

UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

ACERCAMIENTO AL ENFOQUE DECOLONIAL DESDE
LA PRÁCTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA EN CENTRO AMÉRICA

CINTHYA SOTO CALVO

HEREDIA, COSTA RICA

NOVIEMBRE, 2024

**Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador del Posgrado en Estudios
Latinoamericanos para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos**

TÍTULO DEL TRABAJO FINAL DE GRADUACIÓN
ACERCAMIENTO AL ENFOQUE DECOLONIAL DESDE
LA PRÁCTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA EN CENTRO AMÉRICA

CINTHYA SOTO CALVO

Tesis presentada para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos.
Cumple con los requisitos establecidos por el Sistema de Estudios de Posgrado de la
Universidad Nacional. Heredia. Costa Rica.

Coordinador M.S.c. Andrés Mora Ramírez

Tutora M.S.c. Marcela Ramírez Henández

Lectora M.S.c. Gabriela Sáenz Sheelby

Sustentante, Cinthya Soto Calvo

Resumen

Este trabajo consiste en el análisis preliminar a partir del cual se desprenden los fundamentos teóricos y los criterios de idoneidad para la presentación y difusión de la propuesta artística decolonial contemporánea en Centroamérica. En una primera etapa, se eligieron tres exponentes de la propuesta sentipensante regional, cuya premisa se plantea en términos de contrapeso frente al paradigma hegemónico globalizante. La obra de artistas como Marilyn Boror Bor (Guatemala, 1984), de origen maya kaqchiquel; Sandra Monterroso (Guatemala, 1974), de origen maya q'eq'chi; y el afro-costarricense Marton Robinson (Costa Rica, 1979) se caracteriza por el enfoque disruptivo frente al modelo moderno/colonial, racista y patriarcal, al replicar y cuestionar este andamiaje de borramientos de la memoria del contexto local. Una segunda etapa consiste en la creación de una herramienta audiovisual derivada de las entrevistas que se irán realizando sucesivamente con estos y otros artistas, con el objetivo de difundir estos aportes a un público más amplio. Esta primera entrega consiste en la presentación del audiovisual titulado Marilyn Boror Bor: La tejedora de ideas, a partir de la entrevista con la artista en julio de 2022 en Zúrich (Suiza), donde se encontraba haciendo una residencia artística.

Summary

This work consists of a preliminary analysis, from which the theoretical foundations and criteria of suitability for the presentation and dissemination of the contemporary decolonial artistic proposal in Central America are derived. In a first instance, three exponents of the regional sensing/thinking proposal were selected, whose premise is posed as a counterweight to the globalizing hegemonic paradigm. The work of artists such as Marilyn Boror Bor (Guatemala, 1984), of Kaqchiquel Mayan origin; Sandra Monterroso (Guatemala, 1974), of Q'eq'chi Mayan origin; and the Afro-Costa Rican Marton Robinson (Costa Rica, 1979) is characterized by its disruptive approach to the modern/colonial, racist, and patriarchal model, replicating and questioning the structural erasure of ancestral memory. A second stage consists of the creation of an audiovisual tool derived from the interviews that will be conducted successively with these and other artists, with the aim of disseminating these contributions to a wider public. This first delivery consists of the presentation of the audiovisual entitled “Marilyn Boror Bor: Tejedora de ideas (Ideas Weaver)”, an interview conducted with the artist in July 2022 in Zurich, Switzerland, where she was in residence.

Abstrato

Esse trabalho consiste em uma análise preliminar, a partir da qual derivam os fundamentos teóricos e os critérios de pertinência para a apresentação e a difusão da proposta artística decolonial contemporânea da América Central. Na primeira etapa, foram escolhidos três expoentes da proposta regional sentipensante, cuja premissa é colocar um contrapeso ao paradigma globalizante hegemônico. O trabalho de artistas como Marilyn Boror Bor (Guatemala, 1984), de origem maia Kaqchiquel; Sandra Monterroso (Guatemala, 1974), de origem maia Q'eq'chi; e Marton Robinson (Costa Rica, 1979), de origem afro-costarriquenha, é diferenciado por sua abordagem disruptiva do modelo moderno/colonial, racista e patriarcal, replicando essa estrutura de apagamento da memória do contexto local. Uma segunda etapa consiste na criação de uma ferramenta audiovisual derivada das entrevistas que serão realizadas sucessivamente com esses e outros artistas, com o objetivo de disseminar essas contribuições para um público mais amplo. A primeira entrega consiste na apresentação do audiovisual intitulado "Marilyn Boror Bor: Tejedora de ideas (A tecelã de ideias)", uma entrevista realizada à artista em julho de 2022 em Zurique (Suíça), onde ela estava a realizar uma residência artística.

Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento al Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA) por conformar, desde su enfoque integral, un oasis excepcional de conocimiento, y, en particular, a la Universidad Nacional, en la que he tenido el privilegio de recibir una vez más una educación sólida y diferenciada. Entendido el aprendizaje como una serie de eslabones, no podría dejar de mencionar a cada una de las instituciones públicas que me han permitido obtener una educación de calidad basada en valores humanos fundamentales, gracias a los cuales he podido alcanzar cada uno de mis logros académicos y profesionales, transformando mi trayectoria vital en una experiencia gratificante.

Estoy enormemente agradecida con Marcela Ramírez Hernández, quien, en su papel de tutora, realizó un trabajo minucioso, con observaciones y recomendaciones siempre acertadas, por insistir y mantenerse fiel a la disciplina histórica ayudándome a enriquecer enormemente este documento al detalle. Estoy en deuda con Andrés Mora Ramírez, coordinador de este proyecto, por sus valiosas sugerencias y anotaciones durante el seguimiento de este proceso y por haber identificado, en su memorable Seminario de Epistemologías Críticas desde América Latina, el potencial temático con el que concluye este proceso. También quiero expresar un cariñoso agradecimiento a Gabriela Sáenz Shelby por su interés, dedicación al realizar incisivas y valiosas correcciones tras leer este documento con su habitual y riguroso análisis.

A todos y cada uno de los profesores del IDELA, por su compromiso, generosidad y vocación, y por compartir de forma dedicada sus valiosísimas y diferenciadas enseñanzas, que atesoraré por siempre. Asimismo, este proceso no hubiera sido el mismo sin la enriquecedora colaboración de mis colegas, quienes hicieron que toda la experiencia a través del programa fuera más amena y variada gracias a las distintas aportaciones de cada uno

desde su expertise. Agradezco de manera muy especial a mi querida colega y amiga Maité López Loría por los provechosos procesos de trabajo en común, así como por el intercambio de conocimientos y experiencias dentro y fuera del aula, por su energía contagiosa y estimulante a la hora de investigar, destilando una y otra vez su distinguido enfoque como destacada socióloga. De forma superlativa, y de todo mi corazón, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a Marilyn Boror Bor por la confianza depositada en este proyecto al aceptar ser la primera artista entrevistada —motivando ojalá con este precedente a otros creadores situados a colaborar y continuar la tarea de difundir sus valiosos aportes—, así como por el esfuerzo y la lucidez que derrocha en su obra al abrir caminos hacia una *aesthesis* centroamericana. A Jimena Pons, por estar atenta y detectar las necesidades durante todo el proceso de registro. A mis colegas y amigas Alkmini Boura y Jolanda Suter por acceder a colaborar de forma desinteresada y con entusiasmo durante el proceso de producción y en cuanto al asesoramiento técnico cada vez que lo necesité, sin ellas no habría sido posible alcanzar este primer resultado.

No por último quiero expresar mi más sincero agradecimiento a los miembros de mi familia consanguínea quienes me animaron a seguir adelante durante este proceso, en especial a mi madre y a mi hermano Mario quienes me insistieron en dar continuidad hasta culminar este proceso, pero también a todos aquellos quienes se han convertido también en mi familia adquirida incentivando y dándome ánimos para lograr el cierre de esta etapa. A Andrea Peterhans, a Thomas y a Claudia Wiederkehr y, de forma muy especial, a Ileana Moya, quien me dio su apoyo sincero desde el inicio de este viaje y ha entendido la enorme importancia que esta ruta tiene para mí, acompañándome siempre con cariño e incondicionalidad, incluso a distancia. A la vida doy gracias infinitas por mis amadas Annika y Loua, quienes son fuente de amor y agua fresca de la cual bebo cada día.

Dedicatoria

A todas aquellas personas que, desde su propuesta plástica y performática, utilizan el arte como un espacio para replicar, reivindicar y agrietar desobedientemente los paradigmas de la estructura moderno-colonial, en pos de necesidades más ajustadas a nuestra cultura.

Tabla de Contenidos

Capítulo 1. Introducción.....	1
Capítulo 2: Fundamentación de la producción audiovisual.....	4
A. El formato audiovisual como herramienta de difusión del arte decolonial centroamericano.....	4
B. Abordaje teórico.....	6
Capítulo 3. Explicación del diseño del formato audiovisual.....	10
A. Relevancia de una aproximación cualitativa.....	10
B. La biografía y la tradición como elementos cualitativos de la investigación.....	11
C. La entrevista no estructurada y el diálogo informal como aportes cualitativos de la fluidez oral dentro del formato documental audiovisual.....	12
D. Sobre el formato documental para el registro audiovisual.....	13
Capítulo 4. Sistematización de hallazgos y análisis crítico.....	15
A. Cuestionamiento de una especulación estética y epistémica en términos universales.....	15
B. Relevancia de la demanda y visibilización del arte decolonial en Centroamérica.....	17
C. Precedentes de la propuesta decolonial en Centroamérica.....	19
D. Relevancia de la propuesta decolonial contemporánea en Centroamérica.....	23
E. De la revisión histórica al impacto social en términos latinoamericanistas.....	25
F. Del arte como noción occidental a la producción plástica situada.....	29
G. Precedentes de la propuesta decolonial en Centroamérica.....	36
H. De la estética a la aesthesis o estética fronteriza como práctica epistemológica localizada en la obra de los artistas Marilyn Boror Bor, Sandra Monterroso y Marton Robinson.....	36
Capítulo 5. Reflexiones finales y recomendaciones.....	43
Bibliografía.....	47
Bibliografía de recursos visuales.....	53
Anexo 1.....	54
Entrevista realizada a Marilyn Boror Bor.....	54
Anexo 2.....	58
Descripción de las etapas para la realización del material audiovisual.....	58
Anexo 3.....	60
Cronograma.....	60

Índice de figuras

Figura 1.

Recorte de prensa “Otra Bienal Ganada por Luis Díaz”, La Hora, IV, 8711, 18 de septiembre de 1971,
3. Hemeroteca Nacional, Guatemala, en Vindas (2021)..... 21

Figura 2.

Fotografía. Isabel Ruíz, Matemática Sustractiva. Performance, Antigua Guatemala, 2008..... 22

Figura 3.

Fotografía. Sandra Monterroso, Rakoc Atin, 2008, performance e instalación..... 24

Figura 4.

Fotografía. Marton Robinson, No le digas a mi mano derecha lo que hace la izquierda (Costa Rica)
Videoinstalación / performance 08:51 min. 2021..... 26

Figura 5.

Fotografía. Edicto de nombre, 2017-2020, Marilyn Boror Bor. Performance e Instalación..... 33

Figura 6.

Fotografía. Negri-ticos, 2014, Marton Robinson. Objeto con sonido..... 37

Figura 7.

Fotografía. Benvenuto Chavajay, Doroteo Guamuch Flores, ciudad de Guatemala.
Ritual-performance, 2012-2019..... 42

Descriptores

Arte contemporáneo centroamericano; Marilyn Boror Bor; propuesta plástica y performática localizada; praxis aiesthética decolonial.

Capítulo 1. Introducción

El presente trabajo de investigación contempla el análisis, la presentación y la difusión de las contribuciones más significativas de la propuesta plástica contemporánea dedicada a explorar los modos de subordinación instaurados desde el establecimiento del proyecto moderno/colonial y su impacto en el devenir nuestroamericano tras más de cinco siglos desde el asalto colonial. En virtud de este enfoque, el objetivo principal ha sido destacar el carácter específico de aquellos planteamientos plásticos y conceptuales presentes en la obra de quienes, desde su práctica artística y performática, arrojan luz sobre omisiones y vacíos estructurales de larga data. El propósito último de este acercamiento ha residido en crear un medio alternativo al texto escrito a partir del formato audiovisual como herramienta para ampliar y diversificar las vías de difusión del proceso creativo de la propuesta artística regional vigente.

Con el fin de alcanzar dichos objetivos, esta propuesta se implementó en dos etapas. La primera, que resume el presente documento, partió del análisis de la propuesta decolonial —o estética localizada— en torno a tres artistas de trayectoria media cuya destacada labor refleja de manera inequívoca los fundamentos de dicha postura presentes en su praxis: la artista maya kaqchiquel Marilyn Boror Bor (Guatemala, 1984), la artista de origen maya q'eq'chi Sandra Monterroso (Guatemala, 1974) y el artista afro-costarricense Marton Robinson (Costa Rica, 1979). Es importante señalar que dicha selección se basa fundamentalmente en el vínculo existente entre la obra y la biografía de los artistas, dado que sus respectivos bagajes están íntimamente ligados a sus procesos de trabajo e investigación, siendo herederos conscientes del peso acaecido a lo largo de las generaciones sobre la corporalidad y el acervo de sus respectivos linajes.

