

2012 UUN

FWFE

UN EVENTO EN EL MUSEO UN MUSEO EN EL EVENTO
una reflexión contemporánea sobre la situación del arte en guatemala.

NTTO

EL EVENTO

Actualmente, a nivel global, se despliega una variedad inmensurable de discursos sobre la producción y consumo del arte. En Guatemala no existen muchos espacios para el debate y la reflexión de los mismos. Con la idea de entablar e incitar relaciones que podrían materializar tales espacios tanto físicos como conceptuales, es que el Museo de Arte Moderno de Guatemala, con la colaboración de Renato Osoy y una serie de artistas y figuras invitadas de la escena del arte local, realizaron un evento único el lunes 20 de agosto del 2012. Durante el evento se produjeron una serie de actividades, incluidas charlas, debates, presentaciones, performances e improvisaciones. Con el fin único de producir ideas, intercambios, relaciones y momentos de sociabilidad en donde se entrelazaran diferentes conceptos vinculados a la práctica y a la teoría de la situación actual del arte en Guatemala.

PARTICIPANTES Y COLABORADORES

Rosina Cazali

Andrea Barreda

Stefan Benchoam

El BIP

Cuatro Caminos

Alejandro España

Silvia Herrera

Branly López

Byron Mármol

Alejandro Marré

Astrid Morales

Jose Mario Maza

Proyectos Ultravioleta

Eny Roland

Mario Santizo

Emiliano Valdés

CONTENIDO

Solo Pido Una Revolución Molecular

Rosina Cazali

Agenciar lo Social en el Arte

Emiliano Valdés

Acercamiento a la De-Colonialidad de Los Procesos
Artísticos y Del Pensamiento

Branly López

Obra Reciente

Mario Santizo

Un Discurso Sobre el Arte

Apropiación de Proyectos Ultravioleta

Historia de un Museo

Guillermo Grajeda Mena

Cinco Preguntas Esenciales al Director Del Museo
de Arte Moderno de Guatemala

Entrevista Por Renato Osoy

Un Museo en el Evento

Renato Osoy

SOLO PIDO UNA REVOLUCION MOLECULAR

ROSINA CAZALI

El Museo Nacional de Arte Moderno en Guatemala (MuNAM) es un locus de deseo. Me refiero a la idea de lugar que se construye a través de la aspiración. En la expresión “nuestro museo” persiste una ilusión colectiva y, a partir de ésta, el perverso ejercicio de comparación. Si algo resulta dramático es, precisamente, esa enorme diferencia que se abre entre los museos icónicos de los grandes centros y lo que apenas reconocemos como museos en nuestro país. Cuando evocamos nombres como el Museo del Louvre de París y lo comparamos con el MuNAM es solo para reafirmar la diferencia abismal que existe entre ambos. Sin embargo, en esta oportunidad, intentaré invertir ese orden diciendo que en esa obviedad también se replica una de las condiciones que nos permiten actualmente las comunicaciones y el fluido de la información. Me refiero a la relación entre lo local y lo global, a los discursos de la diferencia que son comunes en todo el mundo. Desde ahí también emerge la urgencia de preguntarnos porqué, cómo y cuándo inició a marcarse esa diferencia, lo que la ha hecho perdurar, cómo ha marcado la producción artística de Guatemala y cómo ha incidido en la percepción de lo que consideramos un museo nacional.

En el intento de responder a estas preguntas me gustaría comenzar citando el epígrafe de un texto escrito por el artista guatemalteco Guillermo Grajeda Mena. Éste fue incluido en la revista Artes Plásticas del año 1973, el órgano divulgativo de los estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Considerando que Grajeda Mena fue director del Museo Nacional de Arte Moderno a finales de los 60, en el artículo hacía un recuento de la historia del Museo con absoluta propiedad, desde la época postdictadura hasta los distintos momentos de su nomadismo e intento por encontrar un recinto que alojara las obras que componían el patrimonio de lo que sería nombrado y reconocido como el Museo Nacional de Arte Moderno hasta mediados de los 70. Lo que llama profundamente mi atención es la frase con la cual iniciaba el escrito y colocaba al lector frente al abandono sistemático del Museo. La frase devela, además, cómo muchas veces se recurren a las metáforas para transmitir —o encubrir— ese sentimiento de desesperanza que generalmente ha acompañado a esta institución. “Lo que vamos a ver en estos apuntes es un vía crucis que, como cosa extraña, nació en un Calvario y murió en una Aurora”, decía Grajeda Mena con un dejo de tristeza, como preconizando una especie de fin trágico de la institución.

Quienes han sido testigos de cierta voluntad de cambio en los últimos años podrían estar en desacuerdo con Mena e incluso muy complacidos con lo que vemos hoy. Ahora encuentran un lugar ordenado y cuidado, con actividades a las que asiste un mediano flujo de público, la colección del museo está protegida a través de una

legislación estricta que vela por el cuidado, preservación y manejo del patrimonio. Sin embargo, tomando el mismo tono de Mena, todo eso no significa un avance sustancial. Es éste un museo que guarda obras verdaderamente valiosas pero en su museografía podemos leer, como un libro abierto, el esquema tradicional y enciclopédico sobre el que descansan todas las tomas de decisión y actividades que lleva a cabo. La falta de un curador y la laberíntica disposición de su pannelería nos expresan cosas totalmente opuestas a ese sentido de modernidad que supuestamente todo museo adscrito a esa categoría debería expresar, donde la conexión entre lo tangible y lo intangible nos haga entender que eso que vemos refleja lo más parecido a nuestro presente. En palabras más precisas, el MuNAM no coincide con el concepto contemporáneo de museo vivo; uno de los fundamentos y objetivos trazados en la evolución de la nueva Museología, donde el interés centrado sobre el objeto y la colección se desplaza hacia la comunidad, el público y el usuario; donde el museo ya no corresponde con las nociones de territorio ilustrado sino desarrolla toda una serie de actividades en función de una sociedad y un arte en rápida y constante mutación. En síntesis, aquellas palabras de Mena no solo anunciaban al museo nacional como un acto siempre fallido sino comprimían las coordenadas de las cuales ha dependido su existencia, las cuales se resumen en la interiorización de la mediocridad y su permanente justificación.

Razones para reflexionar

Este texto no pretende hacer una indagación exhaustiva o desarrollar un argumento único en torno a cómo se llegó hasta ese punto. Aclaro que el mismo responde, en primera instancia, a la solicitud concreta de apuntar algunas reflexiones que puedan ayudarnos a llegar a formular conclusiones. Principalmente, compilar las ideas más relevantes que surgieron durante el encuentro titulado Un evento en el Museo, llevado a cabo el día 20 de agosto de 2012, en el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida, en la ciudad de Guatemala.

Este encuentro se realizó en la misma institución que, en días anteriores, había estado bajo escrutinio, después de haber cometido uno de los más estrepitosos capítulos de censura en los últimos años.¹ No obstante, durante una conversación con el organizador del evento, el artista Renato Osoy, sus propósitos y un argumento que quedó resonando como eco resultaron convincentes: “No podemos abandonar las instituciones. Son nuestras”, algo que no oía desde hace mucho tiempo y mucho menos dicho con tanta vehemencia. El enunciado, además, aborda frontalmente dos de los elementos que han favorecido el fracaso de las instituciones dedicadas al arte y la cultura en nuestro país, me refiero al abandono sistemático de la cultura y, como sugirió Marta Casaús, en beneficio de los procesos de patrimonialización que han sido orientados históricamente por las elites y la iniciativa privada en los últimos años ². Aquel día un grupo de personas nos encontramos con la intención de acercarnos a un proceso de desciframiento y reflexión sobre algo que por tantos años se ha postergado. Me refiero específicamente al papel de esta institución en nuestra

¹ <http://www.elperiodico.com.gt/es/20120815/lacolumna/216515/>

² <http://www.elperiodico.com.gt/es/20120603/elacordeon/213102/>

sociedad y la vigencia de la misma idea de museo, como garante del pensamiento y la crítica en torno a la producción artística de los últimos tiempos.

