porque es guía, memoria y territorio puro. Y fue ella misma quien siguió moldeando el barro y puso al fuego los bloques de adobe para hacernos pared y techo, tazas y utensilios y un poyo donde resguardar su corazón caliente, tan hijo de brasas vivas. Por eso las cosas de casa tienen el color de sus manos, porque les quedó grabada su caricia creadora. Por eso también siempre están llenas con agua o comida, es el amor que está dispuesta a entregar.

Me dice que hoy voy a conocer un color nuevo que tiene que ver con la tierra y con los hombres, porque hay un evento especial que celebrar.

Me extiende una canasta de caña y me voy al patio tras de ella. El patio siempre es colorido porque allí tendemos la ropa que se lava en el río. Pero hoy no hay ropa que colgar, en su lugar hay gallinas atadas de patas que no se enteran que deben escapar y que, por la distancia en que cuelgan, me cubren los ojos del sol. Nunca las había visto desde esta perspectiva. Entonces mi abuela comienza a caminar veloz hacia la primera gallina y, mientras le retuerce el cuello para matarla, me dice que hay que hacerlo rápido para que no sufran, que ellas ya vivieron felices en el patio y que este es su destino: alimentarnos. Va hacia la segunda y es cuando reconozco el color del que me hablaba, en mi cara ha salpicado toda la roja sangre de la gallina al ser degollada. Mi tarea con la canasta era precisamente esta, atrapar las cabezas por si caen. Y así va mi abuela, una tras otra, conmigo siempre detrás, cada vez más roja, menos marrón, mientras aprendo que los colores tienen olor. Luego de esperar que toda la sangre caiga a la tierra, las toma y las lleva al otro patio donde ya las esperan otras mujeres con una enorme olla de agua hirviendo que posa sobre leños que arden. Las despluman mientras hablan en un idioma que yo apenas acaricio, el kaqchikel.

Puede ser por el sol o por la sensación roja en mi piel, pero prefiero lavarme la cara y regresar alrededor del poyo donde todo tuvo un color antes de ser negro. Ya no quiero conocer más colores por hoy, a veces es mejor no conocer tanta gama.

Lágrimas de maicitos

Por Marilyn Boror Bor y Jimena Pons Ganddini

Para llegar al molino de mis abuelos, Cecilia y Eustaquio, desciendo una cuesta muy inclinada que nos lleva a la orilla del río Pixcayá. Voy midiendo mis pasos más contenta que tranquila, mientras empujo el viento entre mis dientes para constatar lo que ya sé: que aún no puedo silbar. Pero es larga la cuesta y, aunque voy alegre y cautelosa, las tres libras de maíz se comienzan a sentir como si fueran quince y mi cadera sin curva no tiene manera de retener el peso que mi bracito ya no puede sostener y, mientras trato de equilibrar todo esto, despego los ojos del camino sólo para que mis pies tropiecen y nos hagan caer. Lo digo en plural porque no caigo sola. Caen conmigo también el balde, el maíz, el almuerzo, la confianza, la alegría, la visita a los abuelos, la cara de felicidad de mis padres al regresar, todo esto estaba allí, en un balde que pesaba apenas tres libras.

Me pongo a llorar fuerte. Muy fuerte. Por cada maíz que recojo, dejo una lágrima en su lugar. Me pongo a hacer memoria y recuerdo que sí me calculé el tamaño, que me di cuenta que no tenía manitas para tortear, pero sí para cargar. Recojo otros maicitos y recuerdo también que me vi la forma de las caderas y sabía que no tenía las curvas de las señoras que se recuestan los baldes de nixtamal para llevarlo a moler, pero moría por visitar a mis abuelos así que insistí en mi madurez. Tal vez no debí hacerlo porque papá se va a enojar por no tener tortillas recién hechas para almorzar. Además, ni me iba a felicitar porque a él le da igual quién vaya al molino con tal de que todo esté servido a tiempo. Lloro mucho más. Ahora son tres lágrimas las que siembro en el piso por cada maíz que recojo.

Lo único bueno es que he llorado fuerte, tan fuerte, que una vecina ha salido a auxiliarme, incluso me ayuda a lavar el maíz en su casa, quitándole cuanta tierra y piedritas puede para que yo no deje de visitar el molino. Así que, luego de un buen rato, llego donde mis abuelos y rebaso a todas las señoras grandes para que Don Tomás, el ayudante del molino, meta el nixtamal en el contenedor y lo presione con la paleta para que comience a caer. Yo me hincó al pie del molino a esperar que la masa caiga para poder hacerlas bolitas y meterlas de regreso en el recipiente. Hoy no me las puedo comer como cuando acompañó a mamá porque ya se nota bastante que perdí un poco más de la mitad, así que meto las manos en el interior de la máquina para sacar la masa atrapada para juntar más, aunque sea un poquito más, mientras recuerdo que ella me repitió muchas veces antes de salir de casa que no lo fuera a hacer porque mis manitas podían quedar atrapadas. Fue su única instrucción.

Hago una bola grande uniendo todas las bolitas que amasé y me dirijo a casa. Es larga y empinada la cuesta, pero el balde ya no pesa tanto porque es menos maíz el que llevo y ya no voy feliz, así que no creo que se me vuelva a caer. No creo en tan mala suerte. En el camino voy pensando en qué excusa daré por si notan que es poquito lo que llevo, aunque cruzo los dedos esperando no lo hagan.

Entro a casa. Papá está molesto porque tardé demasiado. Mamá está molesta porque traje muy poquito. Yo, que no sé bien qué decir o cómo romper el hielo, solo alcanzo a preguntar: ¿verdad que las lágrimas tienen forma de maicitos?





My Grandmother Juana

By Marilyn Boror Bor and Jimena Pons Ganddini

Sometimes it seems to me that the thick braids my grandmother winds around her head – and the cat next to her – are black of pure soot. Who knows, in this house, everything has had color before being black, although I don't remember having known such a range. The walls, the ceiling, the cups, the pots, the baskets, the chairs, everything lined up in front of the kitchen bench has existed before me, especially my grandmother's wrinkled hands. They, too, have the color of things at home, a muddy brown, swarthy, and kissed by fire. Only the vivid color of their Mayan clothing from San Juan Sacatepéquez seems to stand out in the place.

I look at her, and I look at the fire. I turn to see her. The cat jumps between them and doesn't give off a particle of soot; it's black as coal, not because of him. Something in my grandmother's gesture and in the way the fire respects her give me the impression that everything is the other way around, that she was forged from earth and fire; that's why she carries maps on her skin because she is a guide, memory, and pure territory. And it was she who continued to shape the clay and put the adobe blocks on the fire to make us walls and ceilings, cups and utensils, and a stone bench to protect her warm heart, such a son of live coals. That is why things at home have the color of her hands because her creative caress was engraved on them. That is also why they are always filled with water or food; it is the love she is willing to give.

She tells me that today I am going to discover a new color that has to do with the earth and with men because there is a special event to celebrate. She hands me a cane basket, and I follow her to the patio. The patio is always colorful because we hang the clothes washed in the river there. But today, there are no clothes to hang. Instead, chickens are tied by their legs. They don't realize they have to escape. Due to the distance they hang from, they cover my eyes from the sun. I had never seen them from this perspective. Then my grandmother begins to walk quickly towards the first hen and, while she twists its neck to kill it, she tells me that we must do it soon so that they don't suffer, that they have already lived happily in the yard, and that this is their destiny: to feed us. She goes to the second one, and that's when I recognize the color she was talking about; she had splashed all the red blood of the hen on my face when it was slit. My task with the basket was precisely this: catching the heads in case they fell. And so, my grandmother goes, one after the other, with me always behind, each time redder, less brown, while I learn that colors have a smell. After waiting for all the blood to fall to the ground, she grabs them and takes them to another patio where other women are already waiting for them with a large pot of boiling water that rests on burning logs. They pluck them while speaking in a language I barely caress, Kaqchikel.

It could be from the sun or the red feeling on my skin, but I prefer to wash my face and go back around the stone bench where everything had color before it was black. I don't want to know more colors today; sometimes, it's better not to know so much range.

Little Corn Tears

By Marilyn Boror Bor and Jimena Pons Ganddini

To get to the mill of my grandparents, Cecilia and Eustaquio, I go down a very steep slope that takes us to the banks of the Pixcayá River. I'm measuring my steps somewhat happier than calm while I push the wind between my teeth to verify what I already know: that I still can't whistle. But the hill is long, and although I am happy and cautious, the three pounds of corn begin to feel like fifteen. My hip, without a curve, cannot retain the weight my little arm can no longer support. While I try to balance all this, I take my eyes off the road only to have my feet stumble, and we fall. I say it in the plural because I don't fall alone. The bucket, the corn, the lunch, the confidence, the happiness, the visit to the grandparents, my parents happy when I returned, all that was there, in a bucket that weighed barely three pounds.

I start crying hard. Very hard. For every corn I pick, I leave a tear in its place. I began to remember, and I remember that I did calculate the size and realized that I did not have little hands to torte, but I did have to carry. I pick up other little corns, and I also remember seeing the shape of my hips. I knew I did not have the curves of the ladies who lean on the nixtamal buckets to take it to grind. Still, I was dying to visit my grandparents, so I insisted on my maturity. I shouldn't have done it because Dad would be mad that I won't have fresh tortillas for lunch. Besides, he wouldn't even congratulate me because he doesn't care who goes to the mill as long as everything is served on time. I cry a lot more. Now there are three tears that I planted on the ground for each corn that I collect.

The only good thing is that I have cried so hard that a neighbor has come out to help me; she even helped me wash the corn in her house, removing as much dirt and pebbles as she could so I could still go the mill. So, I get to my grandparents' house after a long time. I get ahead of all the big ladies so that Don Tomás, the mill's helper, puts the nixtamal in the container and presses it with the paddle so that it starts to fall. I kneel at the foot of the mill to wait for the dough to fall so that I can make them into balls and put them back in the container. Today I can't eat them like when I go with Mom because it's already quite noticeable that I lost more than half. I put my hands inside the machine to remove the trapped dough to gather more, even if it's a little more. At the same time, I remember that she repeated to me many times before leaving the house that I should not do it because my little hands could get trapped. It was her only instruction.

I make a big ball joining all the little balls I kneaded and go home. The slope is long and steep, but the bucket no longer weighs so much because the corn I'm carrying is less, and I'm not happy anymore, so I don't think I'll drop it again. I don't believe in such bad luck. On the way, I think about what excuse I will give in case they notice that what I am bringing back is too little. I cross my fingers, hoping they don't notice.

I get home. Dad is upset because I took too long. Mom is upset because I brought too little. I don't know what to say or how to break the ice, so I ask: aren't tears shaped like little corns?



Marilyn Boror Bor

Guatemala | 1984

Marilyn Boror is an indigenous Maya-Kaqchikel artist from San Juan Sacatepéquez who focuses on exploring identity within a normative context. Much of her work identifies racist, patriarchal, and colonial structures rooted in contemporary Latin American cultural forms. Her works reject the colonial epistemological system of representation and focus on the power of words as historical triggers of cultural meanings and questions of identity. Her work seeks the preservation and recovery of the languages of the original peoples as a call to rescue the present through new narratives and the study of the past.

Objects with Pre-Hispanic Mayan antecedents, including pots and jars from various indigenous regions of Guatemala filled with cement; traditional foods derived from corn made with fresh cement and then wrapped in natural leaves; Mayan clothing swallowed by concrete blocks and threads that fight and resist within a gray, cold and rugged territory. This series responds to the imposed westernization and the looting of territories and resources of the native peoples. The people who defend the territories are being persecuted. This year there have been more than 1,000 political prisoners in Guatemala. At the same time, the industries and mining companies continue to gain power. The Western world and its forms of repression are in our meals and in the everyday elements of our lives.

Marilyn Boror Bor

El futuro que nunca fue II, de la serie, nos quitaron la montaña, nos dieron cemento (The future that never was II, from the series, they took away the mountain, they gave us cement), 2023

Hilos y cemento / threads and cement





Eliazar Ortiz Roa

República Dominicana | 1981

Eliazar Ortiz Roa es un artista dominicano radicado en Las Terrenas, donde desarrolla una práctica artística que parte del reconocimiento y diálogo con el medio natural que habita. A través de la etnobotánica experimenta con pigmentos y papeles orgánicos realizados con materiales de su propia cosecha como parte conceptual de su narrativa: lenguaje y cuerpo, género e identidad, heteropatriarcado, racismo, o antropocentrismo. Eliazar desarrolla historias de ficción inspiradas en los pueblos indígenas y afroantillanos, en sus creoles y voces de lenguas nativas, lo cual lo lleva a construir su Guari Kreyol, un lenguaje de símbolos propio con el que interviene sus obras.

Kanoa del arawak taíno significa barca y *Kó*, del creole haitiano, se traduce como cuerpo humano. En la instalación *Kanoa Kó* Eliazar propone una reflexión sobre el paisaje fronterizo dominico haitiano, abarcando tanto las dinámicas de intercambios culturales y económicos que se generan en los mercados situados en dichos bordes, como la transformación de los ecosistemas afectados por las políticas del estado dominicano. Los materiales para la elaboración de la instalación provienen de la técnica del Tejamaní, una variante del adobe con referencias africanas que ha caído en desuso, propia de la arquitectura vernácula de las zonas áridas de la isla y que caracterizan la zona de La Línea, nombre dado popularmente a esta región fronteriza. Esta simbología se completa realizando un sincretismo con los materiales utilizando el kapok de la Ceiba sagrada con la que se confeccionaban las canoas y el plátano, omnipresente como monocultivo transformador de la cultura y el paisaje desde la colonización.

Eliazar Ortiz Roa

Río El Mulito, Río Artibonito y Río

Dajabón (Masacre), 2023

Instalación / Installation

Dimensiones variables / Dimensions
variable









Eliazar Ortiz Roa
Trueke Kouture I, 2014
Fotografía / Photograph

Eliazar Ortiz Roa

Dominican Republic | 1981

Eliazar Ortiz Roa is a Dominican artist based in Las Terrenas, where he develops an artistic practice that starts from the recognition and dialogue with the natural environment that he inhabits. Through ethnobotany, he experiments with pigments and organic papers made with materials of his own harvest as a conceptual part of his narrative: language and body, gender and identity, heteropatriarchy, racism, or anthropocentrism. Eliazar develops fictional stories inspired by indigenous and Afro-Antillean peoples in their Creoles and native language voices, which leads him to build his Guari Kreyol, his own language of symbols with which his works intervene.

Kanoa from Arawak Taíno means boat, and Kó, from Haitian Creole, translates as the human body. In the installation, Kanoa Kó Eliazar proposes a reflection on the Dominican-Haitian border landscape, covering both the dynamics of cultural and economic exchanges generated in the markets located on said borders and the transformation of the ecosystems affected by the policies of the Dominican state. The materials for the elaboration of the installation come from the Tejamaní technique, a variant of adobe -with African references- that has fallen into disuse, typical of the vernacular architecture of the arid zones of the island and that characterize the area of La Línea, the name popularly given to this border region. This symbology is completed by performing a syncretism with the materials using the kapok of the sacred Ceiba with which the canoes were made and the banana, omnipresent as a monoculture transforming culture and landscape since colonization.

Martín Wannam

Guatemala-Estados Unidos

| 1992

Martín Wannam ofrece una mirada crítica del clima histórico y sociocultural de Guatemala, centrada en un nuevo sueño de libertad para personas disidentes de género. Se enfoca en la intersección entre la piel prieta y la utopía queer, utilizando las bases de la iconoclasia y la estética del maximalismo para retar estructuras establecidas, como la religión, la colonialidad, el folclore y la supremacía blanca.

Ser Hueco en mi país es una video registro de una performance que comenta sobre las políticas de violencia e (in)visibilidad de comunidades que son continuamente empujadas a los márgenes, como la comunidad LGBTQ en Guatemala. Martín se ubica en el centro de la Plaza Mayor de la Constitución de Ciudad de Guatemala con un reproductor portátil con el himno nacional y la mano derecha sobre el corazón de cara al espectador. Se quita la camisa y la tira al suelo, mientras un hombre anónimo armado con un bisturí graba rápidamente la palabra despectiva "HUECO" en la carne morena. Este momento habla de la impotencia de los cuerpos marrones queer dentro de un sistema nacional que pasa por alto la retórica del odio y los crímenes. *Bailando en mi Legado y Brillantina* es una instalación fotográfica que explora las fallas culturales del legado familiar desde un lente cuir personal. Usando autorretratos y retratos, imágenes del archivo familiar y texto biográfico, explora la tensión entre la alegría, el engaño y la historia familiar a través del humor negro.



Martín Wannan

Ser Hueco en mi País (Being "Hueco" [Gay] in My Country), 2019

Video - performance. Plaza de la Constitución,
Zona 1, Ciudad de Guatemala



Martín Wannam

Guatemala-United States |

1992

Martín Wannam critically examines Guatemala's historical and sociocultural climate, centered on a new dream of freedom for gender dissidents. He focuses on the intersection between dark skin and queer utopia, using the foundations of iconoclasm and the aesthetics of maximalism to challenge established structures, such as religion, coloniality, folklore, and white supremacy.

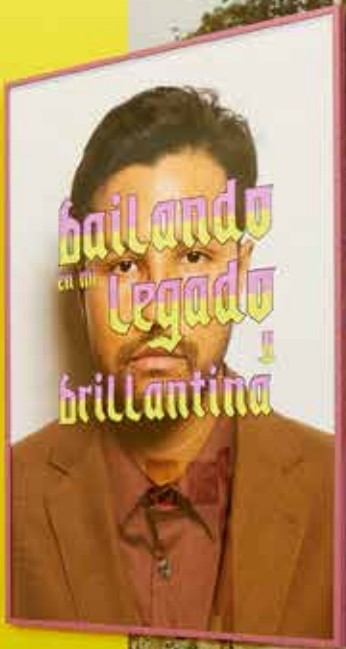
Ser Hueco en mi país (Being Hollow in My Country) is a video recording of a performance that comments on the policies of violence and (in)visibility of communities continually pushed to the margins, such as the LGBTQ community in Guatemala. Martín is in the center of the Plaza Mayor de la Constitución in Guatemala City with a portable player playing the national anthem. His right hand is placed over his heart facing the viewer. He strips off his shirt and tosses it to the ground. At the same time, an anonymous man armed with a scalpel quickly carves the derogatory word "Hueco" (Hollow, meaning gay*¹) into the brown flesh. This moment speaks to the powerlessness of queer brown bodies within a national system that glosses over the rhetoric of hate and crime. *Bailando en mi Legado y Brillantina (Dancing in my Legacy and Glitter)* is a photographic installation that explores the cultural flaws of the family legacy through a personal queer lens. Using self-portraits and portraits, images from the family archive, and biographical text, he explores the tension between joy, deceit, and family history through dark humor.

¹ Note of the translator



Los Angeles, California, 1968. A photograph of a man, possibly a student, looking directly at the camera. The image is partially obscured by a graphic of purple and pink flames. The portrait is framed in red.





Juana Valdés

Cuba | 1963

La práctica multidisciplinaria de Juana Valdés combina varios medios documentales para interrogar historias asociadas con la América poscolonial y las representaciones contemporáneas de lo que constituye “el otro” en la América blanca. Este enfoque coloca su trabajo en diálogo con artistas contemporáneos que reconstituyen historias descartadas, reexaminan el pasado imaginado y exploran la experiencia negra y la herencia ancestral. Las obras centran las voces de negros, indígenas y personas de color en relación con los artefactos culturales para ubicar el discurso sociopolítico dentro de la cultura material mientras explora cuestiones de raza, transnacionalismo, género y clase en la diáspora afrolatina transoceánica y las redes coloniales de comercio y trabajo.

Juana Valdés elige la imagen de una escultura femenina africana como sustituto de todas las mujeres. Si la cuna de la civilización se origina en África, la primera mujer también, y su ADN existe en todos nosotros. *I wash my hands of it* (Me lavo las manos) consiste en una ancha pancarta blanca que cuelga del techo. En el frente, el busto de una escultura africana ocupa seis pies de espacio. La imagen de la cabeza es regia, de rasgos definidos y elegantes, cuello largo, labios carnosos. La imagen emula el poder, la resiliencia, la belleza y la fuerza. En la parte de atrás de la pancarta enumera palabras femeninas que suelen usarse para describir a mujeres que muchas veces rayan en el acto de violencia o apropiación. La escultura es emblemática de resistir la subyugación de las mujeres en todo el mundo.



Esta obra llama la atención sobre la violencia perpetrada contra las mujeres en todo el mundo. Diariamente, las mujeres sufren directa o indirectamente la violencia perpetrada en forma física, mental o verbal que muchas veces termina en la muerte. En la secuencia de noticias, estos actos son constantes y parecen más violentos que nunca.

Juana Valdés

Cuba | 1963

Juana Valdés' multi-disciplinary practice combines several documentary mediums to interrogate their associated histories in post-colonial America and contemporary representations of what constitutes "the other" in white America. Her work is at the intersection of conceptual art, creative nonfiction, and social practice to explore race, transnationalism, gender, and labor in the global south. This approach places her work in dialogue with contemporary artists who reconstitute discarded histories, reexamine the imagined past, and explore the Black experience and ancestral inheritance. The works center the voices of Black, Indigenous, and people of color relative to cultural artifacts to locate the social-political discourse within material culture while she explores issues of race, transnationalism, gender, and class in the transoceanic Afro-Latinx diaspora and colonial networks of trade and labor.

Juana Valdés selected the image of an African female sculpture as a stand-in for all women. If the cradle of civilization originates in Africa, the first woman does too, and her DNA exists in all of us. In *I wash my hands of it*, a broad white banner hangs from the ceiling. In the front, the bust of an African sculpture occupies six feet of space. The image of the head is regal, with defined elegant features, a long neck, full lips. The image emulates power, resilience, beauty, and strength. From the front, one sees the image of a strong, regal woman from behind the banner listing feminine words often used to describe women that many times verge on the act of violence or appropriation.

Juana Valdés

Routes de Oro (Rutas de Oro / Routes of Gold), 2023
Cianotipo-impresión digital sobre tela / Cyanotype-Print on fabric



This artwork brings attention to the violence perpetrated against women worldwide. Daily, women suffer directly or indirectly from violence perpetrated in a physical, mental, or verbal form that often ends in death. In the news sequence, these acts are constant and appear more violent than ever before.

Josué Castro

Guatemala | 1993

Josué Castro investiga el movimiento desde la desconstrucción del lenguaje del cuerpo, buscando romper barreras en temas de identidad histórica, religiosa, étnica y sexual. Su exploración lo lleva a concluir que toda mirada es política y que toda producción artística está sujeta a ese juicio. El arte de Castro cuestiona la manera de ver y de reaccionar ante el mundo desde la conciencia humana.

La niña del volcán es una creación escénica contemporánea que se origina de circunstancias y momentos cotidianos, permeados de violencias sistémicas y violencias estructurales en Guatemala. Un ensayo de vida dedicado a amigas y principalmente a la abuela del autor, una mujer Maya K'iche de San Cristóbal Totonicapán. Interpretada por Sofía Barrios, la temática central se moviliza desde lo performático, lo coreográfico, lo escénico y lo puramente vivencial hacia dicho contexto. Más que una fórmula resolutive para la vida de nadie, la obra es un dispositivo de cuestionamiento, hábitat, reflexión y replanteamiento hacia circunstancias vivas e inmediatas que se manifiestan, encarnan y afloran en nosotros, de manera intrapersonales.



Josué Castro

La niña del volcán (The Girl from the Volcano), 2022

Danza contemporánea / Contemporary dance









Josué Castro

Guatemala | 1993

Josué Castro investigates the movement from the deconstruction of body language, seeking to break barriers in issues of historical, religious, ethnic, and sexual identity. His exploration leads him to conclude that every gaze is political and that every artistic production is subject to that judgment. Castro's art questions the way of seeing and reacting to the world from the human conscience.

