

Aztlán

contemporánea

Arte Contemporáneo en MESOAMÉRICA Año 0 N.2 Agosto 2024



Juan Carlos Zúñiga 2019



Guillermo Pacheco López. Oaxaca México.
scultura en ceámica. 2024.

Aztlan
contempor**A**nea

Aztlán Contemporánea
Revista de Cultura
Mesoamericana
Agosto, Septiembre,
Octubre 2024

Editores:
Illimani de los Andes
Yasser Salamanca
LFQ
Diseño Gráfico LFQ
Ihoxa.art

*Aztlán Contemporánea
Magazine of culture of
Mesoamerica
August September,
October 2024*

*Editors:.
Illimani de los Andes
Yasser Salamanca
LFQ
Graphic Design LFQç*

*Follow us on the web
archive: Ihoxa.art
All rights reserved*



La cubierta refiere al arte en cerámica de Juan Carlos Zúñiga de Costa Rica. 2024.
The cover refers to the ceramic art of Juan Carlos Zúñiga from Costa Rica. 2024



Sumario / summary

lhoxa.art

Editorial Voces indígenas Venecia 2015. ¿Una Babel increpada? P8
Guillermina Ortega. Yolachikaualistli 2024, Performance. P13
Alexander CHAV, Muesca: “encajarse” a sí mismo, performance. P22
Juan Carlos Zúñiga: Cerámica Negreada. P30
Diego Ventura Puac-Coyoy: Oscuro signo del retorno. P43
Henry Vargas Una Visita al Museo Chileno de Arte Precolombino P50
Guillermo Santos: Guillermo Pacheco y la Mesoamérica contemporánea. P58
Dalia Chévez y Juan Carlos Recinos Guzmán: Relatos Híbridos. P66

Editorial Indigenous Voices Venice 2015. A rebuked Babel? P7
Guillermina Ortega. Yolachikaualistli 2024, Performance. P19
Alexander CHAV, Muesca: “fitting in” P27
Juan Carlos Zúñiga: Negreada Ceramics. P39
Diego Ventura Puac-Coyoy: Dark sign of the return. P47
Henry Vargas A visit to the Chilean Museum of Pre-Columbian Art. P54
Guillermo Santos: Guillermo Pacheco and contemporary Mesoamerica P62
Dalia Chévez and Juan Carlos Recinos Guzmán: Hybrid Stories. P73

Nota editorial segunda Aztlán Contemporánea

Aztlán Contemporánea, revista trimestral de arte mesoamericano actual, corre en las redes ancladas en la web L´Hoxa.art Estado profundo del arte hoy. Repasa el acontecer de un arte cuya materialidad se extrae de la tierra, la piedra, el agua, el fuego, el aire, elementos del planeta que además del espacio geográfico brindan identidad a este binomio cultura-naturaleza.

Se recuerdan las palabras del investigador e historiador chicano Tomás Ybarra-Frausto, cuya noción de territorio origen de la inmemorial Aztlán, es que se extendía de California a Panamá, y eran pueblos caminantes y navegantes de Abya Yalá, la cual hoy llamamos América.

Para esta segunda edición publicamos el editorial Voces indígenas Venecia 2015. ¿Una Babel increpada? De la maestra mexicana Guillermina Ortega se tiene Yolachikaualistli 2024, Performance en el Mezzanine del Museo de Antropología de Xalapa. Del costarricense Alexander CHAV., se presenta Muesca: "encajarse" a sí mismo, performance en El Tanque del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica MADC. Del ceramista nicoyano Juan Carlos Zúñiga: Cerámica Negreada, una práctica a partir de la técnica de las manufacturas precolombinas. El guatemalteco Diego Ventura Puac-Coyoy: Oscuro signo del retorno refiere a su instalación en la 1.1 del MADC. El curador mexicano Guillermo Santos escribe "Guillermo Pacheco y la Mesoamérica contemporánea" repasando los carismas de esta región, y analiza la obra pictórica, cerámica y escultura de Pacheco. Henry Vargas da una ojeada a la colección de arte mesoamericano en la colección del Museo de Arte Precolombino de Santiago, Chile. Finalmente la maestra salvadoreña Dalia Chévez nos habla de la propuesta de compatriota Juan Carlos Recinos Guzmán: Relatos Híbridos, que nos brindan una idea de diversos espacios nacionales de la gran patria chicana que hoy inspira manifestada por artistas regionales del siglo XXI. El editor, Julio 2024.

Second editorial note Aztlán Contemporánea

Aztlán Contemporánea, a quarterly magazine of current Mesoamerican art, runs on networks anchored in the L'Hoxa.art website Deep state of art today. Reviews the events of an art whose materiality is extracted from earth, stone, water, fire, air, elements of the planet that, in addition to geographical space, provide identity to this culture-nature binomial.

The words of the researcher and historian of Chicano origin Thomás Ybarra-Frausto are remembered, whose notion of the origin territory of the immemorial Aztlán is that it extended from California to Panama, and they were walking and navigating peoples of Abya Yalá, which today we call America . For this second edition we published the editorial Indigenous Voices Venice 2015. A rebuked Babel? From the Mexican teacher Guillermina Ortega there is Yolachikaualistli 2024, Performance in the Mezzanine of the Anthropology Museum of Xalapa. By Costa Rican Alexander CHAV., Muesca: "fitting in" to yourself is presented, a performance at El Tanque of the Museum of Contemporary Art and Design of Costa Rica MADC. From Nicoyan ceramist Juan Carlos Zúñiga: Negreada Ceramics, a practice based on the technique of pre-Columbian manufactures.

The Guatemalan Diego Ventura Puac-Coyoy: Dark sign of the return refers to his installation in 1.1 of the MADC. Mexican curator Guillermo Santos writes "Guillermo Pacheco and contemporary Mesoamerica" reviewing the charismas of this region, and analyzes Pacheco's pictorial, ceramic, and sculpture work. Henry Vargas takes a look at the collection of Mesoamerican art in the collection of the Museum of Pre-Columbian Art in Santiago, Chile.

Finally, the Salvadoran teacher Dalia Chévez tells us about the proposal of compatriot Juan Carlos Recinos Guzmán: Hybrid Stories, which give us an idea of various national spaces of the great Chicano homeland that today inspires expressed by regional artists of the 21st century. The editor, July 2024

Voces indígenas Venecia 2015. ¿Una Babel increpada? Segundo editorial de Aztlán Contemporánea

La sede el Instituto Italo-latinoamericano para la Bienal de Venecia 2015, evento curado por Alfons Hug, fue dedicado a “Voces Indígenas” con 21 artistas (uno por cada país de la región) quienes investigaron las lenguas vernáculas locales en peligro de desaparecer, para reunir-las en un encadenamiento sonoro expuesto en el Arsenal, tradicional sede del IILA apoyada por las embajadas latinoamericanas en Roma.

Las repercusiones críticas al evento de casi una década atrás cuestionaron en su momento ¿por qué un curador alemán seleccionó a artistas de América Latina?, condicionante “blanca” que filtró esas manifestaciones que llevaron al Arsenal cantos, oraciones, y otras expresiones vernáculas, pero de artistas que tampoco pertenecían a las etnias expuestas. Este fue el principal cuestionamiento observado.