Finalizada dicha indagación preliminar, la segunda etapa y objetivo último de esta propuesta dio lugar a la conceptualización y desarrollo de una primera entrega materializada en la elaboración del contenido audiovisual sobre uno de los tres artistas incluidos y analizados durante este proceso: en concreto, sobre Marilyn Boror Bor, a quien se le realizó una entrevista de estructura abierta en la ciudad de Zúrich (Suiza) durante el mes de junio de 2022, tras su participación en una residencia artística para la que fue invitada.

La obra de Boror Bor es significativa no solo en la medida en que señala de modo puntual la prevalencia de agravios e ininterrumpidos esfuerzos de dominación, borramiento cultural y distorsión histórica desde los tiempos de la colonia hasta la actualidad, sino también por la propiedad y el manejo fluido con el que plasma un rico universo epistémico y simbólico de base ancestral que dota de sentido y pertinencia a su obra. Desde la individualidad que caracteriza el proceso creativo, aunque con afinidad en sus propósitos discursivos, tanto la obra de Boror Bor como la de los otros artistas mencionados en este documento integran con notable eficacia el pensamiento crítico localizado y sus sentipensares con gran capacidad de agencia.

Bajo estos presupuestos, se asienta la idea de crear un medio alternativo al texto escrito que permita hacer visible la materialidad que conforman las obras artísticas, como sustrato de los argumentos reflejados en los aportes teóricos, e integrar igualmente el contexto, los puntos de partida y los hallazgos expresados en los procesos de trabajo sin intermediarios, en boca de quien los creó. En este sentido, la estrategia audiovisual surge con la intención de favorecer una difusión caracterizada por la inmediatez en relación a los artistas y los respectivos contenidos de sus propuestas, y a la vez está diseñada para ser accesible a un público general no especializado, desde educación primaria, así como para las comunidades inscritas dentro del circuito del arte, tanto dentro como fuera de la academia.

Este proyecto busca responder a una necesidad significativa si se tiene en cuenta la tendencia actual, orientada hacia la búsqueda y solicitud de contenidos de investigación alternativos frente a la gran cantidad de material académico y otros formatos escritos existentes. Junto con este documento, se ha procurado entregar una herramienta informativa, documental y pedagógica de gran alcance para su difusión en espacios formales y no formales de conocimiento que ayuden a destacar la relevancia del contenido crítico de la práctica artística a nivel regional. En función de los propósitos y las particularidades de los contenidos de este tipo de estudio, se evidencia la idoneidad del medio audiovisual para concentrar y promover la difusión de las necesidades de la exploración plástica y performática localizadas.

Capítulo 2: Fundamentación de la producción audiovisual

A. El formato audiovisual como herramienta de difusión del arte decolonial centroamericano

Las expresiones simbólicas senti-pensantes, esto es, aquellas que se posicionan al margen de los parámetros hegemónicos, mantuvieron durante mucho tiempo un espacio marginal en cuanto a su difusión desde los circuitos más reaccionarios del arte centroamericano. Si bien existen investigaciones, trabajos curatoriales y escritos académicos abocados al tema, son escasos los soportes alternativos que faciliten el acceso a un público principiante —o incluso escéptico— del valor, la complejidad y la singularidad que se desprenden de los aportes epistemológicos de la propuesta artística situada. Este hecho es aún más incongruente dentro de las escuelas de arte de la región, tomando en cuenta el peso histórico y social acarreado en nuestra geografía, y de forma puntual, considerando la función que compete al campo formativo. En este sentido, es llamativo que nuestras mallas curriculares sobrevaloren los paradigmas temáticos, conceptuales y estéticos alineados con la lógica moderno/colonial por encima de propuestas contemporáneas y pertinentes a la realidad local.

Una forma de transmisión de conocimiento, tanto para un público experto, como para uno no especializado, es la presentación de estudios de caso. Estos tienen la capacidad de exponer contenidos de manera clara y asequible tanto para grupos principiantes como especializados, por lo tanto, son un recurso apto para dar a conocer a cabalidad la apuesta del arte decolonial como esa herramienta válida para arrojar luz sobre aquellos mecanismos que subyacen bajo el entramado de la colonialidad del poder, del ser, del sentir y del saber. Marilyn Boror Bor, Sandra Monterroso y Marton Robinson, creadores plásticos de carrera

media aunque ya consolidada, son exponentes inequívocos de planteamientos aiesthetics/decoloniales. Como se ha indicado previamente, estos artistas, más allá de ser centroamericanos, mantienen y cultivan un ligamen con su linaje, uno que, desde lo íntimo de su vivencia, decanta en su arte desde múltiples niveles: en el caso de Boror la lucha simbólica se manifiesta contra el establecimiento de las estructuras de poder sobre su propia identidad, su pueblo y su bagaje. Para Monterroso será prioritario restablecer los vínculos silenciados desde un proceso de *remayanización* con la cultura maya q'eq'chi, tanto en lo material como en lo inmaterial. Por su parte, Robinson desde su bagaje afro-costarricense resiste y cuestiona la violencia exotista sobre la corporalidad narrativa, simbólica, y de hecho de la negritud. Lejos de cualquier exotismo trillado, esta contextualización es relevante por la fuerza que cobran de forma puntual las temáticas y la forma en que estos artistas abordan su obra. Al enlazar el plano personal con el ancestral, estos artistas vinculan más de cinco siglos de una historia que marca de múltiples formas toda una experiencia que se extiende y cala la médula de nuestro tejido social centroamericano. Los enunciados planteados y los procesos de estos tres artistas son pertinentes para este fin, ya que han venido desarrollando de forma meticulosa y perseverante aportaciones muy valiosas.

Ante la necesidad de superar enfoques y narrativas extrínsecas sobre nuestra realidad y modo de sentir local, es propicio crear nuestros propios contenidos, además de aquellos académicos, tanto los académicos como los difundidos a través de canales alternativos y pluralistas. El medio audiovisual posibilita destacar la vivencia y el bagaje de creadores locales desde su propia voz. El recurso oral mediante conversaciones dirigidas a los contenidos de sus obras permite a los mismos artistas exponer sus sentires y puntos de partida, pero también acerca al público heterogéneo a la complejidad que supone la exposición de aportes teóricos que, muchas veces un tanto abstractos e impenetrables para

quien no esté familiarizado con esta área de conocimiento. La inmediatez de la exposición de ideas directa del artista facilita asimismo el acceso tanto a un público no versado, como a nuestras academias de arte local, no solo tiende puentes, sino además pueden ayudar a fortalecer esa necesaria y deseable reestructuración de su malla curricular que subsane la omisión de contenidos situados. De igual manera, es relevante generar otras herramientas con respaldo académico local que apoyen la realización de formatos alternativos y afines a la especificidad visual del trabajo que se aborda, en términos de la construcción y difusión de un conocimiento de naturaleza similar. Por este motivo, es importante presentar planteamientos que se correspondan de forma análoga con el carácter visual de los formatos, contextos y la materialidad de las obras más representativas expuestas en primera persona por sus autores.

B. Abordaje teórico

En su trabajo, *Creación y difusión de contenidos audiovisuales y multimedia: La transformación educativa y científica en marcha*, Raja Fernández et al. (2022), señalan la forma en la que hoy estamos expuestos a una cantidad cada vez mayor de contenidos a través de una gran diversidad tanto de canales, como de formatos. Ello se ha visto recientemente intensificado aún más, debido al contexto de la pandemia. Todo el sistema educativo, la academia incluida, se vio obligado a adoptar de modo urgente modalidades alternativas, dejando de ser los medios audiovisuales y los podcast, entre otros, de consumo meramente esporádico. Ante esta circunstancia, los autores concluyen que, como sociedad, el tipo de consumo prolífico de contenidos nos convierte en una especie de alumnos de forma casi permanente. Ante esta coyuntura, y en consonancia con la

veracidad de este enfoque, la metodología que aquí se propone para la creación de contenido se basa en el formato audiovisual como medio idóneo para dar a conocer las obras y los procesos de los artistas que se desean destacar.

Por su parte, Giuliano (2019) aborda la problemática de los parámetros a partir de la construcción y aplicación de «la norma», que, aunque con pocas excepciones, se implanta con la noción de escuela heredada del patrón elitista de la *scholè* de la Grecia clásica y se extiende con la impronta del modelo colonial moderno a nivel global. Bajo estos términos, la estandarización de este entendimiento de lo formativo no solo parece inflexible al reconocer otros planteamientos, sino que también es otro agente de la colonialidad del saber de gran alcance. El aporte de Giuliano consiste en mostrarnos los cimientos de la noción de escuela y la configuración de las estructuras de aprendizaje, esto como reflexión sobre la urgencia de llevar a cabo una revisión pedagógica que flexibilice y amplíe los modos de conocimiento hacia una escuela y pedagogías de lo local. El autor concluye que,

descolonizar la escuela, liberar la *scholè* de la colonialidad, es un ejercicio de reconstitución epistémica-pedagógica, de recuperación de memorias populares en el íntimo vínculo de su saber y sus sabores, de puesta en juego de texturas de infancia inquieta o ruidosa, de lenguas plurales que tejen enseñanzas ético-políticas, de sensibilidades des(a)prendidas que abren los sentidos a un aprender in-evaluable, siempre en despliegue, a un tiempo inmedible y un espacio enigmático, a un cuerpo enmudecido que ahora puede ser escuchado. Descolonizar la *scholè* es restituir su misterio, resguardar el enigma a salvo de la lógica cruel que pretende descubrirlo todo, encubrirlo todo, comprenderlo todo,

conocerlo todo. Este podría ser, quizá, el último gesto mínimo que cuide lo poco de tiempo libre que nos queda y la mucha escuela (descolonial) que resta por hacer. (p. 107)

En *Haceres de saberes disruptivos: las comunalidades creativas. De Prácticas Y Discursos*, Zulma Palermo (2021) propone el carácter dialógico desde los principios que han caracterizado su trayectoria como docente. Ella ha propiciado espacios de pensamiento y procesos alternos centrados desde una praxis socio-estética –en su caso particular, activada desde acciones realizadas en comunidad– y que tienen como eje central los presupuestos de Quijano, Mignolo y Albán Achinte del estar y del pensar, entre otros. Su metodología consiste en facilitar espacios para generar experiencias sentí-pensantes con propósitos reivindicativos, ruptura y reparación, y en los cuales el rescate de la memoria constituye un pilar fundamental. En este sentido, lo que se busca es establecer vínculos dentro de lo social, lo geográfico y lo temporal, re-significados mediante el lenguaje, el cuerpo y elementos afines varios que sirven a propósitos reivindicativos y capacidad de agencia en pos del derecho que establece Freire, es decir, bajo un entendimiento y práctica decoloniales. Desde estos presupuestos, resulta relevante presentar artistas cuyas obras, en este caso, elaboradas de forma individual y socializadas mediante sus performances –aunque también en su obra objetual contempla diálogos– se establecen en términos de lo que Palermo (2016) sintetizara previamente como la “producción socializada de conocimiento, ya sea se centre en lo epistémico, económico, pedagógico o artístico, desbordando esos ejes para permear todas las otras formas de producción social” (p. 3, Palermo en Palermo, 2021).

En *Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después*, Mignolo (2019) analiza la separación de una manifestación previamente asociada, pero que

hoy se entiende más bien, como un fenómeno disociado, y que transforma en opuestos la dupla del sentir y el pensar. A partir de ello, alerta y propone más bien una reconstitución epistemológica que las contemple bajo el término «aisthesis», como categoría necesaria para restablecer su base original. Lo que propone su planteamiento entonces es un contrapeso a la vez epistémico y estético al paradigma moderno/colonial que ha logrado consolidarse desde el siglo XVIII, una base normativa a la medida hegemónica occidental en distancia a ese otro y su periferia. Esta separación, que ha fungido para sentar los principios jerárquicos de exclusión e invalidación y que sostienen la hegemonía sobre los modos de entender y los modos de sentir, se cuestionan entonces desde la propuesta de integración de la *aisthesis* que entre otros abrazan la propuesta decolonial. Este aspecto respalda a cabalidad nuestra propuesta, dado que a partir de esta, se propone como canal al dar voz y visualidad a la obra de los artistas presentados con el fin de fortalecer su difusión.

Capítulo 3. Explicación del diseño del formato audiovisual

Una vez identificada la idoneidad del formato audiovisual para la difusión proyectada con la realización de este proyecto, fue necesario identificar y definir sus características para alcanzar los objetivos establecidos. Al tratarse de un trabajo documental, se determinaron las herramientas necesarias y el tipo de acercamiento adecuado para abordar sus contenidos. Esto sentó entonces las bases de la metodología que se describe a continuación.