Para quienes no se han percatado de la producción artística de los últimos años mi entusiasmo por ésta puede parecer excesiva y hasta delirante. Durante las dos últimas décadas he sido testigo de un período signado por el deseo de los artistas por ser “parte de” lo contemporáneo, lo cual significa estar en el aquí y el ahora, en relación con toda una serie de formas de pensar el arte, producirlo o distribuirlo; en Guatemala, con el agravante de tener que enfrentarse a un medio con muchas debilidades. No obstante, al recordar que dos artistas guatemaltecos ganaran en dos oportunidades consecutivas importantes premios de la Bienal de Venecia provoca dos preguntas: ¿por qué el Museo no es el centro de gravedad del arte y de los artistas de ese panorama al que me refiero? ¿En qué consiste la contradicción? A mi modo de ver, las respuestas se encuentran encriptadas en el nombre de la institución. El nombre en sí mismo es el relato de todas las contradicciones y paradojas en las cuales nació, se formó y subsiste actualmente. El Museo Nacional de Arte Moderno es una de las pocas instituciones en Guatemala que se enuncia desde la palabra modernidad. Sin embargo, en este caso, modernidad parece significar todo lo contrario. En un breve repaso cronológico del nombre (como enunciado) se hace visible esta contradicción: en el año 1934 se fundó el Museo Nacional de Historia y Bellas Artes, hasta 1975 tomó el nombre de Museo de Arte Moderno y a mediados de los 90 adquirió el nombre definitivo de Museo de Arte Moderno Carlos Mérida haciendo honor a uno de los artistas más emblemáticos de la modernidad. Y, si éste es sólo un breve repaso de la metamorfosis de su nombre, también es una constatación del lugar relegado que la institución ha ocupado en las agendas gubernamentales de distintos periodos. En ese sentido, es sintomático que la institución no abrazara de inmediato el proyecto de modernidad que signó al siglo XX y que no correspondiera de manera directa con el proyecto de modernidad que se gestó en el país en la década de los 40. Me refiero al que surgió con la Revolución del 44 y sus gobiernos democráticos, el que incidió definitivamente en el arte, en la modernización de las instituciones, la economía y todas las actividades humanas que en aquellos años aspiraron a cambios sustanciales, para dejar atrás las estructuras conservadoras que habían primado sobre la sociedad guatemalteca. La única explicación a esta contradicción es que el Museo no fue un objetivo del período revolucionario y tampoco un derivado de su espíritu de modernidad, como lo fueron el Centro Cívico o el campus de la Universidad de San Carlos. Tampoco ha tenido el suficiente peso intelectual para desarrollar algún tipo de reflexión sobre el devenir del arte moderno o una reflexión autocrítica sobre su papel de representación en el desarrollo de la modernidad. A decir verdad, esa representación se fraguó de mejor manera en proyectos independientes y privados como la Galerías DS o El Túnel en la década de los 60. Por muchos años fueron las galerías de arte las que subsanaron ese gran vacío Estatal, formaron un público y estimularon el gusto por la estética moderna, a contrapelo de una sociedad que no tenía ninguna o muy poca familiaridad con el arte, donde prevalecía el gusto por estéticas tradicionales, donde se favorecía el sentido de la vista y la habilidad artesanal de reproducir copias fieles. Todo esto sin tomar conciencia que no poseían la vocación educativa que todo museo intenta desarrollar y proyectar en la sociedad a la cual se debe. Su mayor mérito fue propiciar espacios dignos para la exposición de obra, establecer vínculos sociales entre los artistas, los intelectuales y

un nuevo público formado principalmente por las elites capitalinas, las cuales, además, se vieron estimulados por el escenario del mercado y más adelante cierto coleccionismo que propiciaron eventos como Juannio. Pero, como ya he sugerido, estas galerías se establecieron en espacios urbanos y privilegiados, dirigidas a reducidos circuitos de personas que se movían alrededor de actividades y eventos que emergían de manera extraña frente a toda una sociedad en la cual difícilmente caben conceptos como el placer estético o aun percibe la idea de arte como una actividad excéntrica.

Esto último nos lleva a la explicación de por qué la generación de esos períodos mantiene una relación de empatía con las elites. Más importante aun, por qué el Museo pareciera deberse a las mismas y las elites fácilmente se han establecido como tutoras de la institución, imprimiendo líneas de trabajo en beneficio de sus ideologías y el repertorio de sus valores estéticos y patrimoniales. Lo cual, en el proceso de desentendimiento del Estado, de su papel como rector y garante del funcionamiento de los museos, y su imposibilidad de mantener a una institución como el Museo, ha sido muy conveniente.

El otro elemento de este rompecabezas está contenido en la palabra “nacional”. Toda institución pública, administrada por el Estado, es un bien nacional. Según Ernest Gellner, un grupo humano se constituye en nación cuando sus integrantes “reconocen mutua y firmemente ciertos deberes y derechos en virtud de su calidad de miembros” de un Estado. El deseo de construir un Estado nacional desarrolla una conciencia común de pertenencia. De acuerdo a estos dos preceptos, me arriesgo a sostener que ese sentido de espacio común tiende a desaparecer cuando se asocian términos tales como lo nacional y lo moderno, incluso a contradecirse y provocar fricciones ya que, en el proceso de construcción de la identidad nacional guatemalteca, más bien subyace un proyecto económico y político oligárquico de origen colonial, que se ha beneficiado del mantenimiento y recreación de las diferencias étnicas y económicas. De acuerdo a eso, un museo que intenta representar la suma de modernidad y nación no puede ser otra cosa que un acto fallido.

Todo esto es algo que también se ve reflejado en las formas y discursos oficiales que dictan lo que supuestamente es y debe representar lo nuestro. El repertorio de lo nuestro generalmente está basado en imágenes como el paisaje, la naturaleza exuberante, el color local, lo indígena como parte del paisaje, lo artesanal como cliché, la grandeza del pasado maya entre otras. Lo nuestro se sustenta en la búsqueda de una esencialidad basada en todo aquello que identifique una sensibilidad especial hacia la patria y lo que ratifica de manera literal el ser guatemalteco. Lo opuesto a esto es todo aquel arte que experimenta, se identifica con la abstracción o explora las formas no académicas, los medios no tradicionales como la performance o las instalaciones, las formas híbridas o las expresiones que no corresponden con las denominadas bellas artes, las cuales son juzgados como extranjerismos, contaminantes de todo eso que supuestamente sí sí nos corresponde. Esta dualidad, como lo experimentan las generaciones actuales, es una oposición que pesa sobre la producción contemporánea y le imprime cierta condición de marginalidad y desventaja.

Intervenciones

Un evento en el Museo. Un Museo en el evento fue una serie de discusiones que intentaron abordar ese locus inaprensible en Guatemala, intuyendo de antemano que las mismas no incidirían ni a corto ni a largo plazo en la visión “inmovilista” del Museo. Predomina un malestar general sobre su gestión lo cual nos planta ante la urgencia de abordar reflexiones que nos ayuden a comprender los efectos de las vicisitudes históricas que se han abordado a manera de introducción y entrever cómo esa herencia afecta a su situación actual. Tal vez la conclusión más importante de la jornada tiene que ver con la misma crisis de identidad de los museos en general y la dificultad de la sociedad guatemalteca de reconocerse en cualquier forma de institución dedicada a la cultura. Si asistimos a una época donde el concepto de museo está atravesando una serie de cambios, donde los planteamientos teóricos no corresponden con las dinámicas que proponen las nuevas formas de arte, la brecha es aun más pronunciada en un lugar como Guatemala donde es imposible dejar atrás el modelo de museo como “santuario”, como institución normativa de valores artísticos y lugar que desarrolla una clara concentración monopólica de fuerzas, donde convergen las influencias y los recursos privados, un festival de escultura subsidiado por un banco hasta una exposición de un “niño genio de ocho años”. Los presupuestos paupérrimos que le aporta el Estado se han convertido en el argumento idóneo para justificar este tipo de desigualdades. Esa cultura de la queja también ha ayudado a generar la negativa interna de apostar a la profesionalización de su personal o contar con un curador o equipo curatorial. En realidad, la presencia de este agente cultural tendría que ser uno de los temas centrales en esta discusión. Aunque no se abordó directamente es perceptible que esta profesión está desterrada de la institución que nos preocupa ya que la misma implica toda una serie de prácticas artísticas, modelos de producción, formas de concebir una exposición, maneras de circular la obra de arte, de abordar su mercado, etc. que conforman ese panorama al que se le identifica como arte contemporáneo. Para explicarlo recurro a la siguiente anécdota: en 1995 el Patronato de Bellas Artes de Guatemala, en un proyecto de colaboración y rescate del Museo, decidió organizar un ambicioso programa de trabajo que incluía la presentación de tres grandes retrospectivas que abarcaban la producción de la plástica nacional realizada en el siglo XX. Fui invitada para la gestión de la tercera exhibición, la cual debía abarcar a las generaciones de artistas que se habían desempeñado desde los años 70 hasta mediados de los 90. Esta fue mi primera oportunidad profesional para trabajar en el ámbito museístico local. Para entonces, ya había tenido un acercamiento con el nuevo movimiento artístico que se desarrollaba en México, el cual fue la base y germen de la experiencia curatorial latinoamericana. De manera intuitiva si se quiere insistí en el uso de la figura curatorial. En el catálogo de esta tercera exposición aparece por primera vez en la historia de las exposiciones de arte en Guatemala la palabra curadora asociada a la gestión de una muestra de artes visuales. De acuerdo a las atribuciones de un curador, intenté conformar una exposición que se escapaba de los recorridos tradicionales, basados en un nómina de nombres legitimados previamente. Interesaba más demarcar los puntos más altos del arte producido desde los 70 y también intentaba acercar al público a los nuevos caminos que estaban recorriendo las generaciones más jóvenes; desde sus pequeños logros hasta sus dudas más pronunciadas. El hecho de que ahí no se incluía nombres como el de Ingrid

Klussmann (artista e importante promotora del arte) causó una serie de reacciones que fueron desde la descalificación hasta la hostilidad, al punto de que un día recibí una llamada telefónica anónima, donde una voz amenazante espetó: te voy a matar curandera.

