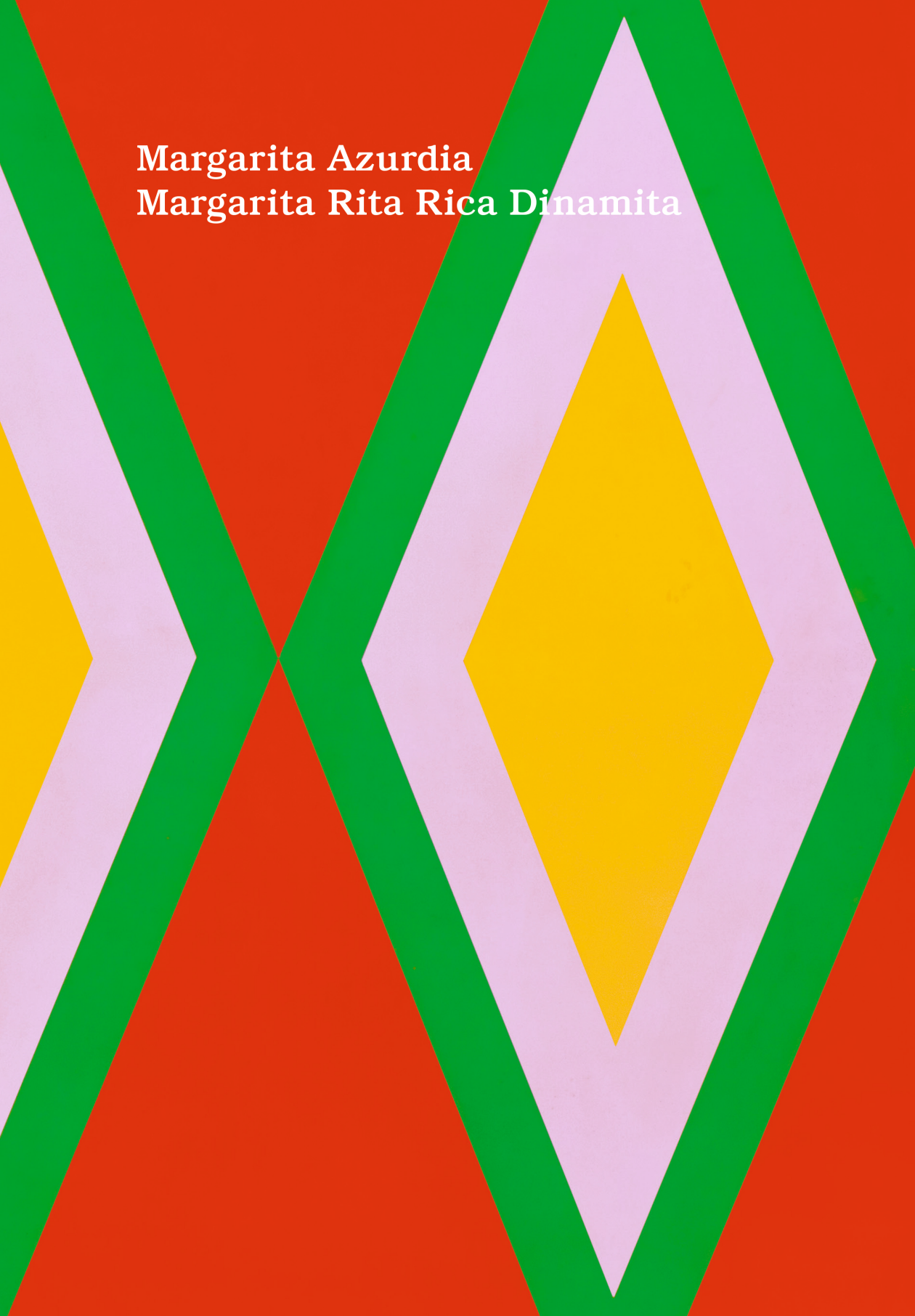




**Margarita Azurdia**  
**Margarita Rita Rica Dinamita**





Margarita Azurdia

Margarita Rita Rica Dinamita





MARGARITA ZURDIA  
PRESENTA  
'UNA'

GUATEMALA 1989

Margarita Azurdia, also known as Margot Fanjul, was one of the most important Guatemalan artists of the mid-1960s. At a time when the country was in the throes of civil war, the emergence of a vibrant art scene made Guatemala an epicenter of contemporary art in Central America.