Nueve años después, un latinoamericano, el brasileño Adriano Pedrosa, es invitado a ser el curador general de la 54 edición de esta bienal, e invita a indígenas, artistas outsiders, LGTV+, entre otros, y las repercusiones de quienes asisten como espectadores a lo expuesto en la bienal gravitan en no querer ver a una Venecia con el arte “de los pobres”, que tanto agrade a sus conciencias. Ni uno ni otro. Importa reflexionar acerca de estos auntos: ¿Oscuridades? Reflexiones sobre el arte costarricense



Voces Indígenas 2015. Foto cortesía de la Bienal.
Indigenous Voices 2015. Photo courtesy of the Biennial

actual (<https://www.meer.com/es/79880-oscuridades-reflexiones-sobre-el-arte-costarricense-actual>) Cuestionando la representación y visibilidad en la Bienal de Venecia 2024 desde los espacios de la no oficialidad, (5 abril de 2024).

Estos temas serán siempre un desafío a la (in)tolerancia, pero interesante de observar, deducir, cuestionar la situación, para preguntarnos por qué las lenguas autóctonas están desapareciendo, ¿estarán de igual manera los pueblos originarios destinados a desaparecer antes las presiones hegemónicas de un poder que nos increpa e intenta borrar del universo sus diversidades culturales del continente?

LFQ, Agosto, Septiembre, Octubre, 2024

L'FATAL 3

Revista de Arte Contemporáneo

Año 0 No.3
Julio-Agosto-
Setiembre 2015
ISSN: 2215 440X

"Voces Indígenas" Pabellón IILA 56 Bienal de Venecia

***Indigenous voices Venice 2015. A rebuked Babel?
Second editorial of Aztlán Contemporánea***



Priscilla Monge, presentó cuentos y oraciones en lengua originaria malecu. Conversa con Rolando Castellón de su propuesta. *Priscilla Monge, presented stories and prayers in the original Malecu language. Talk to Rolando Castellón about his proposal.*

The Italian-Latin American Institute headquarters for the 2015 Venice Biennale, an event curated by Alfons Hug, was dedicated to “Indigenous Voices” with 21 artists (one for each country in the region) who investigated local vernacular languages in danger of disappearing, to bring them together in a sound chain exhibited at the Arsenal, the traditional headquarters of the IILA supported by the Latin American embassies in Rome.

The critical repercussions of the event almost a decade ago questioned at the time why a German curator selected artists from Latin America, a “white” conditioning factor that filtered those manifestations that brought to the Arsenal songs, prayers, and other vernacular expressions, but by artists who did not belong to the ethnicities exposed either.

This was the main question observed.

Nine years later, a Latin American, the Brazilian Adriano Pedrosa, is invited to be the general curator of the 54th edition of this biennial, and invites indigenous people, outsider artists, LGTV+, among others, and the repercussions of those who attend as spectators to what is exhibited at the biennial gravitate in not wanting to see a Venice with the art "of the poor". that attacks their consciences so much. Neither one nor the other. It is important to reflect on these issues:

Obscurities? Reflections on current Costa Rican art (<https://www.meer.com/es/79880-oscuridades-reflexiones-sobre-el-arte-costarricense-actual>) Questioning representation and visibility at the Venice Biennale 2024 from the spaces of unofficiality, April 5, 2024.

These issues will always be a challenge to (in)tolerance, but interesting to observe, deduce, question the situation, to ask ourselves why the indigenous languages are disappearing, are the native peoples destined to disappear in the same way before the hegemonic pressures of a power that rebukes us and tries to erase from the universe its cultural diversities of the continent?.

LFQ, August, September, October, 2024

**Yolachikualistli
2024
Performance en el
Mezzanine del Museo de
Antropología de Xalapa**



Guillermina Ortega. Foto cortesía de la artista.
Guillermina Ortega. Photo courtesy of the artist.

Inicio con un ritual moliendo hojas de pimienta en el metate, me hincó con reverencia y pido permiso a los seres inanimados presentes en el edificio del museo, o sea toda la colección de arqueología y a la vez doy las gracias por permitirme estar ahí.

Mi relación con la naturaleza siempre ha sido importante desde niña, y la he utilizado en mis instalaciones desde 1997. Yo había solicitado a los jardineros me apoyaran cortando algunas hojas de los árboles incluyendo también acuyo. Mi manera de colocar el metate lo realicé de manera contraria al uso tradicional, la caída de la molienda es hacia mí cuerpo en lugar de hacerlo frente a los espectadores, como una manera de criticar al progreso, en lugar de avanzar se retrocede (retroprogreso). Posteriormente inicio levantando mis brazos frente al público las letras W y H, las pronuncio en voz alta y de una en una las voy moliendo, estas letras están hechas con pan de caja Bimbo es otra crítica a la modernidad y a la alimentación impuesta en mi tierra desde los años 60, ¿puede el pan Bimbo sustituir al maíz? Es otra manera de señalar la herida colonial que la modernidad impuso a la generación de mis abuelos y de mis padres, ser moderno es convertirte en obrero petrolero asalariado en lugar de campesino, por vez primera tener dinero y gastarlo en alcohol.



Guillermina Ortega. Foto cortesía de la artista.
Guillermina Ortega. Photo courtesy of the artist.

Estas letras W y H sustituyen a las grafías J y U que todavía se usan en el náhuatl de la Huasteca Veracruzana, es una manera de señalar la resistencia ante las nuevas políticas gubernamentales de imponer los nuevos alfabetos en las lenguas indígenas. Como el caso de mi abuela Basilia de la Huasteca Hidalguense, quien fue reprimida por hablar su lengua materna en la naciente Poza Rica en los años cuarenta y hasta el último día que muere.

Es un performance corto, donde muestro mi cuerpo de mujer en edad madura en silencio, donde mi subjetividad es precisamente lo que soy en este siglo XXI, una artista de piel morena que en toda la obra expuesta señala estas problemáticas y abusos del capitalismo.

Me parece que el performance es el territorio artístico más ecológico porque desde esta posición de respetar a la naturaleza y la cultura, para construir con mi cuerpo esta manera de señalamiento, sin dejar huella más que los registros fotográficos y en video.

Para mí el performance tiene su origen en el rito, el que yo aprendí a hacer con mi abuela y mis amigas curanderas y alfareras del Totonacapan, es esa manera de mover el cuerpo de manera reverencial y respetuosa.

Guillermina Ortega





Yolachikaualistli, 2024

Performance at the Mezzanine of the Museum of Anthropology of Xalapa

I begin with a ritual grinding pepper leaves in the metate, I kneel with reverence and ask permission from the inanimate beings present in the museum building, that is, the entire archaeology collection and at the same time I thank them for allowing me to be there.

My relationship with nature has always been important since I was a child, and I have used it in my facilities since 1997. I had asked the gardeners to support me by cutting some leaves from the trees including also acuyo. My way of placing the metate was done in a way contrary to traditional use, the fall of the milling is towards my body instead of doing it in front of the spectators, as a way of criticizing progress, instead of moving forward you go backwards (retroprogress).

Later I start raising my arms in front of the audience the letters W and H, I pronounce them out loud and one by one I grind them, these letters are made with Bimbo box bread is another criticism of modernity and the food imposed in my land since the 60s, can Bimbo bread replace corn? It is another way of pointing out the colonial wound that modernity imposed on the generation of my grandparents and my parents, to be modern is to become a salaried oil worker instead of a peasant, for the first time to have money and spend it on alcohol.

These letters W and H replace the spellings J and U that are still used in the Nahuatl of the Huasteca Veracruzana, it is a way of signaling the resistance to the new government policies of imposing the new alphabets on the indigenous languages. Like the case of my grandmother Basilia de la Huasteca Hidalguense, who was repressed for speaking her mother tongue in the nascent Poza Rica in the forties and until the last day she died.



Guillermina Ortega. Foto cortesía de la artista.
Guillermina Ortega. Photo courtesy of the artist.