A. Relevancia de una aproximación cualitativa

La metodología sobre la cual descansa la realización de este proyecto parte de la aproximación cualitativa. Ello, tanto en virtud del análisis y selección del material generado por los artistas en correspondencia con el abordaje decolonial presente en sus propuestas, como en concordancia con los postulados epistemológicos situados que se pretenden registrar en el material audiovisual de carácter documental. Como parte de la aproximación cualitativa, se trabajará además con el formato de entrevista formal e informal, ambos utilizados como instrumentos que ayuden a documentar la postura y el rol que juega la biografía de los autores frente a sus premisas y procesos de trabajo, incluso en la recepción y difusión de su obra en el círculo del arte.

Este proyecto se enfoca además en dos aspectos primordiales íntimamente relacionados entre sí y desde los cuales la metodología apropiada para su consecución descansa sobre la base de toda aproximación cualitativa. Mientras una parte del abordaje se enfoca en el rescate de la memoria histórica presente en las obras, la otra enfatiza en la relevancia que

cobra el aspecto ancestral, generacional y biográfico de los artistas frente a la ruptura que sus propuestas evocan frente al esquema moderno/colonial.

B. La biografía y la tradición como elementos cualitativos de la investigación

A partir de la necesidad de dar voz propia a los autores, mas no en sentido de recoger una explicación literal o mera justificación estético-conceptual que pudiera reducir la amplitud y el potencial de significación de sus propuestas artísticas, se considera relevante, como ya se ha mencionado antes, el sentido que cobra la biografía personal de los gestores como un elemento definitorio de su de producción cultural en términos de la reconstrucción y visibilización de la memoria social desde sus contextos. Acorde a este aspecto Reséndiz (2013) señala que,

el uso de las biografías como recurso o enfoque metodológico se encuentra íntimamente vinculado y forma parte de lo que se ha dado en llamar los métodos cualitativos. Es una denominación genérica que incluye procedimientos, técnicas y perspectivas de investigación distintas, pero que tienen como rasgo común la preocupación por dar cuenta del sentido que para el actor tiene la realidad social que vive, las acciones propias y de otros actores, más que cuantificar o medir la realidad social. (p. 127)

Dada entonces, la relevancia que adquiere la biografía como un punto de referencia primordial para el abordaje de la realidad social y el rescate de la memoria histórica, la tradición y el bagaje son elementos co-sustanciales que entran igualmente en juego como elementos metodológicos cualitativos de las fuentes de conocimiento y de sentido, pues

Aunque el concepto de tradición puede parecer inapropiado para referirse a las ciencias sociales, porque se opone a las ideas de racionalidad, progreso, creatividad o

innovación con las que se identifican, es importante rescatarlo para dar cuenta del carácter histórico y social del conocimiento. [...] Lo propio de las tradiciones, entonces, radica en la continuidad de una herencia transmitida del pasado al presente. (Tarrés, 2013, p. 37-38)

C. La entrevista no estructurada y el diálogo informal como aportes cualitativos de la fluidez oral dentro del formato documental audiovisual

A partir de acercamientos previos de mi persona con los tres artistas, y del conocimiento respecto al potencial que posee la modalidad del diálogo abierto y flexible con estos, se considera vital la utilización de un formato de entrevista, que, sin ser rígido, se establezca en términos de una estructura abierta. Manteniendo presente la información que se desea obtener, se plantea un abordaje receptivo a los puntos vitales que se desean abordar y registrar. Ello permitirá crear una atmósfera confortable, a la vez que establecer un ritmo fluido y horizontal con los interlocutores, por lo tanto, se propone una metodología de entrevista no estructurada capaz de lograr los alcances esperados. Tal como señala Fortino Vela Peón (2013),

en la entrevista no estructurada el papel del entrevistador generalmente es no directivo, pues tiende a desempeñar un papel de receptor pasivo, al mantener las pausas adecuadas entre preguntas e intervenir en lo esencial para orientar la conversación hacia el tema de interés o alguno relacionado al mismo. El papel del entrevistador consiste, ante todo, en ofrecer los estímulos necesarios para provocar el desenvolvimiento del entrevistado. Por su parte, el contexto situacional es espontáneo e informal y, en ocasiones, se lleva a cabo en lugares donde el

entrevistado efectúa sus actividades cotidianas para generar un ambiente de tranquilidad. (p. 70)

D. Sobre el formato documental para el registro audiovisual

Para este trabajo de orden documental, se procede en dos niveles de registro superpuestos. Una parte, involucra el aspecto visual de las obras y detalles de estas documentando formatos, materialidad y contextos de presentación; y la otra, se establece a partir del retrato de los mismos artistas mediante la dimensión narrativa que surgirá a partir del diálogo informal, aunque direccionado por comentarios que sirvan de entradas desde un esquema que responda al estudio previo de sus obras. El documento estará conformado entonces por la captación sobre el plano bidimensional del formato videográfico de las obras seleccionadas elegidas por idoneidad –según los parámetros explicados previamente–, y la aparición de sus autores mientras se extienden verbalmente sobre su quehacer. Desde ahí, se espera presentar la vinculación de los autores con sus contextos y su rol dentro del circuito como generadores de contenidos alternativos.

El registro audiovisual se plantea además como un recurso pedagógico oportuno para presentar así, lo que de otra forma el público por falta de simultaneidad no podría conocer, esto es, la propuesta que se desarrolla desde lo visual y que, si bien no es lo mismo que la presencia misma como espectador, es una instancia apta para dar a conocer las obras. Tanto el registro de la imagen como el de la oralidad, son oportunos en virtud de que sus contenidos pueden ser medios extensibles en el tiempo, esto es en su capacidad de difusión. Aunque igualmente aplicable en muchos sentidos al registro del sonido, la siguiente síntesis acerca del alcance del registro de imágenes fijas o en movimiento, nos ayuda a subrayar la

relevancia que se desea destacar de medios alternativos al texto escrito como soporte de conocimiento:

La imagen está ahí, en todas partes, proliferante y surgiendo de una dilatadísima historia. Nace con la prehistoria de lo social, acompaña la evolución de las civilizaciones. Aparece menos en tanto que representación del mundo exterior e ilustración de la vida colectiva, que en calidad de instrumento de acción o de figuración dotada de eficacia. La imagen es una intermediaria, es decir, una médium, entre el pensamiento y el acto; genera efectos reales; convierte la idea en una fuerza que actúa sobre el mundo material y sobre las relaciones sociales, y sobre más allá de los universos explorados, explotados, contruidos – o informados– por el hombre. (Balandier en Gil, 2011, p. 152).

Capítulo 4. Sistematización de hallazgos y análisis crítico

A. Cuestionamiento de una especulación estética y epistémica en términos universales

A lo largo de varios siglos, Occidente ha aspirado a instaurar su visión del mundo con pretensiones universales. En su extendido ejercicio hegemónico, su noción del arte tampoco ha sido la excepción. Si bien es cierto que el ámbito artístico occidental ha gozado de cierta autonomía frente a la rigidez de las estructuras sociales restantes, su narrativa ha adolecido de valoraciones francamente limitadas, cuando no ingenuas, otorgándose incluso licencias paternalistas de cara a otras expresiones culturales. Lo que empezó bajo la dominación de sus «colonias», ha continuado de forma un tanto más solapada bajo el término de «periferia».

Este entendimiento, a la vez dispar y excluyente, camuflado en formatos diversos, se ha planteado, en buena medida y casi sin excepción, como un eje a la vez sensorial y racional. A pesar de ello, pocas veces ha sido lo suficientemente flexible para establecer vínculos horizontales ante la contundente complejidad y riqueza de propuestas artísticas altamente diversificadas, que con frecuencia, incluso rebasan sus esquemas.

Con el establecimiento de categorías de especulación tales como verdad, originalidad, belleza o universalidad –por demás filosóficamente siempre en debate–, una buena parte de las manifestaciones culturales parecen haber quedado reducidas a una «materialidad» cuya pericia y genio excepcional del artista se reducen a la del provocador de un cierto «deleite» intelectual y sensorial. De este modo, el espectador parece encajar cómodamente en este rol de consumidor –una vez más, material e intelectual–, a medida del modelo capitalista. Con todo y muy a contracorriente, estos presupuestos, que habían logrado posponer un entendimiento despejado para cuestionar estas estructuras casi tácitas

del universalismo occidental, parecen debilitarse cada vez más gracias a la persistencia contundente de previos y renovados contrapesos. Más diligente que nunca, emergen hoy con mayor fuerza nuevos abordajes que, desde propuestas situadas, ayudan a romper los estereotipos de ese eje crucial de una supuesta objetividad razonada que el modelo occidental se atribuye.

A pesar del sobreentendimiento narrativo que percibe al circuito del arte como un fenómeno soberano o al margen de influencia alguna, lo cierto es que el enorme potencial del campo simbólico para conformar un espacio disidente, le convierte en un importante objetivo de control y regulación que no escapa a los intereses hegemónicos de sus sociedades, y mucho menos al dominio ejercido históricamente desde la estructura moderno/colonial iniciada en Europa y prolongada por los países del norte hacia el denominado sur global.

A contramano del arte hegemónico, desde el cual se nutre el espectáculo solapado de consumo eminentemente pasivo o contemplativo, la ‘desobediencia estética y epistémica’ (Gómez y Mignolo, 2012, p. 9) resulta crucial al abordar genealogías y memorias de racialización y jerarquías de inferiorización étnica suprimidas o subordinadas. La capacidad subversiva del arte para alterar el *status quo* de la lógica moderna opera necesariamente desde

[la] desobediencia a las reglas del hacer artístico y a las reglas de la búsqueda de sentido en el mismo universo en el que tanto las obras como la filosofía responden a los mismos principios.

Las estéticas decoloniales buscan descolonizar los conceptos cómplices de arte y estética para liberar la subjetividad. Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía

estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial. (Gomez y Mignolo, 2012, p. 9)

B. Relevancia de la demanda y visibilización del arte decolonial en Centroamérica

Cabe señalar, que el arte latinoamericano y centroamericano de postura crítica y emancipadora no es, ni un fenómeno nuevo, ni poco contundente. La historia de su manifestación cultural es rica en ejemplos para retomar con propiedad y de forma imperiosa problemáticas urgentes de su contexto. Su trazado demuestra la clara trayectoria de un entendimiento cuya especificidad no queda al margen del diálogo respecto a otros lenguajes y contextos regionales. Sin caer en lo anecdótico o en el enfoque meramente ornamental del tipo de abstracción que pasa de lejos a las circunstancias políticas o sociales, es interesante advertir que la manifestación artística revisionista regional ha venido destacando en forma creciente en espacios de legitimación internacional a partir de su contundencia y envergadura temática insoslayable. Ahora bien, esta validación que pudiera interpretarse como un reconocimiento global frente a propuestas de origen local, no puede entenderse omitiendo el peso de una modernidad que históricamente ha delineado de forma abismal los márgenes entre los centros y sus colindancias o periferias. En ese sentido, la advertencia de Gerardo Mosquera hace más de dos décadas atrás no pierde su vigencia cuando afirma que,

lo que llamamos globalización no consiste en una efectiva interconexión de todo el planeta mediante una trama reticular de comunicaciones e intercambios. Se trata más bien de la expansión de un sistema radial tendido desde núcleos de poder, que

implica grandes zonas de silencio desconectadas entre sí, o sólo indirectamente conectadas por vía de centros autodescentrados. (1999, s.p.)

Quizás por ello, y acaso en gran parte reforzada por una larga costumbre de exaltación de paradigmas foráneos desde las “capitales del arte”. Resulta interesante que la propuesta artística decolonial se mantenga a pesar de todo, en un cierto espacio marginal dentro de nuestro propio contexto. En ese sentido, y en términos generales, parece haber transcurrido a un ritmo de difusión ralentizado y con una visibilidad a veces un tanto limitada, interesantemente también dentro de la formación académica de arte a nivel local. El recato para realizar una revisión que propicie los cambios pertinentes de las mallas curriculares dentro de la academia del arte, así como el rezago de cierta parte de la institucionalidad para integrar en sus agendas un arte revisionista y localizado, evidencian no con pocas excepciones su persistente objeción hacia dicha necesidad de apertura e integración. Ciertas agendas institucionales parecen también insistir en programas acordes a los intereses específicos de un público de élite.

Desde el planteamiento de espacios pedagógicos formales e informales de la región, hoy en día predominan aún formalismos, composiciones y paletas de color específicas. Incluso a nivel universitario, la currícula académica de nuestras escuelas de arte parecen privilegiar y sobrevalorar los movimientos de vanguardia norteamericana y europea como paradigmas del arte, participando así de un adoctrinamiento estructural en detrimento de contenidos emergentes a nivel local. Fomentar un entendimiento sublime cuya finalidad última procura el desencadenamiento de emociones trascendentes para el “despertar intelectual” –por encima de temas inmediatos–, resulta hoy un tanto ingenuo en virtud de un contexto histórico tan vilipendiado, sino más bien consecuente al adormecimiento procurado desde el andamiaje moderno/colonial. De ahí la necesidad de

emprender esfuerzos que ayuden a contrarrestar esta perspectiva hegemónica de propuestas estéticas y epistemológicas no localizadas, reaccionarias y desactualizadas tan arraigadas dentro del circuito de nuestro arte regional.