La niña del volcán (*The Girl from the Volcano*) is a contemporary scenic creation originating from everyday circumstances and moments of systemic and structural violence in Guatemala. A life essay dedicated to friends and mainly to the author's grandmother, a Maya K'iche woman from San Cristóbal Totonicapán. Interpreted by Sofía Barrios, the central theme is mobilized from the performative, the choreographic, the scenic, and the purely experiential towards said context. More than a resolving formula for anyone's life, the work is a device for questioning, habitat, reflection, and rethinking towards living and immediate circumstances that manifest, incarnate, and emerge in us in an intrapersonal way.

capullos del ser

cocoon of being

palabras especulativas
gastadas, vacías
la ingesta del saber
que empacha nuestros cuerpos

cacao esculpido
explotado y extirpado
el mercado global
de saberes y alimentos
que explota nuestros cuerpos

palabras que no existen
para nombrar el trauma
balbuceos oníricos
hechos de temblores y sollozos
que van conformando
carcajadas de lucha común

formas de cobijo
nidos ancestrales
capullos de protección
frente al intento de aniquilamiento

pautas ancestrales en movimiento
diáspora del conocimiento
el recuerdo del sembrado
para hilar la memoria del territorio
y tejer el futuro caminar

ternura
protección
paciencia

trenzas que se trenzan y se trenzan
en la vulnerabilidad
del cuidado compartido
comunidad cercana
de afectos resistentes

el ojo no percibe
poemas reflejados
frente al árbol de la historia
de violencia contra el pueblo
el origen
y la muerte
del canto

polillas que esculpen
la caligrafía de la destrucción
el conocimiento humano
sucumbiendo fagocitado
por el discurrir natural del tiempo y el espacio

speculative words
worn out, empty
the intake of knowledge
that fills our bodies

sculpted cocoa
exploited and excised
the global market
of knowledge and food
that explodes our bodies

words that don't exist
to name the trauma
dreamlike babbles
made of tremors and sobs
that are forming
common fighting laughs

forms of shelter
ancestral nests
protection cocoons
against the attempt to annihilate

ancestral patterns in motion
knowledge diaspora
the memory of the sown
to spin the memory of the territory
and weave the future walk

tenderness
protection
patience

braids that are braided and braided
in vulnerability
shared care
nearby community
of resistant affections

the eye does not perceive
mirrored poems
in front of the story tree
of violence against the people
The origin
and death
of the song

moths that sculpt
the calligraphy of destruction
human knowledge
succumbing engulfed
by the natural flow of time and space

Duen Neka'hen Sachhi

Argentina | 1974

Duen Neka'hen Sacchi vive y trabaja en Argentina, a las orillas del Río de la Plata. Es un escritor y artista que desarrolló habilidades y conocimientos sobre escultura, tejidos, transmisión oral de pensamientos, así como sobre política comunitaria y ancestral. Su trabajo se centra en la relación entre ficción, documento y trans-corporeidad desde una perspectiva anticolonial. Utiliza escritura, dibujo y escultura para desafiar las narrativas hegemónicas occidentales, y al mismo tiempo valorar y re-significar sus prácticas artísticas y culturales comunitarias de origen.

Una sola escena -retazos e insilio- es una instalación que ahonda en la importancia de crear formas de cobijo para objetos, cuerpos y memorias en la historia familiar, territorial, y afectiva de Duen. Estas acciones toman varias formulaciones, desde el tejido, la costura, y el reúso de telas y papeles para cubrir y trasladar libros para rescatarlos de la quema de la persecución, para cubrir del frío en los traslados, para ocultarse, o para resguardarse. Durante mucho tiempo no existieron palabras para el trauma - no sólo los efectos del trauma que atraviesan el cuerpo, sino también aquellos que se hilaban de generación en generación, de territorio en territorio. El proceso de poder modelar un relato permite, poco a poco, dar forma al discurso onírico del terror que tomaba los sueños. Una sola escena trata de dar forma a las figuraciones que toman los sueños, el cuerpo, o la vida; para escuchar su balbuceo trémulo, sus silencios y gritos, sus temblores y sollozos; pero también la ternura de la risa, la lucha común, o el amor por la vida.

Duen Neka'hen Sacchi

Una sola escena / A Single Scene, 2023

Detalle / detail











Sonqo¹ pesa

Sonqo

pesa

Pelaje enardecido

pesa

Cuando partí

cabalgué

sin'é

China china chinita² mocha³

fui

Partí

del verbo partir en español

Y no supimos nombrarme

Entonces: Parte,

parte

sin nombre

Sonqo pesa

No se entendemos papi

No se entendemos mami

No se encontramos

un nombre

para mi

Entonces anduve así

el sin nombre fui

Los hilos partidos

el titsil⁴ perdido

anduve así

Tomé un nombre de por ahí

otro más aquí

perdido así

Sonqo pesa

No supe explicar

la mano que nos quebró

ahí

estamos

oku, owfcha wet olham⁵

Sonqo pesa

Sabe perdonar

Un nombre nuevo

no se supimos dar

Fuimos guerrilleros

bajo las balas

perejiles

pero ese nombre

no se quisimos dar

Trabajadores

Estudiantes

Alucinados pobres

comimos té-cena

tostadas y pez sardina

Ya fuimos cinco entonces

Y seis

Y siete

Y el cafe con leche

Nido

ocho

¹ Corazón, kichwa.

² Forma de nombrar a las mujeres jóvenes con “rasgos” indígenas, afro indígenas, mestizas, provenientes de zonas indígenas o populares. El término se usa desde la conquista, “chino/a” aparece en las pinturas de casta, es un término racista, colonial.

³ De pelo ensortijado, sin algún miembro, guacho, del kichwa.

⁴ Coyuyo.

⁵ Mi mamá, papá y yo, del wichí.

estaba detrás
diez
Y la yerba ya no hay
Y bailamos mas
Fuimos danzantes
aña-añas⁶
escamados
morochos
choclos
posibles sidóticos
rojos monjes rojos
aviadores
artesanos
repartidores
maestras de frontera
niñes en letargo

Sonqo pesa

No se supimos explicar
¡Hacer recuerdo!
¿Qué es lo que pudo pasar?
Sonqo pesa

sabe perdonar
se pudimos encontrar
Ya sin nombre soy
Y se pudimos nombrar
Sin nombre soy
lhey tik⁷
yuchan⁸
quizá

Neka'hen⁹ ya

⁶ Rostro, espíritu, “alma”, ancestres, del chané.

⁷ Sin nombre, del wichí.

⁸ Árbol del Yuchan, chuchan, ceiba.

⁹ El que no se fue, del wichí.









Sonqo¹ weighs

Sonqo

weighs

Enraged fur

weighs

When I left

I rode

sin'é

China china chinita² mocha³

I was

I left

from the verb to depart in Spanish

And we didn't know how to name me

Then: Part,

part

Nameless

Sonqo weighs

We don't understand each other, dad

We don't understand each other, mom

We don't meet

a name

for me

So, I walked like this

I was the nameless

The broken threads

the lost titsill⁴

I walked like this

I took a name from somewhere

another one here

lost like this

Sonqo weighs

I didn't know how to explain

the hand that broke us

there

we are

oku, owfcha wet olham⁵

Sonqo weighs

Knows how to forgive

A new name

we did not know how to give

We were guerrillas

under the bullets

parsleys

but that name

we did not want to give

Workers

Students

Hallucinated poor

we ate tea-dinner

toast and sardine fish

We were already five, then

And six

And seven

And the coffee with milk

Nest

eight

1 heart, from Kichwa

2 way of naming young women with indigenous, Afro-indigenous, mestizo "traits" coming from indigenous or popular areas. The term has been used since the conquest; "chino/a" appears in caste paintings; it is a racist, colonial term.

3 with curly hair, without any limbs, *guacho*, from Kichwa

4 giant cicada

5 my mother, father, me, from Wichí

was behind
ten
And the grass is gone
and we dance more
we were dancers
aña-añas⁶
scaled
dark-haired
corncobs
possible sidotics
red monks red
aviators
artisans
distributors
border teachers
children in lethargy

Sonqo weighs

We could not explain
Make memory!
What could have happened?
Sonqo weighs

knows how to forgive
we could find
I am already without a name
and we could name
nameless I am
lhey tik⁷
yuchan⁸
quizá

Neka'hen⁹ ya

⁶ face, spirit, "soul," ancestors, from Chané

⁷ nameless, from Wichí

⁸ Yuchan tree, *chuchan*, kapok

⁹ the one who didn't leave, from Wichí

Duen Neka'hen Sacchi

Argentina | 1974

Duen Neka'hen Sacchi lives and works in Argentina, on the banks of the Río de la Plata. He is a writer and artist who developed skills and knowledge in sculpture, weaving, oral transmission of thoughts, as well as community and ancestral politics. His work focuses on the relationship between fiction, documentation, and trans-corporeality from an anti-colonial perspective. He uses writing, drawing, and sculpture to challenge Western hegemonic narratives while at the same time valuing and giving new meaning to the community artistic and cultural practices of his origin.

A single scene -remnants and *insilio*- is an installation that delves into the importance of creating forms of shelter for objects, bodies, and memories in the family, territorial, and affective history of Duen. These actions take various formulations, from weaving, sewing, and reusing fabrics and papers to covering and moving books to rescue them from the burning of the persecution, to cover them from the cold during transfers, to hide, or to take shelter. For a long time, there were no words for trauma - not only the effects of trauma that traverse the body but also those passed down from generation to generation, territory to territory. The process of being able to model a story allows, little by little, to shape the dream discourse of terror that took over dreams. A single scene tries to shape the figurations that dreams, the body, or life take; to listen to their tremulous babbling, their silences and screams, their tremors and sobs, but also, the tenderness of laughter, the common fight, or the love for life.

Verónica Navas González

Costa Rica | 1995

Verónica Navas González es una artista multidisciplinaria que busca comprender y transformar la relación entre el cuerpo y la identidad, revisando los significados de la imagen que devienen de la herencia colonial. En sus procesos artísticos articula conexiones entre el lenguaje visual, la cultura mestiza de su contexto Brunkajc-Brörán, y los sentidos políticos de su identidad para definir la herida colonial que la atraviesa, proponiendo respuestas para sanar a través del arte.

Nidos es un proceso textil que describe un ejercicio de territorialidad que es consecuencia del desplazamiento de personas indígenas de su comunidad de origen a la ciudad. Ese proceso de vida les permite construir la capacidad de concebir en nuevos lugares de transmisión y recreación de ciertas pautas culturales ancestrales, las cuales son encriptadas como códigos que simbolizan nuevas identidades en sus descendientes. La posibilidad de encontrar en otros territorios maneras de preservar prácticas traídas desde un entorno cultural distinto permite visualizar un ejercicio de poder desde el modo de vida cotidiano que reconoce la importancia, la conexión y cuidado de todos los lugares de la tierra como ser viviente que nos sostiene en la experiencia de vida. En este caso el lenguaje textil permite re-vincularnos con el espacio, sabiendo que sin diálogo con la tierra no hay material para el tejido, ni para la experiencia, ni para la memoria de los cuerpos, ni de la vida misma.



At sǒ qui at biñ crá chayá

˘At sǒ qui at biñ crá buc

At be qui at biñ crá tǔ

At qui crújra i sagráta

Mi bisabuela me enseñó a sembrar

My great-grandmother taught me to plant

Mi abuela me enseñó a hilar

My grandmother taught me to spin

Mi madre me enseñó a tejer

My mother taught me to knit

Yo aprendí memoria

I learned memory

(Traducción al Español del Di' Tégat)

(English translation from Di' Tégat)









Verónica Navas González

Costa Rica | 1995

Verónica Navas González is a multidisciplinary artist who seeks to understand and transform the relationship between the body and identity, reviewing the meanings of the image from the colonial heritage. In her artistic processes, she articulates connections between visual language, the mestizo culture of her Brunkajc-Brörán context, and the political senses of her identity to define the colonial wound that runs through her, proposing responses to heal through art.

Nests is a textile process that describes an exercise of territoriality that is a consequence of the displacement of indigenous people from their community of origin to the city. This life process allows them to build the capacity to conceive in new places forms of transmission and recreation of certain ancestral cultural patterns, which are encrypted as codes that symbolize new identities in their descendants. The possibility of finding in other territories ways to preserve practices brought from a different cultural environment allows us to visualize an exercise of power from the daily way of life that recognizes the importance, connection, and care of all places on earth as a living being that sustains us as we experience life. In this case, the textile language allows us to reconnect with space, knowing that without dialogue with the earth, there is no material for weaving, for experience, or even for the memories of the bodies or of life itself.

Verónica Navas González
Nidos / Nests, 2023
Instalación / Installation
Dimensiones variables

Risseth Yangüez Singh

Panamá | 1991

La obra de Risseth Yangüez Singh investiga la memoria personal y colectiva para transformar los discursos, imágenes y narrativas impuestas por el sistema. Documenta la memoria viva de sus ancestros y el tiempo en el que vive, representando sentimientos y cuestionando su experiencia de mujer negra, trazando nuevas líneas, como partituras en el cabello, para despertar y encontrarse. Estudia las experiencias del cuerpo, que registra todas las emociones y memorias, enfocándose en los cuerpos negados, los utilizados y desechados, los indeseables y alienados, y su contexto dentro del sistema.

Hacerme un capullo es una performance que invita a ser parte de un acto meditativo de ternura, protección y paciencia. Durante el transcurso de un fin de semana, y con la ayuda de las personas más cercanas, Risseth estuvo haciéndose un capullo; un capullo de cabello, entendiendo el capullo como ese proceso en quietud y protección que lleva a la metamorfosis. Compartiendo este momento tan íntimo, Risseth abre una ventana a sus vulnerabilidades, invitando a compartir un cuidado, una enseñanza mutua, un intercambio de energías, un momento de amor que se ha negado a través del cabello.

Panamáfrica es una pieza textil que muestra el mapa de Panamá hecho con cabello trenzado, señalando con material orgánico de la playa los lugares con nombres africanos y/o sus derivaciones en el territorio. Todo esto sobre una tela de retazos hecha por Risseth y su abuela que alude a cómo en los tiempos antiguos las personas empobrecidas y/o



esclavizadas utilizaban los retazos de la ropa de los esclavistas o sus patrones para hacerse ropas y sábanas. Esta acción que viene de este hecho violento y por consiguiente, de supervivencia, se convierte en una tradición negra que perdura en las abuelas.

Risseth Yangüez Singh
Hacerme un capullo, 2023
Videoperformance

No hay experiencia antes del cuerpo.

There is no experience before the body.

Todo pasa por él.

Everything runs through it.

¿Cómo el cuerpo guarda las emociones, las memorias, las experiencias? ¿Cuál es la ruta del trauma, o de las alegrías en él?

How does the body store emotions, memories, experiences? What is the path of trauma, or of the joys in it?

¿Qué pasa entonces con los cuerpos negados, los desechados, los que nadie quiere, los utilizados, manipulados, los alienados sin los cuales el sistema no funcionaría como lo hace?

What then happens with the denied bodies, the discarded ones, the ones that nobody wants, the ones used, manipulated, the alienated ones without which the system would not function as it does?

¿Qué pasa con un cuerpo que se agencia, que no obedece las "reglas" impuestas; un cuerpo no-servil?

What happens with a body that acts as an agency, that does not obey the "rules" imposed; a non-servile body?

Mi trabajo se enfoca en encontrar las rutas hacia estas respuestas;

My work focuses on finding the routes to these answers;

trazarlas y darles un contexto con el cual se puedan habitar las emociones de aquellos cuerpos.

trace them and give them a context with which the emotions of those bodies can be inhabited.

Se enfoca en la reapropiación de su narrativa histórica, para dignificar(nos), encontrar(nos), sanar(nos) desde el lugar del "no-ser".

It focuses on the reappropriation of its historical narrative to dignify (us), find (us), heal (us) from the place of "non-being."

Pensando en estos cuerpos, en nosotrxs, las personas negras, racializadas, las que nunca hemos pertenecido a un lugar, desde el secuestro de nuestros ancestros.

Thinking of these bodies, of us, the black, racialized people, the ones who have never belonged to a place since our ancestors were kidnapped.

Tratando de construir esa ruta narrativa, se desdibuja la historia de forma lineal; y frecuentemente observo que lo del pasado, se perpetúa.

Trying to build that narrative route, the story is blurred linearly, and frequently I observe that what happened in the past is perpetuated.









Risseth Yangüez Singh

Panama | 1991

Risseth Yangüez Singh's work investigates personal and collective memory to transform the discourses, images, and narratives imposed by the system. She documents the living memory of her ancestors and the time she lives, acting out feelings and questioning her experience as a black woman, drawing new lines, like sheet music in her hair, to wake up and find herself. She studies the experiences of the body, which records all emotions and memories, focusing on bodies denied, used and discarded, undesirable and alienated, and their context within the system.

Hacerme un capullo (Make Myself a Cocoon) is a performance that invites you to be part of a meditative act of tenderness, protection, and patience. Over the course of a weekend, and with the help of those closest to her, Risseth cocooned herself, a cocoon of hair, understanding the cocoon as that quiet and protected process that leads to metamorphosis. Sharing this intimate moment, Risseth opens a window to her vulnerabilities, inviting to share care, mutual teaching, an exchange of energy, a moment of love that has been denied through her hair.

Panamáfrica is a textile piece that shows the map of Panama made with braided hair, indicating with organic material from the beach the places with African names and/or their derivations in the territory. All this on a patchwork fabric made by Risseth and her grandmother that alludes to how in ancient times, impoverished and/or enslaved people used the scraps of the slavers' clothing or their patterns to make clothes and sheets. This action that comes from this violent fact and, therefore, from survival becomes a tradition that endures among black grandmothers.

^
Risseth Yangüez Singh
Panamáfrica, 2023
Collage textil con cabello y conchas de mar – Textile collage with hair and sea shells

Carolina Alvarado

México - Guatemala | 1986

Carolina Alvarado es poeta trilingüe, documentalista, artista visual y docente. Sus textos se han publicado en antologías en varios países de habla hispana y en inglés. Heredó de su linaje la tradición de relatos orales y escritura, y en sus textos, cortometrajes y documentales explora temas de desaparición forzada, exilio, migración, desigualdad, violencia de género y guerra, desde una perspectiva femenina.

Comen poemas mojados en leche, uno dos tres gatos es una instalación que surge de un poema del mismo nombre. Un árbol blanco y, frente a él, un espejo del que nace su reflejo. Reflejo que devela lo que el ojo no percibe: siete cabezas de escritores y poetas asesinados durante el conflicto armado. Esta instalación sirve como medio para construir una relación entre elementos de la cosmovisión maya y la poesía y las letras de la historia reciente. Remitir, a través de esta obra, a Hun Hunanpú, dios transformado en árbol; su calavera colgando de él, su saliva cayendo en la mano de la princesa Xquic, fecundándola, y las cabezas de Alaíde Foppa, Luis de León, Otto René Castillo, Roberto Obregón, Irma Flaquer, Roque Dalton y Chema López que, como Hun Hunanpú, engendraron mundos antes de callar. Una banca junto al árbol, momento para hacer una pausa y sentarse a escuchar el poema que brota del árbol en cuatro idiomas: español, inglés, francés y quiché. En resumen, hablar del origen y la muerte del canto, de la muerte y el nacimiento del mismo, a partir de la hibridación de disciplinas: la instalación y la poesía. Todo empezó con la narración oral. Mi tatarabuela, sin saber leer, conocía de memoria.

Comen poemas mojados en leche, uno dos tres gatos

Árbol del que nacen y cuelgan poetas.

Dioses que escupen nuestras manos.

Cabezas palabras, palabras atrapadas con cuerda,

hilos serpientes, siglos sigilosos, silbantes.

Catálogo de cafés y puros: uno dos tres poetas

que escriben notas noctámbulas nocturnas;

garabatos garabateados ante un lápiz hambriento.

Follaje de poetas: plumas de gallo, gallina, ganso,

ganzúas para abrir cerrojos, escupen las manos de las princesas.

Árbol del que cuelgan los poetas, saliva savia.

Columpios de cabezas que escupen planetas

Jalajoj ri tz'ib'anem n'ab'alil kul pa kijolom, jacha jun, keb', oxib' me's

Che' jawi ek'o ri winaq chi ajtz'ib'anel taq nab'alil,

Jacha ajno'j chi loq'alaj kiq'ab'.

Je'lalaj taq no'jib'al, ch'ab'al cholotal uloq chech jun k'a'm,

Chololem, no'jimal kepetik, kech'awik.

Jacha uwach kape xuquje' ri sik': jun, keb' oxib' tz'ib'anelab'

ketaz'ib'an pa kech wi, jacha ne lo q'equ'm;

kekicholej uwach ri kitz'ib'anem ruk' ri tz'ib'ab'al.

Je'lalaj taq tz'ib'anelab': kixik' taq ama' ak', ati't ak', nim patux,

tz'ib'anelab' chi qas nim kiq'inomal,

kuk'utwachij ri utzalaj chomab'al, kjunamataj kuk' je'lalaj taq q'apojib'.

Che' jawi ek'o ri ajtz'ib'anel na'b'alil jacha uk'u'x che'.

Nima'q taq kino'jib'al, sib'alaj nim ri kiq'inomal chi uwach ulew.

They Eat Poems Soaked in Milk, One Two Three Cats

They eat poems soaked in milk, one two three cats

Tree from which poets are born and hung.

Gods who spit on our hands.

Heads words, words caught with rope,

serpentine threads, stealthy, whistling centuries.

Catalog of coffees and cigars: one two three poets

who write nocturnal notes;

doodles scribbled before a hungry pencil.

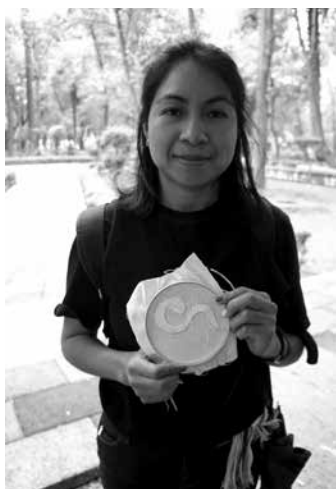
Foliage of poets: feathers of a rooster, hen, goose,

picks to open locks, they spit on the hands of the princesses.

Tree from which poets hang, saliva sap.