It is a short performance, where I show my body as a woman in middle age in silence, where my subjectivity is precisely what I am in this 21st century, a brown-skinned artist who in all the work exhibited points out these problems and abuses of capitalism.



Guillermina Ortega. Foto cortesía de la artista.
Guillermina Ortega. Photo courtesy of the artist.

It seems to me that performance is the most ecological artistic territory because from this position of respecting nature and culture, to build with my body this way of signaling, without leaving a trace other than photographic and video records. For me, performance has its origin in the rite, the one I learned to do with my grandmother and my friends healers and potters from Totonacapan, it is that way of moving the body in a reverential and respectful way.

Guillermina Ortega

Alexander CHAV. Muesca: “encajarse” a sí mismo

Para todos los humanos el parto provoca un impacto pulsional e incluso psicológico cuya huella o cicatriz permanece toda la vida, dejada en el instante de emerger de donde nos sentíamos bien, con la temperatura cálida de los líquidos amnióticos, donde nos era dado todo: oxígeno, nutrientes, carácter, genética, legado. Emerger del útero materno provoca tal marca que andamos buscando en la vida la fuerza para intentar maneras simbólicas de volver o construir la propia “muesca” o cueva del mundo donde congeniar con el enigma del origen.

El performance “Muesca” de Alexander Chaves Villalobos presentado el pasado 4 de julio 2024 en el Tanque:

Laboratorio de Ideas, Museo de Arte y Diseño

Contemporáneo, en torno a la muestra Mesoamérica

Tierra de Huellas es, en el lenguaje de la mecánica actual una concavidad existente, e incluso que se hace en un cuerpo sólido o superficie para encajar otro: encajarse a sí mismo -en el caso de este creativo artista nacional-, creando superficies en transición de una caparazón de arcilla en la cual se concentran las tensiones de la incertidumbre, o se repelen.

La pieza de Chaves Villalobos, realizada con arcilla, otro material “materno” o entrañable que nos lo da la Madre Tierra, poseerlo y trabajarlo con nuestras propias manos tiene el significado de equilibrar las contingencias que provoca el exterior.

En el transcurso de modelar el cascarón, CHAV lanza





Alexander CHAV. Foto cortesía del MADC *Photo courtesy of MADC.*

trozos de barro a diestra y siniestra para marcar el territorio de la acción; por ello se le denomina performance a este arte en tanto se forcejea con la materia para auto-conformarlo desde dentro; pero frágil cobertura o piel, antes de ser fundida a veces cede, pero él vuelve a intentarlo, propio como son las luchas humanas hoy ante la desesperanza del mundo, tardamos en tapar los huecos de nuestro nido que las ventiscas e intemperie vuelven a destapar.

La lectura o lo que me queda de aprendizaje de apreciar el performance es que lo que natura nos da, pareciera simple o fácil de lograr, pero hacerlo es un trabajo complejo en tanto son demasiadas las situaciones a mantener bajo control. Wikipedia devela un rasgo de esta teoría: "las geometrías de muesca juegan un papel importante en la mecánica de fracturas y la caracterización de materiales", y en ello este artista nos sorprende al seleccionar el abordaje en el cual pone a prueba, primero su entereza y fortaleza personal, luego edifica con un material virgen, que está a disposición de cualquiera, pero alcanzar el timbre y dureza requiere fuego, el "horno de la vida", y eso nos habla de la profundidad de abordaje de esta intensa propuesta.

Durante la gesta de esta obra el artista forcejea con el material, lo choca con dureza para aplastarlo e impele a adoptar la forma de su propio cuerpo, cabeza, vientre, extremidades. Muesca es entonces una placenta o como dije caparazón que protege de lo incierto del mundo, y así concluye esta acción con él metido en esa concavidad hecha con sus propias manos, en un acto esperanzador de "estar" volviendo de donde un día salió, como lo hace el polluelo que desde dentro del huevo rompe la cáscara para llenarse los pulmones aire y desgañitar a todas las direcciones cósmicas el grito de nacer.

LFQ Julio 2024.



Alexander CHAV. Foto cortesía del MADC *Photo courtesy of MADC.*

Alexander CHAV. Notch: “fitting” oneself

For all humans, childbirth causes a drive and even psychological impact whose imprint or scar remains throughout life, left at the moment of emerging from where we felt good, with the warm temperature of the amniotic fluids, where everything was given to us: oxygen, nutrients, character, genetics, legacy. Emerging from the mother’s womb causes such a mark that we are looking for the strength in life to try symbolic ways to return or build our own “notch” or cave of the world where we can get along with the enigma of the origin. The performance “Muesca” by Alexander Chaves Villalobos presented on July 4, 2024 at the Tank: Laboratory of Ideas, Museum of Contemporary Art and Design, around the exhibition Mesoamerica Land of Traces is, in the language of current mechanics, an existing concavity, and even that it is made in a solid body or surface to fit another: fitting himself in -in the case of this creative national artist-, creating transitional surfaces from a clay shell in which the stresses of uncertainty are concentrated, or repelled. The piece by Chaves Villalobos, made with clay, another “maternal” or endearing material that Mother Earth gives us, possessing it and working it with our own hands has the meaning of balancing the contingencies caused by the outside. In the course of modeling the shell, CHAV throws pieces of mud left and right to mark the territory of the action; that is why this art is called performance insofar as it struggles with matter to self-shape it from within; but fragile covering or skin, before being melted sometimes gives way, but he tries again, as are human struggles today in the face of the despair of the world, it takes us a long time to cover the holes in our nest that the blizzards and the weather uncover again.



The reading or what I have left to learn from appreciating performance is that what nature gives us, seems simple or easy to achieve, but doing so is a complex job as there are too many situations to keep under control. Wikipedia reveals a feature of this theory: "Notch geometries play an important role in fracture mechanics and the characterization of materials", and in this this artist surprises us by selecting the approach in which he tests, first his integrity and personal strength, then builds with a virgin material, which is available to anyone, but achieving timbre and hardness requires fire, the "furnace of life", and that tells us about the depth of approach of this intense proposal.

During the feat of this work, the artist struggles with the material, collides it hard to crush it and impels it to adopt the shape of his own body, head, belly, limbs. A notch is then a placenta or as I said shell that protects from the uncertainty of the world, And so this action concludes with him in that concavity made with his own hands, in a hopeful act of "being" returning from where he once left, as does the chick that from inside the egg breaks the shell to fill its lungs with air and scream in all cosmic directions the cry of being born.

LFQ July 2024.



Alexander CHAV.
Foto cortesía del MADC
Photo courtesy of MADC.