C. Precedentes de la propuesta decolonial en Centroamérica

Es necesario destacar la contribución de artistas y movimientos latinoamericanos que cuestionan aquellas narrativas bajo el entendimiento geográfico –en apariencia renovado– de lo global. A diferencia de sus pares, procedentes de los llamados centros de cultura, ellos han logrado identificar y replicar esa versión parcelada, en términos de centro y periferia. Desenmascarando la continuidad excluyente de “lo estético” como espacio legitimador del campo artístico y ejercicio de valoración, el aporte de artistas situados, se constituye entonces como un contrapeso al borramiento y condicionantes de opresión social, económica y cultural heredada desde el pasado y hasta la actualidad. Mientras que desde diferentes perspectivas, la obra de Victoria Santa Cruz, compositora afroperuana, o la de un León Ferrari en la Argentina por mencionar solo algunos, se establecen como precedentes en Latinoamérica, un antecedente centroamericano encuentra sin duda sus raíces en el arte guatemalteco con el grupo *Vértebra* en la década de 1970 (Monterroso, 2015, p. 127). Para Emiliano Valdez (2014),

“uno de los momentos más claros de esta pequeña cronología, quizás en un plano más simbólico que formal, lo constituye el manifiesto del Grupo Vértebra, publicado en el *Diario de Centroamérica* el 4 de marzo de 1969: Trazamos una línea de antes y después [...] antes de Vértebra no existía un arte con intención social. Éramos bodegones y paisajes.” (1/5)

Es importante destacar la política del terror que se vivía en la Guatemala de la segunda mitad del siglo XX. Como expone Ball (et al, 1999), “el inicio del drama político moderno en Guatemala se puede fechar antes, en 1954”, a partir del golpe de estado a Arbenz cuando,

una invasión dirigida por el coronel Carlos Castillo Armas (aunque organizada por la Agencia Central de Inteligencia de Estados Unidos para defender intereses de empresas norteamericanas en el país) derrocó al gobierno más democrático y popular de la historia de Guatemala. Esta llamada “liberación” otorgó a los militares guatemaltecos un papel protagónico en la política de la nación. (p.16)

En ese contexto, el escenario de la Guerra Fría recrudeció las estrategias para combatir la «expansión del comunismo». La violencia, el drama social y el genocidio que diezmaron brutalmente a la población civil de este país definieron la época más convulsa de la región durante el siglo pasado, con severas consecuencias para la población civil guatemalteca. Esta situación resonará en la inconformidad de la juventud, la intelectualidad y el gremio artístico en las décadas siguientes.

En el ámbito de las artes plásticas, la obra Guatebala, de Luis Díaz, será señera en ese sentido, ya que, a través del juego de palabras de su título, el artista plantea la naturalización de la violencia militar ejercida por el Estado en su país (Cornejo, 2014, p. 127). Esta obra, galardonada en el marco de la primera Bienal Centroamericana llevada a cabo en Costa Rica en 1971, inauguró uno de los hitos más relevantes de la región, rica en consecuencias como en anécdotas de la cultura centroamericana. La decisión del jurado internacional conformado, entre otros, por Marta Traba, José Luis Cuevas, Osvaldo Guayasamín, interpela las expectativas de varios artistas e intelectuales de la región, en

especial de Costa Rica como país anfitrión. La argumentos de ese jurado y la contundencia de “Guatebala” logran tambalear los paradigmas de representación abstracta y ficciones idílicas distantes a la realidad regional de la época repercutiendo en la región de forma enriquecedora, pues –como explica Vindas (2021)– “a raíz de la Bienal se organizaron charlas, debates y actividades, lo que puso de manifiesto el intenso intercambio sobre la búsqueda de una identidad plástica del gremio local” (p. 327-328).



Figura 1. Recorte de prensa “Otra Bienal Ganada por Luis Díaz”, La Hora, IV, 8711, 18 de septiembre de 1971, 3. Hemeroteca Nacional, Guatemala, en Vindas (2021)

La ruptura respecto a motivos y lenguajes complacientes realizados por el grupo *Vértebra*, es continuado, una vez más desde Guatemala, a partir de la búsqueda y el posicionamiento que asienta la *Galería Imaginaria*, fundada en 1987. Los artistas Moisés Barrios y Luis González Palma abren un espacio alternativo en el cual se “proponen descentralizar las actividades artísticas de la ciudad [de Guatemala], y abordar el lenguaje

visual contemporáneo emergente de aquel momento” (Cazali en Cornejo 2014, p. 67). A *Imaginaria* se unen, entre otros, los artistas Isabel Ruiz, Pablo Swezey y Erwin Guillermo.

En palabras de Rosina Cazali, *Imaginaria* surge en un momento

cuando muchas galerías se habían cerrado, [...] no es que hubieran desaparecido, [...] sino sencillamente habían variado el tipo de exposiciones que realizaban, de algo de más riesgo se había pasado a presentar eventos bastante complacientes, y esto iba de acuerdo a todo lo que se estaba sucediendo en esa época, evidentemente se daba mucho espacio a obras que no conflictuaran, que no problematizaran a la opinión pública en general. (Cazali, en López, 2006)



Figura 2. Fotografía. Isabel Ruíz, *Matemática Sustractiva*. Performance, Antigua Guatemala, 2008.

En este sentido, afín a los postulados de Imaginaria, Isabel Ruiz rompe la norma e invade con pericia simbólica el espacio público a partir de diversas acciones y performances, ofreciendo una reflexión sobre la memoria silenciada en el contexto del conflicto armado. Con motivo del Día Nacional Contra las Desapariciones Forzadas y bajo el auspicio de la Cooperación Española en Antigua Guatemala, Ruiz describe una de las performances que realizó en 2008:

mi obra consistió en hacer cuentas con yeso sobre los muros exteriores del edificio, tal como le enseñaban a uno en la escuela: cuatro rayitas verticales y una atravesada en diagonal. Solo que lo mío tenía un propósito concreto: simbolizar el recuento de los muertos en el conflicto armado. (Ruiz en Cuevas, 2016, p. 62)

D. Relevancia de la propuesta decolonial contemporánea en Centroamérica

En la actualidad, esta misma línea de trabajo apegada a la revisión histórica como recurso para encarar la persistencia de una realidad social que arremete contra su acervo ancestral y el de sus pares, es continuada a nivel regional, entre otros, por las artistas guatemaltecas Marilyn Borror Bor, Sandra Monterroso y el artista costarricense Marton Robinson. En franco desmantelamiento de silencios estructurales y de políticas de borramiento histórico fomentadas desde la institucionalidad y sus gobernanzas, estos artistas utilizan el potencial intrínseco que ofrece el lenguaje del arte como herramienta alterna y disidente para establecer diversos niveles de significación. Por ejemplo, la selección misma de materiales y lugares específicos para la presentación de una obra pueden ser vehículos que ayuden a enfatizar de forma directa o indirecta diversos aspectos de la memoria histórica. Estos son solo algunos de los muchos recursos posibles mediante los cuales la

asociación, la metáfora o la resemantización logran potenciar ideas o generar vínculos específicos en el espectador.



Figura 3. Fotografía. Sandra Monterroso, *Rakoc Atin*, 2008, performance e instalación¹.

En este sentido, la combinación y suma sopesada de los diversos elementos empleados por el artista, potencia el ejercicio mental para cuestionar, contextualizar y replicar estructuras de vejación de larga data –desde racialización, marginación y exclusión social– provocando un verdadero espacio de emancipación desde la opción decolonial. Sin importar el tipo de formato, incluso aquellos considerados tradicionales (pintura, escultura, dibujo, cerámica) suelen emplearse de un modo alternativo y con mucha frecuencia mezclado con elementos gráficos, audiovisuales siendo el performativo y el uso del cuerpo

¹ Las palabras escritas con sal en idioma maya q'eqchi' fue realizada frente a la Corte Suprema Justicia, y la traducción literal al castellano es «Hacer justicia». Imagen facilitada por la artista.

en general, uno de los más utilizados de este tipo de abordaje. En palabras de Monterroso (2015), “hablar de arte y estéticas descoloniales puede ser catalogado porque está ‘de moda’, sin embargo, para los artistas que hemos venido trabajando en estas temáticas ya por más de dos décadas es algo serio” (p. 133).

E. De la revisión histórica al impacto social en términos latinoamericanistas

Hace más de cinco siglos, el avasallamiento sistemático de la conquista logra doblegar los derroteros míticos, espirituales y culturales de erudiciones ancestrales en el continente americano. Esta misma suerte es compartida con aquellos pueblos arrancados por la fuerza de sus contextos originales para echar a andar el ideario europeo del siglo XV en franco detrimento del sur global. Basado en la explotación directa de sus cuerpos y sus territorios, el talante jerárquico instaurado por los ibéricos a lo largo y ancho de nuestro continente, trastocó no solo aspectos sociales y económicos, sino también identitarios nuestroamericanos.

Ese momento pivote de la modernidad, logra establecer jerarquías eurocéntricas en términos de la construcción de otredad, dando lugar a exclusiones de carácter funcional de gran alcance hasta la actualidad. En palabras de López Nájera (2012):

La estructuración del patrón de dominación moderno-colonial está conformado por cuatro dimensiones de la realidad social que se interconectan e intergeneran: la idea de raza, la división social del trabajo en función de la idea de raza, las formas de organización social del poder, concretamente el Estado-nación contemporáneo, y el eurocentrismo como visión hegemónica de mundo, desde la cual se delinear las

diversas subjetividades que ordenan al mundo social en función de una sola versión del entendimiento y experiencia de mundo (p.107)

A partir de ello, el levantamiento de toda una subjetividad central se corresponde con la colonialidad del saber, desde la cual,

categorías, conceptos y perspectivas (economía, Estado, sociedad civil, mercado, clases, etc.) se convierten así no sólo en categorías universales para el análisis de cualquier realidad, sino igualmente en proposiciones normativas que definen el deber ser para todos los pueblos del planeta. Estos saberes se convierten así en los patrones a partir de los cuales se pueden analizar y detectar las carencias, los atrasos, los frenos e impactos perversos que se dan como producto de lo primitivo o lo tradicional en todas las otras sociedades. (Lander, 2000, p. 9)



Figura 4. Fotografía. Marton Robinson, No le digas a mi mano derecha lo que hace la izquierda (Costa Rica) Videoinstalación / performance 08:51 min. 2021.

A partir de esta invalidación de estructuras, acervos y diversas percepciones del mundo, se puede hablar entonces de un apisonamiento de la diferencia intelectual y cultural, esto es, de una racionalidad epistemicida. Sobre esta base descansa pues el engranaje de racialización que inaugura los diversos mecanismos de legitimación deliberada del espíritu esclavista para la subordinación de nuestros pueblos y el saqueo de nuestros territorios ancestrales. En nuestro continente, esta secuela trazará un mestizaje violento y complejo en la conformación de la identidad y el sentir latinoamericanos.

No es de extrañar entonces que se configure una idiosincrasia continental de violencia, primero hacia la corporalidad y, en consecuencia, la aparición de un desdén hacia lo material y lo espiritual propios, logrando establecerse a fuerza de repetición como un «otro» interno determinado por su inconsciente ambiguo o enajenado. Mora y Cuevas (2019) establecen que

el seguimiento de modelos foráneos ha sido una característica del pensamiento en América Latina; esta actitud mimética deriva de lo que podríamos llamar una “mentalidad colonial”, que se conformó a lo largo de los tres siglos de dominación española, y que a la larga terminó por reproducir distintas dimensiones del colonialismo. (p. 27)

Resulta entonces urgente analizar las consecuencias de este remanente que impregna la configuración de una psique que, a través de sus estructuras e institucionalidad –es decir, a nivel simbólico y de facto–, avala, cancela u omite principios contrarios a sus propios intereses y necesidades. Cabe preguntarse entonces en qué medida el entendimiento y la legitimación de las manifestaciones culturales, desde lo popular hasta lo académico, trastocan nuestra expresión simbólica.

Para los estudios latinoamericanos, es de especial importancia analizar la práctica artística contemporánea desde el pensamiento crítico integral, es decir, senti-pensante, que surge de una academia latinoamericanista capaz de trascenderse a sí misma no solo en sus contenidos, sino también en la difusión de sus propios hallazgos. Por ello, desde un enfoque necesariamente situado, resulta fundamental producir formatos alternativos de conocimiento que puedan complementar los alcances ya planteados en artículos académicos, y ponerlos en diálogo directamente con la intencionalidad expresa de los artistas. Es posible lograr esto utilizando el recurso de la entrevista, además de presentar la visualización de sus propuestas desde su fiscalidad y su contexto. La relevancia de la propuesta reside en una doble línea: en el formato que se propone para la divulgación, el cual habilita un amplio espectro de audiencias y trasciende el artículo académico y, por otra parte, en la posibilidad de extender un análisis sobre el carácter decolonial e interseccional de las propuestas epistémicas y artísticas seleccionadas. El análisis busca aportar a las discusiones sobre las funcionalidades discursivas, históricas y denunciativas de ciertas expresiones del arte centroamericano. Esta propuesta busca flexibilizar el acceso al conocimiento, y superar el carácter un tanto elitista y críptico respecto a un público no necesariamente académico. Para ello se emplea un formato que apoye la especificidad visual de los diversos lenguajes y recursos plásticos que se presentan. Lo novedoso de este trabajo reside en inaugurar una serie de documentales desde los cuales se propicie la difusión de nuestras manifestaciones artísticas centroamericanas desde nuestra mirada, con nuestra voces y a partir de nuestra especificidad histórico-social.