Upside-down swings that spit planets

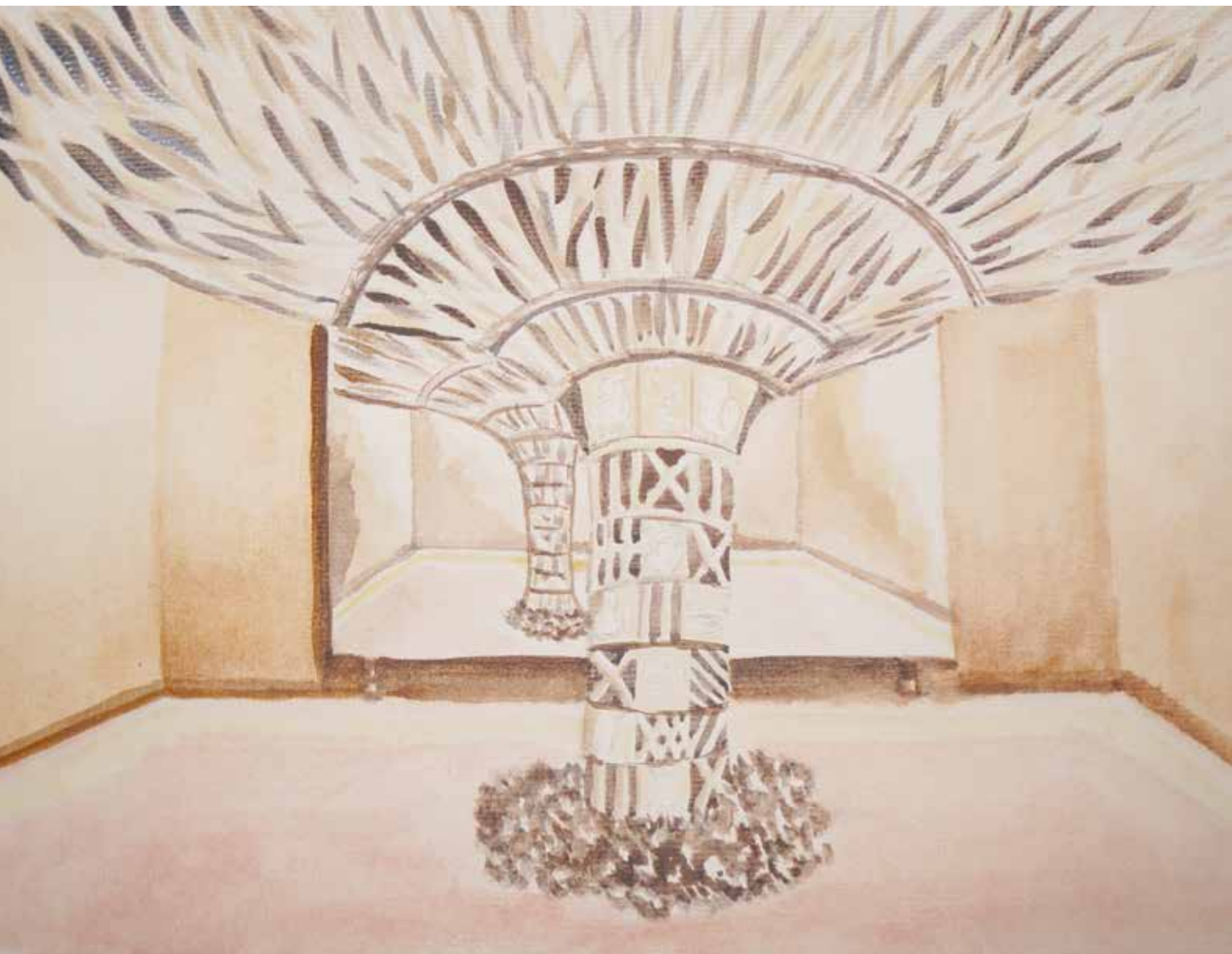




Fotografías tomadas durante el taller dictado por Carolina Alvarado en Casa Refugiados, México, como parte del proceso de creación de *Comen poemas mojados en leche, uno dos tres gatos, 2023* - Photos taken during the workshop conducted by Carolina Alvarado in Casa Refugiados, Mexico, as part of the creation process for *They Eat Poems Soaked in Milk, One Two Three Cats, 2023*







Carolina Alvarado

Comen poemas mojados en leche, uno dos tres gatos
(*They eat poems soaked in milk, one two three cats*),
2023

Boceto de instalación sonora y poesía / Sketch
of Sound installation and poetry

Carolina Alvarado

Mexico-Guatemala | 1986

Carolina Alvarado is a trilingual poet, documentary filmmaker, visual artist, and teacher. Her texts have been published in anthologies in several Spanish-speaking countries and in English. She inherited from her lineage the tradition of oral and written accounts. In her texts, short films, and documentaries, she explores themes of forced disappearance, exile, migration, inequality, gender violence, and war from a female perspective.

Comen poemas mojados en leche, uno dos tres gatos (*They Eat Poems Soaked in Milk, One Two Three Cats*) is an installation inspired by a poem of the same name. A white tree and, in front of it, a mirror from which her reflection is born. A reflection that reveals what the eye does not perceive: seven heads of writers and poets killed during the armed conflict, painted in the mirror. This installation builds a relationship between elements of the Mayan worldview, present in the Popol Vuh, and the poetry and letters of recent history. Refer, through this work, to Hun Hunanpú, god transformed into a tree; his skull hanging from him, his saliva falling into the hand of Princess Xquic, fertilizing her, and the heads of Alaíde Foppa, Luis de León, Otto René Castillo, Roberto Obregón, Irma Flaquer, Roque Dalton and Chema López who, like Hun Hunanpú They engendered worlds before falling silent. A bench next to the tree, a moment to pause and sit down to listen to the poem that flows from the tree in four languages: Spanish, English, French, and Quiché. In summary, to talk about the origin and death of singing, its death, and birth from the hybridization of disciplines: installation and poetry.

Yavheni de León

Guatemala | 1990

Yavheni De León maneja dos líneas de trabajo: una en la indagación de los procesos vinculados a la aspiración, y la segunda dentro de la memoria familiar y la tradición. Su proceso se centra en la relación entre forma, contexto y tiempo, identificando situaciones normalizadas desde su historia personal para situarse en lecturas colectivas. La aspiración es el filtro con el cual articula temáticas como la urbanidad, la crítica institucional del arte, la masculinidad y el *fitness*, la memoria familiar y la identidad cultural.

Ingesta teórica intenta ser una reflexión en torno a las palabras, las categorías académicas y las modas en los sistemas del arte. Somos parte del consumo y espectadores de temporadas donde se repiten términos en textos curatoriales, exposiciones o desde los que teorizan la cultura. De aquí nacen preguntas en torno al arte, la producción artística, el abuso de la teoría rebuscada, y desde dónde las consumimos.

¿Qué peso tienen estos términos? ¿Son palabras que tienen tiempo de vida? ¿Son modas? Desde estas interrogantes Yavheni realiza una colección de chocolates con ocho palabras que forman parte de la teoría del arte. Estas palabras son los logotipos en las barras de chocolate que se venderán de forma ambulante como acción. Acompañado esta acción se presentan ocho xilografías impresas con cocoa donde las palabras están derretidas deformando su estructura como ese intento de permanencia en la memoria. Este proyecto intenta reflexionar desde el humor entre el placer, la aspiración, el "guilty pleasure", la corporalidad, la teoría, y la carga histórica del cacao desde el territorio mesoamericano y su consumo global.



Yavheni de León

Ingesta teórica (theoretical intake),

2023

Proceso de producción / Production
process





Yavheni de León

Guatemala | 1990

Yahveni De León manages two lines of work: one investigating the processes linked to aspiration and the second within family memory and tradition. His process focuses on the relationship between form, context, and time, identifying normalized situations from his personal history to situate himself in collective readings. Aspiration is the filter through which he articulates themes such as urbanity, institutional criticism of art, masculinity, and fitness, family memory, and cultural identity.

Ingesta teórica (Theoretical Intake) tries to reflect on words, theoretical categories, and fashions in art systems. We are part of the consumption and spectators of seasons where terms are repeated in curatorial texts, exhibitions, or from those who theorize culture. From this arise questions about art, artistic production, the abuse of elaborate theory, and where we consume them.

What weight do these terms carry? Are they words that have time to live? Are they fads? From these questions, Yahvé makes a collection of chocolates with eight words that are part of the theory of art. These words are the logos on the chocolate bars that will be peddled as stock. Accompanied by this action, eight xylographs printed with cocoa are presented where the words are melted, deforming their structure in an attempt to remain in memory. This project tries to reflect from humor between pleasure, aspiration, the "guilty pleasure," corporality, theory, and the historical burden of cocoa from the Mesoamerican territory and its global consumption.

Lourdes de la Riva

Guatemala | 1955

Lourdes De la Riva estudia la relación entre el ser humano y la naturaleza, y sus procesos de interacción—vida, muerte, construcción y rastro—donde todo cambia de manera incesante y nada permanece. Percibe la belleza desde esa fugacidad de los fenómenos de la existencia, en la fuerza de lo caótico y el vacío dejado, y en la estética de la destrucción.

Con la Serie de *Los Creadores*, Lourdes de la Riva aborda y trabaja a partir de la relación ser humano-naturaleza, y las formas como nos afectamos mutuamente, algunas de las problemáticas de nuestra sociedad contemporánea. Explora cuestiones alrededor del rastro, la fragilidad y poner en evidencia la estética y la caligrafía de la destrucción. Las formas que han ido brotando de esta investigación aluden a mapas o topografías, y son alteraciones que hacen las polillas en los significados de imágenes y textos en libros y maderas.

El conjunto de obras que expone en la XXIII Bienal de Arte Paiz parecieran contar una historia entre todas, invitarnos a hacer un viaje que nos lleve más allá de la metáfora y descifrar, así, una historia que muy probablemente no quisiéramos tener que escuchar. Los jeroglíficos de maderas de 1870 están cargados de memoria, escrita desde dentro, en silencio. La antimaqueta de una ciudad. El video del desalojo de un territorio tomado en el que la brocha decide unilateralmente; es un juego de poder que no sólo desplaza sino que también reconforma a su antojo. Y un segundo video: ¿Qué le estamos dejando a la humanidad? ¿Qué rastro queda ante la destrucción de la naturaleza y hacia nosotros mismos?



Lourdes de la Riva

La antimaqueta / The Anti-Model, 2023

Instalación. Vigas y parales de madera de 1870 intervenidas por las termitas, espejos, estructura de metal, madera, tela negra y pintura /
Installation: Wooden beams and studs from 1870 intervened by termites, mirrors, metal structure, black cloth and paint



Lourdes de la Riva
Toque de desalojo / Eviction Tap, 2023

Video





Lourdes de la Riva

Guatemala | 1955

Lourdes De la Riva studies the relationship between human beings and nature and their interaction processes—life, death, construction, and traces—where everything changes incessantly, and nothing remains. She perceives beauty from that impermanence and transience of the phenomena of existence, in the force of the chaos and the emptiness left, and in the aesthetics of destruction.

With the *Serie de Los Creadores (Creators Series)*, Lourdes de la Riva addresses and works from the human-nature relationship on how some of the problems of our contemporary society affect each other. She explores issues around the trail, impermanence, and fragility, highlighting the aesthetics and calligraphy of destruction. The shapes that have emerged from this research allude to maps or topographies and are alterations made by moths in the meanings of images and texts in books and wood.

The set of works exhibited at the xxiii Bienal de Arte Paiz seem to try, above all, to tell a story, to invite us to take a journey that takes us beyond metaphor and thus decipher a story that we most likely would not want to have to hear. The 1870 wood hieroglyphs are loaded with memory, written from within, in silence. The anti-model of a city. The video of the eviction of a territory taken, in which the brush decides unilaterally. It is a power game that not only displaces but also reshapes at will. And a second video: What are we leaving humanity? What trace remains before the destruction of nature and towards ourselves?

atemporalidades
materiales

material
timelessness

las manos en la tierra
la siembra del maíz
la forma de la siembra
las tierras del país

honrar al campesino
de voluntad inquebrantable
que continúa incansable
la labor primigenia

a través de la materia
la forma colectiva
comunidad campesina
acurrucada cual mazorca

micelio
el sustrato del maíz
hongo que da forma
a la forma de la esencia

una cosmovisión que vuelve al origen
que mira lo pequeño
que alude a no dañar la vida,
sino a reproducirla sin perjudicar la tierra

un mural vivo, incontrolable
un territorio de minúsculos seres
que imagina una posibilidad
de un futuro común entre especies

patrones
error en el sistema
la falla caribeña

longitud de onda subjetiva
sonido e imagen
de las pisadas en la arena
lenguaje en código
territorio tecnológico

expandir la posibilidad
del paisaje presente
la materialidad digital
de un mundo rebelde

hands on the ground
planting corn
the way of planting
the lands of the country

honor the farmer
of unbreakable will
that continues tirelessly
the original work

through matter
the collective way
peasant community
curled up like a cob

mycelium
the corn substrate
fungus that shapes
the shape of the essence

a worldview that goes back to the origin
who looks at the small
which refers to not harming life,
but to reproduce it without damaging the earth

a living mural, uncontrollable
a territory of tiny beings
who imagines a possibility
of a shared future between species

patterns
error in the system
the Caribbean fault

subjective wavelength
sound and image
of footprints in the sand
language in code
technological territory

expand the possibility
of the present landscape
digital materiality
of a rebellious world

La Nueva Cultura Material - Bryan Castro y Valeria Leiva

Guatemala

La Nueva Cultura Material es un colectivo formado por Valeria Leiva y Bryan Castro que explora las posibilidades de relación entre arte y biotecnología.

Los hongos que hemos visto alguna vez son la parte visible de uno de los organismos más grandes que habitan la Tierra. El micelio es la parte que crece como una red sensorial subterránea que lo alimenta, regula su humedad y funciona como una estructura inteligente. Aunque está poco explorado, la tecnología micelial puede contribuir al desarrollo de sistemas sostenibles en nuestro medio, como la biominería, bioiluminación y biofabricación. En la nueva cultura material los hongos son una de las herramientas de diseño en la biotecnología. En este mural, lo vivo es un colaborador dinámico que presenta condiciones que pueden modificarse y diversificarse. Esta es una de las características del bioarte.

Hyfa es un mural vivo con el objetivo de brindar al público la posibilidad de desarrollar y contemplar una expresión artística volviendo a las raíces, a la cosmovisión de una cultura que nace de la tierra y no la perjudica, al mismo tiempo que hace uso de las tecnologías de su tiempo, que a su vez evidencia el contexto histórico, social y político de la humanidad. Este mural creado por el micelio del hongo *Pleurotus Ostreatus* se alimenta con sustrato de maíz, fue diseñado en condiciones controladas y explora las relaciones entre el arte y la biotecnología.

La Nueva Cultura Material - Bryan
Castro & Valeria Leiva
Hyfa, 2023
Mural vivo / living mural





La Nueva Cultura Material
Bryan Castro & Viteria Leiva

Hija, 2023

Mixed media
200 x 120 x 30 cm









La Nueva Cultura Material - Bryan Castro & Valeria Leiva

Guatemala

La Nueva Cultura Material (The New Material Culture) is a collective formed by Valeria Leiva and Bryan Castro that explores the possibilities of the relationship between art and biotechnology.

The fungi we have ever seen are the visible part of one of the largest organisms inhabiting the Earth. The mycelium is the part that grows... network that feeds and regulates its humidity and functions as an intelligent structure. Although little explored, mycelial technology can contribute to developing sustainable systems in our environment, such as biomining, biolighting, and biomanufacturing. In the new material culture, fungi are one of the design tools in biotechnology. In this mural, the living is a dynamic collaborator that presents conditions that can be modified and diversified. This is one of the characteristics of BioArt.

Hyfa is a living mural conceived to offer the public the possibility of developing and contemplating an artistic expression returning to the roots, to the worldview of a culture that is born from the Earth and does not harm it, at the same time that it makes use of the technologies of its time, which in turn shows the historical, social and political context of humanity. This mural created by the mycelium of the Pleurotus Ostreatus fungus feeds on corn substrate, was designed under controlled conditions, and explores the relationship between art and biotechnology.

Sallisa Rosa

Brasil |1986

Para Sallisa Rosa, el arte es un camino pavimentado de experiencias intuitivas, ficciones, territorio y naturaleza. Se enfoca en la interacción y la participación y en el trabajo con la tierra desde diversas disciplinas. En sus proyectos aborda la creación de instalaciones de gran formato en espacios públicos e institucionales. Sallisa trabaja con la tierra en diversas materialidades, como la siembra, el barro y la cerámica. También circula entre la fotografía y el vídeo, el performance y, recientemente, el dibujo y la acuarela. Es fundamental en su trayectoria la apuesta por prácticas artísticas orientadas a construcciones colectivas, en el sentido de desplegar acciones que culminen en compartir conocimiento.

Sembradores del maíz es un proyecto que honra a los sembradores y sembradoras de maíz en Guatemala. Gracias a un proceso de trabajo colaborativo con agricultores y jóvenes de la localidad de El Tejar, se construye un mural a base de tablillas de arcilla donde se registran tanto las mazorcas de maíz, como las manos de agricultores. Una diversidad de formas orgánicas de un alimento tan importante en la región, que se articulan en el espacio con una gran diversidad de las manos con las que son sembradas en la tierra misma. Durante el proceso de trabajo, Sallisa mediará conversaciones e intercambios sobre pertenencia, territorio y naturaleza. Al finalizar la exposición, las personas que participaron en el proceso se llevarán sus tablillas de arcilla.





Sallisa Rosa

Sembradores del maíz / Corn planters, 2023

Performance participativo e instalación en colaboración
con la comunidad de El Tejar / Participative
performance and installation in collaboration with El
Tejar community







Sallisa Rosa

Brazil | 1986

For Sallisa Rosa, art is a path paved with intuitive experiences, fictions, territory, and nature. She focuses on interaction, participation, and working with the land from various disciplines. In her projects, she addresses the creation of large-format installations in public and institutional spaces. Sallisa works with the earth in multiple materials, such as planting, clay, and ceramics. She also circulates between photography and video, performance, and, recently, drawing and watercolor. The commitment to artistic practices oriented to collective constructions is fundamental to her trajectory in the sense of deploying actions that cultivate in the sharing of knowledge.

Sembradores del maíz (Corn Planters) is a project that honors Guatemala's male and female corn growers. Thanks to a collaborative work process with farmers and young people from the town of El Tejar, a mural based on clay tablets is built where both the ears of corn and the hands of farmers are recorded. Diverse organic forms of such an essential food in the region are articulated in space with a great diversity of hands with which they are planted on the earth itself. During the working process, Sallisa will mediate conversations and exchanges about belonging, territory, and nature. At the end of the exhibition, the people who participated in the process will take their clay tablets.

Sallisa Rosa

Sembradores del maíz / Corn planters,

2023

Performance participativo
e instalación / Participative
performance and installation

IX Shells

Panamá | 1990

IX Shells es una artista que se especializa en crear arte generativo experimentando con medios audiovisuales. Siempre buscando nuevas misiones, nuevos paralelismos para inspirar su creatividad, y partiendo de un término que ella misma acuñó como *caribbean glitch*, IX Shells selecciona y explora la intersección del sonido y el arte generativo. A través de su arte, pretende explorar patrones y códigos, a menudo experimentando con técnicas a/v para superar los límites de su medio. Shells no escribe código en el sentido literal, sino que utiliza una programación basada en nodos. Sus intenciones al crear arte hablan de la relación entre frecuencia, longitud de onda y velocidad.







IX Shells

Panama | 1990

IX Shells is an artist who specializes in creating generative art by experimenting with audiovisual media. Always looking for new missions, new parallels to inspire her creativity, and starting from a term that she herself called Caribbean Glitch, IX Shells selects and explores the intersection of sound and generative art. Through her art, she aims to explore patterns and codes, often experimenting with a/v techniques to push the limits of her medium. IX Shells doesn't write code in the literal sense but uses a node-based program. Her intentions when creating art speak of the relationship between frequency, wavelength, and speed.

de pioneras a detonadoras

Maya Juracán

from pioneers to
detonators

La historia del arte a lo largo del tiempo ha estado escrita predominantemente bajo una mirada patriarcal. Hace solamente algunos años que los historiadores marxistas comenzaron a poner ciertas discusiones en relación al género sobre la mesa, pero fueron las mujeres historiadoras como Griselda Pollock, Linda Nochli y Carol Duncan las que teorizan y problematizan esta visión. No solo como una posible necesidad de la búsqueda de la historia, sino también como un reflejo aparente de nombrar la historia de las mujeres como una narrativa imperdible en la construcción de la humanidad.

Bajo esta misma mirada, nos podemos preguntar: ¿Quién puede ser nombrada pionera? Afirmar esta condición dentro de la mirada feminista de la historia nos convertiría en dogmáticos de la propia narrativa, lo cual es precisamente lo que la historia del arte general ya ejerció. Lejos de leernos como juezas de la historia, o iglesia de un solo santo, lo que este texto busca, es un análisis breve sobre algunas artistas de la XXIII edición de la Bienal de Arte Paiz que buscaron una emancipación de la estructura para regir sus propias voces como mujeres. Cómo éstas se presentaron a sí mismas y lograron abrir brechas, ensanchar caminos para que otras mujeres como yo nos diéramos la libertad de tomar las letras y el arte como una trinchera de oficios.

Empezando desde mi contexto más cercano, Margarita Azurdia fue una de las primeras mujeres guatemaltecas en entrar en el Museo de Arte Moderno. Era interesante que en las visitas escolares pudiera sentir un inevitable vínculo con su obra presentada ahí: una escultura de un cocodrilo verde cargado por tres mujeres desnudas, con una fila de niños trepando sobre él. Esa obra me resultó inolvidable, y no fue hasta en mi adultez que entendí que fue la representación del cuerpo de la mujer en el cual me veía reflejada. Seguramente fue así para mí como para muchas otras artistas o curadoras al ver esta obra por primera vez. El trabajo de Margarita Azurdia está íntimamente ligado a sus resistencias femeninas, el cuerpo, lo íntimo y la rebeldía, en las que utiliza la poesía como hilo conductor. Al final de su trabajo la artista se interesó en trabajar con lo espiritual, lo ritualístico

desde su cuerpo y con la idea de lo contemporáneo, como lo hizo con su obra *Por favor quitarse los zapatos*, que consistía en un texto que invitaba a los espectadores a quitarse los zapatos antes de entrar a esta instalación, un cuarto lleno de arena. Esta fue una de las primeras obras que los espacios artísticos llamarían "Performance", pero también habría que rescatar su sentido comunitario.

El mayor interés de la artista era que los espectadores fueran también los provocadores de su obra y permitirse provocar. Uno de los actos más relevantes de la artista fue cuestionar públicamente a un grupo de artistas, el colectivo Vértebra, que criticaba la obra de otros colegas puesto que la nombraban "superficial" y "puramente estética" en época de guerra. En el diario *El Imparcial*, publicación de Guatemala, en 1969, Margarita defendió sus abstracciones aludiendo a las nuevas tendencias del arte. Obviamente en ningún momento politizó sus formas, algo que el colectivo Vértebra tenía muy claro en un país en guerra, pero la audacia de Margarita Azurdia traería nuevas conversaciones sobre el arte.

Desde mi actual quehacer curatorial entiendo la importancia de mujeres que apoyan a otras mujeres. Para Margarita Azurdia, esta sería su maestra de arte, y para María Thereza Negreiros sería la misma, solo que en esta ocasión fue una monja en su internado la que la introduciría en el mundo del arte. Negreiros venía de una comunidad del Amazonas del Brasil, por lo que toda su infancia la vivió rodeada de frondosa selva. A sus nueve años fue enviada a una institución de Hermanas Doroteas en Manaus. La artista se casa muy joven y se muda a Colombia, donde cocrea el conocido Grupo del taller. La artista pasa por varias etapas pero siempre predominaba una naturaleza abstracta como primer encuentro. Se podría decir también que las Vanguardias Americanistas eran algo que la definían. Algo muy importante al hablar de las mujeres artistas es como sus producciones eran pausadas por eventos de sus vidas, como ser madres o ser hijas. Las pausas de Negreiros fueron precisamente para encauzar estas situaciones.

Nadie conoce más su contexto que aquella que se dedicó a explorarlo. Fina Miralles, ya con una carrera avanzada en las artes plásticas, decide dejarlo todo porque lo encuentra sofocante y se dedicó por los siguientes 25 años de su vida a explorar América Latina y Francia. Este viaje la sitúa más en contacto con la naturaleza y con el sentido de los cuerpos territorios. Su trabajo es amplio como ella misma. Es más una antítesis a la necesidad de categorizar todo. Sus exploraciones en el performance toman temas desde los feminismos, el territorio, el espacio-tiempo, ecología, relación. Una de las más grandes frases que la acompañaban era "La vida no se puede separar del arte"; es por eso que la vida y las relaciones con el ecosistema son una constante en su obra. Hasta cierto momento puede llegar a compararse con la misma relación del "Buen vivir" y el feminismo comunitario de las mujeres Mayas en Guatemala.

En su más reciente exhibición en el MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en el 2020, la artista elabora un recorrido sobre todas sus obras y en el título de su exposición nos dice "Soy todas las que he sido", una afirmación que también es un juego de palabras que la artista Margarita Azurdia usa para definir sus múltiples formas de ser mujer y artista.