Hoy puedo asegurar abiertamente la importancia de esa experiencia. Ante todo, la insistencia sobre el uso de esa palabra estaba marcando un antes y un después, del cual no solo yo participaba, era algo que venía gestándose desde mis días con el grupo Imaginaria y que de manera más amplia tenía que ver con la “sensibilidad posmoderna” que estaba corriendo en los distintos escenarios del arte que nos interesaban. Es decir, la importancia de este evento no es meramente anecdótico, para comprobar que la violencia cotidiana estaba en cada esquina, sino que esa misma violencia –como tantos aspectos de la crisis social, política y económica que afectaba al país- estaba gestando una nueva conciencia sobre el individuo, donde incidía el marco de posguerra que comenzaba a anunciarse y el natural ajuste de cuentas que sucede a través de ese tipo de procesos sociales. Años más tarde, el proyecto que mejor reflejó esa posición, a veces confusa, fue el festival Octubre Azul, el cual irrumpió en octubre del año 2000 con una energía jamás vista. Con fondos de la cooperación internacional ³, éste tenía todas las posibilidades y libertad para insistir en el uso del espacio público y en la disidencia de lenguajes como la performance. Durante una serie de charlas en el MuNAM, Octubre Azul apoyó la presentación de la inquietante performance de Jorge de León, El círculo, donde él mismo se cosía los labios con aguja e hilo. Después de 12 años, fácilmente se transforma en una imagen simbólica, brutal y crítica frente al estatuto oficial.

Contenidos

En consonancia con lo dicho, no pretendo hacer un recuento exhaustivo de la historia y las formas de arte que reconocemos hoy como arte contemporáneo. Pero sí trazar coordenadas que nos ayuden a comprender algunas de las ideas que lo están sustentando. De acuerdo a esa premisa, la jornada inició con la intervención de Emiliano Valdés. Desde su reciente experiencia en la XIII documenta de Kassel, nos introdujo directamente a esas nuevas plataformas del arte donde se discuten algunos de los temas más relevantes para la sociedad en la que se producen. De acuerdo con eso, insistió en el componente político, como algo no sólo inevitable sino cada vez más apremiante en sociedades como la nuestra, donde el nivel de malestar social es alto. Apostaba al “aprovechamiento” del arte y sus instituciones para discutir esos temas, siempre recordando que éste es un espacio de experimentación y discusión, estrechamente ligados a una experiencia estética y política de la vida.

Es importante conocer estas posibilidades y aprovecharlas pero también entenderlas como procesos artísticos en sí mismas, que resultan del compartir maneras de ver y de entender la propia experiencia en el mundo, insistía. Es desde esa conciencia -y no de la visión de una obra de arte como vehículo pedagógico- que puede darse una transformación de los espacios del arte.

³ 2000 es la década que marca con profundidad la presencia de la cooperación internacional en el ámbito cultural en Guatemala, teniendo ésta una incidencia en las formas de gestión cultural y los escenarios artísticos.

A través de un ejercicio de preguntas y contra preguntas, Silvia Herrera transmitió esa genuina necesidad que nos envuelve a todos, a responder, desde aquí, a esa pregunta que se ha hecho constante: ¿qué es el arte contemporáneo? A pesar de que teóricos como Giorgio Agamben han respondido a la cuestión desde textos fundamentales, como su ensayo titulado *Qué es ser contemporáneo*⁴, la ponencia de Silvia Herrera se dirigía hacia las dudas que surgen a partir de la transformación del estatuto de lo real, a la diversificación de las formas de circulación de ideas y obras, así como esos procesos de descentramiento que han instalado al arte en un nuevo horizonte de interactividad y resonancias globales. La importancia de esta posición no es obtener respuestas inmediatas sino explorar el territorio mismo de la duda. No tiene tanto que ver con buscar respuestas definitivas o categorías exactas sino abrir la posibilidad de pensar cómo se construye la idea de contemporaneidad en nuestro país, cómo sucede un fenómeno de tal magnitud desde la periferia, cuáles han sido sus actores y cuáles sus escenarios, en este país-lugar al que reconocemos bajo el nombre de Guatemala. Pues es este contexto el que nos inquieta y desde donde nos interesa revisar las funciones del museo, principalmente como institución a la que se le pretende fijar el rol de dictar una verdad única. Una verdad donde se construyen los modelos asociados a conceptos como el “arte nacional”, el “arte moderno”, etc. La duda, como herramienta para iniciar todo diálogo, se inserta en todo este cuestionamiento y desmantela el ejercicio verticalista que sugiere la frase que el mismo museo ha propuesto para fijar y tutelar sus propios parámetros de legitimación: Museo Nacional de Arte Moderno, donde suceden los eventos más importantes del arte.

Como complemento oportuno, Branly López habló sobre la opción decolonial, un término que, desde pensadores como Walter Dignolo y Aníbal Quijano entre otros, se ha perfilado como el más genuino aporte latinoamericano al Poscolonialismo. Branly López introducía al público no solo a una teoría sino a una herramienta que, desde ya, nos ayuda a desmontar los modelos de autoridad a los que nos hemos referido y en particular la figura de las instituciones del arte.⁵ En ese sentido, la breve ponencia del Mario Santizo y posteriormente una intervención performática de Proyectos Ultravioleta, fueron la secuencia ideal de la jornada. La presentación de Santizo se centró en su propia obra y, por consiguiente, en la continua sugerencia de cuestionar lo que ha representado medios como la pintura. La pintura, como proyecto occidental y por extensión colonial, ha representado un campo de dominio que sigue ejerciendo una impresionante soberanía en Guatemala, sobre la percepción de lo que debe ser el buen arte, la buena pintura y, por extensión, el buen artista. No obstante, en nuestras sociedades líquidas, donde las identidades fluyen y no pretenden algo exacto, el arte no permanece o se perpetua como objeto de esos procesos de indexación. En el campo del arte contemporáneo, muchos artistas han desmontado sus paradigmas

⁴ http://www.youtube.com/watch?v=_8d9Gm8fwT4

⁵ Según el diagnóstico de Aníbal Quijano, desde 1973 el capitalismo moderno/colonial ha entrado en una fase de estancamiento y decadencia. Ya no produce, ni producirá más empleo, ni más salario, salvo precarizado y flexibilizado. Siguiendo la línea de este diagnóstico, el decolonialismo trabaja desde el reconocimiento de la matriz colonial de poder afincada desde el siglo XVI y, de acuerdo a ésta, se enfoca en el análisis de lo que ha sido históricamente la gestión de la economía, de la autoridad, del género y la sexualidad; de la subjetividad y el conocimiento.

para expandir sus posibilidades. Uno de ellos es Mario Santizo. Su obra apunta hacia grandes referentes de la pintura occidental pero en combinación con la digitalización de las imágenes, su tránsito e incluso su constante y aleatoria modificación a través de software especializado. Es precisamente en obras como las de Santizo donde podemos encontrar la importancia que tiene esta lógica de descentramiento de la verdad absoluta del arte que precisamente el museo tradicional lucha por preservar. Todo esto fue sugerido a través de la proyección de sus obras, sus observaciones escuetas y, de manera irónica, mientras un retrato de Carlos Mérida colgaba a sus espaldas.

Al fin de las ponencias el público esperaba la intervención de Proyectos Ultravioleta. Un individuo desconocido, con traje formal, se apostó frente al podio, tomó el micrófono y comenzó a leer un texto que parecía sugerir una serie de conclusiones finales, incluso una declaración de principios en tono mesiánico. Con la tensión acumulada y el evidente desconcierto, poco a poco el público comprendió que las palabras eran las mismas que el artista guatemalteco José Toledo Ordóñez escribió bajo el nombre de Creacionismo⁶, leídas por primera vez por su propio autor a manera de discurso durante la inauguración de su exposición personal titulada “Esculturas peligrosas” en el Museo José Luis Cuevas, en la ciudad México (septiembre, 2011). Sin ninguna consideración sobre el verdadero origen del nombre y la herencia poética de Vicente Huidobro, la versión creacionista de Toledo es un planteamiento de corte moralista, de reconsideración del buen gusto y vuelta a la estética, un llamado a un nuevo estado de conciencia frente a lo que considera barbarie y caos actual del arte. En resumen, el manifiesto de Toledo es, por así decirlo, graciosamente seductor al aprovechar un escenario institucional para exacerbar su nostalgia por un orden pasado. “Declaramos y decretamos en el nombre de Dios y con la ayuda de todos ustedes que esta noche, en el Museo José Luis Cuevas, ese péndulo que es el camino del arte se detiene e inicia el regreso hacia el arte estético, la verdad y los valores morales”, sentencia el autor del Creacionismo chapín.

Así, en ese acto de apropiación, parodia y travestismo, Proyectos Ultravioleta reacciona desde una posición no solo generacional sino de desobediencia. En un país donde la producción simbólica ha sido tradicionalmente tutelada por las elites y figuras particulares de poder, subvierte todo intento de autoridad que emana el manifiesto de Toledo. Más allá de la acción rebosante de anécdotas y la referencia específica, la acción sugiere la urgencia de una mirada crítica, desenfadada y con humor, sobre las relaciones y complicidades que se despliegan en el arte.