Juan Carlos Zúñiga: Cerámica Negreada

Oara ampliar: MEMORIA VISUAL DE GUA-
NACASTE [https://medium.com/@directorio.
feucr/paisaje-mat%C3%A9rico-de-juan-car-
los-z%C3%BA%C3%B1iga-memoria-visu-
al-de-guanacaste-6bb0920c222dmedium.com](https://medium.com/@directorio.feucr/paisaje-mat%C3%A9rico-de-juan-carlos-z%C3%BA%C3%B1iga-memoria-visual-de-guanacaste-6bb0920c222dmedium.com)

Aunque la alfarería se produce en varias regiones del país desde tiempos anteriores a la colonización, ésta es una manufactura de enorme tradición, es portadora de rasgos de identidad bio-cultural que distingue a distintas zonas geográficas y culturales de Costa Rica. En la región caribeña los vasos trípodas con figuras de animales y aves fueron ilustrativos de la cerámica originaria de aquella zona, datada entre el 300 y el 800 DC; se recuerda la muestra “Entre Entierros y rituales: Jarrones trípede del Caribe Central” 2014 ([https://www.experimenta.es/
blog/luis-fernando-quiros/jarrones-tripode-del-caribe-an-
cestral-costarricense-4103/](https://www.experimenta.es/blog/luis-fernando-quiros/jarrones-tripode-del-caribe-ancestral-costarricense-4103/)), y “Cerámica Precolombi-
na en el imaginario actual”([https://www.experimenta.
es/blog/luis-fernando-quiros/ceramica-precolombi-
na-en-el-imaginario-actual-4254/](https://www.experimenta.es/blog/luis-fernando-quiros/ceramica-precolombi-na-en-el-imaginario-actual-4254/)) en los Museos del Banco Central de Costa Rica, la cual convocó al concurso paralelo con propuestas de artistas contemporáneos reinterpretando creativamente aquel legado. Guanacaste alcanzó alta trascendencia con la alfarería policroma, que se conoce en la región como influencia de migraciones procedentes del centro de México durante el siglo IX y X. Se recuerda la muestra en el Museo de Jade “Vida y Muerte en el Valle del Jícaro”, 2017. ([https://www.experi-
menta.es/blog/luis-fernando-quiros/vida-y-muerte-en-el-
valle-del-jicar/](https://www.experimenta.es/blog/luis-fernando-quiros/vida-y-muerte-en-el-valle-del-jicar/)) De aún más larga data es la técnica del “negreo”, tradición inmemorial que -según Juan Carlos







Zúñiga-, remonta a más de dos mil años de antigüedad. Zúñiga es un artista visual costarricense, oriundo de Nicoya, Guanacaste, provincia en la que se elabora e investiga el arte de la cerámica tradicional en muy diversas técnicas: En la zona de Guaitíl de Santa Cruz y San Vicente de Nicoya se elabora la policroma, cuentan con materiales como la arena iguana extraída de los márgenes de los ríos, yacimientos de arcilla, además se localiza el cerro del curiol, donde extraen los pigmentos naturales. Existen otras regiones en aquella provincia que en este 2024 celebran el Bicentenario de la Anexión a Costa Rica, son comunidades como Puerto San Pablo de Nandayure en el golfo de Nicoya, que producen cerámica utilitaria y sin pintar, u otros loceros que habitan en el norteño Cantón de la Cruz. La cerámica negreada consiste en sacar del horno la pieza al rojo vivo, y agregarle aserrines, hojas secas, u otros materiales orgánicos. La arcilla al fundirse absorbe el oxígeno y dá una apariencia ahumada, piezas que luego van a ser incisas con motivos geométricos o figuras abstraídas, dicho estilo referencia el lenguaje ancestral de la iconografía originaria de reptiles, monos, tortugas, aves, además de representaciones humanas estilizadas. Respecto a los orígenes de la alfarería guanacasteca trasciende que las etnias chibchas originarias del territorio de la Costa Rica de hoy, de las cuales descienden las poblaciones que habitan Talamanca en la actualidad, adoptaron esta técnica del ahumado. La iconografía chorotega asimiló la figura de Quetzalcóatl, pues antes de aquellas migraciones del pasado no se conocía esta influencia en la región. El estilo del lenguaje que adopta Juan Carlos, que graba o es inciso en sus piezas, observa -como expresé-, un estilo personal, cuya representación deriva de esos ricos imaginarios simbólicos que



tienen que ver con las creencias de sus ancestros, con sus rituales y comportamientos en la vida comunitaria. Pero además éste artista complementa su arte parietal con la pintura o en instalaciones con materialidad cercana al povera y la componente matérica, con el uso de ramas, bejucos, pastos, hojas, maderas nativas reforzando la idea del cultivo ancestral, procedencia de una forma de cultura y persistencia de la naturaleza o entorno en el cual trasciende el origen de la vida y la muerte, por ende el arte de carácter animista. Zúñiga cultiva este rasgo de la cerámica autóctona, que es más porosa o hasta quizás áspera por lo tanto menos comercial, pues él respeta el referente biocultural, en tanto los habitantes originarios eran los mejores defensores del hábitat y la agricultura vernácula: la milpa, la mazorca, el maíz, como potenciador simbólico de una tierra sana, signo de lo originario capaz de brindar alimento, pero también creencias en un mejor vivir. Se trata de un discurso -y con esto cierro el acercamiento a Juan Carlos Zúñiga-, que me estimula recordar la filosofía del Códice Florentino:

“Tonacayotl, el maíz, subsiste la tierra, vive el mundo, poblamos el mundo. El maíz, tonacayotl, es lo en verdad valioso de nuestro ser”. Everardo Lara Modelo Matemático Náhuatl. (SF). LFQ. Mayo 2024.





Juan Carlos Zúñiga: Blacked ceramic

Although pottery has been produced in several regions of the country since times before colonization, this is a manufacture of enormous tradition, it is a bearer of bio-cultural identity traits that distinguishes different geographical and cultural areas of Costa Rica.

In the Caribbean region, tripod vases with figures of animals and birds were illustrative of the ceramics originating from that area, dated between 300 and 800 AD; The exhibition "Between Burials and Rituals: Tripod Vases from the Central Caribbean" is remembered (<https://www.experimenta.es/blog/luis-fernando-quiros/ceramica-precolombina-en-el-imaginario-actual-4254/>) in the Museums of the Central Bank of Costa Rica, which called for the parallel competition with proposals from contemporary artists creatively reinterpreting that legacy.

Guanacaste achieved high significance with polychrome pottery, which is known in the region as an influence of migrations from central Mexico during the 9th and 10th centuries. The exhibition in the Jade Museum "Life and Death in the Jícaro Valley" is remembered. , 2017. (<https://www.experimenta.es/blog/luis-fernando-quiros/vida-y-muerte-en-el-valle-del-jicar/>)

Even longer is the "negreo" technique, an immemorial tradition that, according to Juan Carlos Zúñiga, dates back to more than two thousand years.

Zúñiga is a Costa Rican visual artist, originally from Nicoya, Guanacaste, a province in which the art of traditional ceramics is made and researched in very diverse techniques: In the Gaitil area of Santa Cruz and San Vicente de Nicoya, polychrome is made, They have materials such as iguana sand extracted from the banks of rivers, clay deposits, and the Cerro del Curíol is also located, where they extract natural pigments.

There are other regions in that province that in 2024 celebrate the Bicentennial of the Annexation to Costa Rica, they are communities such as Puerto San Pablo de Nandayure in the Gulf of Nicoya, which produce utilitarian and unpainted ceramics, or

other pottery makers who live in the northern part of the country Canton of the Cruz.

Blacked pottery consists of removing the red-hot piece from the kiln and adding sawdust, dried leaves, or other organic materials. When the clay melts, it absorbs oxygen and gives a smoky appearance, pieces that will later be incised with geometric motifs or abstracted figures, this style references the ancestral language of the original iconography of reptiles, monkeys, turtles, birds, as well as human representations stylized.

Regarding the origins of Guanacaste pottery, it is clear that the Chibcha ethnic groups originating in the territory of today's Costa Rica, from which the populations that inhabit Talamanca today descend, adopted this smoking technique. Chorotega iconography assimilated the figure of Quetzalcóatl, since before those migrations of the past this influence was not known in the region.

The style of language that Juan Carlos adopts, which is recorded or incised in his pieces, observes - as I expressed - a personal style, whose representation derives from those rich symbolic imaginaries that have to do with the beliefs of his ancestors, with their rituals. and behaviors in community life.

The style of language that Juan Carlos adopts, which is recorded or incised in his pieces, observes - as I expressed - a personal style, whose representation derives from those rich symbolic imaginaries that have to do with the beliefs of his ancestors, with their rituals. and behaviors in community life.