Cecilia Vicuña sin duda es una de las grandes de la generación. Reciente ganadora del León de Oro en la Bienal de Venecia 2022. y con reconocimiento a nivel político, poético y artístico; la artista va más allá de solo producir arte. Como activista fue capaz de entrelazar las estéticas de su contexto con visiones de pensamiento crítico más amplias. No me sorprende saber que Vicuña estudió pedagogía de arte. Sus piezas buscan más allá que presentar una producción, más bien generan constantes detonaciones en aquellos que las ven. Sin duda en esta artista se manifestó el verbo artivismos, viviendo exilios debido a las represiones políticas de su país, Chile. Una de las producciones que más llama mi atención es "Palabrarmas" en la que busca hilar palabras textual y gráficamente para generar de estas nuevas formas de comprensión de lo dicho. Esto la convierte en una artista que escribiría su propio lenguaje con base en

experiencias del cuerpo femenino. La incansable resistencia de Cecilia la ha llevado no solo a las propias producciones sino también a convertirse en docente en distintas universidades y talleres, para enseñar cómo el arte puede ser un concepto de resistencia.

Ana Mendieta, cubana estadounidense, comenzó su trabajo indagando sobre su cuerpo. Sus más grandes obras resaltan en una mezcla de *Land art* y performance. Desconfiguró la manera de generar retratos, configurando su propio rostro como grabando siluetas de su cuerpo en las rocas. Uno de los temas más recurrentes en su obra es la violencia contra el cuerpo de las mujeres. El suceso del asesinato de Sara Ann Otten, una joven estudiante que fue violada y asesinada la indignó tanto, que utilizó el arte y su propio cuerpo para denunciarlo. Mendieta también formó parte de A.I.R. Gallery, una de las primeras galerías estadounidenses gestionada por mujeres. Algunas de sus compañeras eran Nancy Spero, Mary Beth y Carolee Schneemann. Esto la hizo estar muy en contacto con la lucha por las prácticas igualitarias de género en el arte y hacer ver así las múltiples violencias vividas. En los ochenta, la artista empezó a trabajar una serie inspirada en sus raíces con su regreso a Cuba, reconectando con los elementos y las visiones espirituales del territorio. Es inevitable hablar de su muerte, en especial como activista feminista y curadora que soy. Fue asesinada por su esposo Carl André, el cual no fue condenado por su asesinato. Actualmente varios colectivos de feministas siguen organizando protestas, marchas y performances en los espacios donde Carl André sigue exponiendo, lo cual ha ayudado a que la memoria de la artista tenga destellos de justicia y reivindicación.

Tras narrar la breve historia de estas cinco mujeres artistas no me interesa comparar sus visiones del mundo, y mucho menos compararlas a ellas mismas, pero sí reivindicar aquellas luchas que cada una tuvo desde su contexto. Muchas de ellas lucharon por una educación digna del arte a las mujeres, otras serían las constantes pausas de su trabajo por cumplir los estereotipados roles de género de la sociedad; en otros procesos sería

la lucha incansable por el ser comprendidas desde sus propias miradas y no ser comparadas con espacios ya establecidos. Muchas de estas artistas fueron llamadas "Adelantadas a sus épocas", un término que buscaba reivindicar sus nombres, pero la realidad es que ninguna mujer es adelantada a su época. Muchas veces simplemente nos mandan al futuro porque no nos quieren en el presente. De ahí la importancia de reivindicar nuestros nombres bajo nuestros propios términos.

En un análisis muy superficial puedo decir que hay más textos de estas artistas escritos por hombres que por mujeres. Esto es un síntoma más de la necesidad de reivindicar nombres bajo el género femenino, cosas que los nuevos feminismos han notado. Despatriarcalizar la mirada desde este territorio centroamericano, ir más allá y descolonizar también, como es el caso de la artista Maya Kakchikel Marilyn Boror, una artista que busca reivindicar las luchas sociales y las memorias colectivas de su comunidad a través de la imagen visual. Podemos nombrar otras como Minia Biabiany, Julieth Morales, Laia Estruch, Helen Mirra, Verónica Navas González, Itziar Okaritz, Sallisa Rosa, Juana Valdés, Risseth Yangüez Singh, Itzel Yard, Carolina Alvarado, Zoila Andrea Coc-Chang, Colectivo Ixcrear, Crispín Marta Guadalupe Tuyú Us, Lourdes de la Riva y Valeria Leiva, que forman parte de esta bienal.

Cabe mencionar también que es la primera bienal en 23 ediciones que la cantidad de mujeres que participan es mayor que los artistas hombres. Es un pequeño intento por transgredir la brecha de género, pero aún no es suficiente. Si para las anteriores generaciones tuvieron la necesidad de nombrarse a ellas mismas, es nuestra herencia asegurarnos que esas memorias perduren y que puedan ser juzgadas con la capacidad de nuestra época. Si fue difícil para las que estuvieron, no tiene que ser así para las demás. En el lugar que ocupan, no son pioneras, más bien detonadoras.

The history of art throughout time has been predominantly written under one gaze, which would be the patriarchal one. It was not until a few years ago that Marxist historians put these discussions on the table. Still, it was women historians like Griselda Pollock, Linda Nochli, and Carol Duncan who theorized and problematized with this vision, not only as a possible need for the search for history but also as an apparent reflection of naming the history of women as an unmissable narrative in the construction of humanity.

Under this same gaze, we can ask ourselves: Who can be named a pioneer? Affirming this condition within the feminist view of history would make us dogmatic of the narrative itself, which is precisely what the history of art has already exercised, far from reading us as judges of history or the church of a single saint. This text seeks a brief analysis of some artists from the xxii edition of the Paiz Art Biennial who sought emancipation from the structure to govern their own voices, in this case, as women. How they presented themselves and managed to open gaps and widen paths so that women like me would give ourselves the freedom to take letters and art as a trench of trades.

From my closest context, Margarita Azurdia was one of the first Guatemalan women to enter the Museum of Modern Art. Interestingly, on school visits, I could feel an inevitable link to her work presented here, a sculpture of a green crocodile carried by three naked women with a line of children climbing on top of it. The work at that time was unforgettable, and it was not until my adulthood that I understood that it was the representation of the woman's body in which I saw myself reflected. It was like that for me and many other artists or curators when I saw this work for the first time. Margarita Azurdia's work is closely linked to her feminine resistance; the body, the intimate, and rebellion are parts of the themes in which she uses poetry as the common thread. At the end of her work, the artist was interested in working with the spiritual, the ritualistic from her body, with the idea of the contemporary, as was her work "Please take off your shoes," which consisted of a text that invited viewers to take off your shoes before entering this facility, a room full of

sand. This was one of the first works the artistic spaces would call "Performance." Still, its sense of community would also have to be rescued, as in the most significant interest of the artist, it was that the spectators were also the provocateurs of her work and allowed themselves to be provoked. One of the most relevant acts of the artist, in my opinion, was to publicly question a group of artists, the collective "Vértebra," which criticized the work of some artists since they called it "superficial" and "purely aesthetic" at that time of war. In the *Imparcial* newspaper, a Guatemalan publication in 1969, Margarita defended her abstractions, alluding to new art trends. Obviously, at no time did she politicize her forms, something that the Vértebra collective was very clear about in a country at war, but the audacity of Margarita Azurdia would bring new conversations about art to this space.

From my current curatorial work, I understand the importance of women who support other women. For Margarita Azurdia, this would be her art teacher. For María Thereza Negreiros, it would be the same, only this time, a nun in her boarding school would introduce her to the art world. Negreiros came from a community in the Brazilian Amazon, which is why her entire childhood was surrounded by lush jungle. At the age of nine, she was sent to an institution run by the Doroteas Sisters in Manaus. The artist married very young and moved to Colombia, where she co-created the well-known "Group of the Workshop." The artist went through several stages, but an abstract nature always predominated. It could also be said that the Americanist Vanguards defined her. Something fundamental about women artists is how their productions were paused due to life events such as being a mother or a daughter. Negreiros' pauses were precisely to channel these situations. She maintained her style despite the "boxes" imposed by her art spaces to pigeonhole her in "Latin American Modernism." This makes us wonder if art history could have been written from various accounts; perhaps it would not be reductionist in its formats.

No one knows her context more than the one who dedicated herself to exploring it. Fina Miralles, already with an advanced

career in the plastic arts, decided to leave everything because she found it suffocating. She dedicated herself for the next 25 years to globe-trotting exploration of Latin America and France. This trip made her more in contact with nature and the sense of territorial bodies. Her work is as wide-reaching as she is. It's more of an antithesis to the need to categorize everything. Her explorations in performance take themes from feminism, territory, space-time, ecology, and relationship. One of the most significant phrases accompanying it was, "Life cannot be separated from art". That is why life and relationships with the ecosystem are a constant in her work. Up to a certain point, it can be compared to the same relationship between "Good Living" and the community feminism of Mayan women in Guatemala. That is also where her explorations with Land art come in. Still, unlike the Land art of the time, these clash abruptly with her body and how it relates to the different elements. In her most recent exhibition at the MACBA (Museum of Contemporary Art of Barcelona) in 2020, the artist elaborates on a tour of all her works and shows us how the title of the exhibition tells us, "I am all that I have been," a statement that is also a play on words that the artist Margarita Azurdia uses to define her multiple ways of being a woman and an artist.

Cecilia Vicuña is undoubtedly one of the greats of the generation. Recent winner of the 2022 Golden Lion, and with political, poetic, and artistic recognition, she goes beyond just producing art. As an activist, she has been able to intertwine the aesthetics of her own context with broader visions of critical thinking. I am not surprised to learn that Vicuña studied art pedagogy. Her pieces seek beyond presenting a production; they generate constant triggers in those who see them. In this artist, the verb activism manifested so much so that she lived in exile due to the political repressions of her country Chile. One of the productions that most attract my attention is "Palabrarmas," in which she seeks to string together words textually and graphically to generate these new ways of understanding what has been said. This makes her an artist who would write her own language based on body and feminine experiences. Cecilia's tireless

resistance has led her to her productions and to become a teacher in different universities and workshops to teach how art can be a concept of resistance.

Ana Mendieta, a Cuban American, began investigating her work on her body. Her most significant works stand out in a mixture of Land art and performance. She deconfigured the way to generate portraits by configuring her own face and etching silhouettes of her body into the rocks. One of the most recurring themes in her work is violence against women's bodies. The event of the murder of Sara Ann Otten, a young student who was raped and murdered, outraged her so much that she used art and her own body to denounce it. Mendieta was also part of A.I.R. Gallery, one of the first American galleries run by women. Some of her classmates were: Nancy Spero, Mary Beth, and Carolee Schneemann. This made her very much in contact with the fight for gender-egalitarian practices in art, thus showing the multiple forms of violence experienced. In the eighties, the artist began to work on a series inspired by her roots with her return to Cuba, reconnecting with the elements and spiritual visions of the territory. Talking about her death is inevitable, especially as the feminist activist and curator that I am. She was murdered by her husband, Carl André, who was not convicted of her murder. Various feminist groups continue to organize protests, marches, and performances outside the spaces where Carl André continues to exhibit. This has helped the artist's memory receive flashes of justice and vindication.

After narrating the brief history of these five women artists, I am not interested in comparing their visions of the world, much less comparing them with themselves, but I am interested in vindicating those struggles that each one had from their context. Many of them fought for dignified art education for women; others would take constant breaks from their work to fulfill the stereotyped gender roles of society; in other processes, it would be a tireless struggle to be understood from their own perspectives and not be compared with already established spaces. Many of these artists were called "Ahead of their

times," a term that sought to vindicate their names, but the reality is that no woman is ahead of her time; they often send us to the future because they do not want us in the present. Hence the importance of claiming our names on our own terms. In a very superficial analysis, I can say that there are more texts by these artists written by men than by women. This is one more symptom of the need to claim names under the masculine gender, things that the new feminisms have noticed. Depatriarchalize the gaze from this Central American territory, go further, and decolonize, as is the case of the Maya Kakchikel artist Marilyn Boror. Through the visual image, this artist seeks to vindicate her community's social struggles and collective memories. We can name others such as Minia Biabiany, Julieth Morales, Laia Estruch, Helen Mirra, Verónica Navas González, Itziar Okaritz, Sallisa Rosa, Juana Valdés, Risseth Yanguetz Singh, Itzel Yard, Carolina Alvarado, Zoila Andrea Coc-Chang, Colectivo Ixcrear, Crispín Marta Guadalupe Tuyú Us, Lourdes de la Riva and Valeria Leiva, who are part of this biennial. It is also worth mentioning that it is the first biennial in 23 editions, with more women participating than male artists. It is a small attempt to transgress the gender gap but still insufficient. Suppose the previous generations had the need to name themselves. In that case, it is our heritage to make sure that these memories will last and that they can be judged with the capacity of our time. If it was difficult for those who were there, it doesn't have to be that way for the others; in the place they occupy, they are not pioneers but rather detonators.

▼
Imagen de *La intención y el permiso. Ceremonia maya. Día ix* realizada el domingo 2 de abril dentro del *Programa de saberes compartidos* como arranque de las actividades de la bienal.

Image of *Intent and permission. Mayan ceremony. Day ix* held on Sunday, April 2 within the *Shared Knowledge Program* as a start to the activities of the biennial.





saberes
comp**a**rtidos

Esperanza de León

shared
know**l**edge

En Guatemala contamos con la presencia de culturas vivas con cosmovisiones que respaldan e invitan a cambios epistemológicos. Tomando esas otras formas de generar pensamiento y de abordar el trabajo, el componente educativo de acceso público de la bienal precede e introduce la muestra, a sus artistas y sus conceptos, mediante acciones de acompañamiento desarrolladas de menor a mayor complejidad.

Una de las primeras acciones del programa fue reconocer la importancia de las espiritualidades diversas presentes en el territorio. Fue importante iniciar a tejer las acciones mediante una ceremonia maya con la participación del equipo generador de la bienal, materializando así la intención de visibilizar elementos culturales fundamentales, generalmente borrados de las agendas oficiales o de las prácticas habituales. Se dedicó esta acción a la intención del trabajo, así como a la alineación de energías en favor de una bienal accesible, potente y respetuosa de la historia y el contexto. Efectuada en el día 1 lx, de la presente cuenta del tiempo.

Al programa en su totalidad se le denominó Saberes Compartidos, aludiendo a la circulación del conocimiento en sinergias colectivas e inclusivas. Las ideas y la fuerza que le dieron soporte al mismo surgieron directamente del título de la bienal, específicamente de tres palabras que resonaron a división temporal y acercamiento gradual. Ellas fueron, SUEÑOS, PALABRAS Y SUMERGIRNOS, relacionándose cada palabra con un estrato de activación del pensamiento, es decir, lo onírico, lo cognitivo y lo sensorial inmersivo. Cada palabra inspiró cierto tipo de actividades y dio sentido a la disposición de estas en un período de tiempo específico, iniciando en marzo y extendiéndose hasta julio 2023.

A nivel técnico, se buscó continuar con algunas buenas prácticas de circulación de contenidos y mediación artística, exploradas durante la pandemia; es decir, el uso de redes sociales de baja tecnología, como WhatsApp. Aplicación mediante la que se compartieron, detalles sobre las

actividades, fragmentos de obras en idiomas originarios, imágenes, poesías y cantos. Otro componente importante fue la producción de material sonoro en formato podcast y spot, gracias al invaluable apoyo del Instituto Guatemalteco de Educación Radial y la coalición de radios de la cual forma parte, Radio Grupo Asec. También se realizaron charlas a distancia, publicación de materiales educativos en la red para consulta y descarga asincrónica.

Sin olvidar el alto valor del contacto humano, se construyó una cabina móvil que recorriera distintas zonas urbanas, así como múltiples actividades presenciales como talleres para diversos públicos e instituciones, colaboraciones entre artistas de distintas procedencias con hacedores locales, así como diálogos en el club de lectura, que materializaron la valoración de la cultura oral como fuente generadora de pensamiento. Para cerrar el proceso con broche de oro, se organizó el simposio *Alborotar Para Incidir*, realizado casi al cierre de la bienal, que encarnó uno de los puntos más altos de la oferta formativa e informativa del programa.

Todos los registros y materiales gratuitos, producidos mediante estas actividades, quedan para consulta en el espacio virtual oficial de la bienal. Mantener vivo el espíritu de co-construcción y convivencia requiere de la implicación de tantas personas como sea posible, esto para mantener vivas las sinergias propias de los saberes compartidos. Así que, por favor, dispónganse a participar.

Ideas e ideales para una propuesta educativa de acceso público en una bienal de arte contemporáneo

¿Sobre qué se construye? ¿Cuál es el papel de un programa público y educativo en una bienal guatemalteca?

Para responder es necesario situarnos en la segunda década del siglo XXI, en Guatemala, un país donde viven más de dos millones de personas que no saben leer ni escribir; en donde el promedio de escolaridad es de seis años (Miguel Castañeda, 2018). También un país donde viven y trabajan artistas que, solo en lo que va del 2023, están presentes en espacios artísticos mundialmente reconocidos. En el Museum of Modern art -MoMA- de Nueva York, Regina José Galindo y Naufus Figueroa participan ahora mismo; hace unos meses, el museo Reina Sofía de España recibió en una de sus salas la obra de Margarita Azurdia, en una muestra curada por Rosina Cazali. Recientemente, se recibió también la confirmación de la Bienal de Sao Paulo para la participación de Marilyn Boror y Edgar Calel en la misma. La cantidad de actividad artística a ese nivel, para un primer semestre del año, es importante.

Vale la pena retomar el nombre de Edgar Calel, para celebrar que, con la colaboración de Stefan Benchoam, logró este año cerrar las gestiones para una relación galería -artista- comunidad, sin precedentes. Donde la obra del artista no fue vendida, sino entregada en custodia por tiempo limitado a la galería Tate, en Londres, bajo el compromiso de mantenerla activa, para la exposición de los saberes de la cultura Kaqchikel. Para cerrar el círculo, dicho acuerdo de custodia incluye apoyos para el desarrollo cultural de Chixot (San Juan Comalapa), lugar de origen de la pieza. La diversidad de matices en las experiencias culturales y artísticas que se viven desde este territorio, son inverosímiles.

Es sobre todo ello que se construye esta edición de la Bienal de Arte Paiz, que integra un plan educativo con una duración ocho veces mayor que el tiempo de exposición de las obras participantes. Esto representa el reconocimiento de las disparidades del contexto en el que ella existe. Demuestra la intención de aportar en algún grado al borramiento de tan desproporcionadas diferencias. Refleja también la potencia que la curaduría educativa puede añadir a los espacios expositivos.

Intentaré resumir en este relato y extensión de ideas, algunos de los ideales y particularidades de este proceso generador de acompañamientos para una bienal de arte contemporáneo en un sitio específico. Un buen punto de partida para gestar cualquier estrategia de mediación cultural es atender a la visión periférica. Por eso, además de los datos anteriores, hay que tener en cuenta que seguimos transitando un momento post pandémico, en un mundo en crisis climática y social, donde es inútil intentar pasar la página mientras persistan las mismas urgencias.

Otra de las líneas que han orientado este proceso es la adaptabilidad. Cuando entré en contacto para esta colaboración, los mecanismos generadores de la Bienal eran ya un carro en movimiento. Algunas ideas centrales del proceso fueron descritas en algún párrafo del primer documento que leí sobre ella: “la voluntad inequívoca de trabajar desde certezas no definidas que nacen de espacios intuitivos y de sólidas espiritualidades diversas... proyectos que se adentran en territorios lingüísticos, poéticos, oníricos, telúricos, políticos, anímicos, emocionales o afectivos en los que toman forma, materialidades, subjetividades y deseos desde el convencimiento de componer puentes”. Totalmente identificada con esas afirmaciones, me sumé.

Con el proceso en marcha, podía esperar algún vértigo, sin embargo, los balanceos, fallas y hendiduras suelen ser condiciones comunes de la mayoría de los departamentos y proyectos educativos de las instancias artísticas y culturales actuales. Es así que nos reconocemos como vocaciones que habitan las fronteras y asumimos la responsabilidad de

propiciar el acercamiento de las diversidades que por naturaleza constituyen una bienal y, en este caso, de quienes convivimos en el territorio que la recibe cada dos años.

Guatemala está conformada por pueblos con una recia y milenaria tradición de colores, formas, procesos creativos y propuestas estéticas, que han persistido como corriente alterna a pesar de cargar con siglos de instrucción impuesta que legitima ciertas formas y procesos, a los que reconoce, de manera exclusiva, como ARTE. Algunas fuentes de formación artística en Guatemala han sido, la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Rafael Rodríguez Padilla -E.N.A.P.- fundada el 10 de mayo de 1920, con el nombre de Academia de Bellas Artes. Tal como ese primer nombre lo anunciara, mantiene una orientación metodológica muy cercana a la academia y las bellas artes; la Universidad Popular -U.P.- incluyó en 1946 dentro de su disponibilidad académica, la "educación estética", luego abrió la escuela de arte "Roberto Cabrera", en 1962. Esta escuela insiste en adaptar sus formas para atender a población de los sectores populares y de clase obrera. La Escuela municipal de artes visuales -fundada en 2004- y la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos -constituida en abril de 2006- orientan su trabajo hacia la adquisición de habilidades técnicas esforzándose, en menor o mayor grado, por incluir enfoques transdisciplinarios y contemporáneos en sus contenidos. Aunque estos centros de formación son de acceso popular y atienden a cientos de personas, todos ellos se encuentran en la capital guatemalteca, por lo que, su capacidad resulta insuficiente y limitada cuando se piensa en propiciar oportunidades de formación especializada para todo un país.

El pensum de la educación oficial, que tiene un alcance más amplio, permite a la población con acceso a ella, la posibilidad de relacionarse con las artes como una de las áreas de estudio, después del sexto grado. Se trata de un curso multitemático que reúne lo escénico, plástico, musical y danzario, bajo la dirección de un mismo profesor (Acuerdo ministerial 3857 – 2017). Ante este panorama, una bienal de arte contemporáneo

de nivel internacional se constituye en una posibilidad para acceder a formas, materiales y temáticas distintas a las que por lo general se tienen acceso.

Abrirse a la novedad de un evento como este puede representar, para la oferta cultural de una ciudad o un país, la oportunidad de examinar su estructura y los intercambios que provoca; la posibilidad de materializar, aunque sea de forma momentánea, el ideal de encuentro entre el arte y la vida cotidiana, expresado en las exploraciones de los artistas, así como en las formas finales estas que estas toman.

"Las aspiraciones del mundo –resumidas en los objetivos del desarrollo para el nuevo milenio establecidas por Naciones Unidas en la Agenda 2030- no recogieron un objetivo cultural, sino que se planteó la necesidad de reconocer que la diversidad cultural y la propia cultura son una dimensión que atraviesa prácticamente todos los campos de la vida económica, social, política, los temas de seguridad, la comprensión del medio ambiente y la educación misma. Sin embargo, no todos esos sectores han tenido la porosidad suficiente y la cultura siguió vista como un sector en sí mismo, no siempre interconectado con otros temas del desarrollo". (Jiménez Lucina, 2023)

Experimentar, ensayar formas de aproximarnos a producciones artísticas creadas desde lo inhabitual, es beneficioso para sociedades tradicionalistas y conservadoras como la guatemalteca. También para la comprensión de las artes como espacios seguros donde discutir y ensayar los más diversos temas, en las aulas y en la convivencia misma. Sin duda, resulta enriquecedor contemplar formas de hacer que constituyen pruebas vivas de la reflexión y experimentación autodirigidas como prácticas posibles, en el desarrollo de sólidas carreras profesionales. Vale reconocer que, a lo interno de las escenas del arte actual en nuestra región, frecuentemente resentimos la escasez de espacios de formación con orientación investigativa y contemporánea. Quizá sea que añoramos, inconscientemente, estructuras escolares más tradicionales y subestimamos la eficacia de procesos más próximos a la educación libertaria, auto gestionada o informal.

Para un mundo cuya crisis se debe en gran medida a la persistencia de una misma trayectoria, no hay factores más contemporáneos que el cuestionamiento y el replanteamiento a todo nivel. Repensar los sistemas del arte y producción cultural no queda excluido. En la intimidad de nuestros territorios, la contemporaneidad y el futuro mismo dependen, en mucho, de las posibilidades de superar el colonialismo, de asumir una concepción del planeta como ente vivo al que nos vinculamos, de la recuperación de las dinámicas del trabajo cooperativo como diálogo con nuestros ancestros y de la comprensión de la enfermedad como manifestación de desajustes en nuestra relación con la existencia tal como la estamos viviendo. Construir formas que se ajusten a las mencionadas necesidades y que partan de nuestras posibilidades, es algo que podemos empezar a hacer ya mismo; no podemos seguir esperando las autorizaciones y los tutoriales que nos instruyan en la forma de realizar las grandes reorganizaciones estructurales.