F. Del arte como noción occidental a la producción plástica situada

Si existe un recorrido que nos ayuda a comprender las particularidades de una sociedad, ese es el que se emprende a lo largo de sus manifestaciones culturales. Quizás como ningún otro ámbito de la actividad humana, la producción cultural constituye un medio valioso para elucidar especificidades y contornos —de simpatías a aversiones—. En lo relativo a su acervo, es imposible soslayar las implicaciones que ha tenido para América Latina la consolidación de una mentalidad colonial impuesta a partir de la inserción violenta del proyecto moderno en el continente. El asalto colonial, más allá del saqueo, la invasión de sus territorios y el duro sometimiento de sus corporalidades, constituyó una arremetida contra la riqueza social y cultural de nuestras cosmogonías ancestrales repercutiendo nuestro sentido identitario. La implicación de ese “primer sistema global de la historia de la humanidad” (Quijano en López, 2012 p. 107) es

una tendencia civilizatoria dotada de un nuevo principio unitario de coherencia o estructuración de la vida social civilizada y del mundo correspondiente a esa vida, de una nueva “lógica” que se encontraría en proceso de sustituir al principio organizador ancestral, al que ella designa como “tradicional”. (Echeverría, 2011, p. 118)

Por tanto, tal como advierte Castro (2018), “la discusión sobre la modernidad tiene interés para nosotros porque ayuda a tener una comprensión más ajustada de los procesos ideológicos y sociales que se viven” (p. 42). Este devenir abrupto abre paso entonces al proyecto moderno/colonial en nuestro continente, cuyos alcances y fuerza han logrado trastocar de forma superpuesta nuestra realidad. En palabras de Echeverría (2011) es importante señalar, que

la modernidad es la característica determinante de un conjunto de comportamientos que aparecen desde hace ya varios siglos por todas partes en la vida social y que el entendimiento común reconoce como discontinuos e incluso contrapuestos –esa es su percepción– a la constitución tradicional de esa vida, comportamientos a los que precisamente llama ‘modernos’. Se trata además de un conjunto de comportamientos que estarían en proceso de sustituir esa constitución tradicional, después de ponerla en evidencia como obsoleta, es decir, como inconsistente e ineficaz.(p. 1)

Al hacer entonces un recuento de las manifestaciones culturales desde una perspectiva histórica y situada, resulta esencial establecer que, mucho de lo que hoy se da por sentado en el campo de eso que hoy diferenciamos como «lo estético», no ha sido –ni de cerca– para otras culturas algo fragmentado o distanciado de los diversos ámbitos sociales como gusta presentarnos la modernidad con su impronta expansiva. Contrariamente, antes de la influencia europeizante, toda expresión hoy entendida y seccionada en términos de manifestación socio-estética, era una praxis intrincada y porosa –ciertamente en concordancia con cada contexto–, o, si se quiere, parte de un entramado bastante más complejo, que nuestra concepción compartimentada actual. Partiendo de ello, es importante recordar, que gran parte de lo que muchas culturas ancestrales realizaron y que hoy encajamos dentro del campo del arte, era en realidad producto de prácticas e intencionalidades gestadas en diálogo con espiritualidades y visiones cosmogónicas de su realidad, es decir, desde un entendimiento más vasto y complejo de lo que actualmente podemos dar cuenta.

Lo que resulta determinante y novedoso entonces, no es la idea evolutiva de una praxis artística cada vez más sofisticada con una visión del mundo bastante

compartimentada –por movimientos artísticos o subdivisiones temporales, muchas veces algo alejadas de las demás instancias sociales–, sino de la imposición de un marco rígido sobre el ámbito de lo simbólico a gran escala. Claramente, la visión hegemónica ha intentado aplicar su sesgo y estándares a la práctica cultural diversa con premisas conceptuales y valoraciones carentes de la adecuada competencia. Tanto en el continente americano como a nivel global, la modernidad occidental inaugura su pensamiento cargado de polaridades y exclusiones con implicaciones concretas desde un trazado que no deja exento al campo del arte, y que en palabras de Boaventura de Souza Santos (2009)

consiste en un sistema de distinciones visibles e invisibles, las invisibles constituyen el fundamento de las visibles. Las distinciones invisibles son establecidas a través de líneas radicales que dividen la realidad social en dos universos, el universo de “este lado de la línea” y el universo del “otro lado de la línea”. La división es tal que “el otro lado de la línea” desaparece como realidad, se convierte en no existente, y de hecho es producido como no-existente. No-existente significa no existir en ninguna forma relevante o comprensible de ser. (p. 31)

En virtud de esta división, valiosas propuestas y prácticas comprometidas han sido el blanco de invalidación, neutralización o cooptación bajo estructuras dominantes, al ser ubicadas en algún lugar –cuando no menor, exótico–, invisible o no-existente. A partir de ello, se han logrado arraigar distinciones arbitrarias, tales como arte y artesanía, que apoyan además la división de aquello perteneciente a la élite o a lo subalterno, entre muchas otras, sino además en términos antagónicos: asuntos de relevancia temática coincidentes con los intereses de las clases dominantes, frente a temas menores coincidentes con las clases subalternas. Sin embargo, se hace hincapié en el hecho de que estas jerarquías, ampliamente

refutables, evidencian la necesidad de restablecer contrapesos desde un espectro más amplio, ya que van mucho más allá del arte y afectan a todas las estructuras sociales, pues, tal como expresa Cornejo (2024),

...la implicación más profunda del borramiento cultural no se limita a la inclusión en las paredes de las galerías, sino que se extiende a las esferas sociopolíticas en las que la negación de la cultura de un pueblo está históricamente ligada a la negación de su historia y humanidad. Para los centroamericanos, la visibilidad y la invisibilidad van más allá de la estética o la exclusión de los cánones del arte y se convierten en la negación y el borrado de nuestra propia existencia. El borramiento se produce a través de la exclusión flagrante de las narrativas históricas, la reducción a meros objetos de la mirada, la desaparición en grupos y geografías homogeneizados o la designación como objetivos del imperio. El establecimiento de los Estados-nación en ideologías de mestizaje (como proyecto anti-indígena y anti-negro) sigue perpetuando el mito de la blancura, relegando a los pueblos indígenas a un pasado romántico y negando la negritud en la región. Este tipo de borramiento es reforzado por una amalgama de sentimientos anti-emigrante, anti-refugiados, anti-negritud, anti-indígenas y anti-lgbtq... (p. 2-3)

A contracorriente, la producción cultural latinoamericana y de otras latitudes ha echado mano una y otra vez, de recursos que transitan de lo sagrado a lo profano, de lo sofisticado al kitsch, de la memoria ancestral a narrativas nacionales o globales modernas, entre otras, es decir, consolidándose justamente desde esa especificidad socio-cultural heterogénea y conformando una hibridez oportunamente localizada –que aunque no necesariamente integrada– es capaz igualmente de integrar una realidad global desde lo

local, tal como propusiera García Canclini a lo largo de varias décadas de su análisis. Si bien en las últimas décadas, la propuesta localizada parece haber ido ganando terreno dentro de los espacios de difusión del arte hegemónico, ya no en términos de complacencia pautada por una institucionalidad de élite para la construcción de «lo nacional» con acentos folclórico-exotistas, sino más bien desde esas demandas propias a las memorias silenciadas con la fuerza contundente que les conceden sus propios planteamientos formales y discursivos, es necesario continuar esfuerzos que restablezcan la horizontalidad.



Figura 5. Fotografía. *Edicto de nombre*, 2017-2020, Marilyn Boror Bor. Performance e Instalación.²

² En palabras de Cazali, *Edicto*: cambio de nombre es el título de un proyecto de la artista Marilyn Boror Bor (Guatemala, 1984) llevado a cabo entre 2017 y 2020. La obra consiste en una caja conteniendo una serie de transferencias de documentos legales que dan cuenta de todo el proceso que la artista realizó para cambiar su apellido: Boror Bor, de origen maya-kaqchikel, por Castillo Novella. Castillo Novella no han sido elegidos al azar sino por las referencias de poder y linaje con las que se reconocen hasta el día de hoy y desde el lugar que ocupan en el complejo tejido de la historia de este país centroamericano. (Texto recuperado del archivo compartido por la artista).

Aspectos identitarios plurales que cuestionan los procesos de asimilación y que arremeten contra los discursos hegemónicos nacionales y foráneos, sobresalen desde la médula misma del debate y se constituyen en una «estética fronteriza», como establece Mignolo (2015, p. 444), esto es, contraria al marco moderno/colonial. De ahí la importancia de identificar esos mecanismos de control excluyentes previa y estructuralmente consolidados, manifiestos en nuestra sociedad contemporánea con la introducción del proyecto moderno por doquier y cuyas bases se asientan en el periodo colonial. Entre finales del siglo XIX y mediados del XX en América Latina, se motivó “el impulso hacia la búsqueda de nuevos conocimientos que apoyaban la industrialización pero que abogaban por reformas sociales más amplias” (Tussie y Deciancio, 2011, p. 97).

Es en este contexto que la educación y otras instituciones gubernamentales fueron herramientas decisivas para la regulación y divulgación de una estética y de identidades nacionales, establecidas desde los intereses de las clases hegemónicas modernizadoras. Por ello, no es de extrañar que las academias de arte sean idealizadas hoy en día desde el punto de vista estético e intelectual como espacios de reflexión y expresión «de vanguardia». No obstante, las voces disidentes frente a lo establecido quedan al margen o son sistemáticamente invalidadas desde estos «cuarteles» de legitimación.

De esta manera, se evidencia lo que hay detrás de dichas líneas de escisión y distorsión, del arte escrito con mayúscula, y cuanto más apegado al modelo de pensamiento hegemónico de la modernidad esté: un modo de segregación a partir de omisiones y manejos oportunos a su imagen y semejanza. A contramano, Benvenuto Chavajay (s.f.), artista mayense originario de Guatemala de la etnia tz’utujil, cuya obra se inscribe dentro de una consolidada práctica que aúna lo estético con lo ancestral, y lo conceptual con gran

propósito y capacidad de agencia social, sintetiza a cabalidad –aunque por antítesis– este punto a partir del testimonio que resume en la respuesta categórica que le dio su padre tras reiterados tanteos. Chavajay nos comparte el siguiente extracto:

En el devenir frecuente de ir de acá hacia allá y ese traslado recurrente de la ciudad al pueblo y viceversa, surge el interés de indagar a mi padre: *qué significa el arte para él*. En varias ocasiones le pregunté: *¿padre, ¿qué es el arte para usted?* Hubo mucho silencio, el silencio de mi padre me empieza a hablar, luego. Me miró los ojos y dijo: *hijo (en Tz’utujiil) no existe esa palabra, no sé qué significa. No está en mí ni en nosotros. Digo, no existe la palabra arte en Tz’utujiil*. Esa mirada de mi padre al contestar la pregunta me transformó la idea del arte. Tanto tiempo de estudiar “Historia del Arte” en escuelas de Guatemala y Costa Rica, y que mi padre me respondiera de esa manera, me cambió la vida y la manera de ver el mundo de las artes, el gran silencio de mi padre me cambió mi mente. (Chavajay. B. (s. f.))

Esto nos ayuda a comprender que en la América precolombina –como acaso otras culturas en el resto del mundo– se experimentaron tránsitos más fluidos e integrados que dieron pie a entendimientos diferenciados según la cosmovisión. Las diversas instancias de la vida, muy al contrario de lo que hoy nos parece lógico dentro de un mundo categórica y principalmente fragmentado en términos binarios –en divisiones abismales entre lo terrenal y lo trascendental, entre lo popular y lo selecto, entre arte y artesanía o entre el orden contemplativo, utilitario y ritual–, dentro de otras culturas estuvieron más bien fuertemente vinculadas. En ese sentido, las prácticas artísticas localizadas, en general, y nuestroamericanas, en particular, pueden entenderse desde el carácter variopinto que

conforma su diversidad social, étnica y cultural, y que parten de una interacción en la que aspectos ordinarios y espirituales de la vida han estado ancestralmente entrelazados.