Margarita Azurdia played a key role in this scene. Considered a pioneer of non-object art in Guatemala, her first series of large-scale abstract paintings featuring unusual color combinations and geometric shapes—notably diamonds—was inspired by Indigenous Guatemalan textile designs. A prolific and versatile artist, she entered the art world late, producing works that engaged with the trends emerging at the time, such as Op Art and Color Field painting, and also with the legacy of pre-Hispanic cultures.

Through the exhibition *Margarita Azurdia: Margarita Rita Rica Dinamita*, we revive this great figure of Central American art. Curated by Rossina Cazali, this overview of Azurdia's extensive body of work reveals her growing interest in articulating a feminist discourse and placing the female body at the center of her artistic research. The exhibition shows her desire to unite art and spirituality, and to use her creative practice as a tool for personal transformation and (re)connection with the sacred. It also presents the various developments in her work, particularly after her years in Paris.

All in all, this exhibition shows us the radical modernity of Azurdia's work and its significance in the modern and contemporary art scenes of Guatemala and Central America. This catalogue reinforces this with lucid essays by Cecilia Fajardo-Hill, Emiliano Valdés, Anabella Acevedo, and Rossina Cazali, whom we applaud.

Finally, the Ministry of Culture and Sport would like to thank Milagro de Amor for its excellent work in safeguarding, restoring, and disseminating Margarita Azurdia's legacy, as well as the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía—and the Community of Madrid for its collaboration—for giving us this opportunity to discover and explore the fascinating work of this Guatemalan artist.

Miquel Iceta i Llorens  
Minister of Culture and Sport

Margarita Azurdia, conocida también como Margot Fanjul, fue una de las artistas guatemaltecas más relevantes de mediados de la década de 1960. En un momento en el que el país se encontraba sumido en los comienzos de la guerra civil, surgió en Guatemala una vibrante escena artística que convirtió al país en uno de los epicentros del arte contemporáneo de Centroamérica.

En esta escena, Margarita Azurdia jugó un papel fundamental. Considerada como pionera del arte no objetual en Guatemala, su primera serie de pinturas abstractas de gran formato, con combinaciones de colores inusuales y formas geométricas —principalmente rombos— se inspiraban en los diseños textiles indígenas de Guatemala. Artista prolífica y polifacética, había desembarcado en el mundo del arte de manera tardía, aportando obras que dialogaban con corrientes emergentes en aquellos años como el op art y los campos de color, además de con el legado de las culturas prehispánicas.

Con la exposición *Margarita Azurdia. Margarita Rita Rica Dinamita*, recuperamos a esta gran figura del arte centroamericano. Comisariada por Rossina Cazali, el recorrido por su extensa producción nos indica un creciente interés de la artista por articular un discurso feminista y por centrar su investigación artística en el cuerpo de la mujer. Nos permite conocer su aspiración de aunar arte y espiritualidad, y de hacer de su práctica creativa un instrumento de transformación personal y (re)conexión con lo sagrado, mostrando también las diferentes derivas que su obra fue experimentando, sobre todo tras sus años en París.

En definitiva, esta exposición nos muestra la radical modernidad del trabajo de esta mujer relevante dentro del panorama del arte moderno y contemporáneo de Guatemala y de Centroamérica. A ello contribuye este catálogo, con lúcidos ensayos elaborados por Cecilia Fajardo-Hill, Emiliano Valdés, Anabella Acevedo y Rossina Cazali, a quienes felicitamos.

Por último, desde el Ministerio de Cultura y Deporte, agradecemos a Milagro de Amor, por su gran labor de custodia, restauración y difusión del legado de Margarita Azurdia, así como al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía —y a la Comunidad de Madrid como institución colaboradora— por la oportunidad que nos brindan de descubrir y profundizar en la fascinante obra de esta artista guatemalteca.