Por eso, las activaciones de formatos diversos para la formación e información, bajo la excusa de una bienal, se basaron en propuestas desde los afectos, la creatividad, la inclusión y también la divergencia, como posibilidades para encontrar comodidad, frente a la larga incomodidad que hemos experimentado en los sistemas culturales y escolares en los que no encajamos, en los que nuestras formas y circunstancias no constituyen fuentes de referencia. La escolarización es deseable, sin embargo, no representa el saber. La valoración de la información oral, la transmisión tradicional de modos de hacer milenarios, la colaboración, la cooperación horizontal entre distintos saberes, académicos y empíricos, la admisión de la espontaneidad, el error y la lentitud como catalizadores del aprendizaje, se plantean como variaciones necesarias en el trayecto de la experiencia cultural, artística, académica y sus formas de validación.

Acuñarse en estrategias emparentadas con las recientemente denominadas biopedagogías y especialmente las pedagogías probióticas, nos conecta a los procesos de fermentación y

degradación que amparan los acercamientos personales, emocionales e intelectuales graduales, que maduran con el tiempo. Propiciando cuidados, ternura, espera y esperanza confiada en la digestión de referentes, para la construcción de versiones más pertinentes a nuestros territorios. Posicionando nuestras formas de aprender y de enseñar, junto a esos tantos territorios en recuperación.

"Ternura radical es creer en el efecto político de los movimientos internos

ternura radical es no insistir en ser el centro de atención es tener visión periférica; creer en lo que no es visible.

Creer que es posible reintegrar las partes que fueron partidas."

(d'Emilia, s. f.)

A estas alturas de la historia del arte, una bienal con estrategias educativas de acceso abierto y público, experimentales, inclusivas y prácticas, basadas en consideraciones pertinentes al espacio donde se presenta, no representa una novedad, ni una fortuna, sino una acción urgente y congruente con el momento presente. Ya no podemos esperar.

Augusto Boal dice: *"los medios de producción artística deberían estar al servicio del pueblo, como deberían estarlo todos los medios de producción"* (Ferrari, 2023).

Recuperar la vivencia de las artes como parte de la herencia histórica, del estado de derecho y para nuestro bienestar integral, son planteamientos fundamentales en la construcción de experiencias vitales mejor equilibradas. Recuperar la confianza frente al acceso y manejo de la herencia cultural que nos pertenece, son frentes para los que debemos organizarnos ya.

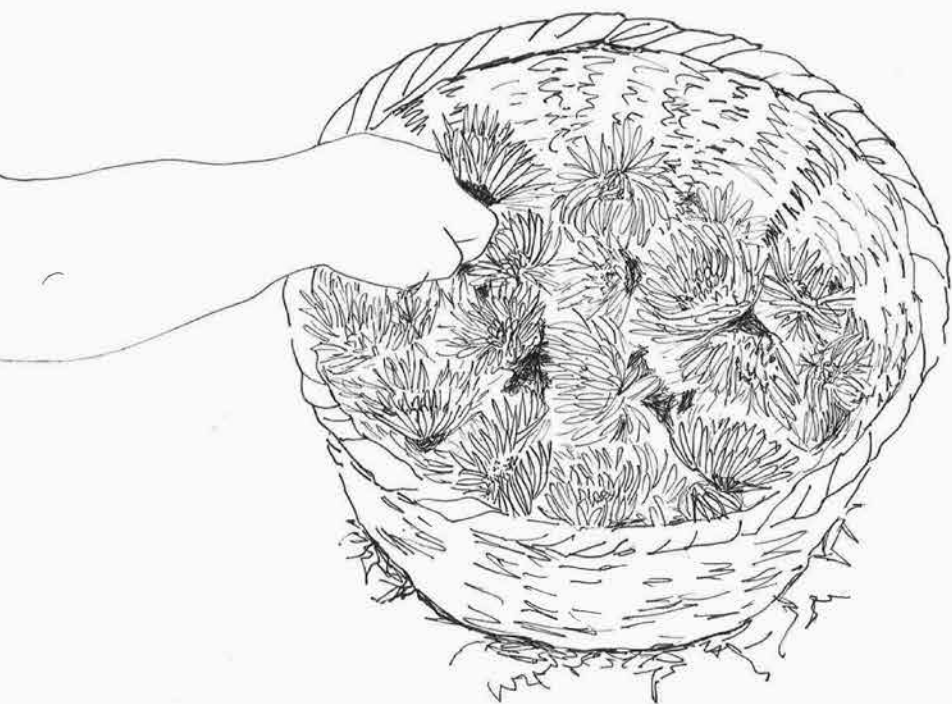
REFERENCIAS

MIGUEL CASTAÑEDA, J. (2018, 18 septiembre). ¿HASTA QUE GRADO ESTUDIA UN GUATEMALTECO PROMEDIO? Soy 502. Recuperado 7 de mayo de 2023, de <https://www.soy502.com/articulo/escolaridad-promedio-guatemaltecos-peor-africa-63338>

JIMÉNEZ LUCINA. (2023). La educación artística da un paso al frente (1.a ed., Vol. 1). Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura C/ Bravo Murillo, 38 28015 Madrid, España oei.int. <https://oei.int/oficinas/secretaria-general/publicaciones/la-educacion-artistica-da-un-paso-al-frente>

D'EMILIA, D. (s. f.). Manifiesto de la ternura radical [Texto].

FERRARI, N. (2023, 6 abril). "Toda persona debería tener la posibilidad de hacer arte". *Editorial Sudestada*. Recuperado 10 de abril de 2023, de <https://www.editorialsudestada.com.ar/toda-persona-deberia-tener-la-posibilidad-de-hacerarte/#:~:text=El%20brasileiro%20Augusto%20Boal%20dice,todos%20los%20medios%20de%20producci%C3%B3n%E2%80%9D>.



In Guatemala, we have the presence of living cultures with worldviews that support and invite epistemological changes. Taking these other ways of generating thought and approaching the work, the public access educational component of the biennial precedes and introduces the exhibition, its artists, and their concepts through accompanying actions developed from less to more complex.

One of the first actions of the program was to recognize the importance of the diverse spiritualities present in the territory. It was important to start weaving the actions through a Mayan ceremony with the team's participation that generated the biennial, thus materializing the intention of making fundamental cultural elements visible, generally erased from official agendas or customary practices. This action was dedicated to the intention of the work and the alignment of energies in favor of an accessible, powerful, and respectful biennial of history and context. Carried out on day 1 Ix, of the present account of time.

The program was called *Saberes Compartidos (Shared Knowledge)*, alluding to the circulation of knowledge in collective and inclusive synergies. The ideas and the force that supported it arose directly from the biennial's title, specifically from three words, which resonated with temporal division and gradual approach. They were DREAMS, WORDS, AND IMMERSE, relating each word to a layer of thought activation: the dreamlike, the cognitive, and the sensory immersive. Each word inspired different types of activities and gave meaning to their arrangement in a specific period, starting in March and extending until July 2023.

At a technical level, it was sought to continue with some good practices of content circulation and artistic mediation explored during the pandemic, that is, using low-tech social networks, such as WhatsApp. Application through which details about the activities, fragments of works in native languages, images, poetry, and songs were shared. Another essential component was producing sound material in a podcast and spot format, thanks to the invaluable support of the Guatemalan Institute of Radio

Education and the radio coalition of which it is a part, Radio Grupo Asec. Distance talks, publication of educational materials on the Internet for consultation, and asynchronous downloads were also carried out.

Without forgetting the high value of human contact, a mobile booth was built that traveled through different urban areas, as well as multiple face-to-face activities such as workshops for various audiences and institutions, collaborations between artists from different origins with local makers, as well as dialogues of the book club, which materialized the appreciation of oral culture as a source of thought. The symposium *Alborotar Para Incidir (Stir Up to Influence)* was organized to close with a flourish. Held almost at the end of the biennial, it embodied one of the highest points of the program's training and information.

All records and free materials from these activities remain for consultation in the biennial's official virtual space. Keeping the spirit of co-construction and coexistence alive requires the involvement of as many people as possible to keep the synergies of shared knowledge alive. So please get ready to participate.

>

Imagen de *La intención y el permiso. Ceremonia maya. Día ix* realizada el domingo 2 de abril dentro del *Programa de saberes compartidos* como arranque de las actividades de la bienal.

Image of *Intent and permission. Mayan ceremony. Day ix* held on Sunday, April 2 within the *Shared Knowledge Program* as a start to the activities of the biennial.



Ideas and Ideals for an Educational Proposal for Public Access in a Contemporary Art Biennial

What is it built on? What is the role of a public and educational program in a Guatemalan biennial?

We must situate ourselves in the second decade of the 21st century in Guatemala, where more than two million people cannot read or write, and the average schooling is six years (Miguel Castañeda, 2018), to answer this question. It is also a country where artists live and work who, only so far in 2023, are present in world-renowned artistic spaces. At the Museum of Modern Art -MoMA- in New York, Regina José Galindo and Naufus Figueroa are currently exhibiting. A few months ago, the Reina Sofía Museum in Spain received the work of Margarita Azurdia in one of its galleries in an exhibition curated by Rosina Cazali. Recently, confirmation was also received from the Sao Paulo Biennial for the participation of Marilyn Boror and Edgar Calel. The amount of artistic activity at that level for the first semester of the year is significant.

It is worth mentioning the name of Edgar Calel to celebrate that, with the collaboration of Stefan Benchoam, he managed this year to close the negotiations for an unprecedented gallery-artist-community relationship. The artist's work was not sold but delivered in custody for a limited time to the Tate Gallery, in London, under the commitment to keep it active, for the exhibition of the knowledge of the Kaqchikel culture. To close the circle, said custody agreement includes support for the cultural development of Chixot (San Juan Comalapa), the piece's place of origin. The diversity of nuances in the cultural and artistic experiences that are lived in this territory is implausible.

Above all, this edition of the Paiz Art Biennial is built integrating an educational plan eight times longer than the exhibition time of the participating works. This represents the recognition of the disparities in the context in which it exists.

It demonstrates the intention to contribute to some degree to the erasure of such disproportionate differences. It also reflects the power that educational curatorship can add to exhibition spaces.

In this account and extension of ideas, I will try to summarize some of this process's ideals and particularities that generate accompaniments for a contemporary art biennial in a specific place. A good starting point to develop any cultural mediation strategy is to attend to peripheral vision. For this reason, in addition to the above data, it must be taken into account that we are still going through a post-pandemic moment, living in a world with climate and social crisis, where it is useless to try to turn the page while the same urgencies persist.

Another of the lines that have guided this process is adaptability. When I was approached for this collaboration, the generating mechanisms of the Biennial were already a car in motion. Some central ideas of the process were described in a paragraph of the first document I read. It said: "the unequivocal will to work from undefined certainties that are born from intuitive spaces and solid diverse spiritualities... projects that venture into linguistic, poetic territories, dreamlike, telluric, political, psychic, emotional or affective in which materialities, subjectivities, and desires take shape from the conviction of building bridges." I totally identified with those statements, so I joined.

With the process underway, I could, however, expect some vertigo. Swaying, failures, and cracks are common conditions in most educational departments and projects in today's artistic and cultural institutions. This is how we recognize ourselves as vocations that inhabit the borders. We assume the responsibility of promoting the rapprochement of the diversities that by nature constitute a biennial and, in this case, of those of us who live in the territory that receives it every two years.

Guatemala comprises peoples with a strong and ancient tradition of colors, shapes, creative processes, and aesthetic proposals, which have persisted as an alternating current

despite carrying centuries of imposed instruction that legitimizes certain forms and processes, which it recognizes exclusively as ART. Some sources of artistic training in Guatemala have been the Rafael Rodríguez Padilla National School of Plastic Arts -E.N.A.P.- founded on May 10, 1920, under the name of Academy of Fine Arts. As that first name announced, it maintains a methodological orientation very close to the academy and the fine arts; The Popular University -U.P.-included in 1946 within its academic availability, "aesthetic education," then opened the "Roberto Cabrera" Art School in 1962. This school insists on adapting its forms to serve the popular sectors and working-class population. The Municipal School of Visual Arts -founded in 2004- and the Superior School of Art of the University of San Carlos -constituted in April 2006- guide their work towards the acquisition of technical skills, striving, to a lesser or greater degree, to include approaches transdisciplinary and contemporary in its contents. Although these training centers are accessible to the public and serve hundreds of people, they are all located in the Guatemalan capital. Hence, their capacity is insufficient and limited when thinking about promoting specialized training opportunities for an entire country.

The official education curriculum, which has a broader scope, allows the population with access to it the possibility of relating to the arts as one of the areas of study after sixth grade. It is a multi-thematic course that brings together the scenic, plastic, musical, and dance under the direction of the same teacher (Ministerial Agreement 3857 - 2017). Given this panorama, an international biennial of contemporary art presents the possibility of accessing forms, materials, and themes different from those generally available.

Opening up to the novelty of an event like this can represent, for the cultural offer of a city or a country, the opportunity to examine its structure and the exchanges it provokes; the possibility of materializing, even momentarily, the ideal of a meeting between art and everyday life, expressed in the explorations of the artists, as well as in the final forms they take.

"The aspirations of the world –summarized in the development objectives for the new millennium established by the United Nations in the 2030 Agenda- did not include a cultural objective, but rather the need to recognize that cultural diversity and culture itself are a dimension that crosses practically all fields of economic, social, political life, security issues, understanding of the environment and education itself. However, not all these sectors have been sufficiently porous, and culture continued to be seen as a sector, not always interconnected with other development issues." (Jimenez Lucina, 2023)

Experimenting and rehearsing ways of approaching artistic productions created from the unusual benefit of traditionalist and conservative societies such as Guatemala. Also, for understanding the arts as safe spaces to discuss and rehearse the most diverse topics in the classroom and coexistence. It is undoubtedly enriching to contemplate ways of doing things that constitute living proof of self-directed reflection and experimentation as possible practices in developing solid professional careers. It is worth recognizing that, within the current art scenes in our region, we frequently resent the scarcity of training spaces with an investigative and contemporary orientation. Perhaps we unconsciously yearn for more traditional school structures and underestimate the effectiveness of processes closer to libertarian, self-managed, or informal education.

For a world whose crisis is largely due to the persistence of the same trajectory, there are no more contemporary factors than questioning and rethinking at all levels. Rethinking the systems of art and cultural production is not excluded. In the intimacy of our territories, contemporaneity and the future itself depend, to a great extent, on the possibilities of overcoming colonialism, of assuming a conception of the planet as a living entity to which we are linked, on the recovery of the dynamics of cooperative work as a dialogue with our ancestors and the understanding of illness as a manifestation of imbalances in our relationship with existence as we are living it. Building forms that adjust to the mentioned needs and that start from our possibilities is something we can start doing right now; We cannot continue waiting for the authorizations and the tutorials that instruct us on how to carry out great structural reorganizations.

For this reason, the activation of various formats for training and information, under the excuse of a biennial, was based on proposals from affection, creativity, inclusion, and also divergence as possibilities to find comfort in the face of the prolonged discomfort that we have experienced in cultural and school systems in which we do not fit, in which our forms and circumstances do not constitute sources of reference. Schooling is desirable; however, it does not represent knowledge. The valuation of oral information, the traditional transmission of ancient ways of doing things, collaboration, horizontal cooperation between different academic and empirical knowledge, and the admission of spontaneity, error, and slowness as catalysts for learning are considered variations necessary in the course of the cultural, artistic, academic experience and its forms of validation.

Minting in strategies related to the recently called bio pedagogies, especially probiotic pedagogies, connects us to the processes of fermentation and degradation that support gradual personal, emotional, and intellectual approaches, which mature over time. Promoting care, tenderness, waiting, and hope, trusting in the digestion of referents to construct versions more relevant to our territories. Positioning our ways of learning and teaching, along with those many territories in recovery.

"Radical tenderness is believing in the political effect of internal movements radical tenderness is not insisting on being the center of attention it is having a peripheral vision; believing in what is not visible. Believing that it is possible to reintegrate the parts that were broken." (d'Emilia, s.f.)

At this point in art history, a biennial with educational strategies of open, public access and experimental and inclusive practices based on considerations relevant to the space where it is presented doesn't represent anything new, nor a fortune, rather something urgent and congruent with the present moment.

Augusto Boal says: "The means of artistic production should be at the service of the people, as should be all the means of production" (Ferrari, 2023).

Recovering the experience of the arts as part of the historical heritage, of the rule of law, and for our integral well-being are fundamental approaches to constructing better-balanced life experiences. Recovering confidence in access and management of the cultural heritage that belongs to us are fronts for which we must organize now.

REFERENCES

MIGUEL CASTAÑEDA, J. (2018, 18 septiembre). ¿HASTA QUE GRADO ESTUDIA UN GUATEMALTECO PROMEDIO? Soy 502. Recuperado 7 de mayo de 2023, de <https://www.soy502.com/articulo/escolaridad-promedio-guatemaltecos-peor-africa-63338>

JIMÉNEZ LUCINA. (2023). La educación artística da un paso al frente (1.a ed., Vol. 1). Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura C/ Bravo Murillo, 38 28015 Madrid, España oei.int. <https://oei.int/oficinas/secretaria-general/publicaciones/la-educacion-artistica-da-un-paso-al-frente>

D'EMILIA, D. (s. f.). Manifiesto de la ternura radical [Texto].

FERRARI, N. (2023, 6 abril). "Toda persona debería tener la posibilidad de hacer arte". Editorial Sudestada. Recuperado 10 de abril de 2023, de <https://www.editorialsudestada.com.ar/toda-persona-deberia-tener-la-posibilidad-de-hacerarte/#:~:text=El%20brasileiro%20Augusto%20Boal%20dice,todos%20los%20medios%20de%20producci%C3%B3n%E2%80%9D>





LISTADO DE OBRAS POR ARTISTA – LIST OF WORKS BY ARTIST

CAROLINA ALVARADO

Comen poemas mojados en leche, uno dos tres gatos (They Eat Poems Soaked in Milk, One Two Three Cats), 2023

Instalación sonora y poesía – Sound installation and poetry
Dimensiones variables – Dimensions variable

MARGARITA AZURDIA

Cautiverio de la serie Homenaje a Guatemala (Captivity from the Series Homage to Guatemala), 1970/71 - 1974

Escultura en madera tallada y policromada, con flores artificiales y fibra natural – Sculpture in carved and polychrome wood, with artificial flowers and natural fiber
165 x 53 x 56 cm – 64.9 x 20.86 x 22.04 in
Colección – Collection: Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida, Guatemala

Por favor descalzarse/Por favor quitarse los zapatos (Please Take Off Your Shoes), 1970

Instalación interactiva – Interactive installation
Dimensiones variables – Dimensions variable
Recreada en el 2023 con la autorización de Milagro de Amor S.A. – Recreated in 2023 with the authorization of Milagro de Amor S.A.

Rabinal de la serie Pinturas Geométricas (Rabinal from the Series Geometric Paintings), 1973

Acrílico sobre tela – Acrylic on canvas
72 x 52 cm – 28.35 x 20.47 in
Colección John Gody – John Gody Collection

Sin título de la serie Pinturas Geométricas, azul, rosa, corinto (Untitled from the Series Geometric Paintings, Blue, Pink, Burgundy), 1967 - 1968

Acrílico sobre tela – Acrylic on canvas
102 x 82.02 cm – 40.1575 x 32.29 in
Colección privada – Private collection

Sin título de la serie Pinturas Geométricas, verde, amarillo, blanco (Untitled from the Series Geometric Paintings, Green, Yellow, White), 1967 - 1968

Acrílico sobre tela – Acrylic on canvas
106 x 82.05 cm – 41.73 x 32.30 in
Colección privada – Private collection

Sin título de la serie Pinturas Geométricas (Untitled from the Series Geometric Paintings), 1967 - 1968

Acrílico sobre tela – Acrylic on canvas
218 x 180 cm – 85.83 x 70.87 in
Colección – Collection: Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida, Guatemala

MINIA BIABIANY

Escuchar la ceniza (Listen to the Ash), 2023

Instalación – Installation
Dimensiones variables – Varying dimension

Musa (Muse), 2020

Video HD 14'07"

MARILYN BOROR BOR

El agua se nos hizo concreto (The Water Became Concrete for Us), 2022 - 2023

Cerámicas de barro y cemento – Ceramics in clay and cement
Dimensiones variables (20 piezas) – Dimensions variable (20 pieces)

El futuro que nunca fue, de la serie nos quitaron la montaña, nos dieron cemento (The Future That Never Was, from the Series They Took Away the Mountain, They Gave Us Cement), 2023

Óleo y concreto sobre madera – Oil and concrete on wood
81.33 x 122 cm (tríptico) – 32.01 x 48.22 in (triptych)

El futuro que nunca fue II, de la serie nos quitaron la montaña, nos dieron cemento (The Future That Never Was II, from the Series They Took Away the Mountain, They Gave Us Cement), 2023

5 piezas, hilos y cemento – 5 pieces, threads and cement
Dimensiones variables – Dimensions variable

Maíz gris, de la serie nos quitaron la montaña, nos dieron cemento (Gray Corn, from the Series They Took Away the Mountain, They Gave Us Cement), 2022 - 2023
5 esculturas de cemento – 5 cement sculptures
Dimensiones variables – Dimensions variable

Tragarse el paisaje, de la serie nos quitaron la montaña, nos dieron cemento (Swallowing the Landscape, from the Series They Took Away the Mountain, They Gave Us the Cement), 2023
Esculturas de cemento y fajas – Cement sculptures and girdles
Dimensiones variables – Varying dimension

JOSUÉ CASTRO

La niña del volcán (The Girl from the Volcano), 2022
Danza contemporánea – Contemporary dance
Dramaturgia y dirección – Dramaturgy and direction: Josué Castro
Intérprete – Performer: Sofía Barrios
Video: Pablo Segura
Sonido – Sound: Rodrigo Maldonado
Texto: Adaptación del Poemario “Poemas del volcán de agua” de Luis de León – Text: Adaptation from the collection of poems titled “Poemas del volcán de agua” by Luis de León
Música – Music: Rumba Juankita, History of Color-Barrio Lindo, El Búho
Vestuario – Wardrobe: Josué Castro
Apoyo de vestuario – Wardrobe support: Bianka Novella
Foto cortesía de Alejandro Salazar, colección privada – Photo courtesy of Alejandro Salazar, private collection

ZOILA ANDREA COC-CHANG

Domingo en casa (Sunday at Home), 2022-23
Organza de seda, hoja de maíz, yute, cuerda

de nylon, alambre floral y brillante – Silk organza, corn husk, jute, nylon rope, floral wire, and glitter

82 x 82 cm – 32.28 x 32.28 in

Enredada (Entangled), 2022

Óleo sobre papel – Oil on paper

53 x 43 cm (con marco) – 20.86 x 16.93 in (framed)

Escondido debajo de las capas (I) (Hidden Under the Layers [I]), 2021-23

Organza de seda, yute, lana, algodón teñido de forma botánica, líneas telefónicas, ji gu gao (hierba de oración china), clavos, semillas de aguacate y envoltorios de comida/ chuchería de familiares, amistades, comidas compartidas, restaurantes locales y mi propio consumo – Silk organza, jute, wool, botanically dyed cotton, telephone lines, ji gu gao (Chinese prayer grass), cloves, avocado seeds, and food/goody wrappers from family, friends, potlucks, local restaurants, and my own consumption

198 x 91.5 cm – 77.95 x 36.02 in

Escondido debajo de las capas (II) (Hidden Under the Layers [II]), 2021-23

Organza de seda, algodón, lana, brillante, clavos, semillas de aguacate y envoltorios de comida/ chuchería de familiares, amistades, comidas compartidas de restaurantes locales y consumo de la artista – Silk, cotton, wool, glitter organza, cloves, avocado seeds and food/knick-knack wrappers from family, friends, potlucks, local restaurants, and the artist's consumption

150 x 110 cm – 59.06 x 43.31 in

Junto al movimiento de las estrellas (Along with the movement of the stars), 2022-23

Organza de seda, lana, hoja de maíz, aluminio, cuerda de nylon, alambre floral, brillante y clavos dentro la pared – Silk organza, wool, corn husk, aluminum, nylon rope, floral wire, glitter, and nails inside the wall

Dimensiones variables – Dimensions variable

Los momentos lindos nunca cuestan (II) (Beautiful Moments Never Cost [II]), 2020-22

Rama de árbol (bittersweet), lana, yute, algodón teñido botánicamente, organza de seda, ji gu gao (hierba de oración china), envoltorios de comida/chuchería de familiares, amistades, comidas compartidas, restaurantes locales y consumo de la artista – Tree branch (bittersweet), wool, jute, botanically dyed cotton, silk organza, ji gu gao (Chinese prayer grass), food/goody wrappings from family, friends, potlucks, local restaurants, and artist consumption

182 x 63 cm – 71.65 x 24.80 in

Más mazorca verde (More Green Corn), 2021

Organza de seda, cáscaras y hoja de maíz, plástico, brillante, alambre floral y clavos en la pared – Silk organza, corn husks and leaves, plastic, glitter, floral wire, and nails on the wall

45 x 40 x 10 cm – 17.72 x 15.75 x 3.94 in

Mat je fung seng (¿qué te dice el viento?) (Mat je fung seng [What Does the Wind Tell You?]), 2021-23

Frijoles negros, sedal de pesca, alambre floral, algodón teñido con frijoles y brillante – Black beans, fishing line, flora wire, bean-dyed cotton, and glitter

70 x 52 cm – 27.56 x 20.47 in

LOURDES DE LA RIVA

Caligrafía de la destrucción (Calligraphy of the Destruction), 2022

Instalación. Maderas de 1870 intervenidas por termitas – Installation. Wood from 1870 intervened by termites

150 x 60 x 100 cm – 59.05 x 23.62 x 39.37 in

Crédito de la fotografía para el catálogo – Photo credit for catalog: Eduardo Santella

La antimaqueta (The Anti-Model), 2023

Instalación. Vigas y parales de madera de 1870 intervenidos por las termitas, espejos, estructura de metal, madera, tela negra y

pintura – Installation: Wooden beams and studs from 1870 intervened by termites, mirrors, metal structure, black cloth, and paint

190 x 350 x 300 cm – 74.80 x 137.80 x 118.11 in
Ambientación e iluminación – Setting and lighting: Joam Solo

Legado (Legacy), 2023

Video

Duración – Duration: 9:00 min

Fotografía – Photography: Byron Marmol

Edición – Edition: Claudia Menéndez de la Riva

Toque de desalojo (Eviction Tap), 2023

Video

Duración – Duration: 3:30 min.