But this artist also complements his parietal art with painting or in installations with materiality close to the povera and the material component, with the use of branches, vines, grasses, leaves, native woods, reinforcing the idea of ancestral cultivation, origin of a form of culture and persistence of nature or environment in which the origin of life and death transcends, therefore, art of an animistic nature.

Zúñiga cultivates this feature of native ceramics, which is more porous or perhaps even rough therefore less commercial, as he



respects the biocultural reference, while the original inhabitants were the best defenders of the habitat and vernacular agriculture: the cornfield, the cob, corn, as a symbolic enhancer of a healthy land, a sign of the original capable of providing food, but also beliefs in a better life.

It is a speech -and with this I close the approach to Juan Carlos Zúñiga-, which stimulates me to remember the philosophy of the Florentine Codex:

"Tonacayotl, corn, the earth subsists, the world lives, we populate the world.

Corn, tonacayotl, is what is truly valuable in our being."

Everardo Lara Nahuatl Mathematical Model. (SF).

LFQ. May 2024



Diego Ventura Puac-Coyoy: Oscuro signo del retorno

Hay un tiempo para sembrar, otro tiempo para cosechar. Como el día y la noche, la lluvia y el sol, son el equilibrio de la Madre Natura, la tierra en su constante rotar, en ella depositamos la semilla y regenera la cosecha.

Las tuzas y residuos de la milpa se queman y convierten en carbón, se adhieren al terrón reseco, pero ahí queda la semilla para cuando vuelva a llover brote en alimento para nuestra cultura mesoamericana.

Este simbolismo de un ciclo de vida, de movimiento rotatorio pertenece a nuestra cultura del maíz, lo provoca el día a día, nuestra ciencia y lenguaje, nuestro arte y objetos metáforas como la zacha y el machete.

En el códice Florentino se dice: “Tonacayotl, el maíz, subsiste la tierra, vive el mundo, poblamos el mundo.

Tonacayotl, es lo en verdad valioso de nuestro ser”.

Lo expuesto en la 1.1 reflexiona en esos ciclos del alimento para el cuerpo y el espíritu, sustento sagrado que inspira nuestro trajinar por estos territorios entre dos océanos y grandes masas continentales.

Everardo Lara en su libro “El modelo matemático Náhuatl” habla del maíz que surge del movimiento o evolución de nuestra Madre Tierra. “Tlaolli”, de tla “algo” y olli, “movimiento” dichos en lengua náhuatl.

La obra de Diego Ventura Puac-Coyoy, artista guatemalteco de origen maya, reflexiona acerca de este entorno de origen que está en constante movimiento,

como dice él es un territorio atravesado por una historia colonial, marcada por desigualdades y el expolio, donde se defiende el derecho al nacer, crecer, morir..., y, a la autonomía de los pueblos originarios con la tenencia de tierra.

Me evoca -quizás por el uso del carbón y sillas quemadas representando a quienes rezan-, la instalación Historia Sitiada 1996, de su coterránea Isabel Ruiz expuesta en Mesótica II: Centroamérica regeneración: un paraje de carbón, que, como comentó Rosina Cazali en el catálogo “narra un ritual, una velación en medio de una atmósfera introspectiva que atañe a la memoria y el recuento de una historia resiente”.

En la propuesta de la 1.1 apreciamos un montículo de tierra, carbón y residuos de velas que sugieren un cuerpo enterrado a cuya cabeza la simboliza el metate de piedra para moler el maíz con una cuerda blanca que tensa la acción de ese conjunto instalado.

Es una propuesta críptica, quizás, con signos muy oscuros y profundos que motiva a preguntar ¿qué hace una milpa modelada en material de aluminio dispuesta en un entorno afectado por nubarrones que se ciernen sobre la cultura actual, entre un conjunto de dibujos que bordean la sala aferrándose a la noción de nacer y morir.

Diego Ventura, y en referencia al título de esta propuesta curada por Carola Fumero comenta que la frase la mencionó en una entrevista la activista maya Telma Cabrera, defensora de los derechos humanos y ex candidata presidencial por el Movimiento para la Liberación de los Pueblos: “Ustedes nos soñaron que vendríamos a luchar por el pueblo”.

LFQ. Mayo 2024





Diego Ventura Puac-Coyoy: Dark sign of return There is a time to sow, another time to harvest. As day and night, rain and sun, are the balance of Mother Nature, the earth in its constant rotation, in it we deposit the seed and regenerates the harvest.

The gophers and cornfield waste are burned and turned into charcoal, they adhere to the dry clod, but the seed remains there so that when it rains again it sprouts into food for our Mesoamerican culture.

This symbolism of a life cycle, of rotating movement, belongs to our corn culture, it is caused by everyday life, our science and language, our art and metaphorical objects such as the zacha and the machete.

In the Florentine codex it is said: "Tonacayotl, corn, tearth subsists, the world lives, we populate the world. Tonacayotl, is what is truly valuable about our being." What is explained in 1.1 reflects on those cycles of food for the body and spirit, sacred sustenance that inspires our trajiná through these territories between two oceans and large continental masses.

Everardo Lara in his book "The Nahuatl mathematical model" talks about corn that arises from the movement or evolution of our Mother Earth. "Tlaolli", from tla "something" and olli, "movement" said in the Nahuatl language.

The work of Diego Ventura Puac-Coyoy, Guatemalan artist of Mayan origin, reflects on this environment of origin that is in constant movement, as he says it is a territory crossed by a colonial history, marked by inequalities and plunder, where it is defended the right to be born, grow, die..., and to the autonomy of indigenous peoples with the ownership of land.

I am reminded -perhaps by the use of charcoal and burnt chairs representing those who pray-, the installation Historia Sitiada 1996, by her



countrywoman Isabel Ruiz exhibited in *Mesótica II: Central America regeneration: a place of charcoal*, which, as Rosina Cazali commented in the catalog “tells a ritual, a vigil in the midst of an introspective atmosphere that concerns memory and the retelling of a recent history.” I am reminded -perhaps by the use of charcoal and burnt chairs representing those who pray-, the installation *History* In the proposal of 1.1 we see a mound of earth, charcoal and candle residue that suggests a buried body whose head is symbolized by the metate of stone to grind the corn with a white rope that tensions the action of that installed set.

It is a cryptic proposal, perhaps, with very dark and profound signs that motivates us to ask what is a cornfield modeled in aluminum material doing, located in an environment affected by dark clouds that loom over current culture, among a set of drawings that border the living room clinging to the notion of being born and dying.

Diego Ventura, and in reference to the title of this proposal curated by Carola Fumero, comments that the phrase was mentioned in an interview by the Mayan activist Telma Cabrera, human rights defender and former presidential candidate for the Movement for the Liberation of the People: “You dreamed of us that we would come to fight for the people.”

LFQ. Maup 2024

Una visita al Museo Chileno de Arte Precolombino

Este mes de julio tuve la oportunidad de conocer el Museo Chileno de Arte Precolombino, ubicado en el casco histórico de la ciudad de Santiago, Chile. Es una institución que inició por la Municipalidad de Santiago y la Fundación Familia Larraín Echañique. Comenzó sus funciones en 1981 como institución público-privada, por lo que cuenta con recursos del Estado (municipal y gubernamental) y fondos propios.

En este pequeño artículo quiero contarles la primera sorpresa de la visita, sobre todo al observar en su colección una importante colección de piezas centroamericanas; posteriormente, ampliaré en otra entrega otros detalles dignos de conocer de este Museo. Importante introducir que aparte de una importante colección chilena de piezas prehispánicas, el museo cuenta con otra selección considerable de objetos de los actuales países como México, Guatemala, Costa Rica, Panamá, Colombia y Perú, principalmente.