Miquel Iceta i Llorens  
Ministro de Cultura y Deporte





Con una trayectoria marcada por su condición de artista mujer procedente de un país pequeño y periférico, Margarita Azurdia (Antigua Guatemala, 1931 - Ciudad de Guatemala, 1998) fue una creadora latinoamericana cuya obra —en la que recurrió a una gran diversidad de medios expresivos: de la pintura a la danza experimental, pasando por la escultura, la instalación o la creación de libros de artista elaborados con dibujos, collages y poemas— ha despertado un creciente interés en la escena artística internacional durante los últimos años.

*Margarita Azurdia. Margarita Rica Rita Dinamita*, primera gran exposición monográfica que se le dedica en Europa, nos brinda la oportunidad de adentrarnos en su heterodoxo universo poético y visual, mostrando cómo la artista logró fundir de una manera orgánica los lenguajes de la modernidad con elementos ligados a las culturas originarias de su país natal. A través de una amplia selección de sus trabajos, así como de materiales documentales sobre sus producciones artísticas no objetuales, la muestra pone de relieve no solo las múltiples metamorfosis creativas que Azurdia fue experimentando a lo largo de sus más de tres décadas de carrera, sino también la importancia que, como nos señala Rossina Cazali, comisaria de la exposición, tuvo en la configuración de su obra la “toma de conciencia del *yo* y sus transformaciones personales”. De dicha importancia da cuenta su decisión de ir firmando sus piezas con diferentes nombres: Margot Fanjul, Margarita Azurdia, Una Soledad, Margarita Rita Rica Dinamita, Anastasia Margarita... Una decisión indesligable de su propio devenir biográfico que la emparenta con autores claves en la historia de la modernidad, quienes han utilizado la heteronimia como un medio para remarcar la dimensión poliédrica y mutante de su trabajo.

Su incursión en el mundo de las artes plásticas fue relativamente tardía. Es una estancia en California a finales de la década de 1950, cuando ya era madre de tres hijos, fruto de su matrimonio con el empresario Carlos Fanjul, lo que la anima a llevar a cabo sus primeras obras, muy influidas por el informalismo y el expresionismo abstracto. En 1963, instalada de nuevo en Guatemala, realiza sus primeras dos exposiciones individuales, conformadas por pinturas abstractas con motivos geométricos y una serie de lienzos titulada *Óvalos* que ya prefiguraba su idea del cuerpo femenino como un centro emisor de espiritualidad. Idea que será nuclear en la fase final de su trayectoria.

Estas pinturas, la mayoría de ellas hoy desaparecidas, son el antecedente directo de la serie *Geométricas*, conjunto de cuadros

abstractos de grandes dimensiones que Azurdia realiza a mediados de la década de 1960. Con sus combinaciones de rombos, líneas y colores planos fuertemente contrastados, estos cuadros establecen una compleja relación dialógica tanto con las experimentaciones visuales del op art y los campos de color, como con los diseños textiles de los indígenas de Guatemala, llegando a evocar los huipiles ceremoniales de las mujeres mayas. La serie generó una cierta controversia en la escena artística guatemalteca de la época pues, como nos explica Cecilia Fajardo-Hill, ciertos sectores consideraban que la abstracción de Margarita Azurdia daba la espalda a los acuciantes problemas políticos y sociales que vivía el país. La artista, que participó activamente en los debates que se dieron durante aquellos años en Latinoamérica entre los partidarios del internacionalismo y los del llamado nuevo humanismo o nueva figuración, liderados en Guatemala por el influyente colectivo Vértebra, se rebeló contra ese mandato a representar de manera explícita los efectos de la violencia circundante. Lo hizo desde la convicción de que lo realmente revolucionario y transformador en el ámbito artístico era asumir un compromiso firme con la búsqueda de estéticas y conceptos nuevos.

A finales de la década de 1960 y principios de la de 1970, Azurdia llegó a tener una cierta proyección internacional. En 1968, las pinturas de la serie *Geométricas* se presentaron en la Galería Cisneros de Nueva York y, al año siguiente, la autora obtuvo una mención honorífica en la X Bienal de São Paulo por su obra *Asta 104*, conjunto de cinco pinturas escultóricas donde ahonda en su interés por lo cosmológico. En 1970 participa en el tercer Salón Independiente de México con tres de las piezas de esta serie. La dimensión instalativa será central en los trabajos que realiza para la II y III edición de las bienales de Arte Coltejer (Medellín, Colombia, 1970 y 1972), en los que busca una involucración activa del público, priorizando lo experiencial sobre lo objetual y apostando por un replanteamiento radical de la relación obra-espectador.