Edición – Edition: Byron Marmol

Cinematógrafo – Cinematographer: Javier Borrayo

Sonidista – Soundman: Julio Apopa

YAVHENI DE LEÓN

Ingesta teórica (Theoretical Intake), 2023

Performance

Ingesta teórica (Theoretical Intake), 2023

Video

Ingesta teórica (Theoretical Intake), 2023

Grabados – Prints

Dimensiones variables – Dimensions variable

ROBERTO BENJAMÍN ESCOBAR

1976 – 2018, 2023

Acuarela y tinta sobre papel Sounders

Waterford – Watercolor and ink on

Sounders Waterford paper

57.5 x 76 cm – 22.63 x 29.92 in

30 calle derecha (30 Street Right), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in
36 calle 2020 (36 Street 2020), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in

Aluminio (Aluminum), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in

Barrio (Neighborhood), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
57.5 x 76 cm – 22.63 x 29.92 in

Bodegas (Warehouses), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in

Camión de zona (Zone Truck), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in

Camión familiar (Family Truck), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
57.5 x 76 cm – 22.63 x 29.92 in

Ciclos (Cycles), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in

Fauna, 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
57.5 x 76 cm – 22.63 x 29.92 in
Fauna intervenida (Fauna Intervened), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
57.5 x 76 cm – 22.63 x 29.92 in

Ingreso: chatarra (Income: Scrap), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in

Ingreso: plástico (Income: Plastic), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in

Ingresos (Incomes), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in

Límite (Limit), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in

Lugar inestable (Unstable Place), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in

Mutación (Mutation), 2020
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
38 x 57.5 cm – 14.96 x 22.63 in

Nubes ajenas (Other People's Clouds), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper. 76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in
Objetos incompletos (Incomplete Objects), 2022
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in

Palabras encontradas (Found Words), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
57.5 x 76 cm – 22.63 x 29.92 in

Panorama, 2022
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
57.5 x 76 cm – 22.63 x 29.92 in

Recursos encontrados (Found Resources), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in

Resistencias (Resistances), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in

Sitios alternos (Alternate Spaces), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in

Sitio imaginario (Imaginary Site), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper
57.5 x 76 cm – 22.63 x 29.92 in
Techo: recicladora (Roof: Recycler), 2022

Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper. 76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in
*Transporte: camión de transporte de basura
(Transport: Garbage Transport Truck)*, 2022
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper. 38 x 57.5 cm – 14.96 x 22.63 in

*Transporte Zona 3: reciclaje metal (Transportation
Zone 3: Metal Recycling)*, 2022
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper. 76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in

*Transporte Zona 3: reciclaje plástico (Transportation
Zone 3: Plastic Recycling)*, 2022
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper. 76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in

Utensilios de familia (Family Objects), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper. 76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in

Valle (Valley), 2023
Acuarela y tinta sobre papel Saunders
Waterford – Watercolor and ink on Saunders
Waterford paper. 76 x 57.5 cm – 29.92 x 22.63 in

LAIA ESTRUCH

Ocells Perduts (Pájaros perdidos / Lost Birds), 2022-2023
Performance e instalación de audio –
Performance and audio installation

ADLER GUERRIER

*Sintítulo (Guía decampo—una ordenación de imaginarios
en nuevas geografías percibidas en el presente)* (Untitled
[Field Guide—an ordering of imaginaries into new
geographies perceived in the present]), 2023
Lápiz de color, pintura de esmalte sobre vinilo

– Colored pencil, enamel paint on vinyl
76.2 x 55.88 cm – 30 x 22 in

Sin título (Lenguaje guía: Vini kouzen; un lugar donde el tiempo ha cruzado y dejado una mancha entrecortada [JW]; “No tengas miedo. Este es el lugar”. [...] “No veas; siente” ella dijo. “Puedes sentir tu camino, pero date prisa, date prisa”. [TM]) (Untitled [Guiding language—Vini kouzen; a place where time has crossed and left a breathy stain [JW]; “Don’t be afraid. This is the place.” [...] “Don’t see; feel,” she said. “You can feel your way, but hurry, hurry.” [TM]), 2023

Letras en vinilo cortado – Vinyl lettering
Dimensiones variables – Dimensions variable

**COLECTIVO IXQCREAR - ELENA CAAL HUB,
IXMUKANE QUIB CAAL & IXMAYAB’ QUIB
CAAL**

La fuerza que emancipa al cuerpo (The Force That Emancipates the Body), 2022

Video
6’56’’

**LA NUEVA CULTURA MATERIAL - BRYAN
CASTRO & VALERIA LEIVA**

Hyfa, 2023

Mural vivo – Living mural
200 x 120 x 30 cm – 78.74 x 47.24 x 11.81 in

ANA MENDIETA

Corazón de Roca con Sangre (Rock Heart with Blood), 1975

Película 8 mm, blanco y negro, sin sonido – 8 mm film, black and white, without sound
Cortesía Galerie Lelong & Co., New York
– Courtesy Galerie Lelong & Co., New York
Esculturas Rupestres (Rupestrian Sculptures), 1981
Película 8 mm, blanco y negro, sin sonido – 8 mm film, black and white, without sound

Cortesía Galerie Lelong & Co., New York
– Courtesy Galerie Lelong & Co., New York

Sin título, Serie Silueta en Iowa (Untitled: Silueta Series, Iowa), 1976-78
Fotografía en color que documenta el trabajo de la tierra/cuerpo con arena, pigmento, Old Mans Creek, Iowa City, Iowa – Color photograph documenting earth/body work with sand, pigment, Old’s Man Creek, Iowa City, Iowa
50.8 x 34.92 cm – 20 x 13.75 in
Edición 11/20 – Edition 11/20
Colección privada – Private collection
Foto: Cortesía Galerie Lelong & Co., New York
Photo: Courtesy Galerie Lelong & Co., New York

Sin título, Serie Silueta en México (Untitled, Silueta Series, Mexico), 1973-77
Fotografía en color que documenta el trabajo de la tierra/cuerpo con flores en rocas, El Yagul, Oaxaca, México – Color photograph documenting earth/body work with flowers on rocks, El Yagul, Oaxaca, Mexico
50.8 x 34.92 cm – 20 x 13.75 in
Edición 15/20 – Edition 15/20
Colección privada – Private collection
Foto: Cortesía Galerie Lelong & Co., New York
Photo: Courtesy Galerie Lelong & Co., New York

FINA MIRALLES

L’arbre. L’arbre i l’home. Paraules a l’arbre (El árbol. El árbol y el hombre. Palabras al árbol / The Tree. The Tree and the Human. Words to the Tree), 1975
Documentación fotográfica – Photographic documentation

Natura morta (Naturaleza muerta / Still Life), 1972
Instalación – Installation
Dimensiones variables – Dimensions variable
Naturaleses naturals. Fenòmens atmosfèrics (Naturalezas naturales. Fenómenos atmosféricos / Natural natures. Atmospheric phenomena), 1973

Registro videográfico de la acción. Copia digital de original 8mm – Video recording of the action. Digital copy of original 8mm film 23’

Naturaleses naturals. Vol de coloms (Naturalezas naturales. Vuelo de palomas /Natural Natures. Pigeons’ Flight), 1973

Registro videográfico de la acción. Copia digital de original 8mm – Video recording of the action. Digital copy of original 8mm film 1’45’’

Relacions. Relació del cos amb elements naturals. El cos cobert de palla (Relaciones. Relación del cuerpo con elementos naturales. El cuerpo cubierto de paja / Relations. Relationship of the body with natural elements. The body covered with straw), 1975

Documentación fotográfica de la acción realizada en enero de 1975 en Sabadell, España – Photographic documentation of the action carried out in January 1975, in Sabadell, Spain

Translacions. Dona-arbre (Translaciones. Mujer-árbol / Translations. Woman-Tree), 1973

Documentación fotográfica de la acción realizada en noviembre de 1973 en Sant Llorenç del Munt, España – Photographic documentation of the action carried out in November 1973 in Sant Llorenç del Munt, Spain

Translacions. Duna (Translaciones. Duna / Translations. Dune), 1973

Registro videográfico de la acción. Copia digital de original 8mm – Video recording of the action. Digital copy of original 8mm film 2’10’’

Translacions. Herba flotant al mar (Translaciones. Hierba flotando en el mar / Translations. Grass Floating in the Sea), 1973

Documentación fotográfica de la acción realizada en noviembre de 1973 en Premià de Mar, España – Photographic documentation of the action carried out in November 1973 in Premià de Mar, Spain

HELEN MIRRA

abandonar de hablar (give up talking), 2023

Tinta sobre papel – Ink on paper
7.62 x 12.7 cm – 3 x 5 in
mar salish (salish sea), 2023

Tinta sobre papel – Ink on paper
7.62 x 12.7 cm – 3 x 5 in

JULIETH MORALES

Recuperar la memoria para recuperarlo todo (Recovering Memory to Recover Everything), 2022

Instalación – Installation
Dimensiones variables – Varying dimension

Resistencia II (Resistance II), 2019

Vídeo instalación – Video installation
19’38’’

VERÓNICA NAVAS GONZÁLEZ

Nidos (Nests), 2023

Instalación – Installation
Capullo (Cocoon), Yute – Jute.
80 cm de largo x 50 cm de ancho –
31.49 in long x 19.68 in wide
Nido (Nest).

Cabuya – Rope
60 cm de diámetro – 23.62 in diameter
Textil (Textile).

Algodón – Cotton
100 cm de largo x 50 cm de ancho –
39.37 in long x 19.68 wide

MARÍA THEREZA NEGREIROS

Igapó, 1993

Óleo sobre lienzo – Oil on canvas
90 x 96 cm – 35.43 x 37.79 in
Colección privada – Private collection

Incendio Amazónico (Amazon Fire), 1997
Óleo sobre lienzo – Oil on canvas
58 x 58 cm – 22.83 x 22.83 in
Colección de la artista – Artist’s collection

Incendio en la noche (Fire at Night), 2014
Óleo sobre lienzo – Oil on canvas
60 x 60 cm – 23.62 x 23.62 in
Colección de la artista – Artist’s collection

Selva (Jungle), 2013
Óleo sobre lienzo – Oil on canvas
150 x 150 cm – 59.05 x 59.05 in
Colección privada – Private collection

ITZIAR OKARIZ

Diario de Sueños (Dreams Diary), 2023
Dibujos y transcripciones – Drawings and transcriptions
Tinta sobre papel – Ink on paper
85 x 60 cm – 33.46 x 23.62 in

ELIAZAR ORTIZ ROA

Malla Haitiana (Haitian Mesh), 2023
Instalación de papeles confeccionados con fibras de bromelias, plátanos y algodón coloreados con pigmentos naturales; jiquilite, palo de campeche, cacao, flores de hibiscos, lirios, tulipán africano, bayas de café, jazmín africano, berrón, fruto de jagua, óleos de bija, mica y arcillas – Installation of paper made from bromeliad fibers, banana and cotton fibers colored with natural pigments, jiquilite, logwood, cocoa, hibiscus flowers, lilies, African tulip, coffee berries, African jasmine, berrón, jagua fruit, bija oils, mica, and clays
Dimensiones variables – Varying dimension
En colaboración con la artista Nathalie Landestoy. El artista trabajó en su taller Natura ad Artem. In collaboration with artist Nathalie Landestoy. The artist worked in her workshop Natura ad Artem.

Marchantas (Saleswomen), 2022
Pigmentos de pétalos de tulipán africano, jagua, palo de Campeche, jiquilite, chinolita cimarrona, óleos de arcillas, mica y bija, escamas de mariposas y lápiz sobre papel Archés – Pigments of African tulip petals, jagua, Campeche wood, jiquilite, cimarrona chinolita, clay oils, mica and bija, butterfly scales, and pencil on Arches paper
58 x 76 cm – 22.83 x 29.92 in
Río El Mulito, Río Artibonito y Río Dajabón (Masacre) (El Mulito River, Artibonito River, and Dajabón River [Massacre]), 2023
Instalación – Installation
Bolas de tejamaní de arcillas, arena, fibra de plátano, algodón y kapok de ceiba y cemento – Clay tejamaní balls, sand, banana fiber, ceiba cotton and kapok, and cement
Dimensiones variables – Dimensions variable

Trueke Kouture I, 2014
Fotografía intervenida digitalmente – Digitally intervened photograph
30 x 40 cm – 11.81 x 15.7 in

Trueke Kouture II, 2014
Fotografía intervenida digitalmente – Digitally intervened photograph
30 x 40 cm – 11.81 x 15.75 in

Trueke Kouture III, 2014
Fotografía intervenida digitalmente – Digitally intervened photograph
30 x 40 cm – 11.81 x 15.75 in

SALLISA ROSA

Sembradores del maíz (Corn Sowers), 2023
Performance participativo e instalación – Participative performance and installation
Dimensiones variables (cada baldosa mide 30 x 30 cm) – Varying dimension (each tile measures 11.81 x 11.81 in)

DUEN NEKA'HEN SACCHI

Amaca, 2021

Acrílico, lápiz, hilo sintético e hilo de algodón sobre retazo de algodón y lino negro – Acrylic, pencil, synthetic and cotton thread on black cotton and linen patchwork
145 x 0.60 cm – 57.08 x 0.23 in

Cabeza de tierra (Earth Head), 2022

Acrílico, hilo sintético e hilo de algodón sobre retazo de poliéster y lino 80 % verde – Acrylic, synthetic thread and cotton thread on 80% green polyester and linen patchwork
150 x 121 cm – 59.05 x 47.63 in

Canción de cuna (Lullaby), 2023

Cinco piezas de cerámica de dimensiones variables sobre retazos de seda sublimada de dimensiones variables y pieza de audio – Five ceramic pieces of variable dimensions on sublimated silk pieces of variable dimensions and audio piece

Campo del cielo (Sky Field), 2021

Acrílico, hilo sintético e hilo de algodón sobre retazo de algodón americano modificado celeste – Acrylic, synthetic thread and cotton thread on a patchwork of light blue modified American cotton
160 x 0.50 cm – 62.99 x 0.19 in

La muerte de Marta (Marta's Death), 2021

Lápiz, acrílico, hilo de lino natural, hilo de algodón y soja con glifosato sobre retazo de algodón americano blanco – Pencil, acrylic, natural linen thread, cotton and soy thread with glyphosate on a white American cotton piece
150 x 0.55 cm – 59.05 x 0.21 in

Materia oscura (Dark Matter), 2022

Acrílico, marcadores, hilo sintético e hilo de algodón sobre retazo de raso de seda negro – Acrylic, markers, synthetic thread and cotton thread on black silk satin patchwork
145 x 0.60 cm – 57.08 x 0.23 in

Resplandeciente (Resplendent), 2022

Acrílico, hilo sintético e hilo de algodón sobre retazo de algodón americano naranja – Acrylic, synthetic thread and cotton thread on a piece of orange American cotton
240 x 0.90 cm – 94.48 x 0.35 in

Una sola escena (A Single Scene), 2023

Hilo de chaguar, hilo sintético, hilo de seda y pintura sublimada sobre retazo de seda – Chaguar thread, synthetic thread, silk thread, and sublimated paint on a piece of silk
375 x 150 cm – 147.64 x 59.05 in

Una sola escena -retazos e insilio- (A Single Scene -Remnants and Insilio-), 2023

Instalación – Installation
Dibujo, instalación y escritura – Drawing, installation, and writing
Dimensiones variables – Varying dimension

IX SHELLS

Sin título (Untitled), 2023

Arte digital. Arte generativo / Touchdesigner – Digital art. Arte generativo / Touchdesigner

TZ'AQAAT - CHEEN (CORTEZ) & MANUEL CHAVAJAY

E, 2023

Escultura aérea, lona cruda de algodón, acrílico e hilo – Aerial sculpture, raw cotton canvas, acrylic, and thread
218 x 159 cm – 85.83 x 62.59 in

Kawoq, 2023

Videoperformance
3' 10''

Keej, 2023

Escultura aérea, madera de cedro y acrílico – Aerial sculpture, cedar wood, and acrylic
Dimensiones variables – Varying dimensions

Keme, 2023

Escultura aérea, lona cruda de algodón e hilo blanco – Aerial sculpture, raw cotton canvas, and white thread
220 x 159 cm – 86.61 x 62.59 in

Tijax, 2023

Escultura aérea, tela dacrón, intervención de texto y plantas medicinales – Aerial sculpture, Dacron fabric, text intervention, and medicinal plants
218 x 159 cm – 85.83 x 62.59 in

**COLECTIVO TZ' AQOL - VÍCTOR MANUEL
BARILLAS Y MARTA GUADALUPE TUYUC US**

Solik/Desatar (Solik/Tie off), 2022

Monólogo, representación teatral –
Monologue, theatrical representation

Solik/Desatar (Solik/Tie off), 2022

Monólogo, representación teatral –
Monologue, theatrical representation
Grabación de video – Video recording
23'22''

JUANA VALDÉS

Rutas de Oro (Routes of Gold), 2023

Cianotipo-impresión digital sobre tela –
Cyanotype-Print on fabric
137.16 x 152.4 cm – 54 x 60 in

Me lavo las manos de eso (I Wash My Hands of It),
2023

Impresión digital sobre tela – Digital print
on fabric
456.2 x 137.16 – 15 ft. x 54 in

CECILIA VICUÑA

Kon Kon, 2010

Video HD
53'55''
Cortesía de la artista – Courtesy of the artist

Paracas, 1983

Video
18'31''
Cortesía de la artista – Courtesy of the artist

MARTÍN WANNAN

*Ser Hueco en mi País (Being "Hueco" [Gay] in My
Country)*, 2019

Video performance
Plaza de la Constitución, Zona 1, Ciudad de
Guatemala
5'16''

*Bailando en mi Legado y Brillantina (Dancing in my
Legacy and Brilliantine)*, 2023

Instalación fotográfica – Photo installation
152.4 x 381 cm – 60 x 150 in

RISSETH YANGÜEZ SINGH

Panamáfrica, 2023

Collage textil con cabello y conchas de mar –
Textile collage with hair and sea shells
Dimensiones variables – Dimensions variable
Documentalista – Documentalist: Toshi Sakai
Antropóloga – Anthropologist: Sheila Walker

Hacerme un Capullo (Make Myself a Cocoon), 2023

Video del performance – Performance video
35 horas – 35 hours
Obra producida gracias al apoyo de la Beca
El Flotador de Teorética (Costa Rica) – Work
produced thanks to the support of the Beca El
Flotador from Teorética (Costa Rica)





BIOGRAFÍAS

CAROLINA ALVARADO

México-Guatemala | 1986

Los textos de Carolina Alvarado se han publicado en antologías en varios países de habla hispana y en inglés. Heredó de su linaje la tradición de relatos orales y escritura, y en sus textos, cortometrajes y documentales explora temas de desaparición forzada, exilio, migración, desigualdad, violencia de género y guerra, desde una perspectiva de mujeres.

MARGARITA AZURDIA

Guatemala | 1931-1998

Provocadora y multifacética, y en constante metamorfosis creativa, Margarita Azurdía realizó durante su vida una extensa producción que abarcó diversas disciplinas. Inspirada en las formas geométricas de los textiles indígenas guatemaltecos, creó pinturas escultóricas de grandes dimensiones. Realizó una emblemática serie de esculturas talladas en madera con objetos artesanales, figuras zoomorfas y mujeres ataviadas con botas, fusiles y frutas tropicales que evocaban los altares de los pueblos del altiplano, impregnados con el sincretismo cultural y religioso característico en la historia de Guatemala. Exploró el movimiento del cuerpo a través del ritual y las danzas sagradas, y cuestionó los paradigmas entre el arte, el espíritu y la naturaleza.

MINIA BIABIANY

Guadalupe | 1988

En su trabajo, Minia Biabiany cuestiona las relaciones con el territorio y los lugares en los contextos caribeño y guadalupeño: su poética, su historia colonial y su existencia actual como un territorio dominado bajo presión para asimilarse. En sus instalaciones y videos, el tejido sirve como paradigma para pensar las estructuras de la narrativa y el lenguaje. En 2016 inició el proyecto colectivo Semillero Caribe en la Ciudad de México y hoy continúa su investigación relacionada con la pedagogía en el Caribe con Doukou, una plataforma para experimentar conceptos a través del cuerpo y del sentimiento ideados por autores caribeños.

MARILYN BOROR BOR

Guatemala | 1984

Marilyn Boror es una artista multidisciplinaria indígena Maya-Kaqchikel originaria de San Juan Sacatepéquez, Guatemala que se concentra en la exploración del concepto de identidad dentro de un contexto normativo, por lo que gran parte de su trabajo opera en la identificación de estructuras racistas, patriarcales y coloniales arraigadas en las formas culturales contemporáneas latinoamericanas. Sus obras rechazan al sistema de representación epistemológico colonial y se enfocan en el poder de las palabras como detonantes históricos de significados culturales y cuestionamientos sobre la identidad. Su trabajo busca preservación y la recuperación de los idiomas de los pueblos originarios, como un llamado a rescatar el presente mediante nuevas narrativas y el estudio del pasado.

ZOILA ANDREA COC-CHANG

Guatemala-Estados Unidos | 1990

Zoila Andrea Coc-Chang es una educadora y artista de medios mixtos chino-guatemalteca que creció en Miami, Florida. Su trabajo interroga las complejidades e intimidades entre y dentro de Asia y las Américas para no solo revelar y trabajar a través de los matices de dónde y cuándo chocan estas geografías, sino también con la esperanza de forjar nuevas posibilidades de existencia más allá de las historias de lucha y las representaciones culturales delimitadas territorialmente.