G. Precedentes de la propuesta decolonial en Centroamérica

Las prácticas decoloniales se posicionan, por tanto, frente a lo que parece ser un paisaje artístico normado y derivativo de propuestas hegemónicas en forma de contrapropuestas socio-estéticas elocuentes y de gran pertinencia al hacer uso de elementos temporales, simbólicos y metafóricos, entre otros, con enorme potencial connotativo. Y es que aún en condiciones de enorme constricción, el arte abre una grieta que deja escuchar los gritos (Walsh, 2017), como se decanta en la potente obra de artistas regionales situados que interpelan los parámetros coloniales europeizantes, tal como se decanta en la obra de Boror Bor, Robinson y Monterroso. Todos ellos, desde el formato objetual hasta el performance con un fuerte componente de corte ritual, abren un poco más esas hendijas con sus planteamientos de alta criticidad frente a una estructura que procura mantener líneas abismales.

H. De la estética a la *aesthesis* o estética fronteriza como práctica epistemológica localizada en la obra de los artistas Marilyn Boror Bor, Sandra Monterroso y Marton Robinson

La noción de lo estético como categoría moderna colonial eurocentrada, se alinea al entramado soportado por lo que el filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez “ha denominado ‘estructura triangular de la colonialidad’, a saber, una colonialidad que determina y configura los ámbitos del poder, del saber y del ser” (Castro-Gómez en Polo, 2016, p. 33), y desde la cual, “las nociones de “cultura” y “raza” operaron (y operan) como dispositivos de saber/poder capaces de construir la identidad del “bárbaro perverso e

incivilizado.” (Galcerán en Polo, 2016, p.33). Gómez Moreno (2015) desarrolla los diversos matices y el alcance de la colonialidad hacia otros ámbitos desde sus Estéticas fronterizas, aspecto que Mignolo sintetiza a cabalidad de forma medular que, “si era posible reflexionar sobre la colonialidad del poder, del saber y del ser, por qué no sobre la colonialidad de la estética”.³ (Mignolo en Gomez Moreno, 2015, p. 9)



Figura 6. Fotografía. *Negri-ticos*, 2014, Marton Robinson. Objeto con sonido. ⁴

Y es que para Mignolo, el ejercicio de ocultamiento y transformación, se da a partir del proceso mediante el cual la filosofía moderna reduce la estética al quedar circunscrita a la

³ Según recuerda Mignolo, es Adolfo Albán Achinte quien acotó este concepto por primera vez.

⁴ Robinson sintetiza su propia obra de la siguiente manera: “He vestido dos *Jolly Niggers*, –alcancías de hierro populares en los Estados Unidos de América a finales del siglo XIX y principios del XX– con trajes tradicionales costarricenses. Los *Negri-ticos* son acompañados con la narración de una historia familiar, recordando cómo los negros jamaicanos, como parte de un espectáculo de bienvenida para los turistas, atrapan con la boca las monedas lanzadas por los visitantes en los cruceros.”

noción de belleza a través de Kant en un primer momento y, posteriormente, al quedar reducida al reino del saber con Baumgarten (Mignolo en Gómez Moreno, 2015, p. 10). Así mientras Kant aísla a la estética como un concepto hacia “una forma de regulación de lo bello, de lo sublime y más en general [...] en la regulación de los sentidos y la percepción del mundo a través de categorías de pensamiento y nociones de estéticas marcadamente eurocéntricas” (Mignolo en Vázquez y Barrera, 2016, p. 79), Baumgarten la desplaza a la dimensión “del saber y del entender, que no es el razonar” (Mignolo en Gómez Moreno, 2015, p. 12) esto es, con aspiración universal. Mignolo atribuye así a Baumgarten haber colonizado la *aesthesis* y participado junto con Kant del proceso de ocultamiento histórico al restringirla de su propia fuente, pues

la *aesthesis*, que se origina en el griego antiguo, es aceptada sin modificaciones en las lenguas modernas europeas. Los significados de la palabra giran en torno a vocablos como “sensación”, “proceso de percepción”, “sensación visual”, “sensación gustativa” o “sensación auditiva”. De ahí que el vocablo *synaesthesia* se refiera al entrecruzamiento de sentidos y sensaciones, y que fuera aprovechado como figura retórica en el modernismo poético/literario. (Mignolo, 2010, p. 13)

Aiesthesis se refiere entonces “a los sentidos, a los afectos como se dice hoy, a las emociones, es decir, al sentir más que al pensar” (Mignolo en Gómez Moreno, 2015, p. 12). El entendimiento de este desvío es vital para la práctica artística localizada porque,

una vez establecida, por así decirlo, la ruta de originación de la estética moderna en Europa (la ego-estética) y como estética colonial en América, es preciso trazar un bosquejo general de las opciones actuales, para ubicar la opción decolonial de la estética como una opción válida, con sus propios puntos de gestación, su ruta

de relacionalidad y direccionalidad hacia un horizonte de sentido para el conjunto de prácticas que la constituyen y diferencian de otras opciones y rutas. (Gómez Moreno, 2015, p. 73)

A partir de este reconocimiento, es posible dirigirse a los presupuestos de una estética fronteriza, esto es a la opción *aesthetica* decolonial y, que como explica Vázquez (2016), se establece a partir de la experiencia sensorial desde al menos dos aspectos primordiales. Por una parte, la *aesthesis* asume la temporalidad como el elemento vital de la experiencia sensorial para integrar las experiencias, la historia y la memoria, es decir, contraria a la preeminencia que la estética moderno/colonial otorga a la espacialidad desde la cual se decantan el privilegio concedido a la representación y a la visión como parámetros de fijación y medición. Por otra parte, la *aesthesis* desde su ‘pluralidad radical’ y relacional, da lugar a la liberación del tiempo como entorno de la vivencia, y, por lo tanto, a partir del cuerpo que lo experimenta, “el cuerpo relacional, que es también comunidad, que es también memoria, que tiene una interioridad plural y que no puede ser reducido al orden de la presencia.” (Vázquez, 2016, p. 84)

En este sentido, tanto la obra de Boror Bor, Monterroso y Robinson triangulan las temporalidades y las memorias con su experiencia personal a partir de sus referentes, en el manejo temático y en el uso mismo de la materialidad. En el caso de Boror Bor y Robinson la recurrencia al uso de su corporalidad para hablarnos de los estereotipos y vejaciones producto de la racialización. Para Monterroso el mismo ejercicio artístico, su trabajo con textiles o su repetición de rituales maya se convierte en su propio proceso de *remayanización*.

Esta es una vinculación sustancialmente distinta al cuerpo-objeto cuya presencia está anclada a una cultura que cultiva un sujeto-consumidor silenciado y suspendido temporalmente en términos de una representación utópica. En palabras de Vázquez (2016),

la lógica de la representación de la modernidad es la apropiación del mundo, de las tierras, los minerales, de los seres humanos. Esta relación la reproduce el sujeto con su cuerpo. Entonces tenemos un sujeto que está centrado en sí mismo, en una cultura del culto al yo, el culto al individuo y que está centrado en su habitar la presencia de los objetos, en la presencia del “ahora” y en proyectarse hacia el futuro, hacia el tiempo ficticio del futuro. (p. 84)

Por tanto, la importancia de un abordaje de manifestaciones culturales y “prácticas socio-estéticas” (Lobeto, 2019, p. 6) planteadas desde un entendimiento más amplio, elaborado por artistas “a través de su cuerpo con la memoria de sus ancestros que fueron esclavizados y que es una memoria no reconocida en el presente dominante del hoy.” (Gómez Moreno, 2015, p. 85). Este es, por ejemplo, el punto de partida de Sandra Monterroso (2015) cuando explica parte de su experiencia y dice: “cuando estoy haciendo arte, como el performance por ejemplo, entro en una especie de catarsis, lo que me permite alejarme un poco más de la mimesis o mera representación” (p. 132).

“La opción estética decolonial es una alternativa a la estética moderna” advierte Mignolo (en Gómez Moreno, 2015, p. 11), o incluso ir más allá,

la opción estética decolonial no postula una estética, sino estéticas que conserven particularidades y al mismo tiempo puedan establecer diálogos inter y

trans-estéticos articulados a proyectos que persigan la superación de la colonialidad global. No es una esfera reducida al arte y al mundo de lo sensible; forma parte de la opción decolonial en general que involucra todos los campos de la experiencia humana: el pensar, el sentir y el hacer. (Gómez Moreno, 2015, p. 85)

E incluso decir que la dimensión política y decolonial recae en el rescate de lo propio y de

“estas formas de habitar el mundo, estas memorias que han sido silenciadas o que están siendo invisibilizadas bajo el control de la representación y de la experiencia de lo real de la modernidad eurocentrada” (Gómez Moreno, 2015, p. 80)

La aesthesis rompe entonces con el plano de contemplación pausado, circunscrito y fragmentado que ha venido proponiéndonos la representación moderna, y parte más bien de su cualidad relacional que se teje con la memoria para

convocar los tiempos que han sido silenciados, ignorados y que contienen otras posibilidades, que contienen otras formas de relacionarnos y ordenar la presencia, de relacionarnos al mundo, de habitar y nombrar nuestro mundo. Entonces su fuerza transformadora, por decirlo así, no viene de una innovación/ provocación abstracta como sería lo que está buscando el arte contemporáneo, su fuerza de rompimiento viene de esa relación a la otredad radical que son los tiempos relacionales. (Gómez Moreno, 2015, p. 82)

Esta manera de estar, sentir y pensar del cuerpo inmerso en lo ritual, la oralidad y temporalidad apoyadas en la memoria histórica, lo subjetivo y lo personal enlazados a lo

largo de generaciones con lo ancestral a partir de la tradición, se convierten en herramientas que escapan a los límites meramente visuales y atemporales. Más allá de la representación occidental/moderna/colonial estas prácticas ‘socio-estéticas’ (Lobeto, 2020) decantan en la acción senti-pensante que es a la vez “almacenamiento y transmisión de conocimiento” (p. 6).



Figura 7. Fotografía. Benvenuto Chavajay, Doroteo Guamuch Flores, ciudad de Guatemala. Ritual-performance (tatuaje, registro fotográfico, una copia de cédula de identidad y nueve recortes de prensa) 2012-2019.⁵

⁵ Se trató de una iniciativa presentada en el Día Nacional de los Pueblos Indígenas, en colaboración entre Chavajay y el presidente del Congreso, Mario Taracena para el cambio de nombre del Estadio antes llamado *Mateo Flores*, hoy *Doroteo Guamuch Flores*. Mientras Chavajay tatúa sobre su espalda una copia de la cédula de identidad de *Doroteo Guamuch Flores*, al presentar la iniciativa en el Día Nacional de los Pueblos Indígenas sentencia: “Mateo Flores es un apodo, su nombre es Doroteo Guamuch, punto”.

Capítulo 5. Reflexiones finales y recomendaciones

Este trabajo se ha centrado en demostrar, apoyar y difundir la manifestación del paradigma decolonial en la producción plástica y performática de artistas de trayectoria media en el contexto artístico contemporáneo centroamericano, partiendo de la premisa de que el medio audiovisual es una herramienta útil para dichos propósitos. A partir de la investigación que constituye este mismo documento y que sirve de guía hasta la entrega del material audiovisual titulado Marilyn Boror Bor: la tejedora de sentipensares, se demuestra cómo esta artista guatemalteca de origen maya kaqchikel rompe de forma intencionada y contundente con las pautas estéticas y epistémicas establecidas por Occidente. En este sentido, la obra de Boror Bor, al abordar la memoria histórica desde un enfoque diferenciado, plantea una postura antagónica a modo de contrapeso frente a aquellos entendimientos complacientes avalados por las élites dentro del circuito del arte, ya sea este institucional, de patrocinio o de consumo. Y es que, a pesar de que ciertos entendimientos reaccionarios pudieran pretender limitar su rango de acción y capacidad de alcance, Boror Bor logra, mediante sus diversas propuestas y performances, traspasar con pericia aquellos espacios que intentan interponerse a la visibilidad de sus demandas.

En este sentido, este trabajo expone las posibilidades formales, conceptuales y narrativas del arte contemporáneo desde el pensamiento crítico y situado como lenguaje alternativo. Por ello, la obra de Boror Bor —antes que reducidamente estética— nos sumerge en la propuesta aiesthética, es decir, en un entendimiento mucho más vasto de lo que Occidente ha pretendido delimitar y universalizar bajo el término de arte. Dicha diferencia no es menor, ya que la práctica aiesthética transgrede la tan cuidada linealidad temporal moderno-colonial que Occidente ha procurado imponer bajo sus premisas de

desarrollo y progreso. Por el contrario, la propuesta de Boror Bor nos recuerda la importancia de esa «temporalidad relacional»⁶, es decir, del acceso a la memoria histórica como tránsito para fluir entre el presente y el pasado, ya sea para rescatar, aprender y reconocer el saber ancestral o polemizar sobre la vigencia del pasado colonial y sus consecuencias.

Tanto la realización del documento audiovisual como este documento destacan aquellos procesos que llevan a una artista como Marilyn Boror Bor a plasmar a través de su obra artística su experiencia personal, íntimamente vinculada a la memoria ancestral. A esto hay que sumar que con el medio audiovisual se ha registrado de manera idónea la riqueza, la especificidad material y la capacidad del universo simbólico como vehículo de incidencia social y cultural. De igual manera, este proceso ha dado pie a la realización de material complementario a las abundantes y ricas investigaciones académicas existentes sobre la premisa estética decolonial, con el propósito de crear una herramienta de divulgación que ayude a contrarrestar la elitización del conocimiento a partir de la especificidad audiovisual, capaz de ampliar su público receptor con mayor facilidad. Por otra parte, se ha aprovechado la característica del medio audiovisual para presentar de manera análoga la especificidad visual de los lenguajes plásticos presentes en la obra de la artista, mientras ella nos los presenta en primera persona.