Coincidiendo con esta fase expansiva de su carrera, entre 1971 y 1974 llevó a cabo la que quizás sea su serie más emblemática: *Homenaje a Guatemala*. Se trata de un conjunto de obras, algunas presentadas en la XII Bienal de São Paulo en 1973, en las que toma como punto de partida tallas de madera realizadas por ebanistas de Antigua, sobre las que interviene con patrones y diseños que recuerdan sus primeras pinturas geométricas y a las que añade diversos elementos ornamentales —cráneos de barro, plumas, tocados, máscaras...— vinculados a diversas tradiciones artesanales de Latinoamérica. El resultado es un singular corpus de piezas escultóricas —impregnadas, en palabras de Rossina

Cazali, “de una mezcla de modernidad y arcaísmo”— que evocan los tradicionales altares de los pueblos del altiplano guatemalteco, ejemplo paradigmático del sincretismo religioso y cultural de Guatemala, al tiempo que dan cuenta de la voluntad de Azurdia de articular un discurso implícitamente feminista, resaltando el papel crucial jugado por las mujeres como fuente primigenia de la vida y elemento esencial para su sostenimiento. La potencia iconográfica de estas esculturas ha propiciado que sobre ellas se hayan realizado numerosas interpretaciones, a veces poniendo el foco en su capacidad de fusionar las culturas mayas y afrocaribeñas; otras viéndolo como una lúcida metáfora de la guerra civil guatemalteca o como una relectura desde lo escultórico del universo poético del realismo mágico.

Como nos señala Emiliano Valdés, “el camino de esta artista, dentro del arte y fuera, avanzaba hacia una transformación personal profunda y no se orientaba hacia el éxito en el circuito artístico”. Es en estas claves, aún sin olvidar otras de naturaleza más coyuntural, desde las que hay que entender su decisión de trabajar con medios más íntimos, como el dibujo o la escritura de poemas, durante los años en los que vivió en París, de 1974 a 1982. Fue allí donde elaboró varios de sus libros de artista y entró en contacto con el mundo de la danza contemporánea. También donde a partir de sus aprendizajes en los círculos de artistas mujeres que frecuentaba, dio un nuevo giro a su carrera. Giro que le encamina a centrarse en la búsqueda de un lenguaje espiritual y ritual propio, desligando casi por completo su práctica artística de una lógica productivista y convirtiendo las ideas de cuidado, autoconocimiento corporal y conexión con lo sagrado en elementos cardinales de su trabajo.

En esta dirección continuará profundizando cuando regresa a Guatemala, primero con las acciones que lleva a cabo en el seno de Laboratorio de Creatividad, colectivo de danza experimental que creó junto con los artistas Benjamín Herrarte y Fernando Iturbide; y después a través de proyectos de diversa índole en los que su devoción por la Diosa Madre y su afán por aunar arte y espiritualidad dan lugar a una narrativa ya sí inequívocamente feminista que pone en el centro el cuerpo de las mujeres y reivindica el poder sanador del ritual. Estos planteamientos también quedaron plasmados en la obra pictórica que la artista realizó en la fase final de su trayectoria. Dibujos esquemáticos, de trazos espontáneos que a menudo firma con el nombre de Anastasia Margarita, pseudónimo que adoptó como homenaje a la “esclava Anastasia”, figura mítica del santoral folclórico brasileño, famosa por su carácter rebelde y sus milagrosas dotes curativas.

Su intuición feminista y el esfuerzo que hizo para desprenderse de las convenciones heredadas que le impedían desarrollar dicha intuición; su capacidad de dialogar con el presente sin renunciar a su legado cultural; su indomesticable espíritu crítico que le llevó a someter su trabajo a un continuo proceso de cuestionamiento y reformulación; su concepción heterodoxa, en definitiva, de la práctica artística que siempre concibió como una herramienta emancipatoria y de transformación personal, son muchas las razones por las que podemos decir que Margarita Azurdia es una figura fundamental del arte guatemalteco y centroamericano de la segunda mitad del siglo XX. Con la organización de esta exposición no solo queremos contribuir a dar conocer su excepcional obra, sino también incidir en la necesidad de desbordar los presupuestos dominantes en la historiografía artística que han hecho que el trabajo de Azurdia, como el de otros creadores ligados a países periféricos, haya tenido hasta la fecha una visibilidad muy reducida.