JOSUÉ CASTRO

Guatemala | 1993

Josué Castro investiga el movimiento desde la desconstrucción del lenguaje del cuerpo, buscando romper barreras en temas de identidad histórica, religiosa, étnica y sexual. Su exploración lo lleva a concluir que toda mirada es política y que toda producción artística está sujeta a ese juicio. El arte de Castro cuestiona la manera de ver y de reaccionar ante el mundo desde la conciencia humana.

**TZ'AQAAT -
CHEEN (CORTEZ) Y MANUEL CHAVAJAY**
Guatemala

Desde niña, Cheen tenía sueños que no entendía y que temía porque frecuentemente sus mensajes se volvían realidad. El Colectivo Tz'aqaat surge de la colaboración de la pareja conformada por Cheen (Cortez) y Manuel Chavajay para revelar sueños que sanan y que recuperan la consciencia, propia y colectiva, del linaje ancestral. Sus mensajes nos recuerdan que la naturaleza nos habla y que en este momento tiene hambre, frío y sed.

ROBERTO ESCOBAR RAGUAY
Guatemala | 1992

El arte de Roberto Escobar se enfoca en el paisaje urbano, principalmente en el entorno y la evolución de la ciudad de Guatemala. Estudia el estado de las estructuras y el registro del tiempo en las casas, el transporte público y el consumo masivo. Contrasta la pintura paisajística tradicional con una nueva perspectiva que evidencia y plasma la transformación actual de su ciudad.

LAIA ESTRUCH
España | 1981

Laia Estruch entiende la voz como una extensión del cuerpo, capaz de sintetizar cuestiones relativas al lenguaje, al habla, al género o a las estructuras sociales. Investiga cómo los espacios urbanos y sus estructuras físicas juegan un papel importante en la vida cotidiana. Analiza las posibilidades emotivas de la voz y el cuerpo, profundizando en el comportamiento intangible de la voz, sus gestos y movimiento, en relación con el cuerpo físico, material y político del individuo. Concibe la voz como otro cuerpo en movimiento, y diseña espacios escénicos que lleven al cuerpo y la palabra al terreno de la acción, abriendo espacios de reflexión en relación al carácter performativo del lenguaje, el registro sonoro y el archivo oral.

ADLER GUERRIER
Haití-Estados Unidos | 1975

Adler Guerrier crea un diálogo visual entre un "Wunderkammer" de materiales y múltiples técnicas. Guerrier improvisa entre forma y función para subvertir ágilmente el espacio y el tiempo en la construcción de raza, etnicidad, clase y cultura. Apela al carácter democratizador del collage y a la autoridad de la composición formal

para designar a la historia del arte un eje de crítica de la identidad contemporánea. A menudo Guerrier narra la hibridez y la yuxtaposición en su entorno inmediato. Practica una "flaneurie" contemporánea en una era inminente de postdemocrática.

**COLECTIVO IXQCREAR - ELENA CAAL HUB,
IXMUKANE QUIB CAAL E IXMAYAB' QUIB CAAL**
Guatemala

Ixqcrear es una colectiva de mujeres Maya Q'eqchi' cuyo objetivo es transformar y mejorar las condiciones de vida para su comunidad, en particular las de otras mujeres. Sus obras incluyen realidades, experiencias y conocimientos ancestrales, buscando sensibilizar en cuanto a derechos humanos, territorio, protección de la naturaleza y de las prácticas y creencias indígenas.

YAHVENI DE LEÓN
Guatemala | 1990

Yahveni De León maneja dos líneas de trabajo: una en la indagación de los procesos vinculados a la aspiración, y la segunda dentro de la memoria familiar y la tradición. Su proceso se centra en la relación entre forma, contexto y tiempo, identificando situaciones normalizadas desde su historia personal para situarse en lecturas colectivas. La aspiración es el filtro con el cual articula temáticas como la urbanidad, la crítica institucional del arte, la masculinidad y el fitness, la memoria familiar y la identidad cultural.

ANA MENDIETA
Cuba-Estados Unidos | 1948-1985

Ana Mendieta fue una artista prolifera y multidisciplinaria que exploró el exilio, el desplazamiento y la conexión con la tierra, temas que siguen vigentes a la fecha. En la serie Siluetas, Mendieta relacionó su cuerpo con el paisaje, frecuentemente transformado por elementos naturales, como el fuego o el agua. Dedicó una década de su vida a crear arte en movimiento, produciendo más de cien imágenes que recorrieron el mundo. Después de su muerte, su trabajo ha sido reconocido en seis retrospectivas por museos de primera categoría.

FINA MIRALLES
Cataluña | 1950

En un capítulo del pequeño libro *Testament Vital*, Fina Miralles recuerda su paso por distintos lugares de Latinoamérica, donde convive con algunos pueblos originarios de la región. "Aquí eran los ojos los que hablaban, y no las palabras... nos entendíamos con el sentimiento y la mirada", anota entonces en uno de los cuadernos que la han acompañado durante toda su existencia. Fina Miralles pasó temporadas en América del Sur, Francia e Italia, antes de instalarse definitivamente en Cadaqués en 1999. A principios de los setenta, Fina realiza acciones en la naturaleza en las que implicaba elementos como árboles, tierra, agua y su propio cuerpo. Con gran sencillez y contundencia, estas acciones se enfocan en la relación de lo natural con lo artificial. En los años ochenta, a raíz de sus viajes, la espiritualidad toma fuerza en sus pinturas y dibujos, para después regresar a la performance en los últimos años, entablando de nuevo un diálogo con la tierra, el mar y los ritmos de la naturaleza. En los últimos años, ha publicado parte de su obra poética.

HELEN MIRRA
Estados Unidos | 1970

El trabajo de Helen Mirra se encuentra en la encrucijada de varias influencias, que incluyen Arte Povera, Fluxus y Poesía Concreta. Utiliza materiales simples (fieltro, lana, algodón, madera), elementos recuperados (ropa, palets) y objetos que se encuentran en la naturaleza (piedras, conos de pino). Estos elementos, elegidos por sus cualidades intrínsecas, generalmente están sujetos a transformaciones mínimas que excluyen técnicas industriales. Mirra se identifica con el budismo y las filosofías pragmatistas. Desde 2008 su práctica artística se ha estado asociada con el andar.

JULIETH MORALES
Colombia | 1992

Julieth Morales se define como una artista Misak de nacimiento y mestiza por contexto. Su obra desafía las representaciones del sujeto indígena que desde finales del siglo XIX han sido constitutivas de la imagen de nación colombiana. Al ser parte del pueblo Misak, que desde finales del siglo XX lidera luchas políticas para recuperar sus tierras y tradiciones, Morales hace parte de una generación de indígenas profesionales que transitan entre lo urbano y lo rural y que por decisión propia están

recuperando las tradiciones para oponerse al sistema económico actual que se caracteriza por sus prácticas extractivistas e individualistas.

VERÓNICA NAVAS GONZÁLEZ
Costa Rica | 1995

Verónica Navas González es una artista multidisciplinaria que busca comprender y transformar la relación entre el cuerpo y la identidad, revisando los significados de la imagen que devienen de la herencia colonial. En sus procesos artísticos articula conexiones entre el lenguaje visual, la cultura mestiza de su contexto Brunkajc-Brörán, y los sentidos políticos de su identidad para definir la herida colonial que la atraviesa, proponiendo respuestas para sanar a través del arte.

MARÍA THEREZA NEGREIROS
Brasil-Colombia | 1930

La obra pictórica de María Thereza Negreiros se ha inspirado en la naturaleza, las texturas de los elementos naturales y materiales que aluden al origen de las cosas. Su enfoque en los diversos aspectos de la selva tropical la ha llevado a explorar múltiples disciplinas, ofreciendo una visión personal, moderna y fascinante de la Amazonía brasileña donde nació y creció, lo que le ha valido reconocimiento internacional.

LA NUEVA CULTURA MATERIAL - BRYAN CASTRO Y VALERIA LEIVA
Guatemala

La Nueva Cultura Material trabaja sus obras utilizando las últimas herramientas en el campo de la biotecnología: bacterias, arte, levadura y hongos. Sus expresiones de bioarte co-crean con organismos vivos, buscando generar cada vez menos residuos en la producción material.

ITZIAR OKARIZ
España | 1965

Itziar Okariz pone en cuestión las formas de regular el lenguaje y la producción de los signos que nos definen. Su obra examina los vínculos entre arquitectura, territorio, cuerpo, ritual, sexualidad y semiótica. Se le asocia con prácticas feministas, punk-rock y la crítica queer de las construcciones normativas de género. En años recientes, su práctica se ha ligado a las formas de transmisión y pedagogías del arte.

ELIAZAR ORTIZ ROA
República Dominicana | 1981

La trayectoria de Eliázar Ortiz se ha enfocado en el cuerpo humano y el lenguaje, abordando temas como la esclavitud, la identidad y violencia de géneros, la masculinidad, la desigualdad, la descolonización y reparación históricas, y la recuperación del legado y memoria de las culturas afroantillanas. Su interés por la etnobotánica y la sostenibilidad lo llevan a crear sus propios pigmentos y papel orgánicos, incorporando así el medio ambiente a su práctica artística. Sus obras figuran cuerpos desnudos como actos de insurrección, confrontación o comunión del cuerpo con la naturaleza, intervenidas por un lenguaje simbólico propio, basado en lenguas y mitologías nativas.

LOURDES DE LA RIVA
Guatemala | 1955

Lourdes De la Riva estudia la relación entre el ser humano y la naturaleza, y sus procesos de interacción –vida, muerte, construcción y rastro– donde todo cambia de manera incesante y nada permanece. Percibe la belleza desde esa impermanencia y fugacidad de los fenómenos de la existencia, en la fuerza de lo caótico y el vacío dejado, y en la estética de la destrucción.

SALLISA ROSA
Brasil | 1986

Para Sallisa Rosa, el arte es un camino pavimentado de experiencias intuitivas, ficciones, territorio y naturaleza. Se enfoca en la interacción y la participación y en el trabajo con la tierra desde diversas disciplinas.

IX SHELLS
Panamá | 1990

Itzel Yard, reconocida como Ix Shells, es una artista panameña y programadora autodidacta. Al jugar videojuegos durante su infancia, Yard pudo aprovechar su creatividad, lo que provocó una profunda fascinación por la codificación a una edad temprana. Al combinar sus observaciones de patrones en la naturaleza con su aprecio por la arquitectura brutalista, Yard permitió que la investigación informática actuara como una simulación digital de una extensión dentro de su propia mente, traduciéndose finalmente en arte generativo. Si bien sus creaciones representan una interpretación visual del mundo físico, Yard

pretende que cada trabajo actúe como una metáfora de la exploración interna. Esta narrativa está escrita dentro de cada una de sus obras a través de líneas de código, actuando como un retrato basado en el contexto de lo que está experimentando en ese momento.

COLECTIVO TZ'AQOL - VICTOR MANUEL BARILLAS Y MARTA GUADALUPE TUYUC US
Guatemala

El Colectivo Tz'aqol realiza talleres de teatro y sanación desde la mirada de la cosmovisión Maya. Sus obras nos recuerdan que las historias son cíclicas y que las repetimos entre generaciones si no rompemos los hilos que nos amarran. Cuando sana una persona, sana también a la comunidad. El teatro sirve de medio para dar energía a sus raíces Mayas y a la voz de su cultura.

DUEN NEKA'HEN SACCHI
Argentina | 1974

Duen Neka'hen Sacchi vive y trabaja en Argentina, a las orillas del Río de la Plata. Es un escritor y artista que desarrolló habilidades y conocimientos sobre escultura, tejidos, transmisión oral de pensamientos, así como sobre política comunitaria y ancestral. Su trabajo se centra en la relación entre ficción, documento y trans-corporeidad desde una perspectiva anticolonial. Utiliza escritura, dibujo y escultura para desafiar las narrativas hegemónicas occidentales, y al mismo tiempo valorar y resignificar sus prácticas artísticas y culturales comunitarias de origen.

CECILIA VICUÑA
Chile | 1948

Cecilia Vicuña aborda temas de destrucción ecológica, derechos humanos y homogeneización cultural. Llama Arte Precario a las frágiles y efímeras estructuras que crea y que se esfuman en el paisaje, como poemas en el espacio. Reinventa el lenguaje precolombino de los Quipús, tejiendo nudos como registro de cómo se relacionan la urbanidad, los ríos, mares y seres vivientes en la reconstrucción de un sentido de unidad e interconectividad. Su poesía y Palabramas surgen de una búsqueda profunda en las raíces del lenguaje, reconociendo en sus anagramas visuales nuevas formas de escuchar el silencio ancestral.

JUANA VALDÉS
Cuba | 1965

El arte de Juana Valdés contempla un balance entre la semiótica del imaginario comercial producido en masa, y una persistente exploración feminista, racial y cultural. Su enfoque directo y poético aborda la migración como un proceso complejo que construye una nueva historia desde las fuentes originarias de la diáspora y la nueva patria. Traza la búsqueda utópica del migrante, su desplazamiento y la transmutación de su identidad a través de los objetos cotidianos referentes de su evolución. Sus obras estudian la dominancia económica y sociopolítica, y su impacto en la memoria cultural. Desafía los linderos entre lo convencional y lo experimental, y entre lo personal y lo privado, desde la herencia ancestral afrolatina y su intersección con transnacionalismo, raza, género y clase.

MARTÍN WANNAM
Guatemala | 1992

Martín Wannam ofrece una vista crítica del clima histórico y sociocultural de Guatemala, centrada en un nuevo sueño de libertad para personas disidentes de género. Se enfoca en la intersección entre la piel prieta y la utopía queer, utilizando las bases de la iconoclasia y la estética del maximalismo para una retar estructuras establecidas, como la religión, la colonialidad, el folclore y la supremacía blanca.

RISSETH YANGÜEZ SINGH
Panamá | 1988

La obra de Risseth Yangüez Singh investiga la memoria personal y colectiva para transformar los discursos, imágenes y narrativas impuestas por el sistema. Documenta la memoria viva de sus ancestros y el tiempo en el que vive, representando sentimientos y cuestionando su experiencia de mujer negra, trazando nuevas líneas, como partituras en el cabello, para despertar y encontrarse. Estudia las experiencias del cuerpo, que registra todas las emociones y memorias, enfocándose en los cuerpos negados, los utilizados y desechados, los indeseables y alienados, y su contexto dentro del sistema.

BIOGRAPHIES

CAROLINA ALVARADO

Mexico-Guatemala | 1986

Carolina Alvarado's texts have been published in anthologies in various Spanish-speaking countries and in English. She inherited from her lineage the tradition of oral and written accounts. In her texts, short films, and documentaries, she explores themes such as forced disappearance, exile, migration, inequality, gender violence, and war from a woman's perspective.

MARGARITA AZURDIA

Guatemala | 1931-1998

Provocative, multifaceted, and in constant creative metamorphosis, Margarita Azurdia produced an extensive body of work that spanned various disciplines during her lifetime. Inspired by the geometric shapes of indigenous Guatemalan textiles, she created large-scale sculptural paintings. She made an emblematic series of sculptures carved in wood with handcrafted objects, zoomorphic figures, and women dressed in boots, rifles, and tropical fruits that evoked the altars of the highland towns, impregnated with the characteristic cultural and religious syncretism in the history of Guatemala. She explored the body's movement through ritual and sacred dance and questioned the paradigms among art, spirit, and nature.

MINIA BIABIANY

Guadeloupe | 1988

In her work, Minia Biabiany questions relationships to territory and places in the Caribbean and Guadeloupean contexts—their poetics, their colonial history, and their present-day existence as a dominated territory under pressure to assimilate. In her installations and videos, weaving serves as a paradigm for thinking about the structures of narrative and language. In 2016, she initiated the collective project Semillero Caribe in Mexico City and today continues her research in relation to pedagogy in the Caribbean with Doukou, a platform for experimenting through the body and through feeling concepts devised by Caribbean authors.

MARILYN BOROR BOR

Guatemala | 1984

Marilyn Boror is an indigenous Maya-Kaqchikel multidisciplinary artist originally from San Juan Sacatepéquez, Guatemala, who focuses on exploring the concept of identity within a normative context. For this reason, much of her work operates on identifying racist, patriarchal, and colonial structures rooted in contemporary Latin American cultural forms. Her works reject the colonial epistemological system of representation and focus on the power of words as historical triggers of cultural meanings and questions of identity. Her work seeks the preservation and recovery of the languages of the original peoples as a call to rescue the present through new narratives and the study of the past.

ZOILA ANDREA COC-CHANG

Guatemala-United States | 1990

Zoila Andrea Coc-Chang is a Chinese-Guatemalan mixed-media artist and educator who grew up in Miami, Florida. Her work interrogates the complexities and intimacies between and within Asia and the Americas to not only reveal and work through the nuances of where and when these geographies collide, but in hope of forging new possibilities for existing beyond histories of struggle and territorially bounded cultural representations.

JOSUÉ CASTRO

Guatemala | 1993

Josué Castro investigates the movement from the deconstruction of body language, seeking to break barriers in issues of historical, religious, ethnic, and sexual identity. His exploration leads him to conclude that every gaze is political and that every artistic production is subject to that judgment. Castro's art questions the way of seeing and reacting to the world from the human conscience.

TZ'AQAAT COLECTIVE - CHEEN (CORTEZ) Y

MANUEL CHAVAJAY

Guatemala

Since she was a child, Cheen had dreams she did not understand and that she feared because her messages often came true. The Tz'aaqat Collective arises from the collaboration of the couple made up of Cheen Cortez and Manuel Chavajay to reveal dreams that heal and recover their personal and collective consciousness of the

ancestral lineage. Their messages remind us that nature speaks to us and that now she is hungry, cold, and thirsty.

ROBERTO ESCOBAR RAGUAY
Guatemala | 1992

Roberto Escobar's art focuses on the urban landscape, mainly on the environment and the evolution of Guatemala City. He studies the state of structures and the record of time in houses, public transport, and mass consumption. He contrasts traditional landscape painting with a new perspective that shows and reflects the current transformation of his city.

LAIA ESTRUCH
Spain | 1981

Laia Estruch understands the voice as an extension of the body, capable of synthesizing issues related to language, speech, gender, or social structures. She investigates how urban spaces and their physical structures play an important role in everyday life. She analyzes the emotional possibilities of the voice and the body, delving into the intangible behavior of the voice, its gestures, and movement concerning the individual's physical, material, and political body. She conceives the voice as another body in motion. She designs stage spaces that bring the body and the word to the field of action, opening spaces for reflection in relation to the performative nature of language, the recording of sound, and the oral archive.

ADLER GUERRIER
Haiti-United States | 1975

Adler Guerrier creates a visual dialogue between a "Wunderkammer" of materials and multiple techniques. Guerrier improvises between form and function to nimbly subvert space and time in constructing race, ethnicity, class, and culture. He calls upon the democratizing nature of collage and the authority of formal composition to designate to art history an axis of contemporary identity critique. Guerrier often chronicles the hybridity and juxtaposition in his immediate environs. He practices a contemporary "flaneurie" in an impending age of post-demography.

IXQCREAR COLLECTIVE - ELENA CAAL HUB, IXMUKANE QUIB CAAL E IXMAYAB' QUIB CAAL
Guatemala

Ixqcrear is a collective of Maya Q'eqchi' women whose objective is to transform and improve the living conditions of their community, particularly those of other women. Their works include realities, experiences, and ancestral knowledge, seeking to raise awareness regarding human rights, territory, protection of nature, and indigenous practices and beliefs.

YAHVENI DE LEÓN
Guatemala | 1990

Yahveni De León manages two lines of work: one investigating the processes linked to aspiration and the second within family memory and tradition. His approach focuses on the relationship between form, context, and time, identifying normalized situations from his personal history to be situated in collective readings. Aspiration is the filter with which he articulates themes such as urbanity, institutional criticism of art, masculinity and fitness, family memory, and identity.

ANA MENDIETA
Cuba-United States | 1948-1985

Ana Mendieta was a prolific and multidisciplinary artist who explored exile, displacement, and connection to the land. These themes remain current to this day. In the *Siluetas* series, Mendieta related her body to the landscape, frequently transformed by natural elements like fire or water. She dedicated a decade of her life to creating art in motion, producing over a hundred images that traveled the world. Since her death, world-class museums have recognized her work in six retrospectives.

FINA MIRALLES
Catalonia | 1950

In a chapter of the small book *Testament Vital*, Fina Miralles recalls her travels through different places in Latin America, where she lived with some native peoples of the region. "Here it was the eyes that spoke and not the words... we understood each other with the feeling and the look," she then notes in one of the notebooks that have accompanied her throughout her existence. Fina Miralles spent periods in South America, France, and Italy before settling in Cadaqués

in 1999. In the early seventies, Fina carried out actions in nature involving elements such as trees, earth, water, and her own body. With great simplicity and forcefulness, these actions focused on the relationship between the natural and the artificial. In the eighties, due to her travels, spirituality became prevalent in her paintings and drawings, only for her to return to performance in recent years as she established a dialogue with the land, the sea, and the rhythms of nature. In recent years, she has published some of her poetic work.

HELEN MIRRA
United States | 1970

Helen Mirra's work is at the crossroads of several influences, including Arte Povera, Fluxus, and Concrete Poetry. She uses simple materials (felt, wool, cotton, wood), recovered items (clothes, pallets), and objects found in nature (stones, pinecones). These elements, chosen for their intrinsic qualities, are generally subjected to minimal transformations excluding industrial techniques. Mirra identifies with Buddhism and pragmatist philosophies. Since 2008 her art practice has been associated with walking.

JULIETH MORALES
Colombia | 1992

Julieth Morales defines herself as a Misak artist by birth and mestiza by context. Her work challenges the representations of the indigenous subject which since the end of the 19th century has constituted the image of a Colombian nation. Being part of the Misak people who have been leading political struggles since the end of the 20th century to actively participate in national construction, Morales is part of a generation of indigenous professionals who transit between urban and rural areas and who by their own decision are resignifying the past to oppose the current economic system that is characterized by its unsustainable and individualistic practices.

VERÓNICA NAVAS GONZÁLEZ
Costa Rica | 1995

Verónica Navas González is a multidisciplinary artist who seeks to understand and transform the relationship between the body and identity, reviewing the meanings of the image derived from the colonial heritage. In her artistic processes, she articulates connections between visual language,

the mestizo culture of her Brunkajc-Brörán context, and the political senses of her identity to define the colonial wound that runs through her, proposing responses to heal through art.

MARIA THEREZA NEGREIROS
Brazil-Colombia | 1930

The pictorial work of María Thereza Negreiros has been inspired by nature, the textures of natural elements and materials that allude to the origin of things. Her focus on the various aspects of the rainforest has led her to explore multiple disciplines, offering a personal, modern, and fascinating vision of the Brazilian Amazon where she was born and raised, earning her international recognition.

LA NUEVA CULTURA MATERIAL (THE NEW MATERIAL CULTURE) - BRYAN CASTRO Y VALERIA LEIVA
Guatemala

The Nueva Cultura Material (works using the latest tools in the field of biotechnology: bacteria, art, yeast, and fungi). Their expressions of BioArt co-create with living organisms, seeking to generate less and less waste in material production.

ITZIAR OKARIZ
Spain | 1965

Itziar Okariz questions the ways of regulating language and the production of the signs that define us. Her work examines the links between architecture, territory, body, ritual, sexuality, and semiotics. She is associated with feminist practices, punk-rock, and queer critique of normative gender constructions. In recent years, she has linked her practice to the forms of transmission and pedagogies of art.

ELIAZAR ORTIZ ROA
Dominican Republic | 1981

Eliázar Ortiz's career has focused on the human body and language, addressing issues such as slavery, gender identity and violence, masculinity, inequality, decolonization, and historical reparation, and recovering the legacy and memory of the Afro-Caribbean cultures. His interest in ethnobotany and sustainability leads him to create his own organic pigments and paper, thus

incorporating the environment into his artistic practice. His works depict naked bodies as acts of insurrection, confrontation, or communion of the body with nature, intervened by their symbolic language based on native languages and mythologies.