Este proyecto nació con el propósito de explorar la creación de una primera herramienta que recogiera las valiosas demandas y aportaciones de artistas centroamericanos que trabajan contrapunteando nuestra ya prolongada convivencia con el elefante blanco, quienes con su obra nos advierten sobre las consecuencias que esta normalización ha supuesto para nuestro contexto. El semillero para emprender este

⁶ Según explica en detalle Rolando Vázquez, 2016

proceso lo puedo identificar desde el inicio mismo de mi experiencia académica, cuando, como estudiante de arte, pude percatarme de ese espacio reducido que nuestra malla curricular dejaba a la revisión de artistas locales, aún menor para las propuestas situadas. Posteriormente, a lo largo de mi carrera como artista plástica, no dudo haber comprobado la insistencia sobre una «estética universal» excluyente y con enormes vacíos culturales, temáticos y geográficos, y, más adelante aún, como docente, haber sido también testigo de la persistencia de esta estructura académica que parecía atemporal y congelada en el tiempo. Ahora bien, el resultado al que he llegado al concluir este proceso se lo debo al buen abono y a la luz que arrojara el IDELA a mis inquietudes. Si bien con esta entrega concluye una etapa, espero con este aporte tan solo haber iniciado el almácigo para ampliar un nuevo sembradío en el campo de lo nuestroamericano y dar continuidad al proyecto con otros artistas que como Marilyn Boror Bor aportan enormemente a la propuesta decolonialidad estética en nuestra región. Cierro este proceso con la certeza de que la academia me ha brindado herramientas muy valiosas basadas en una investigación minuciosa, lo que ha ayudado a fortalecer mi compromiso y, muy puntualmente, a comprender hoy más que nunca la necesidad de incidencia social como el almácigo del que brota la semilla de un pensamiento crítico necesariamente localizado. En ese sentido, ni este documento ni el resultado audiovisual presentados hoy pueden considerarse una conclusión, ya que el trabajo continúa y marcan tan solo el inicio.

Para terminar, me gustaría compartir una imagen de nuestro apreciado maestro Julio Escámez que aún conservo. Un buen día, justo antes de concluir una de sus clases llenas de extraordinarios aportes, nos persuadía sentado sin pegar su espalda a la silla ni un segundo y con gesto desafiante mientras sacudía su mano con energía sin igual de arriba hacia abajo y repetía: «¡Y trabajen, y trabajen, y trabajen, y trabajen!». Lo que interpreté

que nos deseaba transmitir es que no fuéramos como hormiguitas serviles trabajando para otros, sino que no nos diéramos por satisfechos con lo que teníamos y que ayudáramos más bien a conformar lo nuestroamericano a partir de nuestras ideas, necesidades y esfuerzos. Desde entonces, he procurado honrar y seguir su consejo, y es por ello que sirva este recordatorio para dirigir ahora mi propósito a dar continuidad a un material producido desde nuestros acercamientos, no únicamente en pro de un arte situado, sino igualmente para abonar esos nuestros temas, desde nuestros propósitos, desde nuestra mirada.

Mi objetivo a partir de aquí no podría ser otro que dar seguimiento a la documentación que concluye esta primera entrega. Considero crucial perseverar en la búsqueda de recursos humanos y materiales que permitan realizar este tipo de retrato a otros artistas contemporáneos cuya praxis decolonial centroamericana sea la semilla local desde la cual nutrir nuestra propia academia, creando nuestros propios recursos y contrapesos desde los cuales replantear nuestros contenidos frente a los paradigmas de invisibilización de raíz eurocéntrica adheridos a nuestra cotidianidad y a nuestras estructuras curriculares.

Bibliografía

Ball, P., Kobra, P., Spierer, H. F., & Miranda, C. R. (1999). *Violencia institucional en Guatemala, 1960 a 1996: Una reflexión cuantitativa*. Washington, DC: American Association for the Advancement of Science. Disponible en: https://www.aaas.org/sites/default/files/Guatemala_sp2.pdf

Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (comp.)(2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistemológica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Castro, A. (2018). Una modernidad diferente. En Rueda, E. y Villavicencio, S. (Eds.), *Modernidad, colonialismo y emancipación en América Latina* (pp. 41-58). Buenos Aires: CLACSO. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/j.ctvfjd106>

Cornejo, K. (2014) *Visual Disobedience: The Geopolitics of Experimental Art in Central America, 1990-Present*. Tesis para optar por el doctorado en filosofía del departamento de arte, historia del arte y estudios visuales de la Universidad de Duke. Disponible en: <https://dukespace.lib.duke.edu/dspace/handle/10161/9088>

Cuevas, R.; Mora, A. (2019) *Otra educación - prácticas educativas y pedagogías críticas en América Latina*. San José, Costa Rica: EUNED.

De Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México D.F: CLACSO Ediciones / Siglo XXI Editores.

Echeverría, B. (2011). Un concepto de modernidad. En *Crítica de la modernidad capitalista*. (pp. 117-132) La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia. Disponible en: https://www.vicepresidencia.gob.bo/IMG/pdf/bolivar_echeverria.pdf

García C. N. (1989). *Culturas híbridas : estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

García, R. R. R., & Tarrés, M. L. (2013). Biografía: proceso y nudos teórico-metodológicos. In *Observar, escuchar y comprender: Sobre la tradición cualitativa en la investigación social* (1st ed., pp. 127–158). FLACSO-México. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt16f8cd1.8>

Gil, M. E. G. (2011). Investigar con imágenes: Las posibilidades de la etnografía visual. En P. Páramo (Ed.), *La Investigación en Ciencias Sociales: Estrategias de Investigación* (1st ed., pp. 151–168). Universidad Piloto. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt18d84kk.13>

Giuliano, Facundo. (2019). *Escuela y colonialidad. Variantes e invariantes (estéticas) de la clasificación social.. Ñawi: arte diseño comunicación, 3(2), 93-108*. <https://doi.org/10.37785/nw.v3n2.a7>

Gomez, P. y Mignolo, W. (2012) *Estéticas decoloniales* . Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. <https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf>

Gomez, P. (2015). *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador).

https://moarquech.files.wordpress.com/2017/08/esteticas_fronterizas_diferencia_colonia.pdf

Lander, E. (comp). (2020). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. FLACSO-Buenos Aires.

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>

Lobeto, C. F. (2020). Estéticas decoloniales en la Bienal Sur 2019. *Index, Revista De Arte 74contemporáneo*, (09), 2-10. <https://doi.org/10.26807/cav.vi09.280>

López, E. (2006). Galería Imaginaria, Guatemala. Documental Tesis sobre el grupo de arte contemporáneo. <https://www.youtube.com/watch?v=BMoWUOuiLbw&t=240s>

López, V. (2012). Travesías de un pensar constante: La formulación de América Latina como objeto de conocimiento. *Andamios*, 9(20), 89-113. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632012000300005&lng=es&tlng=es.

Mignolo, W. (2015) Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014) Barcelona Center of International Affairs en colaboración con la Universidad Autónoma de Juárez.

https://www.cidob.org/es/publicaciones/serie_de_publicacion/interrogar_la_actualidad/habitar_la_frontera_sentir_y_pensar_la_descolonialidad_antologia_1999_2014

Mignolo, W. (2010) Aiesthesis Decolonial. Artículo en Calle14: revista de investigación en el campo del arte, Vol. 4, N°. 4, 2010, págs. 10-25.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231040>

Mignolo, W. D., (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aisthesis decolonial una década después. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 14(25), 14-32.
<https://doi.org/10.14483/21450706.14132>

Monterroso, S. (2015). Del arte político a la opción Decolonial en el arte contemporáneo guatemalteco. *Iberoamérica Social: Revista-Red De Estudios Sociales*, (V), 127–135.
<https://iberoamericasocial.com/ojs/index.php/IS/article/view/152>

Mosquera, Gerardo (1999), *Notas sobre arte, globalización y diferencia cultural*, en Suplemento Cultural Nr. 65, ICAT/CIDEA, UNA.
<http://www.suplementocultural.una.ac.cr/index.php/es/suplementos/104-suplemento-065-enero-febrero-2001/243-notas-sobre-arte-globalizacion-y-diferencia-cultural-gerardo-mosquera>

Palermo, Z. (2021). Haceres de saberes disruptivos: las comunales creativas. *De Prácticas Y Discursos*, 10(15). <https://doi.org/10.30972/dpd.10154816>

Peón, F. V., & Tarrés, M. L. (2013). Un acto metodológico básico de la investigación social: la entrevista cualitativa. In *Observar, escuchar y comprender: Sobre la tradición cualitativa en la investigación social* (1st ed., pp. 63–92). FLACSO-México.
<http://www.jstor.org/stable/j.ctt16f8cd1.6>

Polo Blanco, J. (2016). Colonialidad del poder y violencia epistémica en América Latina. *Revista Latina de Sociología*, Vol (VI), 27-44.
<https://doi.org/10.17979/relaso.2016.6.1.1967>

Rajas Fernández, M., Alves, P., & Muñiz, C. (2022). Creación y difusión de contenidos audiovisuales y multimedia: la transformación educativa y científica en marcha. *index.Comunicación*, 12(2), 13–27. <https://doi.org/10.33732/ixc/12/02Creaci>

Tarrés, M. L. (2013). Lo cualitativo como tradición. In *Observar, escuchar y comprender: Sobre la tradición cualitativa en la investigación social* (1st ed., pp. 37–60). FLACSO-México. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt16f8cd1.5>

Tussie, D. y Deciancio, M. (2011). La construcción del saber académico: ¿voz de los excluidos o sostén de la democracia? En: Rojas, F. y Álvarez, A. (Eds.), *América Latina y el Caribe: globalización y conocimiento. Repensar las ciencias sociales*. Montevideo: FLACSO-UNESCO.

Valdez, E. (22 de octubre 2014). Colectividad y revolución. Gugenheim UBS Maps, Latinamerican perspectives. <http://emilianovaldes.com/texts>

Vazquez, Rolando, & Barrera Contreras, Miriam (2016). Aiesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 11(18),76-93. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279047494001>

Vindas Solano, S. (2021). La I Bienal Centroamericana de Pintura y la presencia de Marta Traba en la prensa costarricense y guatemalteca, 1970-1979. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 43(119), 287-328.

<https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.119.2763>

Walsch, C. ¿Interculturalidad y (de)colonialidad? Gritos, grietas y siembras desde Abya-Yala. 2017. En: Garcia Diniz, Alai., et. al. (orgs.). *Poéticas e políticas da linguagem*

em vias de descoloniação. Pedro & João Editores: São Carlos-Brasil.

<http://catherine-walsh.blogspot.com/2017/10/interculturalidad-y-decolonialidad.html>

Bibliografía de recursos visuales

Figura 1. Recorte de prensa. “Otra Bienal Ganada por Luis Díaz”, La Hora, IV, 8711, 18 de septiembre de 1971, 3. Hemeroteca Nacional, Guatemala, en Vindas (2021), p. 292.

Figura 2. Fotografía. Isabel Ruíz, *Matemática Sustractiva*. Performance, Antigua Guatemala, 2008. Recuperado de <http://josemanuelmayorgas.blogspot.com/2008/06/horror-vacui.html>

Figura 3. Fotografía. Sandra Monterroso, *Rakoc Atin*, 2008, performance e instalación. Imagen de archivo facilitada por la artista.

Figura 4. Fotografía. Marton Robinson, No le digas a mi mano derecha lo que hace la izquierda (Costa Rica) Videoinstalación / performance 08:51 min. 2021. Créditos de la fotografía: Fabián H Mena. Recuperado de <https://congresoestudiosculturales.url.edu.gt/arte/marton-robinson-performance/>

Figura 5. Fotografía. *Edicto de nombre*, 2017 - 2020, Marilyn Boror Bor. Performance e Instalación. Imagen de archivo facilitada por la artista.

Figura 6. Fotografía. *Negri-ticos*, 2014, Marton Robinson. Objeto con sonido. Imagen de archivo facilitada por el artista.

Figura 7. Fotografía. Benvenuto Chavajay, Doroteo Guamuch Flores, ciudad de Guatemala. Recuperado de <https://www.guatemala.com/noticias/deportes/benvenuto-chavajay-el-artista-que-se-tatua-la-cedula-de-doroteo-guamuch-flores.html>

Anexo 1

Entrevista realizada a Marilyn Boror Bor

Antecedentes, vivencia y contexto

1. ¿Quién es y de dónde viene Marilyn Boror Bor?
2. Cuéntanos, por favor, sobre tus primeros pasos hacia lo que hoy es tu trabajo. Nos gustaría que nos describieras tu universo sentipensante y cómo fue el proceso de gestación de Marilyn como artista, es decir, antes de recibir cualquier tipo de formación formal. Nos interesa conocer esas vivencias que identificas como semillero de ideas y que hoy adquieren forma concreta en tu expresión a través de múltiples medios.