Iniciando el recorrido me impactó que la primera pieza de exhibición al subir las gradas fuese un panel colgante de la Región Central de Costa Rica. El mismo presenta una estilización de tres especies de tucanes en sus bordes de sostenes y una figura humanoide en su parte central, así como una decoración de módulos cuadrados en sus bordes con un poco de desgaste.

Más adelante una vasija trípode de la Región de la Gran Nicoya de gran tamaño, con la presencia de cabeza efigie



Vasija Gran Nicoya. Foto cortesía del autor.

de un posible felino. Además de dos tipos de diseños en su banda superior y la presencia de tres tonos característicos: un beige como base, tono oscuro y tono rojizo para el resto de su decoración y estilización de formas. La misma con sus patas delanteras apoyadas sobre las traseras. Asimismo, otra urna con representación importante de esta misma región, con jarrones trípodas o figuras femeninas sedentes.

De la Región Central de Panamá la exhibición cuenta con cerámica Coclé con representaciones acuáticas, así como platos con pedestales, de igual manera con tres tonos: amarillento de base, naranja y oscuro. Algunas posibles representaciones figuran entre tiburón-martillo, manatarraya y caimán.

Una sección con cerámica y piedra de la Región Central de Costa Rica, en donde aparecen en piedra, personajes acuclillados "tipo fumadores", guerreros cabeza trofeo, personajes femeninos, machacadores, metates con figuras de mamíferos,

En cuanto a los metales, en el Museo se resguardan algunas piezas de tumbaga de la subregión Diquís, como saurios y personajes antropomorfos, así como de Veraguas de tipo ave, personajes antropomorfos, serpientes, entre otros. De igual manera, en conjunto con piezas cerámicas de la Región Gran Chiriquí.

De la cultura Maya el Museo cuenta con una importante cantidad de objetos, su mayoría en cerámica, en donde sobresalen figuras humanas, zoomorfas, copas, cuencos, incensarios, vasos con glifos, cabezas, platos; además de algunos frisos, estelas, hachas o instrumentos filosos.

Expongo esta primera impresión de un museo tan recóndito para nosotros en América y que cuenta con esta importante colección de piezas de Centroamérica.

Henry O. Vargas Benavides

Profesor de Diseño e investigador



Región Central Costa Rica. Foto cortesía del autor



Metate panel colgante. Foto cortesía del autor.

A visit to the Chilean Museum of Pre-Columbian Art

This July I had the opportunity to visit the Chilean Museum of Pre-Columbian Art, located in the historic center of the city of Santiago, Chile. It is an institution that was started by the Municipality of Santiago and the Larraín Echañique Family Foundation. It began its functions in 1981 as a public-private institution, so it has resources from the State (municipal and government) and its own funds.

In this small article I want to tell you about the first surprise of the visit, especially when observing an important collection of Central American pieces in its collection; Later, I will expand in another installment other details worth knowing about this Museum. It is important to introduce that apart from an important Chilean collection of pre-Hispanic pieces, the museum has another considerable selection of objects from current countries such as Mexico, Guatemala, Costa Rica, Panama, Colombia and Peru, mainly.

Starting the tour, I was shocked that the first exhibit piece upon climbing the steps was a hanging panel from the Central Region of Costa Rica. It presents a stylization of three species of toucans on its bra edges and a humanoid figure in its central part, as well as a decoration of square modules on its edges with some wear.

Later, a large tripod vessel from the Greater Nicoya Region, with the presence of an effigy head of a possible feline. In addition to two types of designs on its upper band and the presence of three characteristic tones: a beige as a base, a dark tone and a reddish tone for the rest of its decoration and stylization of shapes. The same one with its front legs resting on the rear ones. Likewise, another urn with an important representation of this same region, with tripod vases or seated female figures.



Gran Nicoya figura femenina



Figura Maya



Cerámica Panamá



Tumbaga Gran Chiriquí



Vasija Gran Nicoya. Foto cortesía del autor.

From the Central Region of Panama, the exhibition features Coclé ceramics with aquatic representations, as well as plates with pedestals, also with three tones: yellowish base, orange and dark. Some possible representations include hammerhead shark, stingray and alligator.

A section with ceramics and stone from the Central Region of Costa Rica, where squatting “smoking type” characters, trophy-headed warriors, female characters, mashers, metates with figures of mammals, appear in stone.

As for metals, the Museum houses some pieces of tumbaga from the Diquís subregion, such as saurians and anthropomorphic characters, as well as Veraguas of the bird type, anthropomorphic characters, snakes, among others. Likewise, in conjunction with ceramic pieces from the Greater Chiriquí Region.

From the Mayan culture, the Museum has a significant number of objects, mostly ceramic, where human and zoomorphic figures, cups, bowls, incense burners, glasses with glyphs, heads, plates stand out; in addition to some friezes, steles, axes or sharp instruments.

I present this first impression of a museum that is so remote for us in America and that has this important collection of pieces from Central America.

Henry O. Vargas Benavides

Design teacher and researcher

Guillermo Pacheco López y la Mesoamérica Contemporánea

Guillermo Santos, Oaxaca México.



Una definición de Mesoamérica podría provenir de sus objetos artísticos, como si las civilizaciones que cruzaron y germinaron en sus múltiples territorios hubiesen dejado vestigios llenos de vida. Ya que las fronteras y las clausuras políticas han fragmentado esta zona, que en algún momento fue denominada como una sola geografía (que abarca desde México hasta Costa Rica), hablar de ella podría descubrirnos algunas ideas interesantes.

Mesoamérica es claramente un área de resistencia, un espacio para la alteridad. ¿Por qué habríamos de pensarla como algo superado o históricamente anticuado? Las tradiciones, mitologías, sus simbolismos, las decenas de idiomas hablados, los climas y sistemas políticos han sobrevivido pese a las ideologías que explotan la riqueza territorial y humana.

También, por supuesto, porque a pesar de todo, los habitantes de este inmenso espacio han sabido dialogar con su medio y con los otros, sus semejantes, durante los diversos estratos del tiempo. Para poder resistir, los mesoamericanos han comerciado y guerreado. Ambas situaciones se dieron de modo distinto y con distinta intensidad. No pudo haber en nuestros pueblos resistencia pasiva sino más bien una actitud abierta a intercambiar valores, proceso en parte doloroso y en parte provechoso.

Creo que un claro ejemplo de un arte mesoamericano contemporáneo estaría representado por la obra del pintor mexicano Guillermo Pacheco (1971). El artista nació y habita una de las sociedades que han hecho de la cultura visual una forma de vida: Oaxaca, uno de los epicentros artísticos de América Latina, tierra de procedencia de pintores como Rufino Tamayo, Francisco Toledo o Rodolfo Nieto; lugar que, además de ser una ciudad (la capital del Estado del mismo nombre) es un laboratorio que modifica constantemente nuestras nociones culturales. En Oaxaca se hablan 16 idiomas distintos, incluyendo el español; además es la entidad mexicana con mayor diversidad biológica del país, lo que problematiza y enriquece la experiencia creativa. Los artesanos de esta región han pervivido gracias a la tradición y a la continua innovación de esa tradición. Esta intensidad y alteridad han impactado significativamente el trabajo de Pacheco, un pintor



que ha cultivado distintas técnicas como la cerámica, el óleo y la gráfica, a veces mezclando o yendo de una técnica a otra sin ninguna limitación formal.