LOURDES DE LA RIVA
Guatemala | 1955

Lourdes De la Riva studies the relationship between human beings and nature, and their interaction processes –life, death, construction, and trace– where everything changes incessantly, and nothing remains. She perceives beauty from that impermanence and transience of the phenomena of existence, in the force of the chaos and the emptiness left, and in the aesthetics of destruction.

SALLISA ROSA
Brazil | 1986

For Sallisa Rosa, art is a path paved with intuitive experiences, fictions, territory, and nature. She focuses on interaction, participation, and working with the land from various disciplines.

IX SHELLS
Panama | 1990

Itzel Yard, known as IX shells, is a self-taught Panamanian artist and programmer. By playing video games during her childhood, Itzel Yard was able to tap into her creativity, sparking a deep fascination with coding at a young age. By combining her observations of patterns in nature with her appreciation of Brutalist architecture, Yard allowed the computer research to act as a digital simulation of an extension within her mind, ultimately translating into generative art. While her creations represent a visual interpretation of the physical world, Yard intends each work as a metaphor for inner exploration. This narrative is written within her works via lines of code, acting as a context-based portrait of what she is experiencing at the time.

TZ'AQOL COLLECTIVE - VICTOR MANUEL BARILLAS Y MARTA GUADALUPE TUYUC US
Guatemala

The Tz'aqol Collective carries out theater and healing workshops from the perspective of the Mayan worldview. Their works remind us that

stories are cyclical and that we repeat them among generations if we don't break the threads that bind us. When you heal one person, you also heal the community. The theater energizes their Mayan roots and the voice of their culture.

DUEN NEKA'HEN SACCHI
Argentina | 1948

Duen Neka'hen Sacchi lives and works in Argentina, on the banks of the Río de la Plata. He is a writer and artist who developed skills and knowledge in sculpture, weaving, oral transmission of thoughts, community, and ancestral politics. His work focuses on the relationship between fiction, documentation, and trans-corporeality from an anti-colonial perspective. He uses writing, drawing, and sculpture to challenge Western hegemonic narratives while at the same time valuing and giving new meaning to the community artistic and cultural practices of his origin.

CECILIA VICUÑA
Chile | 1948

Cecilia Vicuña addresses ecological destruction, human rights, and cultural homogenization issues. She calls the fragile and ephemeral structures she creates and vanishes in the landscape, like poems in space, Precarious Art. She reinvents the pre-Columbian language of the Quipús, weaving knots as a record of how urbanity, rivers, seas, and living beings are related in reconstructing a sense of unity and interconnectivity. Her poetry and Palabramas arise from a deep search into the roots of language, recognizing new ways of listening to ancestral silence in her visual anagrams.

JUANA VALDÉS
Cuba | 1965

The art of Juana Valdés contemplates a balance between the semiotics of the mass-produced commercial imaginary and a persistent feminist, racial, and cultural exploration. Her direct and poetic approach addresses migration as a complex process that builds a new story from the original sources of the diaspora and the new homeland. She traces the utopian search of the migrant, her displacement, and the transmutation of her identity through everyday objects that refer to her evolution. Her works study economic and sociopolitical dominance and their impact on cultural memory. She challenges the boundaries between the conventional and the experimental

and between the personal and the private, from Afro-Latino ancestral heritage and its intersection with transnationalism, race, gender, and class.

MARTÍN WANNAM

Guatemala |1992

Martín Wannam offers a critical view of Guatemala's historical and sociocultural climate, centered on a new dream of freedom for gender dissidents. He focuses on the intersection between dark skin and queer utopia, using the foundations of iconoclasm and the aesthetics of maximalism to challenge established structures, such as religion, coloniality, folklore, and white supremacy.

RISSETH YANGÜEZ SINGH

Panama |1988

Risseth Yangüez Singh's work investigates personal and collective memory to transform the discourses, images, and narratives imposed by the system. She documents the living memory of her ancestors and the time in which she lives, enacting feelings and questioning her experience as a black woman, drawing new lines, like sheet music in her hair, to wake up and find herself. She studies the experiences of the body, which records all emotions and memories, focusing on bodies denied, used and discarded, undesirable and alienated, and their context within the system.

FUNDACIÓN PAIZ PRESENTA
LA XXIII BIENAL DE ARTE PAIZ, TITULADA

bebí palabras sumergidas en sueños*

Una Bienal de Arte para tejer un futuro común

Del 13 al 30 de julio, 2023
5 sedes en el Centro Histórico de Ciudad
de Guatemala y en Antigua

Entrada libre y gratuita

Entérate de las exhibiciones en
bienalartepaiz.org y en redes sociales

FUNDACIÓN PAIZ PRESENTS
THE XXIII PAIZ ART BIENNIAL, TITLED

I drank words submerged in dreams*

An Art Biennial to weave a common future

July 13 to 30, 2023
5 exhibition spaces in Guatemala City's Historic
Center and Antigua

Free and open to the public

Find out about the exhibitions at
bienalartepaiz.org and on social networks

RESUMEN - SUMMARY

2 ciudades – 2 cities
5 sedes – 5 exhibition spaces
30 artistas y colectivos – 30 artists and collectives
12 países – 12 countries

Curadores – Curators

Francine Birbragher-Rozencwaig, Juan Canela

Asamblea curatorial – Curatorial Assembly:

Minia Biabiany (Guadeloupe), Marilyn Boror Bor
(Guatemala), Duen Neka'hen Sacchi (Argentina),
Juana Valdés (Cuba – U.S.A.)

Artistas pioneras – Pioneer artists:

Margarita Azurdia (Guatemala); Ana Mendieta
(Cuba-U.S.A.); Fina Miralles (España); Maria Thereza
Negreiros (Brasil-Colombia); Cecilia Vicuña (Chile)

CIUDAD DE GUATEMALA



CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA (CCE)

El Centro Cultural de España es una de las instituciones culturales más dinámicas en Guatemala. En junio del 2013, con el fin de participar activamente en la rehabilitación del Centro Histórico, su sede se trasladó al edificio que ocupó el Teatro Lux; un espacio patrimonial y ejemplo de la arquitectura art decó de la década de los años treinta del siglo pasado, de gran importancia por ser en su momento el teatro más moderno del país.

The Centro Cultural de España is one of Guatemala's most dynamic cultural institutions. To actively participate in rehabilitating the Historical Center, its headquarters moved to the building occupied by the Lux Theater in June 2013. It is a heritage space and an example of art deco architecture from the 1930s of great importance for being the most modern theater in the country at the time.

Edificio Lux
6ª av. 11-02, 2º piso, zona 1
Lunes a sábado de 10 a 17 horas
Monday to Saturday, 10 am to 5 pm

CENTRO CULTURAL MUNICIPAL ÁLVARO ARZÚ IRIGOYEN

La construcción de este edificio emblemático del Centro Histórico de la capital inició en 1938. Fue diseñado por Rafael Pérez de León y Enrique Riera, quienes también participaron en el diseño y construcción del Palacio Nacional de la Cultura durante el gobierno del general Jorge Ubico Castañeda.

The construction of this emblematic building in the Historic Center of the capital began in 1938. It was designed by Rafael Pérez de León and Enrique Riera, who also participated in the design and construction of the National Palace of Culture during the government of General Jorge Ubico Castañeda.

7ª av. 11-67 zona 1
Lunes a domingo de 10 a 17 horas – Monday to Sunday, 10 am to 5 pm

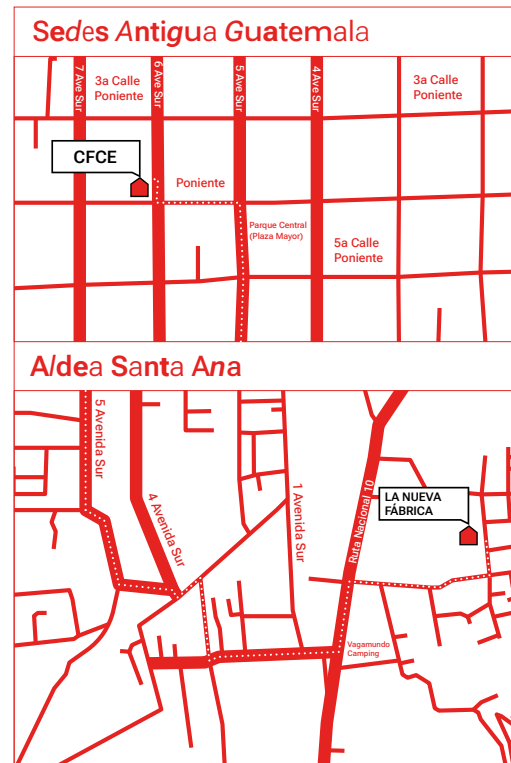
GALERÍA DEL PORTAL

La Galería del Portal es un paso peatonal que conecta el Paseo de la Sexta con el Paseo Jocotenango. Se construyó con el fin de impulsar el desarrollo social y cultural en el Centro Histórico de la ciudad, revitalizando el espacio público y ofreciendo un paso seguro para los transeúntes.

The Galería del Portal is a pedestrian crossing that connects the Paseo de la Sexta with the Paseo Jocotenango. It was built to promote social and cultural development in the city's Historical Center, revitalizing public space and offering a safe passage for passers-by.

6ª av. entre 6a y 8a calle, zona 1
Lunes a domingo de 10 a 17 horas
Monday to Sunday, 10 am to 5 pm

ANTIGUA GUATEMALA



CENTRO DE FORMACIÓN DE LA COOPERACIÓN ESPAÑOLA (CFCE)

Es una de las cuatro entidades que son parte de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), institución encargada de coordinar y ejecutar actividades de cooperación en el ámbito específico de formación a nivel internacional. El CFCE está ubicado en el antiguo Colegio de la Compañía de Jesús fundado en 1582. Gracias a un

convenio hispano-guatemalteco fue remozado por el gobierno español e inaugurado en 1997.

It is one of the four entities that are part of the Spanish Agency for International Development Cooperation (AECID), an institution in charge of coordinating and executing cooperation activities in the specific field of training at an international level. The CFCE is located in the old College of the Company of Jesus, founded in 1582. Thanks to a Spanish-Guatemalan agreement, it was renovated by the Spanish government and inaugurated in 1997.

6ª av. Norte entre 3a y 4a calle (Antiguo Colegio de la Compañía de Jesús)
Lunes a domingo de 10 a 15 horas – Monday to Sunday, 10 am to 5 pm

LA NUEVA FÁBRICA

Es el primer centro cultural multidisciplinario de su tipo en La Antigua Guatemala y forma parte del programa de arte y cultura de la New Roots Foundation. La institución apoya la exploración creativa a través de programas de residencia para artistas, talleres, clases, exposiciones y eventos comunitarios.

It is the first multidisciplinary cultural center of its kind in La Antigua, Guatemala. It is part of the arts and culture program of the New Roots Foundation. The institution supports creative exploration through artist residency programs, workshops, classes, exhibitions, and community events.

Plazuela Central de Santa Ana #55, Aldea Santa Ana
Miércoles a domingo de 11 a 19 horas – Wednesday to Sunday, 11 am to 7 pm

AGRADECIMIENTOS - ACKNOWLEDGEMENTS

La producción de la Bienal de Arte Paiz conlleva sincronizar la labor de curadores, miembros del equipo organizador y artistas participantes. A fin de hacerla posible se requiere además concretar alianzas y contar con la colaboración de gran cantidad de personas, entidades privadas y públicas, así como también de algunas empresas que aporten a este proyecto. El objetivo es que, en conjunción, cada nueva versión se constituya en un importante espacio de diálogo y encuentro para el arte contemporáneo en la región.

Queremos agradecer a todas las personas que de una y otra manera han aportado su trabajo, esfuerzo, dedicación y apoyo poniendo su granito de arena para hacer posible que se continúe ofreciendo el acceso gratuito a todas las exposiciones y actividades que en cada edición se ponen a disposición del público.

Nuestro sincero agradecimiento a quienes se sumaron a este proyecto de Fundación Paiz para que juntos podamos celebrar la XXIII edición de la Bienal.

The production of the Paiz Art Biennial entails synchronizing the work of curators, members of the organizing team, and participating artists. To make it possible, it is also necessary to establish alliances and have the collaboration of a large number of people, private and public entities, as well as some companies that contribute to this project. The objective is that, in conjunction, each new version becomes an essential space for dialogue and meeting for contemporary art in the region.

We want to thank all the people who, in one way or another, have contributed their work, effort, dedication, and support, doing their bit to make it possible to continue offering free access to all the exhibitions and activities made available in each edition to the public.

Our sincere thanks to those who joined this Fundación Paiz project so we can celebrate the XXIII edition of the Biennial.

Adrián Lorenzana G.

Productor XXIII Bienal de Arte Paiz
Producer XXIII Paiz Art Biennial

Queremos hacer patente nuestro especial agradecimiento a::

We want to express our special thanks to:

Carolina Alvarado
Carmen Álvarez Medrano
María Renata Álvarez
Eugenia Arriola
Sandro Ausina
Ana Azcona
Eva Bañuelos
Cristina Barrios
Margarita Becker
Jamie Bischof
Aída Bocock
Marcela Borquez
Celia Birbragher
Brenda Bocaletti
Camilo Kawoq Chalí Tuyuc
Emma Canela Clementti
Teo Canela Clementti
Susana Carballo
Francela Carrera
Isabel Claver Cabrero
Meritxells Casadesus
Leo Castañeda
Rossina Cazali
Esperanza Chacón
Pablo Chután
Raquel Claver
Priscila Clementti
María del Pilar Collado
Estefani Cristales
Griscelda Cruz
Rudy Cotton
María Elena Curruchiche
Úrsula Dávila-Villa
Mitchell Demburg
Jamie Demburg
Diana Estrada
Niki Fanjul
Michelle G. de Bischof

Mónica Galicia
Selvin García
Adolfo Gómez
René González
Mercedes Guerrero
Valentina Gutiérrez
Jorge Guzmán
Marlenne de Hage
Stefanie Hartleben
Raquel Jiménez
Sofía de Juan
Andreas Küstermann
Karla Lam
José Martínez
Gustavo Martínez
María José Martínez
Víctor Martínez
José Manuel Mayorga
Montse Mallol García
Andrea Medina
Ingrid Mejía
Jesús Molina
Ana Lucía Montúfar
Djassminn Morales
Patricia Ordóñez
Ana Rosa Orozco
Alejandro Ortiz López
Mario Paniagua
Homero Pardo
Sofía Paredes
Fernando Parent
Fernando Patiño
Liliana Patiño
José Peñalongo
Claudia María Pérez
Consuelo Pinillos
Patricia Pizarro
Willy Posadas
Lucrecia de Prera
Raquel Quintanilla
José Quiroa
Ana Sylvia Ramírez
Erick Ramírez

Margarita Ramírez
Obdulio Alberto Ramos
Ricardo Rodríguez
Lorena Rojas
Patricia Rosenberg
Aury Ruiz
Lorena Ruiz
Karla Salazar
Álvaro Salguero
Carlos Sánchez
Enrique Sánchez
Irene Sala
Deborah Sarti
Marcelo Solares
Werner Solórzano
Ileana Soto
Julián Sotz Chipix
Vivian Sulecio
Waseem Syed
Silvia de Tres
Jimena de Tezanos
Engracia Torrella
Eugenia Torres
Blanca Tríquez
Marta Guadalupe Tuyuc
Flor Urízar
María Valeska Ardón
Alejandra Velásquez
Inés Verdugo
Kamé Xochipilli
Fernando Ximénez
Raúl Zamarripa
Edgar Zamora
Mónica Zelaya

Biblioteca Municipal de El Tejar
Centro Cultural de España
Centro de Formación de la Cooperación Española
Centro Cultural Municipal Álvaro Arzú Irigoyen
Dirección de Cooperación Nacional e Internacional
Editorial Catafixia
Escuela Municipal de Artes Visuales
Escuela Nacional de Artes Plásticas
Espacio El Dorado
Fundación Ruta Maya
FUNDIT
Galería del Portal
Galerie Lelong & Co., New York
La Nueva Fábrica
Milagro de Amor
PICE Acción Cultural Española
Radio Sónica
Teatro Lux
Universidad Popular
Universidad Rafael Landívar

XXIII BIENAL DE ARTE PAIZ

EQUIPO CURATORIAL / CURATORIAL TEAM

Curadores jefes / Chief Curators
Francine Birbragher-Rozencwaig PhD
Juan Canela

Asamblea curatorial / Curatorial Assembly
Minia Biabiany
Marilyn Boror
Duen Neka'hen Sacchi
Juana Valdés

Curadora pedagógica / Education Curator
Esperanza de León

Asistente curatorial / Curatorial Assistant
Natalie Sofía Bran

EXHIBICIONES / EXHIBITIONS

Productor artístico / Artistic Producer
Adrián Lorenzana G.

Gestión / Management
Lucrecia Barrientos

Instalación y montaje / Installation and Assembly
José Roberto Vásquez

Asistentes de montaje / Assembly Assistants
Donner Josué Méndez Salvador
Juan Francisco Tejax May

Apoyo Logístico / Logistical Support
Haroldo Campos
Luis Picholá

MUSEOGRAFIA, SEÑALÉTICA Y REGISTRO DE OBRA/ MUSEOGRAPHY, SIGNAGE, AND WORK REGISTRY

Producción y coordinación / Production and
Coordination
Adrián Lorenzana G.

Diseño y coordinación / Design and Coordination
Karen Bethancourt

Diseño gráfico / Graphic Design
Arde Proyectos

Fotografía / Photography
Byron Mármol

Video
Kathya Archila

PROGRAMA SABERES COMPARTIDOS / SHARED KNOWLEDGE PROGRAM

Diseño y coordinación general / Design and General
Coordination
Esperanza de León

Coordinación equipo de mediación / Mediation Team
Coordination
Maya Juracán

SIMPOSIO / SYMPOSIUM

Dirección / Direction
Maya Juracán

Panelistas / Panelists
Anabella Acevedo
Renata Álvarez
Marilyn Boror
Rossina Cazali
Lourdes de la Riva
Aldeide Delgado
Jimena Galán
Regina José Galindo
Elena Ketelsen
Valeria Leiva
Daniela Morales

COMUNICACIÓN / COMMUNICATION

Coordinadora / Coordinator
Magdalena Medina

Conceptualización gráfica e imagen visual / Graphic
Conceptualization and Visual Image
Priscila Clementti Collado

Diseño gráfico / Graphic Design
Leo Barrera Barrios

Traducciones / Translations
Francine Birbragher-Rozencwaig PhD

RRPP internacionales /International PR
Pickles PR

Pauta en medios / Media Advertising
PHD

Página Web y redes sociales
Bruja
José Dávila

Patrocinios y gestión
Amarilis Mejía

FUNDACIÓN PAIZ

Directora Ejecutiva / Executive Director
Sonia Hurtarte Aguilar

JUNTA DIRECTIVA

Presidente / President
María Regina Paiz Toledo

Vicepresidente / Vice president
Anabella S. de Paiz

Tesorero / Treasurer
Fernando Paiz Andrade

Secretaria / Secretary
Mónica Serra

Vocales / Vocals
Isabel Paiz de Serra
Jacqueline Paiz Riera
Nicole Paiz

Esta publicación ha sido producida a solicitud de la Fundación Paiz para la Educación y la Cultura -dentro del programa de la Bienal de Arte Paiz- para el resguardo histórico de la 23 edición, realizada en Guatemala del 13 al 30 de julio del 2023. Fue preparada independientemente por el comité curatorial y no refleja necesariamente las opiniones de la Fundación Paiz.

This publication has been produced at the request of the Paiz Foundation for Education and Culture -within the program of the Paiz Art Biennial- for the historical protection of the 23rd edition, held in Guatemala from July 13 to 30, 2023. It has been prepared independently by the curatorial committee and does not necessarily reflect the views of Fundación Paiz.

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

All rights reserved. Any form of reproduction, distribution, public communication, or transformation of this work can only be carried out with the authorization of its owners, except as otherwise provided by law.

bebí palabras sumergidas en sueños*

XXIII Bienal de Arte Paiz, Guatemala
XXIII Paiz Art Biennial, Guatemala
13 al 30 de julio de 2023 – July 13 - 30, 2023

* El título del proyecto es un verso perteneciente al poema *Nací mujer* de la escritora y poeta Maya Cú.

EQUIPO CURATORIAL – CURATORIAL TEAM
Francine Birbragher-Rozencwaig
Juan Canela

FUNDACIÓN PAIZ PARA LA EDUCACIÓN Y LA CULTURA, GUATEMALA

EDITORES GENERALES – GENERAL EDITORS
Francine Birbragher-Rozencwaig y Juan Canela

COORDINACIÓN Y CUIDADO EDITORIAL – COORDINATION AND EDITORIAL CARE:
Karen Bethancourt

TRADUCCIÓN AL INGLÉS – ENGLISH TRANSLATION
Francine Birbragher-Rozencwaig

CORRECCIÓN DE PRUEBAS ESPAÑOL – SPANISH PROOFREADING
Catafixia Editorial

CORRECCIÓN DE PRUEBAS INGLÉS – ENGLISH PROOFREADING
Sam Simon

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN – DESIGN AND LAYOUT
Priscila Clementti Collado

IMÁGENES / IMAGES

Todas las imágenes pertenecen a sus autores. Queda prohibida su reproducción por cualquier medio o procedimiento sin autorización.

Fotografía / Photography

Los artistas / the artists
Colectivo Tz'aqaat: Josue Samol
Colectivo Tz'aqol: Kaos Audiovisual
Josué Castro - Alejandro Salazar
Lourdes de la Riva - Eduardo Santella
Zoila Andrea Coc-Chang - Sebastián Pérez
Duen Neka'hen Sacchi - Benjamin Vizcaino
Juana Valdés - Zachary Balber, Oriol Tarridas
Laia Estruch - Fernando Sendra/ TBA21
María Thereza Negreiros - Erik Bongue
Risseth Yangüez Singh - Luna Wallace
Sallisa Rosa - Adrián Lorenzana

Cortesías / Courtesy

Cortesías de los artistas / Courtesy of the artist

Margarita Azurdia

Por favor descalzarse/Por favor quitarse los zapatos recreada en el 2023 con la autorización de Milagro de Amor S.A. / *Por favor descalzarse/Por favor quitarse los zapatos* recreated in 2023 with the authorization of Milagro de Amor S.A. © Milagro de Amor S.A

Rabinal de la serie *Pinturas Geométricas* Cortesía colección John Gody / *Rabinal* from the Series *Geometric Paintings* John Gody Collection

Ana Mendieta © 2023 State de Ana Mendieta Collection, LLC, Cortesía de Galerie Lelong & Co.con licencia de Artists Rights Society (ARS), Nueva York / © 2023 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, Courtesy Galerie Lelong & Co., Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

Julieth Morales cortesía Espacio El Dorado

Fina Miralles cortesía de la artista y el Museo de Arte de Sabadell / Fina Miralles courtesy of the artist and the Sabadell Museum of Art

Cecilia Vicuña cortesía de la artista y Electronic Arts Intermix (EAI), New York / courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix (EAI), New York

2023 © Textos e imágenes: sus autores –
2023 © Texts and images: the authors

Primera edición digital
First digital edition

Publicada el 1 de septiembre 2023, Ciudad de Guatemala
Published on September 1, 2023, Guatemala City

ISBN 978-9929-788-17-6



© Fundación Paiz para la Educación y la Cultura,
2023

11 avenida, 33-32 zona 5, 01005. Guatemala,
Guatemala, C.A.

PBX (+502) 2464 4545 | www.fundacionpaiz.org.gt



SEDES



PATROCINADORES



COLABORADORES





www.bienaldeartepaiz.org

bebí palabras sumergidas en sueños*

- * El título del proyecto es un verso perteneciente al poema *Nací mujer* de la escritora y poeta Maya Cú.