Una revolución molecular

“Una revolución molecular no es una consigna o un programa. Es algo que siento, que vivo en algunos encuentros, en algunas instituciones, en los afectos y también a través de algunas reflexiones.” Así se refirió Félix Guattari a la experiencia que vivió en Brasil en 1982. En aquel momento Brasil estaba empapado con el clima de campaña para las primeras elecciones directas, después de casi dos décadas de dictadura

⁶ http://www.youtube.com/watch?v=_8d9Gm8fwT4

militar. En la reactivación de la vida pública, lo que más entusiasmaba a Guattari no era sólo la dimensión de los cambios políticos, previsibles en este tipo de situaciones, sino la vitalidad micropolítica.⁷

Estas palabras han rebotado en mi cabeza por varios meses. Creo que he estado buscando una excusa para referirme a ellas. Por su fuerza aparentemente imperceptible, la revolución molecular de Guattari apunta que un movimiento pequeño puede afectar los deseos de las personas, la subjetividad y la relación con el otro. De acuerdo a eso, yo creo que ésta es una mirada alternativa a la cual nos podemos abocar después de este encuentro. En el transcurso de este texto he apuntado distintos argumentos que pueden ayudar a entender cómo se interiorizaron la mediocridad y su permanente ejercicio de justificación en torno al Museo. Sin embargo, a partir del encuentro y las inquietudes volcadas durante el mismo, cualquier tipo de parsimonia está fuera de discusión. La premisa “toda crítica de arte es la crítica del museo” apunta una exigencia que hay que comenzar a creer. El Museo es lo que es, cumple su papel y nosotros estamos aquí, somos lo que somos y cumplimos también con nuestros respectivos papeles profesionales. Pero a lo largo de este texto y el encuentro que motivó su escritura, la conclusión es que es hora de pasar a otro momento de discusión y reflexión. Porque ahora no solo existe frente a nosotros una gran cantidad de dilemas asociados a la idea de modernidad sino también nos hemos adentrado en la incertidumbre de lo que es ser contemporáneo. Y responder: ¿somos realmente contemporáneos? ¿Qué significa ser contemporáneo en un país como Guatemala?

Aparentemente esta clase de análisis y de preguntas no tienen cabida en un país tan lleno de dificultades como el nuestro. Mucho menos en el ámbito de los museos y las instituciones culturales. Pero aquí no se trata de cambiar las cosas de manera radical –lo cual es un poder que solo podría sustentarse desde una decisión civil amplia y consensuada– sino de poner en perspectiva esa historia que nos precede y que se ha silenciado en función de la mediocridad y el abandono. Repasar el pasado, desmenuzarlo y activarlo, permite pensarnos contemporáneamente e iniciar nuestra propia revolución molecular.

Rosina Cazali
Agosto, 2012

⁷ Guattari, Félix. *Revolución molecular y lucha de clases*. Cuernavaca; 1978. Intervenciones en el Cuarto Encuentro Internacional de Alternativas a la Psiquiatría.

AGENCIAR LO SOCIAL EN EL ARTE

EMILIANO VALDÉS

En los años 60 y 70, el arte adoptó preocupaciones de índole social que directa o indirectamente dieron lugar a un filón del arte contemporáneo del presente. Por aquel entonces, muchos grupos de artistas se reunían para trabajar en conjunto o formalizar colectivos que les permitiesen proponer modelos distintos de agregación, frente a las normas vinculantes de una sociedad que se acercaba a los límites del abismo capitalista, al que finalmente nos precipitamos en las décadas sucesivas. No obstante, y a diferencia de lo que sucede hoy, detrás de la mayoría de aquellos colectivos existía una preocupación político-económica relacionada con los métodos de producción y sus consecuentes modelos sociales y sujetos de interés.

Aunque algunas de esas preocupaciones se mantienen, la manera en las que el arte -y sus manifestaciones- las incorpora a la producción estética ha cambiado de raíz. Si el siglo XX fue el de las grandes ideologías, el XXI se perfila como un mosaico de micro-políticas, que buscan, desde trincheras personales y con estrategias profundamente diversas, incidir en el espacio específico en el que se insertan. Ese cambio en el binomio estética-sociedad, como es de esperarse, responde a la manera en que la sociedad entiende el entorno socio-político y a la filosofía de la época, pero también a cómo la institución “arte” entiende y aborda lo “social” en función de su propia historia.

Se podría decir que el interés artístico, crítico y curatorial, en la esfera pública, señala una corriente de re-socialización del arte posterior al vaciado de sentido que se dio en los comienzos del posmodernismo. No obstante, y esto es determinante para entender la diferencia, el nuevo momento de relación con lo social toma en cuenta las implicaciones del posmodernismo, en particular, los modos fugaces de los medios de la época y las características de la sociedad de consumo.

En ese marco, las prácticas sociales del arte han pasado de la intención de sumarse a un marco colectivo —nacional, mundial— de lucha por el cambio, a buscar una incidencia inmediata, a menudo de carácter personal, a través de acciones y gestos propios de la vida cotidiana. Ya no se pretende pertenecer a grandes movimientos sino cambiar la manera en la que nos relacionamos con nuestro entorno inmediato. No en vano, entre aquella primera experiencia con lo social y el momento actual, se sitúan las experimentaciones con lo íntimo, y la *estética relacional* de los años 90, que modificó la manera de acercarse al espacio público —físico, pero también ideológico—. Esto afirmó la acción personal como base de la intención política, dentro y fuera del marco artístico, y dio paso a la noción del artista como vocero, como activista, y en algunos casos también, como político.

Es justamente en el marco de esta nueva relación que el concepto de *agencia* adquiere una importancia creciente para entender la relación entre estética y sociedad. De *agere*, latín para “actuar”, *la agencia* se refiere a la capacidad de los sistemas de poseer y producir inteligencia. Y ésta no necesariamente requiere de las personas, más bien se interesa en la praxis, la interacción y la capacidad de análisis y respuesta de un sistema determinado, en la interacción dinámica de sus partes. En otras palabras, *la agencia* no se refiere sólo a la manera en que las personas actúan en el mundo, sino a cómo las cosas y los sistemas ejercen su inteligencia inherente. El eco-sistema de un parque, un grupo familiar o una droga tienen *agencia* en la medida en que la relación entre distintos componentes tiene efectos sobre sus partes, así como sobre terceros.

El artista entonces (pero también el curador, el director de museo, el galerista) se convierten en *agentes*. No portadores del conocimiento, sino entes que pueden entrar en un sistema y actuar y animar desde dentro, es decir, desde la institución arte, pero también hacia y desde otras disciplinas. Esto significa que los *agentes* artísticos tiene la capacidad (y la responsabilidad) de actuar sobre esos intereses sociales y de modificar los sistemas – “el sistema” –, mediante una participación activa en el sistema mismo. Aquí, la expresión “agente de cambio” es casi tautológica pues se da por sentado que el agente, por su naturaleza, produciría cambios.

Ahora bien, si los intereses sociales del arte se articularon históricamente a lo largo de un extenso eje de estrategias artísticas que, de un modo u otro, como afirma el crítico danés Lars Bang Larsen, acontecían en el límite de la institución arte, en la actualidad –o si se quiere, en la “contemporaneidad” –, estos intereses se adoptan, se hacen presente y se *agencian*, al interior mismo de la institución. Prueba de esto son las múltiples exposiciones sobre diversos asuntos sociales que han poblado museos y espacios expositivos de todo el mundo en los últimos años. Y más aún, la infinidad de proyectos sociales que se inscriben en la relación entre artistas e instituciones artísticas, y las instancias producidas por estas en el ámbito público – o fuera de sus muros–, confirman los vínculos entre un espacio y el otro.

Cuando los espacios de participación político-social son limitados, y cuando las instituciones artísticas son pocas y caducas, resulta aún más necesario pensar la acción artística como portadora de esa *agencia*. Si esto dota al productor cultural de una dosis importante de responsabilidad, también hay que tomar en cuenta que, si se quiere alterar la estabilidad de los sistemas, hay que empezar por admitir que las categorías y las prácticas institucionales del arte pueden terminar siendo restrictivas. Habrá entonces que identificar y promover los intercambios que se producen entre el arte y otras disciplinas, sobre todo en las de orden social, sin que esto implique, necesariamente, tener la capacidad de mantener una visión de conjunto de estos procesos.

Un evento en un museo fue un intento de producir inteligencia dentro una de las pocas instituciones dedicadas al arte reciente en Guatemala, un país que se presenta como un escenario contradictoriamente idóneo para explorar las

posibilidades del arte, *la agencia* y la relación de éstas con los social. Si, como sucede a menudo, las instituciones locales en sí mismas no proporcionan el espacio para esos intercambios e interacciones, está en manos de los *agentes* inducir esa inteligencia a través de sus prácticas, sus intervenciones y su participación activa dentro de ellas y, por consecuencia, también en la sociedad.

Emiliano Valdés
Noviembre 2012

CO-INSPIRACIÓN: ACERCAMIENTO A LA DE- COLONIALIDAD DE LOS PROCESOS ARTÍSTICOS Y DEL PENSAMIENTO

BRANLY LÓPEZ

El arte es ese acontecimiento humano capaz de interpretar saberes, experiencias y prácticas que permitan propiciar diálogos, acercamientos y sobre todo reconocimiento con los otros. En éste sentido hay una pregunta, que desde mi experiencia al tema del arte y la cultura, se me asoma: ¿El arte que se produce en la actualidad en Guatemala reafirma las practicas excluyentes, racistas, individualista, racionalistas propias de un pensamiento hegemónico?

Esta pregunta me lleva a a reconocer que tanto la colonización pasada como la actual es la de la conciencia, de la memoria, de los saberes, de los imaginarios, del arte, de la palabra misma. La invención del otro en nuestros contextos se ha basado en mecanismos de poder y saber mediante el uso de la violencia.

Desde que se conoce a la sociedad industrial como el “modelo civilizatorio”, como el “patrón universal” para construir nuestras sociedades y nuestras practicas artístico-culturales, la violencia a través del pensamiento ha sido aún más profunda. El pensamiento occidental, en el cual todos somos partícipes, se enraíza en nuestras conciencias y procesos promoviendo lo jerárquico, lo superior, lo ejemplar; la razón por encima del diálogo y el encuentro fecundo.