Aprendizajes y experiencia académica

1. En relación a tus primeros aprendizajes y antes de llegar a la formalidad académica propiamente, ¿Cuándo empiezas a materializar tus ideas, de qué forma y qué edad tenías?
2. En términos generales, me gustaría que nos hablaras acerca de tu experiencia académica. ¿De qué forma estaba estructurada cuando pasaste por ella? Recuerdo que hace unos 25 años, al menos en Costa Rica, nuestros paradigmas eran abiertamente europeizantes y bajo un entendimiento del arte bastante compartimentado entre técnicas «artísticas» con A mayúscula —pintura, escultura, dibujo, etc.— frente a las denominadas artesanías consideradas de menor rango. Al final de dos años de carrera veíamos cada una de las técnicas por separado para luego decantarnos por una «especialidad», que en mi caso fue grabado. ¿Cómo fue para ti esa experiencia?

3. ¿Cómo viviste ese proceso académico en relación con tu identidad y cómo enfrentaste ese concepto globalizado del arte legitimado por la academia y la escena artística hegemónica en Centroamérica y Latinoamérica?
4. ¿Cuáles obstáculos experimentaste y/o cuáles aciertos y herramientas adquieres y aprendes, aunque sea por antítesis del mundo académico?
5. ¿Cuál es tu posicionamiento a la prevalencia eurocentrista inserta en la academia Centroamericana en un contexto que margina de modo sistemático las especificidades locales?
6. ¿Qué posicionamientos consideras que deberían retomarse y revalidarse con urgencia en la academia, precisamente por ser un espacio de legitimación?

Contexto sociopolítico, cultura ancestral y sociedad guatemalteca contemporánea

1. ¿Cómo dialoga o se superpone la especificidad de tu cultura en eso que hoy se entiende bajo la palabra arte?
2. ¿Qué te llevó a dedicar tu sentipensar, tu energía vital, a esta labor, que el contexto eurocentrado ha pretendido cooptar, podar y colonizar en términos de «arte» o «práctica artística»?
3. Al estudiar tu trabajo, me parece que se perfila como una crítica contundente a la negación, al borramiento y a la opresión deliberados de la realidad y la memoria histórica del territorio que hoy llamamos Guatemala. Me gustaría que nos hablaras un poco acerca del proceso de «ladinización», estructura que arremete contra la memoria histórica y las culturas originarias mayas, procurando —aunque sin éxito— silenciarlas (¡y aquí aprovecho para hacer un paréntesis y agradecer ese esfuerzo!). ¿Podrías hablarnos un poco sobre la «ladinización» como proceso, qué es, qué

implicó y cómo cala hoy en día en la sociedad guatemalteca y/o en tu historia personal?

Detallando conceptos a partir de las obras

1. ¿Podrías relacionar este fenómeno de «ladinización» con tu obra Edicto cambio de nombre? Por supuesto, también puedes ejemplificar con cualquier otra obra que nos ayude a comprender mejor este proceso.
2. Hace unos días me comentabas que tus obras expuestas en Berlín no se habían expuesto en Guatemala. ¿A qué atribuyes que esto fuera así?
3. ¿Podrías contarnos un poco acerca de tu obra intitulada *Llamado ancestral*, que es la pieza con ocarinas dispuestas en forma de pentagrama en una pared y que presentaste la semana pasada en una vitrina que da hacia la Seebahnstrasse en Zúrich?
4. ¿En qué sentido sientes que tu trabajo, que está íntimamente ligado a tu lugar de procedencia, es diferente a lo que se genera fuera de él, pero que igual hace que te muevas fluidamente y te traiga, por ejemplo, a Berlín y hoy a Zúrich?
5. En tu trabajo, el lenguaje y el hecho mismo de nominar tienen un lugar predominante: por ejemplo, en *Esta en mi corazón*, señalas las limitaciones de la traducción para abarcar la riqueza y los niveles del idioma kaqchikel. De igual forma, en obras como *Diccionario de objetos olvidados* y *Para no olvidar sus nombres*, enfatizas directamente en la importancia de la memoria histórica. ¿Quisieras hablarnos un poco sobre esta necesidad de dar el contexto y nombre a las cosas, de recordarlas, de rescatarlas.
6. Días atrás, cuando vine a visitarte a este mismo estudio en Zúrich, me comentabas la importancia que tiene para vos tener cerca a tus abuelas, a tus ancestras. Ese día, vi un

importante avance de la pintura en la que estabas trabajando, del rostro de una de ellas.

¿Por qué es tan importante para Marilyn este acompañamiento?

7. Volviendo una vez más a lo que charlamos recientemente, me mencionaste la relevancia del textil maya en tu cultura y en tu obra. ¿Podrías, por favor, ampliar y detallar un poco este tema en relación con tu obra?
8. Hay una frase que dijiste hace unos cuantos días que me resonó mucho, que ni siquiera vos escapabas a esa colonialidad. ¿Cómo transita Marilyn como persona y como artista que explora la identidad, cuya práctica situada claramente apunta hacia esas estructuras de poder dentro de un mundo que ha pretendido establecerse como parámetro global desde un andamiaje de pseudo verdades racistas, patriarcales y coloniales?
9. Más allá de una visión amañada de rescate folclorista promovida por la clase hegemónica, es evidente que tu obra, y la de tus similares, mantienen una postura de contrapeso de carácter marcadamente político, poético y ancestral. ¿Por qué crees que cobra vigencia también hoy en día en los llamados centros del arte?
10. No es extraño pensar que cada artista albergue, de una forma u otra, un gran deseo, quizá hasta una pequeña utopía, algo que va mucho más allá de cualquier satisfacción personal. De ser este tu caso ¿Qué es lo que a Marilyn le gustaría alcanzar?
11. Una entrevista jamás es exhaustiva, y aunque hemos tenido ricos y necesarios desvíos gracias a la riqueza de tus respuestas y tu obra, estoy segura de que hay muchas cosas que omití, pero me gustaría dar espacio aquí para cualquier cosa que quisieras agregar?

Sobre la residencia artística

1. ¿Podrías contarnos, por favor, cómo y quién te invita a esta residencia en Zúrich (Suiza)?

Anexo 2

Descripción de las etapas para la realización del material audiovisual

Este proyecto contempló una serie de pasos desde el proceso mismo de investigación y cuyo propósito final es la realización de una entrevista en formato audiovisual que inicia con la selección de uno de los artistas según su disponibilidad de agenda en el momento de su ejecución. Para ello, se lleva a cabo una búsqueda detallada de la obra a incluir y se seleccionan las obras a integrar dentro del material audiovisual.

a. Etapa de pre-producción

El proceso de pre-producción audiovisual arranca con el asesoramiento y sondeo de infraestructura necesarias previo a la filmación propiamente, sin embargo el proceso de renta y compra de equipamiento para ello, se realiza tras la definición del lugar, la locación y la fecha. De esta forma, este proceso depende en gran medida del lugar donde los artistas se encuentren geográficamente en el momento de la entrevista. Una vez determinada la estructura o guión de preguntas para la entrevista, es decir, los aspectos previamente mencionados (lugar, fecha y hora), se procede a la parte de la producción propiamente. En este caso, se define que la persona con la que se inicia lo que aquí se propone será Marilyn Boror Bor.

b. Etapa de producción

Dado que Boror Bor se desplaza a Zúrich por motivos de una residencia artística y tras previo acuerdo, se da inicio a la etapa de producción fijada para el día 28 de julio del 2022 a las 9:30 de la mañana en el 25 Hours Hotel, lugar donde a la artista se le cedió un estudio durante su residencia. Esa mañana se instala el equipo, se prueban aspectos técnicos tales como la iluminación, así como de captura de imagen y sonido. El proceso

de producción, entre la resolución de aspectos técnicos y la realización de la entrevista propiamente, se dura aproximadamente 7 horas con una única pausa de almuerzo según lo establecido por la artista. Para el registro con cámara y sonido se cuenta con la colaboración logística y técnica de la videasta Jolanda Suter.

c. Etapa de post-postproducción

Esta etapa inicia con la sincronización del audio con las imágenes de la entrevista. Estas fueron registradas por separado para garantizar la calidad y claridad del audio e imagen por separado, sin embargo, se unen posteriormente de manera que no se den desfases entre el sonido e imagen. Tras la categorización somera y determinación de la línea de tiempo para construir la dramaturgia de las temáticas abordadas, estas se organizan en carpetas de manera que se pueda agilizar la edición del material según las necesidades de edición. Posteriormente, con una pre-selección del material audiovisual recopilado, este se edita. Paralelo a este proceso, se da también la búsqueda del material complementario (imágenes y vídeos de otras fuentes) que ayude a ilustrar y reforzar contenidos e ideas específicas: obras de la artista, lugares o hechos históricos concernientes a diversos aspectos abordados durante la entrevista. La colorización y el pulido del material editado se realizó con la asesoría y el apoyo de la cineasta Alkmini Boura en Berlín. Pequeños ajustes se resuelven además posterior a ello y hasta la fecha de presentación del material a presentar.

Para la estructuración de la entrevista se valoraron además los aspectos que más abajo se alistan. La idea de este proceso fue comprender y definir qué modalidad se ajusta mejor a lo que se persigue. Dados los diversos enfoques para la realización de una entrevista, este sondeo ayudó enormemente para dar sentido y dirección a los aspectos que se deseaban alcanzar con este recurso.

Anexo 3

Cronograma

a. Detalle del proceso y avances del año 2022, etapa de investigación y organización preliminar

2022	Descripción de la etapa
Enero	Delimitación del tema: tras identificar la necesidad de destacar la contribución contrahegemónica frente al paradigma colonial en el contexto de la práctica artística contemporánea realizada en Centroamérica. En este periodo, se procedió a buscar y seleccionar las fuentes bibliográficas y se inició la lectura del material actualizado y pertinente que sustenta los antecedentes epistemológicos, teóricos y pedagógicos reflejados en la propuesta final. Durante este proceso, se determinó la pertinencia de la selección de tres artistas centroamericanos de carrera media, cuya propuesta plástica y performática permitiera precisar la correspondencia respecto a dichas premisas. En este momento, se determina asimismo la idoneidad del formato audiovisual para alcanzar el propósito central de este trabajo: crear un material que permita difundir la propuesta artística de enfoque decolonial y situada de la región centroamericana, de modo que sean los propios artistas quienes narren su trayectoria vital y establezcan un vínculo directo entre esta y sus procesos creativos.
Febrero	
Marzo	
Abril	Búsqueda, lectura y análisis pormenorizado de las obras y materiales escritos sobre y por los propios artistas. Elaboración del anteproyecto: proceso de síntesis, redacción y corrección del anteproyecto.
Mayo	
Junio	

Julio	Identificación de las obras que integran en el material audiovisual.
Agosto	
Septiembre	
Octubre	Intercambio vía correo electrónico, mensajería instantánea y telefónica con los artistas para determinar la disponibilidad para la aplicación de la entrevista según sus agendas y localización. A partir de esto se empezó a definir cuál de ellos tiene mayor disponibilidad y flexibilidad para la realización del primer material audiovisual.
Noviembre	

b. Detalle del proceso y avances del año 2023 (etapa de producción)

2023	Descripción de la etapa
Febrero	Elaboración preliminar de la estructura de la entrevista.
Marzo	Selección definitiva de la artista a entrevistar, sus obras y materiales complementarios que se utilizarán en el primer material audiovisual.
Abril	Pulido de la entrevista, revisión y adecuación de la estructura final para realizar a Marilyn Boror Bor.
Mayo	Asesoría, actualización y definición de los insumos y requerimientos para la filmación según la locación tales como: cámara, óptica, sonido, luces, cámara, gripería, etc. Pruebas de equipo y sonido.
Junio	Alquiler de equipos, insumos y requerimientos para la filmación, definición de fecha y localización para realizar el registro de la entrevista.
Julio	Aplicación de la entrevista y registro de imagen y sonido.

Agosto	Sincronización del audio con las imágenes de la entrevista, cuyo registro independiente fue realizado de forma independiente para garantizar la calidad y claridad de audio e imagen.
Septiembre	
Octubre	Categorización de las temáticas abordadas, es decir, debidamente marcadas y organizadas en carpetas de manera de agilizar la búsqueda de material necesario durante la edición.
Noviembre	

c. Detalle del proceso y avances del año 2024 (etapa de postproducción)

2024	Descripción de la etapa
Enero	Previsualización y selección del material recopilado.
Febrero	
Marzo	Edición del material.
Abril	
Mayo	
Junio	Búsqueda de otro material de apoyo (imágenes y videos de otras fuentes) de diversos aspectos abordados en la entrevista.
Julio	
Agosto	
Septiembre	Colorización y Pulido
Octubre	
Noviembre	Presentación del trabajo final: Proyección del audiovisual al comité de evaluación.