Es posible que su obra resulte un almanaque de hibridación. En parte porque este autor tiene lazos familiares inmediatos tanto con Sinaloa, Estado del noroeste mexicano, como con la Costa de Oaxaca, particularmente por la etnia ikoot (los hombres y mujeres del mar que crecieron viendo la infinitud del Océano Pacífico y que poseen una de las culturas más fascinantes de una tierra repleta de montañas y desfiladeros; su idioma es el ombeayiüts). Tendríamos que sumar a estas condiciones los materiales tanto físicos como poéticos a los que Pacheco suele recurrir: un lienzo, por ejemplo, suele ser lugar de encuentro entre el ensueño y los remotos recuerdos de pueblos y comarcas vistos por sus ojos y por los de sus antepasados.

El mundo que señala Guillermo Pacheco es, en esencia, utópico. Los colores que utiliza, cerúleos o terrosos, a veces con inflorescencias de mica mineral, nos hablan generalmente de paisajes inexistentes, anhelados, que provocan en el espectador el deseo de habitar un territorio lleno de agua, plantas, animales y objetos sagrados. La dimensión que se desdobra en su trabajo, es una dimensión olvidada por el ser humano disgregado, habitante de metrópolis y de periferias: ahí es posible una relación en equilibrio con todo lo que le rodea, como ocurre con un auténtico ecosistema. Y en ese ecosistema, los sueños, la magia, la lengua, los minerales, el viento mismo, están todos adaptados y en diálogo permanente con la vida humana, que no es ni más ni menos, sino un fragmento más de una totalidad anhelante. Hay, por supuesto, en el arte de Guillermo Pacheco objetos y personajes que parecen estar ensamblados o que están compuestos por diversidad de módulos. Esta consideración, la de una mezcla nada azarosa,



está presente en la sangre y en la visión de cualquier mesoamericano vivo. Es, por supuesto, la de una experiencia compuesta.

Creo que hay una metáfora importante en su trabajo: los oteaderos de venados. Estos lugares, donde diversas especies animales se encuentran, poseen para muchos pueblos de Oaxaca una dimensión ritual. La vegetación, pero también el privilegio de un espacio para observar y olfatear, los vestigios arquitectónicos y los instrumentos prehispánicos que se han encontrado ahí, conjugan un tiempo y un espacio cruzado, híbrido, conservado. Lo que al pintor mexicano le interesa exaltar en su interacción plástica es el espejismo de ese lugar incierto donde lo humano, lo animal, lo mineral y lo sagrado se encuentran. Sólo entonces podemos vislumbrar algo de la magia del mundo Mesoamericano en el presente hipertecnificado y anti ritual.

Guillermo Pacheco and contemporary Mesoamerica

Guillermo Santos

A definition of Mesoamerica could come from its artistic objects, as if the civilizations that crossed and germinated in its multiple territories had left vestiges full of life. Since borders and political closures have fragmented this area, which was once called a single geography (spanning from Mexico to Costa Rica), talking about it could reveal some interesting insights.

Mesoamerica is clearly an area of resistance, a space for otherness. Why should we think of it as something outdated or historically outdated? The traditions, mythologies, their symbolism, the dozens of languages spoken, the climates and political systems have survived despite the ideologies that exploit territorial and human wealth.

Also, of course, because despite everything, the inhabitants of this immense space have known how to dialogue with their environment and with others, their peers, during the various strata of time. In order to resist, the Mesoamericans have traded and warred. Both situations occurred in a different way and with different intensity. There could not be passive resistance in our people but rather an open attitude to exchanging values, a process that is partly painful and partly beneficial.

I believe that a clear example of contemporary Mesoamerican art would be represented by the work of the Mexican painter



Guillermo Pacheco (1971). The artist was born and lives in one of the societies that have made visual culture a way of life: Oaxaca, one of the artistic epicenters of Latin America, the land of origin of painters such as Rufino Tamayo, Francisco Toledo and Rodolfo Nieto; a place that, in addition to being a city (the capital of the State of the same name) is a laboratory that con-



stantly modifies our cultural notions. In Oaxaca, 16 different languages are spoken, including Spanish; It is also the Mexican entity with the greatest biological diversity in the country, which problematizes and enriches the creative experience. The artisans of this region have survived thanks to tradition and the continuous innovation of that tradition. This intensity and otherness have significantly impacted the work of Pacheco, a painter who has cultivated different techniques such as ceramics, oil and graphics, sometimes mixing or going from one technique to another without any formal limitations. It is possible that his work turns out to be an

almanac of hybridization. Partly because this author has immediate family ties with both Sinaloa, a state in northwestern Mexico, and the coast of Oaxaca, particularly because of the Ikoot ethnic group (the men and women of the sea who grew up seeing the infinity of the Pacific Ocean and who have the most fascinating cultures of a land full of mountains and gorges; their language is Ombeayiüts). We would have to add to these conditions the physical and poetic materials that Pacheco usually uses: a canvas, for example, is usually a meeting place between dreams and the remote memories of towns and regions seen by his eyes and by those of his friends. ancestors. The world that Guillermo Pacheco points out is, in essence, utopian. The colors he uses, cerulean or earthy, sometimes with inflorescences of mineral mica, generally speak to us of non-existent, longed-for landscapes, which provoke in the viewer the desire to inhabit a territory full of water, plants, animals and sacred objects. The dimension that unfolds in his work is a dimension forgotten by the disintegrated human being, inhabitant of metropolises and peripheries: there a relationship in balance with everything that surrounds him is possible, as occurs with an

authentic ecosystem. And in that ecosystem, dreams, magic, language, minerals, the wind itself, are all adapted and in permanent dialogue with human life, which is neither more nor less, but one more fragment of a yearning totality. There are, of course, in Guillermo Pacheco's art objects and characters that seem to be assembled or that are composed of a variety of modules. This consideration, that of a non-random mixture, is present in the blood and vision of any living Mesoamerican. It is, of course, that of a compound experience. I think there is an important metaphor in your work: deer lookouts. These places, where various animal species are found, have a ritual dimension for many people in Oaxaca. The vegetation, but also the privilege of a space to observe and smell, the architectural vestiges and the pre-Hispanic instruments that have been found there, combine a time and a crossed, hybrid, conserved space. What the Mexican painter is interested in exalting in his plastic interaction is the mirage of that uncertain place where the human, the animal, the mineral and the sacred meet. Only then can we glimpse something of the magic of the Mesoamerican world in the hyper-technical and anti-ritual present.

En los años noventas del siglo pasado ocurrió una apertura cultural en la humanidad: la ruptura del muro de Berlín y la distensión del eje Este-Oeste que por años tensó la Guerra Fría, catapultaron los discursos de la otredad, “Yo Soy Tú”, confrontando a iguales y tolerancia hacia las diversidades que ya no eran consideradas factores disruptivos sino de conjunción, con el arte como ardid o pivote.

La referencia más cercana para abordar esta reflexión la marcó el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC fundado en 1994), montando en la Plaza de la Democracia de San José una colección de mega gráficas motivando a reconocernos por la necesidad del Otro, como un día dijo Platón: “la ciudad nace porque no nos bastamos por sí mismos”.

Se hablaba del espíritu colaborativo de la comunidad, dos años después el MADC expuso Mesótica II: Centroamérica re-generación, circulando por varias ciudades europeas portando la actitud descolonizadora. Hoy se tiene Mesoamérica Tierra de Huellas con unos cincuenta artistas de la región, curada por la nicaragüense Illimani de los Andes y LFQ.