En el contexto de un mundo globalizado, cuya identidad esta determinada por una ideología neoliberal, por unos valores propios de la sociedad moderna, muchos todavía seguimos, consciente o inconscientemente, reproduciendo y reafirmando, paradójicamente, las narrativas ligadas al Estado-Nación o a la identidad guatemalteca; y seguimos insertando las trabajos artísticos aludiendo a discursivas y prácticas propias de un pensamiento eurocéntrico.

No obstante, hay muchos otros que cuestionan esos valores, tratando de poner en crisis el contexto a través de la indagación y difusión de conceptos construidos desde lo que algunos llaman el “tercer mundo”. Conceptos como el de decolinización del pensamiento y de los procesos artístico-culturales.

La decolonialidad no es producto de la modernidad o posmodernidad, sino más bien es un proceso histórico de las geopolíticas del Sur. Un proceso de indagación desde los contextos cercanos para entender años de colonización del pensamiento y de

procesos como los artístico-culturales en donde la manipulación, el control de las subjetividades, y de las ideas ha sido constante.

Hoy en día, es necesaria una co-inspiración; una tarea compleja de indagación, construcción y reafirmación de un pensamiento propio, una tarea pendiente en muchos de nuestros contextos. La decolonización es proceso de pensamiento complejo tal como lo propone Edgar Morin, sociólogo y epistemólogo francés del siglo XX quien afirma que el estudio de la complejidad y las relaciones de incertidumbre son importantes para encontrar vínculos en un mundo donde todo se ve por separado. Al respecto, Morin decía: “El conocimiento es, en efecto, navegar en un océano de incertidumbres sembrado de archipiélago de certidumbres”.

Actualmente, estamos en la urgente de necesidad de vincularnos y vincular; pensar y conocer colectivamente para adentrarnos en la incertidumbre y así generar nuevos paradigmas, no solamente en el arte y la cultura, en un mundo globalizado. Sin embargo, trabajar en colectivo, en un mundo con valores individualistas, requiere de un pensamiento decolonizado. Un proceso en donde es importante nutrirse de lo extranjero pero sin sujetarnos para negar o reprimir lo cercano, lo “propio”. Esto conduce a plantear algunas preguntas como: ¿Cómo nos desenganchamos de esos procesos de dominación de pensamiento? ¿Cómo creamos nuestras propias genealogías de ser y estar?

Europa y Estados Unidos han construido lo “propio” ¿por qué no hacerlo nosotros? Es tiempo de seguir insistiendo en crear conceptos y teoría del arte y la cultura desde nuestra forma de ser y estar para con ello permear, en cierta manera, la geopolítica del arte. Los que nos interesa el arte como proceso cultural deberíamos en cierta medida dejar de hacer narrativas de carga eurocéntrica para pasar a hacer procesos teóricos profundos que nos permitan “hackear el sistema para acceder a la cultura (que está) frente a nuestros ojos, bajo nuestros pies, y a todo nuestro alrededor”. Tomo estas palabras de mi amigo David Marin para alentar a muchos a co-inspirar en el sistema que no esta muerto pero tampoco esta del todo vivo; a recuperar el contexto, registrar lo cercano antes que lo lejano, abrir el diálogo en lugar del monólogo, a concatenar los símbolos, el espíritu y la materia tal como lo hicieron nuestros antepasados mayas.

Branly López
Agosto, 2012

OBRA RECIENTE; EN EL MARCO DEL DEBATE ARTISTICO LOCAL IMAGENES DE MARIO SANTIZO



La Rendición, 2008.



La Asuncion, 2008.



Niños de la Mano de Mama, 2011.



Desnudo Ultramasculino, 2011.

UN DISCURSO SOBRE EL ARTE

APROPIACIÓN DEL DISCURSO DE PEPO TOLEDO

REALIZADO EN EL MUSEO JOSE LUIS CUEVAS DE

MÉXICO REALIZADO POR PROYECTOS

ULTRAVIOLETA

Distinguidos miembros del gobierno, del cuerpo diplomático, maestro José Luis Cuevas, maestra Beatriz del Carmen, eh, embajadora de Guatemala en México Rita Claverí, a quien le debo la producción de este evento, queridos amigos que nos acompañan desde Guatemala, Jorge Palmieri Neto, los amigos de la cofradía, mi familia y queridos amigos todos, muchas gracias por acompañarme y estar aquí con nosotros.

Queremos hablar, no tanto de mi obra, sino el camino que ha tomado hoy en día el arte. Los excesos cometidos en el arte contemporáneo lo han llevado a un estado de anarquía y confusión, diferentes autores proclaman el *post-arte* el *anti-arte* y en el peor de los casos la muerte del arte. Algunos lo proponen apocalípticamente. Arthur Danto responde que el fin del arte no significa que no se produzca más, si no que se hace sin ningún tipo de narrativa que pueda ser considerado como la etapa siguiente.

No hay un estilo identificable, no hay un período estilístico. Donald Kuspit se refiere con ironía a la instalación que Damien Hirst montó en la galería Mayfair en Nueva York. Tazas de café y botellas de cerveza medio vacías, ceniceros con colillas y otras cosas. El conserje lo tiró todo al día siguiente, y la obra de arte valuada en cientos de miles de dólares desapareció.

La mayoría de autores distinguen tres épocas en el arte. El arte premoderno de los grandes maestros, el arte moderno donde la representación bimétrica se vuelve secundario, y por cierto fue la era de los manifiestos. El manifiesto definía un movimiento un estilo y era una proclama que ese era el único tipo de arte que era arte y lo demás no lo era. El arte contemporáneo que muchos sitúan a finales de los años sesenta es un “todo vale”, cualquier objeto puede ser considerado una obra de arte. El colmo fue la aparición de las latas de caca de Piero Manzoni como obra de arte.

Jerry Saltz sostiene que el ochenta y cinco por ciento del nuevo arte contemporáneo es malo. Don Thompson va más allá. Dice que, sentencia que, la mayor parte de la gente responde positivamente a una de cada cien obras y le disgusta seriamente casi todo lo demás. En nuestro medio las obras de arte inevitablemente se reducen a la condición de mercancía. Los vendedores se hacen llamar galeristas porque la palabra vendedor implica que trabajan por dinero. Esta es hipocresía pura, si la

obra de arte no se vende, el artista no come, el galerista no come y la obra no circula.

Los compradores de arte contemporáneo llegan a las subastas por esnobismo y compran por posicionamiento. Dividen las obras en dos: las que pueden poner en su casa y las que no. En las subastas el valor de mercado es contaminado por motivaciones como el status, la competencia, la publicidad y sobre todo el ego. El precio de las obras es cada vez más alto y su valor cada vez menor.

La mayoría de artistas que vendieron a precio record hace diez años ya no están. Lo mismo sucede con las galerías. Esto no impide que muchos compren arte argumentando que es una buena inversión a largo plazo. El público llega por invitación a los llamados museos de arte contemporáneo. La poca afluencia de personas hacen que necesiten ser subsidiados lastimosamente e inconsultamente con el dinero del pueblo.

Los artistas contemporáneos pueden dividirse en dos grandes grupos: los visuales y los conceptuales. En el arte conceptual la idea prevalece sobre la realización material de la obra hasta llegar al punto de considerarla superflua. La belleza se considera superada. Se hace necesario, para ellos, exterminar el arte estético para poder ocupar su lugar. Los primeros artistas conceptuales eran académicos e hicieron buenas propuestas, como por ejemplo los mapas bordados de Alighiero Boetti. También malas propuestas como el performance de Vito Acconci que se masturbaba debajo de una tarima de madera sobre la cual caminaba el público, y a esto le llamaban arte.

Hoy en día, en el arte conceptual, dominan la mediocridad, la impericia y la negatividad. El refugio de pseudo artistas que no saben pintar, dibujar o esculpir genera una sensación de comunidad al rededor de una especie de religión o canal existencial, cuya única aspiración es un poco de trascendencia. El arte es antes que nada expresión y no forzosamente representación. Expresión y no la técnica es el significado de la obra. Podemos reconocer el estilo en el sentido de una técnica característica. Pero al artista lo entendemos por el carácter de sus ideas o la fuerza de sus sentimientos... De ahí la importancia del concepto, pero no al punto de negar la representación real de la obra y pretender que la belleza está superada. Hoy se busca la esencia del arte en cualquier otro lado, menos donde siempre ha estado... En la belleza.

José Javier Esparza nos habla de los ocho pecados capitales del arte contemporáneo. Para comenzar debería de llamarlos pecados del antiarte o del post arte como lo bautizó Alan Kaprov y no legitimar lo que hoy se hace llamar arte. Esparza denuncia un arte que busca obsesivamente la notoriedad como un fin y termina entregado a la simple experimentación. Arte que si no se entiende mejor, y que si se entiende el artista cree que ha fracasado. Arte que se hace sobre cualquier tipo de soporte hasta volverse insoportable. Arte efímero que no se puede llevar a casa. Arte que aparenta ser subversivo cuando está subvencionado por algunos políticos que se enciende, que se sienten, muy modernos apoyándolo inconsultamente con el dinero del pueblo. Arte hecho por artistas que solo valoran

su propio yo y terminan sin entenderse a si mismos. Arte que destierra la belleza por considerarla un concepto retrógrado y perverso. Dejé de último el peor de los pecados: abrazar el nihilismo en un afán de destituir, por destruir, cualquier referencia sólida y estable. La negación de todo principio, autoridad, de instituciones políticas, religiosas, sociales y de la familia misma.