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

With a career marked by her status as a woman artist from a small, peripheral country, Margarita Azurdia (b. 1931, Antigua Guatemala; d. 1998, Guatemala City) was a Latin American artist who used various means of expression— from painting to experimental dance, sculpture, installation, and artist's books produced with drawings, collages, and poems—to create a body of work that has attracted growing interest in the international art scene in recent years.

*Margarita Azurdia: Margarita Rica Rita Dinamita*—the first major monographic exhibition of Azurdia's work in Europe—allows us to explore the artist's unconventional poetic and visual universe and shows us how she managed to coherently merge the languages of modern art with elements of the Indigenous cultures of her homeland. Through a broad selection of works and documentation of her non-object-based artistic production, the show highlights Azurdia's many creative metamorphoses in the course of a career spanning more than three decades. It also emphasizes what exhibition curator Rossina Cazali says is "the importance that self-consciousness and personal transformation would have for Azurdia," as reflected in her decision to produce her works under different names: Margot Fanjul, Margarita Azurdia, Una Soledad, Margarita Rica Dinamita, Anastasia Margarita... It is a decision inseparable from her life story, which connects her in historical terms to key modern writers who used heteronomy as a strategy to emphasize the multifaceted and changing aspect of their work.

Azurdia came to the art world relatively late. It was during a stay in California in the late 1950s—when she already had three children from her marriage to businessman Carlos Fanjul—that she ventured to make her first works, which were strongly influenced by Informel and Abstract Expressionism. In 1963, having moved back to Guatemala, she had her first two solo shows, featuring abstract paintings with geometric motifs. She also presented a series entitled *Óvalos* (Ovals) that prefigured her idea of the female body as a spirituality-emitting entity, an idea that was central to the final phase of her career.

These paintings, most of which have now disappeared, were the direct precursors of the *Geométricas* (Geometric Paintings) series, a group of large abstract paintings that Azurdia produced in the mid-1960s. Combining diamond shapes, lines, and contrasting planes of colors, these works set up a complex dialogical relationship with the visual experimentation of Op Art and Color Field painting, and with the textile designs of the Indigenous people of Guatemala, evoking the ceremonial huipils

of Maya women. The series sparked some controversy in the Guatemalan art scene at the time because, as Cecilia Fajardo-Hill writes, certain sectors believed that Azurdia's abstraction turned its back on the country's pressing political and social problems. Azurdia actively participated in the debates that were taking place in Latin America between supporters of internationalism on the one hand, and those of the so-called new humanism or new figuration—which in Guatemala were led by the influential group *Vértebra*—on the other, and she rejected the mandate to explicitly portray the effects of social violence. Instead, she was convinced that what was truly revolutionary and transformative in the realm of art was to take on a commitment to seek new aesthetics and concepts.

In the late 1960s and early 1970s, Azurdia achieved some international renown. The paintings from the *Geométricas* series were presented at New York's Cisneros Gallery in 1968, and the following year she received an honorable mention at the X Bienal de São Paulo for the *Asta 104* series, consisting of five sculptural paintings that deepened her interest in cosmological questions. In 1970 she participated in the third *Salón Independiente* in Mexico, showing three works from this series. She used installation art as a medium for the works she created for the II and III Bienal de Arte Coltejer (Medellín, Colombia, 1970 and 1972), actively seeking to involve the public. In these works she prioritized experience over objects, and opted for a radical rethinking of the artwork-spectator relationship.