El arte contemporáneo, agente de estas transformaciones alentó lo popular, el arte originario, las diversidades culturales, al mismo tiempo que ponía en diálogo la transformación donde la tecnología tenía una voz, recuérdese la muestra “Alto y Bajo” 1991, curada por el MOMA e itinerante por otras ciudades estadounidenses transformando el paradigma: pinturas de maestros europeos se exhibían junto a collages con tiras



cómicas arrancadas de las paredes de la calle, creados por Mimmo Rotella, y las pinturas de Roy Lichtenstein ampliaban el punto de la impresión lito-offset observando además las viñetas de publicidades vistas en revistas, tiras cómicas y periódicos. No faltaban productos de la industria como un automóvil.

Para la sesenta Bienal Internacional de Venecia su curador el brasileño Adriano Pedrosa, propuso cercanas razones: “La figura del extranjero se asocia al forastero, al straniero, al estranho, al étranger, y así la exposición se despliega y centra en la producción de otros sujetos relacionados: el artista queer, que se ha movido entre diferentes sexualidades y géneros, a menudo perseguido o proscrito; el artista outsider, que se sitúa en los márgenes del mundo del arte, al igual que el autodidacta y el llamado artista folk; así como el artista indígena, frecuentemente tratado como extranjero en su propia tierra” (<https://es.artealdia.com/Noticias/EL-TEMA-DE-LA-BIENAL-DE-ARTE-DE-VENECIA-2024-STRANIERI-OVUNQUE-EXTRANOS-EN-TODAS-PARTES>)

En El Salvador, la muestra “Relatos Híbridos”, del artista Juan Carlos Recinos Guzmán, curada por Dalia Chévez, bien podría estar en estos esquemas curatoriales y haber estado en Venecia: admite la fortaleza de las narrativas populares y el goce estético portado por las tradiciones y manifestaciones originarias, que llevan a la sala pinturas, fotografías, objetos escultóricos, máscaras, todo dentro de una estética de lo popular e identitario. El uso de papel picado que ya de por sí es portador del signo de la festividad local, dan luz y color a un ambiente que, aunque festivo, interioriza en el espectador la reflexión de estas narrativas y sus contingencias relatadas por ancianos, mujeres y adultos de una comunidad que recuerda y da valor al signo de la memoria cultural. Altaristas y otros talentos de las celebraciones religiosas y



populares reflexionan en la identidad y el espíritu de colaboración propio de las comunidades actuales. Es importante -comenta Dalia como curadora-, que Juan Carlos se pregunte “¿Quién Soy?”, y agrega: “viene dada por las partidas del padre (indígena bastardo) y la madre (ladina). Es una pregunta frente a lo que supone abrazar esas herencias”, interrogante central al discurso social y antropológico



actual, que viene planteándose constantemente por qué las identidades son tan cambiantes como sólidas, una actitud que repasa la paradoja de lo contemporáneo.

Chévez evoca además: “La exposición tenía máscaras que usaron también niños. Se animaba al juego con tres elementos: las máscaras puestas al nivel de los niños, los espejos deformantes y la toma de las polaroids; además valora el signo de la memoria cultural como un legado para las nuevas generaciones”.

“Relatos Híbridos” repiensa el origen y trascendencia actual de estas festividades, con sus mitos y realidades tales como la gastronomía (comidas y bebidas basadas en productos de la tierra), las cofradías y agrupaciones quienes mantienen una memoria observada en la creación de máscaras, vestimentas, cantos y danzas que representan la eterna lucha entre los dominantes y los dominados, confrontaciones de emancipa-



ción o descolonización de esa influencia manifestada en lo religioso, político, social, cultural, y el arte es el mejor vehículo para sustentar estas poéticas portadoras de la identidad e hibridez de nuestros pueblos mesoamericanos.

LFQ para L´Hoxa, abril 2024



Juan Carlos Recinos: Hybrid Stories

In the nineties of the last century, a cultural opening occurred in humanity: the breaking of the Berlin Wall and the detente of the East-West axis that for years strained the Cold War, catapulted the discourses of otherness, "I Am You", confronting equals and tolerance towards diversities that were no longer considered disruptive factors but rather conjunction, with art as a ruse or pivot. The closest reference to address this reflection was the Museum of Contemporary Art and Design (MADC founded in 1994), mounting in the Plaza de la Democracia in San José a collection of mega graphics motivating us to recognize ourselves for the need of the Other, as a day Plato said: "the city is born because we are not enough on our own."

*There was talk of the collaborative spirit of the community, two years later the MADC exhibited *Mesótica II: Central America re-generation*, circulating through several European cities carrying the decolonizing attitude. Today there is *Mesoamerica Tierra de Huellas* with about fifty artists from the region, curated by the Nicaraguan *Illimani de los Andes* and who writes. Contemporary art, the agent of these transformations, encouraged the popular, the original art, the cultural diversities, at the same time that it put into dialogue the transformation where technology had a voice, remember the exhibition "Alto y Bajo" 1991, curated by the MOMA and traveling through other American cities, transforming the paradigm: Paintings by European masters were exhibited alongside collages with comic strips torn from street walls, created by Mimmo Rotella, and Roy Lichtenstein's paintings expanded the point of litho-offset printing, also observing the vignettes of advertisements seen in magazines, comic strips and newspapers. There*

was no shortage of industrial products such as a car. For the sixtieth International Venice Biennale, its curator, the Brazilian Adriano Pedrosa, proposed similar reasons: "The figure of the foreigner is associated with the foreigner, the stranger, the stranger, the stranger, and thus the exhibition unfolds and focuses on the production of others. related subjects: the queer artist, who has moved between different sexualities and genders, often persecuted or outlawed; the outsider artist, who is situated on the margins of the art world, as well as the self-taught and the so-called folk artist; as well as the indigenous artist, frequently treated as a foreigner in his own land" (<https://es.arteldia.com/Noticias/EL-TEMA-DE-LA-BIENAL-DE-ARTE-DE-VENECIA-2024-STRANIERI-OVUNQUE-STRANGERS-EVERYWHERE>)

En El Salvador, la muestra "Relatos Híbridos", del artista Juan Carlos Recinos Guzmán, curada por Dalia Chévez, bien podría estar en estos esquemas curatoriales y haber estado en Venecia: It admits the strength of popular narratives and the aesthetic enjoyment carried by traditions and original manifestations, which bring paintings, photographs, sculptural objects, masks to the room, all within an aesthetic of the popular and identity. The use of confetti, which in itself carries the sign of the local festivity, gives light and color to an environment that, although festive, internalizes in the viewer the reflection of these narratives and their contingencies told by the elderly, women and adults. of a community that remembers and gives value to the sign of cultural memory. Altar installers and other talents of religious and popular

celebrations reflect on the identity and spirit of collaboration typical of today's communities.

It is important - comments Dalia as curator - that Juan Carlos asks himself "Who Am I?", and adds: "it comes from the departures of the father (indigenous bastard) and the mother (ladina). It is a question regarding what it means to embrace these inheritances", a central question to the current social and anthropological discourse, which is constantly asking why identities are as changing as they are solid, an attitude that reviews the paradox of the contemporary.

Chévez also evokes: "The exhibition had masks that children also used. The game was encouraged with three elements: the masks placed at the children's level, the deforming mirrors and the taking of polaroids; "It also values the sign of cultural memory as a legacy for new generations."

"Hybrid Stories" rethinks the origin and current significance of these festivities, with their myths and realities such as gastronomy (food and drinks based on local products), the brotherhoods and groups who maintain a memory observed in the creation of masks, clothing, songs and dances that represent the eternal struggle between the dominant and the dominated, confrontations of emancipation or decolonization of that influence manifested in the religious, political, social, cultural, and art is the best vehicle to sustain these poetics that bear the identity and hybridity of our Mesoamerican peoples.

LFQ for L'Hoxa, April 2024



lhoa.art