¿Me pregunto si ese es el mundo que queremos heredar a nuestros hijos?

A los pecados que menciona Esparza quiero añadir otro: al negar el arte estético y aceptar solamente la parte conceptual, los seudo artistas lo que hacen es entregar el arte a la filosofía... Una filosofía bastante superficial por cierto. ¿Con qué derecho lo hacen? ¡Ellos no pueden hablar en nombre de los verdaderos artistas! ¡El arte es de quien lo trabaja!

La fotografía del cine se estableció sólidamente como arte en el siglo pasado. Los seudo artistas pretenden hacer valer, como arte, experimentos de filosofía, de teatro, de cine y de fotografía entre otros, como si se pudiera crear subcategorías de arte. Coincido con Kuspit cuando nos asevera que no es correcto hablar del declive, ni mucho menos del fin de la pintura. La teoría de Kuspit es que prevalecerán los nuevos maestro antiguos... Gente que domine el oficio pero también tiene una dimensión conceptual... Integran ideas y técnicas de antiguos maestros con la de los maestros modernos.

La crítica es comprender, valorar, comparar e informar. Lo que no se debe hacer es encasillar a los artistas en estilos como un pretexto para ordenar la historia del arte, como si el estilo fuera lo más importante. En todo momento ha habido importantes artistas que no son clasificables.

El arte es el hombre también. Expreso lo que soy por medio de las tres grandes pasiones de mi vida: los automóviles, los animales, y el arte mismo. Transmito el amor y respeto que siento por la creación. La fauna, la flora y el hombre representadas en la serie *Bestiario*, *Bosque Urbano* y *Ciudades Utópicas*, respectivamente. Dios nos dio el mundo para "seguidearlo". Esto significa administrarlo, respetarlo, conservar sus recursos, valerse de él. Mi mensaje va en contra de la destrucción de la naturaleza, la degradación de las relaciones humanas, y la destrucción del arte mismo asociado a la verdad, la belleza y a los valores humanos.

Desde la tribuna de la Fundación Mario Monteforte Toledo, promovemos arte y literatura bajo estos principios. No es casualidad que esté exponiendo yo hoy en el museo José Luis Cuevas, maestro, que con su rico dibujo, rico en brutales gestos, desnuda el alma de las personas. Retrata con estética la angustia del hombre y la degradación de la raza humana en un mundo déspota y prostituido.

Todo esto lo resumimos hoy en una sola propuesta: ¡en "creacionismo"! Esto no es un manifiesto, porque los manifiestos siempre fueron descalificativos. Éste es un llamado a un nuevo estado de conciencia: evolutivo, incluyente. El respeto a la

creación de Dios, la restauración de las relaciones humanas y la vuelta del arte a la estética: una situación simple, pero poderosa.

Los artistas nos declaramos libres; libres de los seudo artistas que quieren entregar el arte a la filosofía, libres de los críticos que nos quieren encerrar en estilos, libres de los agentes que contaminan el mercado del arte. Proponemos un arte que nazca de los artistas, y no de los críticos, curadores ni galeristas. Un arte incluyente, que tome el juego de las manifestaciones estéticas de la historia, lejos de la clausura de los movimientos.. que acepte lo horrendo y lo grotesco pero representado con estética. Que acepte el objeto encontrado como parte de la composición pero no como una obra de arte en sí, como simple declara, por simple declaración.. Que acepte la multiplicidad de técnicas y medios de expresión como parte de un proceso creativo que evoluciona constantemente sin pasar por etapas. Que haga valer concepto sin negar la representación. Que reconozca la belleza como única esencia del arte ahondada en la verdad de los valores humanos.

Hoy los artistas dejamos de ser espectadores y pasamos a alzar la voz. De ahí el nombre de "esculturas peligrosas" de esta exposición... Porque la verdad hierde y la búsqueda de la libertad amenaza a los que detentan privilegios. Declaramos y decretamos, en el nombre de Dios, y con la ayuda de todos ustedes, que esta noche en el museo José Luis Cuevas, ese péndulo, ese camino del arte, se detiene e inicia el regreso hacia el arte estético, la verdad, y los valores morales.

¡Muchas gracias!

video en youtube:

<http://www.youtube.com/watch?v=8d9Gm8fwT4>

LA HISTORIA DE UN

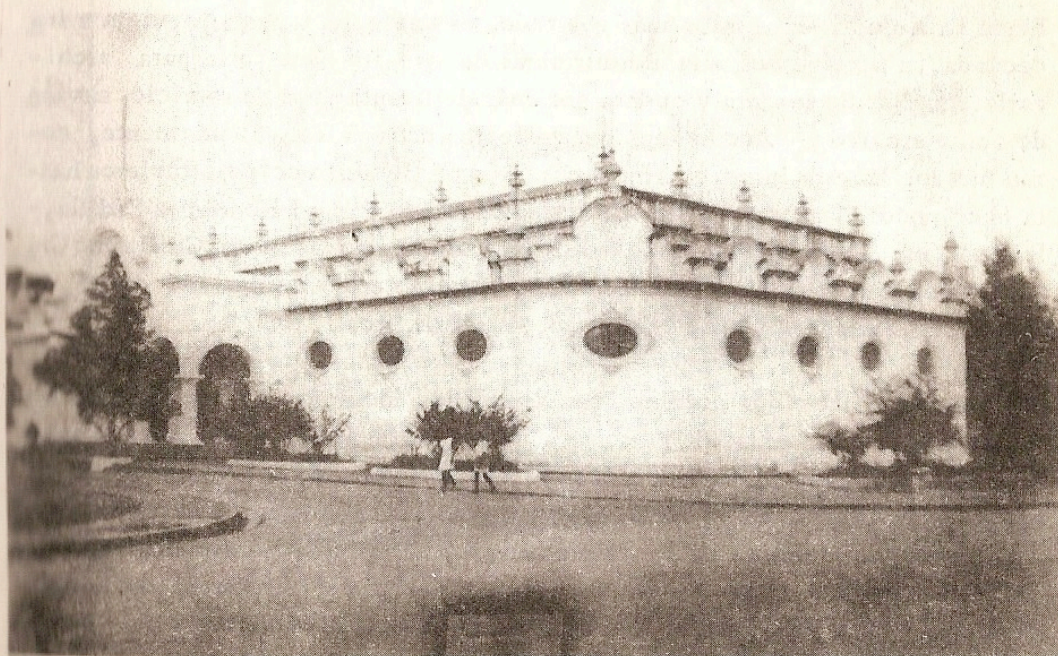
Lo que vamos a ver en estos apuntes, es un viacrucis que, como cosa extraña, nació en un Calvario y murió en una Aurora.

El caso es éste: El Museo Nacional de Historia y Bellas Artes de Guatemala fué fundado en el antiguo edificio de la Iglesia del Calvario, por lo que el pueblo llamó a este museo, el Museo del Calvario, Su edificio estaba en la cúspide del cerro que marcaba, en la parte sur, el final de la Calle Real de la ciudad.* Su inauguración se llevó a cabo el día 10 de noviembre de 1934, el día del cumpleaños del Presidente de la República, General Jorge Ubico. En aquel tiempo, todas las cosas interesantes, o que se estimaban como tales, se inauguraban el día en que nuestro mundo estaba de fiesta por ese onomástico. Estos actos, a todas luces, eran un pretexto para quedar bien con el mandatario y todos los años, en esa fecha era lo mismo. Muchas cosas que se inauguraban ese día no eran muy interesantes, pero el caso que nos ocupa sí era de gran interés. Se trataba de una institución oficial que reunía valiosas colecciones de obras de arte, objetos y documentos históricos nacionales. Algunas de estas piezas habían estado, años antes, en el Palacio de la Reforma que se fundó durante la administración del General José María Reyna Barrios, y que fué destruído por los terremotos de 1917 y de 1918. Así también tenía otras obras pictóricas de las colecciones de instituciones oficiales y de la propia iglesia del Calvario. Allí estaban igualmente documentos, reliquias y obras de arte, de diferentes épocas, — de colecciones particulares en las que se destacaban, la de Don Justo de Gandarias y la del Obispo Don Luis Montenegro y Flores cuya colección poco después fué adquirido por el Estado, según Acuerdo Gubernativo de fecha 29 de mayo de 1935, en la cantidad de Q. 15,000.00. En ese mismo año fué fundada la Sociedad de Amigos del Museo Nacional, la cual trabajó durante muchos años en favor de esa institución.

*-Actual 6a. Ave. y 18 Calle zona 1 (Nota de la Redacción)

MUSEO DE HISTORIA

En el año de 1947, cuando se pensaba que las ideas dictatoriales ya habían pasado a la historia, como piezas de museo, la Municipalidad dispuso arrasar el cerro del Calvario, para poder prolongar la sexta avenida sur, sin construir, previamente, un edificio adecuado que pudiera alojar al museo que estaba en aquel lugar, y he aquí la paradoja: cuando la Municipalidad había recobrado su autonomía y por lo tanto no estaba sujeta a los caprichos del Poder Ejecutivo, es cuando empieza el calvario de "El Museo del Calvario". Como no se encontró un edificio que pudiera alojar a todos los objetos del museo, se dispuso arrumbarlos en el Salón No. 6 de la Finca Nacional La Aurora y en uno de los salones del Hipódromo de aquel lugar. Allí vimos los grandes cuadros de Tomás de Merlo, entre los lazos que aireaban la ropa tendida de la familia del guardián. En una de las pinturas aparecía Cristo, caído con la cruz a cuestas, rodeado de la chusma judía y de los soldados romanos, entre los que figuraban algunos montados en briosos corceles, que parecía haber sido sacados de las caballerizas que estaban a pocos pasos de los cuadros. En una falta de respeto a la obra de arte y al contenido religioso, bajo el tremolar de las ropas domésticas, pululaban niños, perros, gallinas y gatos.



Salón No. 6 de La Aurora, aquí se encuentra actualmente el Museo.

En 1950 el Instituto de Antropología e Historia ordenó el traslado de muchas de estas piezas coloniales al antiguo edificio de la Universidad de San Carlos, en la ciudad de Antigua Guatemala, para que formaran el Museo Colonial. Y así aquellas obras que en el siglo XVIII se vinieron huyendo de los terremotos de aquel entonces, en carromatos tirados por bueyes, ahora regresaban sobre camiones movidos por gasolina, huyendo de los peligros de la vida de la Nueva Guatemala.

Tres años después, es decir en 1953, con motivo de celebrarse una feria nacional, en los terrenos de la Finca Nacional La Aurora, se restauró allí, el edificio que hasta entonces ocupaba el Destacamento de la Policía, a efecto de instalar en él, el Museo de Historia y Bellas Artes; habiéndose encargado de los trabajos arquitectónicos al Ing. Luis Schlessinger Carrera y del montaje artístico al Escultor Guillermo Grajeda Mena. En ese tiempo, el museo se había enriquecido con las obras de la Colección Nacional, que pasó a su poder, de parte de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Apenas cuatro años estuvo el museo en el referido local, pues en 1957 el Gobierno, por medio del Instituto de Antropología e Historia, ordenó su desalojo, para fundar en aquel edificio, el Instituto Adolfo V. Hall. De nuevo vinieron los vehículos de transporte y el museo siguió su viacrucis: unas piezas coloniales, al igual que las anteriores, fueron a parar hasta la Antigua Guatemala a formar las colecciones del Museo de Santiago, las de las Ruinas de Capuchinas, las del Museo del Libro Antiguo, y las de la Iglesia del Calvario, (Otra vez el Calvario!). El resto de las obras se reunieron en el Salón No. 3, de la misma Finca La Aurora. Este salón más que todo, es una galera, pequeña, vieja e inadecuada, ya no digamos para exhibir obras de arte, sino que hasta para archivarlas, pues es de madera y cuenta con más de treinta años de servicio, sirviendo como archivo y como bodega de diferentes materiales y últimamente, como museo. En este lugar, de amenaza constante de destrucción, estuvieron hasta hace pocos días, obras de los artistas nacionales; Rafael Rodríguez Padilla, Rafael Yela Günther, Alfredo Gálvez Suárez, Humberto Garavito, Guillermo Grajeda Mena, Dagoberto Vásquez, Roberto Ossaye Arturo Martínez; así como de los artistas extranjeros: Picasso, Orozco, Siqueiros, etc.

En vista del peligro que corrían estas obras y los documentos y las reliquias históricas, en 1967 un grupo de personas amantes de las Bellas Artes, para ayudar a la Dirección del museo, fundó la Asociación de Amigos del Museo de Historia y Bellas Artes; y así vemos por segunda vez, en la historia de nuestro museo, a otro grupo de personas luchando por salvar esta valiosa muestra cultural del país. Con esa interesante ayuda y el apoyo efectivo del Ministerio de Educación, del Consejo de Estado, que también intervino en este caso y del Banco

continúa en la página 36

LA HISTORIA DE UN MUSEO DE HISTORIA.

de Guatemala, se logró el traslado del museo, en este año de 1970, al Salón # 6 debidamente restaurado por el Comité Pro-Construcción de Escuelas y con instalaciones y montaje adecuados, de donde esperamos que si ha de salir, algún día, ha de ser a un edificio diseñado especialmente, tal como lo soñó el desaparecido Arquitecto Mario Vinicio Asturias, y como lo hemos deseado todos los amigos del museo. Pero eso si ya no como Museo Nacional de Historia y Bellas Artes, sino como Museo de Arte Moderno, pues han de separarse las cosas de Historia para formar otra institución específica, que amerita un tratamiento especial, y que así termine el viacrucis de nuestro museo.

Estos han sido los trastumbos que ha padecido éste museo, desde su nacimiento en El Calvario, hasta su muerte, resurrección y transfiguración en la Aurora. He aquí, pues, la rara historia de un Museo de Historia.

GUILLERMO GRAJEDA M.

EXPOSICIONES EN LA SALA ENRIQUE ACUÑA.

Pablo Burchard, un chileno, experimenta con la luz cayendo en puertas, cuevas y estelas. Algunos cuadros suyos logran muy buenos efectos. En otras pinturas, trata de captar la magia del silencio y de la soledad del espacio estelar. A veces casi lo realiza, pero para mí unos defectos técnicos arruinan su potencia. Sus colores son excesivamente charros y sintéticos. El artificio del pintor defrauda su arte. El resultado depende de unas manipulaciones —superficiales por su efecto.

En fin, aunque interesantes las exposiciones no fueron importantes. Esperamos que las próximas llenarán no solamente los ojos, sino hasta el ánimo del público.

Felicia Richmond

ALGUNAS OBJECIONES Y MEDITACIONES.

Realmente, evolucionar significa quitarse lo superfluo y expresar la esencia de las cosas, en términos generales, expresar en forma simple, lo esencial de un pensamiento, causa o hecho..

Algunos artistas de hoy día están absortos de revivir el pasado, — cuando que el mundo entero se abre ante nosotros y todo está por hacerse y no por rehacerse.

Es obvio y lógico, que cosas dichas y hechas, nos ayuden para mejorar y madurar las nuestras. Pero también es ilógico y penoso que la gran mayoría de seres humanos no quieran la evolución al rechazar muchas cosas que se dicen y se hacen en el presente siglo XX.

De allí que que una de las víctimas de incomprensión y aceptación, sea el artista. Ello, se debe a la falta de integración cultural, de sensibilidad y un poco de visión.

Alfredo Guzmán Schwartz

CINCO PREGUNTAS ESENCIALES AL DIRECTOR DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE GUATEMALA

**ENTREVISTA AL ARQUITECTO JOSÉ MARIO MAZA,
DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE MODERNO
CARLOS MÉRIDA. GUATEMALA, ENERO 2013.
POR RENATO OSOY**

Renato Osoy: ¿Desde cuándo es usted el Director del Museo Nacional De Arte Moderno Carlos Mérida en Guatemala,? ¿Cuál es la función del Director de dicha institución?

José Mario Maza: El trabajo como Director del Museo se inició en el 2001, respondiendo como responsable a la función original y principal del museo, preocupado por la profesional conservación, registro y segura exhibición de su colección representativa de la modernidad del país y complementada por las expresiones destacadas de finales del Siglo XX. Además de ello el complementar con ofertas temporales del quehacer artístico nacional e internacional en diferentes disciplinas, ofreciendo una plataforma de visualización tanto para artistas como para críticos.

RO: ¿Cuál es el proyecto del Museo Nacional De Arte Moderno Carlos Mérida en Guatemala? ¿Acaso existe un proyecto y si es así, como ha variado a través de los años? ¿De dónde viene y para dónde va?

JMM: El proyecto se concentra en el manejo adecuado de la representatividad moderna de la plástica nacional, el facilitar actividades que promuevan la formación, entendimiento y apropiación de sus expresiones, fortaleciendo su desarrollo y evolución del Siglo XX. Al constituirse el único espacio formal de exhibición con una responsabilidad de legitimización no comercial el proyecto amplió su oferta en apoyo a la muestra de propuestas jóvenes, serias y representativas del país, a través de un proceso curatorial y su consolidación como Galería Nacional en la exposición de colecciones relevantes de nivel mundial. Viene de la conceptualización decimonónica de museo transformándola en una espacio de validación nacional para las nuevas propuestas y sus autores, al servicio de la sociedad y su formación en la apreciación del que hacer artístico.

RO: ¿Quién(es) disfruta(n) o se benefician del Museo Nacional De Arte Moderno Carlos Mérida?

JMM: El mayor beneficiario es el público escolar que representa el 80% de asistencia, el resto comprendido por público adulto joven del 15% y un 5% de un público especializado o turista. El beneficiario responde directamente a la oferta de exposiciones, procurando mantener un equilibrio en representatividad que apoye la oferta nacional y la demanda social.

RO: ¿Qué peligros afronta esta institución y como los ha confrontado a través de las crisis?

JMM: Su mayor peligro corresponde al desentendimiento de su labor y al desconocimiento del proyecto por parte de sectores sociales. La mayor preocupación radica en la conservación de su colección y el peligro de su pérdida, elemento fundamental de su labor. Los peligros se han confrontado por medio de gestión con diversos sectores que apoyen la labor del Museo. Las crisis han representado una realidad constante en la institución por lo que es necesario hacerle frente por medio de apoyos de diversos sectores de la sociedad.

RO: ¿En dónde y como ve usted el Museo Nacional De Arte Moderno Carlos Mérida en el 2020? ¿Hay un futuro para este museo?

JMM: En un futuro, a 7 años, veo al Museo bajo una actualización de medios para su popularización, el conocimiento y apreciación de su colección, el acercamiento de ésta a su público por medio de diversos sistemas y la accesibilidad electrónica a sus archivos facilitando su uso y popularizando sus recursos en la búsqueda de un mayor entendimiento de sus funciones y activos.

EL MUSEO EN EL EVENTO

RENATO OSOY

El artista contemporáneo ya no se ve limitado a la galería o la institución como medios únicos y exclusivos en donde presentar sus propuestas, siendo este un fenómeno que no solo se da en las grandes metrópolis del globo. Esto queda claro al dar un breve repaso a la situación actual del arte en Guatemala. Quizás el artista latino ha profundizado más en la frustración que el sistema le provoca, y al no ver salida jugando por las reglas, decide hacerle el juego al juego, y astutamente de-contextualiza valores comunes para luego re-contextualizarlos en nuevos formatos representativos. En Guatemala, la práctica del arte contemporáneo se vale de lo poco a lo que tiene acceso a nivel estructural en relación con las corrientes dominantes del arte global. Las reglas del juego aquí son otras, la idiosincracia local le provee al artista Guatemalteco de un contexto específico y de una variedad incalculable de materia conceptual para su trabajo. Aquí, en los dominios subtropicales, es generalmente lo cotidiano lo que da material para elaborar la práctica artística. Por ejemplo, el uso de la corrupción, la trampa, el robo, la estafa, las promesas falsas, la inestabilidad, la inseguridad, la mentira, el engaño, el resentimiento, el circo político, las narcoreferencias, la maña, la fanfarronería, la seducción barata, el encanto latino, la improvisación, el chapuz, el *reguetón*, la salsa, etc. Precisamente conceptos de los que el artista local se vale para auto-proclamarse y re-constituirse mediante una visión local, en busca de una relación global y cosmopolita con los discursos del arte actual.

Ahora bien, tomando conciencia del valor alternativo que estas micro-comunidades pueden aportar a la producción del arte global, no podemos pasar por alto el riesgo que podría conllevar para las mismas el desentenderse o ignorar el valor de las instituciones del arte en el país. En la actividad de proclamarse como ajenos o desentendidos de las mismas, mostrando apatía y rechazo, los artistas corren el riesgo de dismantelar la propia estructura sobre la cual se sostienen, la misma en la que basan sus contra-argumentos y ejecutan sus propuestas (Robert Smithson, *Cultural Confinement*). En su ensayo *Antagonism and Relational Aesthetics*, Claire Bishop aborda el concepto del 'antagonismo' como un valor crítico que debe estar presente y activo frente a la puesta en práctica de tendencias artísticas que se proclaman como vanguardistas, o bien que se postulan con demasiada autoridad. Actitudes y posturas que en casos pueden influir poderosamente sobre las actividades artísticas de una manera penetrante y en algunos casos dominante, formando en casos, posiciones unilaterales y dogmáticas.

Para producir arte no se necesita tener instituciones ni referentes canónicos. Al hablar de producir arte nos referimos exclusivamente a la 'acción de hacer', hacer cosas por el simple deseo de querer hacerlas sin necesariamente tener un propósito o un por qué. Consideremos por un momento al amateur (amador) y su relación con el hacer arte. El amateur no se ve en la obligación de tener que demostrar o exteriorizar sus prácticas ante una audiencia, aunque perfectamente puede hacerlo. Al referirnos al amateur, nos referimos a la persona que lo hace

por ‘amor’, desinteresado de cualquier impacto estético en un colectivo social, simplemente lo hace para satisfacerse a sí mismo. El amateur no tiene necesariamente que encarrilarse en algún tipo de corriente discursiva contemporánea, o bien afincarse a teorías o prácticas artísticas que conciernen a algún tipo de interés o foco sociopolítico coherente. El amateur en todo caso no tiene que rendir visibilidad a la existencia de sus prácticas artísticas, a ningún tipo de grupo, organismo o institución.

De tal manera, el concepto ‘arte’ se problematiza cuando la práctica del mismo entra en la esfera de la participación social. Según Nicholas Bourriaud, concibiendo que ‘el arte es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo mediante el uso de señales, formas, acciones y objetos’, podemos entonces referirnos a la idea que, de ‘las relaciones’ que se vinculan al arte, también nacen efectos que repercuten en las diferentes prácticas de la producción misma del arte. En este sentido nos referimos a eventos, acciones, procesos, momentos e interacciones que vinculan a grupos e individuos con productos sociales que se sitúan dentro del contexto y marco de referencia del arte.

La intención de partir desde una definición del arte como tal no radica en el deseo de establecer ningún tipo de ideología precisa, si no, más bien, al de apuntar y señalar la practicabilidad y flexibilidad que estos conceptos pueden ofrecer en diferentes contextos. Si bien los artistas buscan deliberadamente la interactividad y la conectividad entre autor y audiencia, es probablemente en la transacción que ocurre durante este ‘evento’ de intercambio que la expresión artística inevitablemente entra en el territorio del trámite institucional, entre autores-creadores y gestores-mediadores. El caso es que sin la presencia discursiva de los argumentos delineadores y fronterizos que las instituciones proveen, tales como museos, academias, galerías, y textos por ejemplo, podríamos argumentar que todo lo que nos rodea, lo que es construcción y manifestación humana, es ‘arte’. Si este fuera el caso, ¿qué propósito tendría el de proclamarse como artista ante la sociedad, o en todo caso nombrar tal concepto (arte) como evento?

Tal situación llama a la necesidad de crear referentes que condicionen la existencia del concepto ‘arte’ en algún tipo de estructura o contenedor, en donde tal concepto pueda fluir y existir. O más bien una esfera en donde todo aquello a lo que Arthur C. Danto llamaría ‘el mundo del arte’ (*the artworld*) pueda encontrarse y referirse como tal en una constante dialéctica. Al decir institución, nos referimos a organismos que cumplen la función de ordenar, cooperar, proponer, cuestionar, informar, mecanizar, codificar, reglamentar, agilizar, clasificar, flexibilizar, mediar, gestar, etc. La institución entonces cumple dos funciones que la ubican en un posición paradójica: por un lado funciona como territorio y figura presencial que se impone, que delinea y restringe. Pero, por el otro lado, dada su postura y sus acciones, la institución crea un marco de referencia que permite cuestionar las mismas.

En este breve argumento, una de las instituciones que confrontamos -dada la urgencia- es ‘el museo’. Institución que por excelencia conforma un punto de ‘referencia constante’ en la discusión del arte y la institución. En el intrincado debate “el museo-mausoleo” discurrido por Hauser en el diálogo entre el filósofo Paul Valéry y el escritor Marcel Proust, se nos presenta una situación antagónica en la cual el valor dual del museo y sus políticas modernistas -del bien común y la supuesta noción de progreso- pueden crear fricción y promover la duda de tales valores. Es importante notar que no es necesario que el museo se proclame como autor o director totalitario en la concepción del arte, o bien que se vea en la obligación de mantenernos constantemente guiados y actualizados sobre las nuevas

vanguardias locales y globales. Si no, más bien, su propósito es que nos mantenga conscientes de lo que ya existe, de lo que ya se hizo, de lo que ya pasó, o bien de lo que alberga en su colección. En su reciente texto *On the New*, Boris Groys sugiere que ante tal problemática el museo no tiene necesariamente que dictar el cómo se tiene que ver lo nuevo sino exponer abiertamente el cómo no debería de verse lo que se reclama como nuevo, mediante una exposición constante de referentes archivados.

Es probablemente en estos puntos en donde quisiéramos subrayar, recalcar, problematizar y repensar, la situación de la institución del arte en Guatemala. No con el fin de dismantlar o deconstruir la institución sino de motivar propuestas que busquen revalorizarla y reconstruirla, en beneficio de las actividades artísticas locales. Si bien Adorno mencionó que la función social del arte es no tener una función, no podemos pasar por alto que quizás sí hay una función social que reclama al arte. Esa función podría ser la de mantener al arte activo en espacios físicamente fijos y conceptualmente concretos en donde se permita al arte y a los artistas funcionar, facilitándoles así la función social de generar arte. En el mejor de los casos, podríamos esperar que el fortalecimiento de los organismos institucionales incite la propagación antagónica de propuestas alternativas y reflexivas en donde se puedan generar acciones y eventos de interconectividad, desarrollo técnico y sociabilidad, en una variedad de propuestas renovadoras.

Queda claro que se necesitan más referentes activos sobre lo local, desarrollar una inquietud que genere mas confrontación intelectual entre artistas, curadores, historiadores, teóricos, y críticos de arte. El arte es entre muchas cosas fricción, movimiento y constante evolución. El arte es una actividad expansiva que busca fluir. En la escena de lo que llamaríamos el 'mundo del arte guatemalteco', vemos un claro vacío en donde cabe la posibilidad de reclamar tales espacios. En todo caso, es una puerta que abre la posibilidad de crear más espacios, generar movimiento, incitar encuentros, formar constelaciones, canales, puentes, agrupamientos, istmos, archipiélagos o articular colectivos que den agencia a estos conceptos para evitar a toda costa el estancamiento físico y conceptual del arte local en su respectivo contexto. La escena del arte en Guatemala es frágil. Sin embargo su esencia es indestructible, se busca a si misma, se necesita, se auto-reclama incansablemente.

Renato Osoy

Marzo 2013