Between 1971 and 1974, coinciding with this expansive phase of her career, Azurdia produced what may be her most emblematic series: *Homenaje a Guatemala* (Homage to Guatemala). It consists of a group of works—some of which were presented at the XII Bienal de São Paulo in 1973—in which she took wood carvings made by Antigua woodworkers as a starting point and modified them using patterns and designs reminiscent of her early geometric paintings, adding various adornments—clay skulls, feathers, headdresses, masks, etc.—typical of traditional Latin American handicrafts. The result is a singular body of sculptural works imbued with “a mixture of modernity and archaism,” as Rossina Cazali writes. They recall the traditional altars of the peoples of the Guatemalan highlands—which are a paradigmatic example of Guatemala's religious and cultural syncretism—while also reflecting Azurdia's desire to articulate an implicitly feminist discourse, emphasizing women's crucial role originating and sustaining life. The iconographic power of these sculptures has given rise to many interpretations, some highlighting their ability to unite Maya and Afro-Caribbean cultures, and others seeing them as a lucid metaphor for the Guatemalan Civil War or a sculptural rereading of the poetic universe of magic realism.

As Emiliano Valdés writes, “her path—both in and out of art—led her toward profound personal transformation and was not geared toward success in the art world.” Without ignoring other circumstantial aspects, this is the sense in which we must understand her decision to work with more intimate media such as drawing and poetry during her years in Paris, from 1974 to 1982. It was in Paris that she created several of her artist’s books and connected with the world of contemporary dance. And it was also where her career took a new direction, based on what she learned in the circles of women artists she frequented. It was a direction that led her to focus on pursuing her own spiritual and ritual language—almost completely severing her artistic practice from the productive logic of art—and to make the ideas of care, bodily self-awareness, and connection with the sacred the basic elements of her work.

She continued to work along these lines on her return to Guatemala, at first through her actions with the experimental dance group Laboratorio de Creatividad, which she founded with artists Benjamín Herrarte and Fernando Iturbide. Later, she worked on various projects in which her devotion to the Mother Goddess and her desire to unite art and spirituality gave rise to a now distinctly feminist narrative that revolved around women’s bodies and reclaimed the healing power of ritual. These ideas were also reflected in Azurdia’s late pictorial works: simple, spontaneous line drawings that she often signed “Anastasia Margarita,” a pseudonym she adopted as a tribute to Escrava Anastácia, a mythical Brazilian folk saint famous for her rebellious nature and miraculous healing powers.

Azurdia’s feminist intuition and her efforts to cast off the inherited conventions that prevented her from developing this intuition; her ability to dialogue with the present without abandoning her cultural heritage; the indomitable critical spirit that led her to constantly question and reformulate her work—in short, her unorthodox conception of artistic practice, which she always understood as an emancipatory tool for personal transformation: there are many reasons why we can say that Margarita Azurdia is a key figure of Guatemalan and Central American art of the second half of the twentieth century. In organizing this exhibition, we hope to help make her exceptional body of work more widely known. But we also hope to highlight the need to go beyond the dominant assumptions of art historiography as a result of which Azurdia’s work—like that of other artists associated with peripheral countries—has so far been little known.

Manuel Borja-Villel

Director, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía





- 16    Anotaciones sobre Margarita Rita Rica Dinamita
- 100   *Notes on Margarita Rita Rica Dinamita*  
      Rossina Cazali
- 124   De la forma-color y el espacio ambiental a la visión personal
- 138   *From Color-Form and Environmental Space to a Personal Vision*  
      Emiliano Valdés
- 148   La abstracción dialógica de Margarita Azurdia
- 158   *Margarita Azurdia's Dialogical Abstraction*  
      Cecilia Fajardo-Hill
- 166   *Así fue como yo volé. Margarita Azurdia, una particular manera de contarse a través del dibujo y la palabra*
- 180   *"That's how I flew": Margarita Azurdia, a Particular Way of Narrating Oneself Through Words and Drawings*  
      Anabella Acevedo
- 189   Lista de obras  
      *List of Works*

# Anotaciones sobre Margarita Rita Rica Dinamita

Rossina Cazali



Margarita Azurdia (1931-1998) pintó su primer autorretrato en 1962. La única evidencia que queda es una pequeña fotografía de la obra con una inscripción suya: “mi primer[a] pintura”. Los trazos que dan forma al rostro inexpresivo fueron aplicados con espátula y atravesados con algunos arañosos. Aunque la pieza no muestra un gran logro técnico, determina la importancia que tendría para la artista la toma de conciencia del *yo* y sus transformaciones personales, como quedaría plasmado en los cambios de su nombre. Ya fuera Margot, Margarita, Una Soledad, Margarita Rita Rica Dinamita o Margarita Anastasia, el camaleonismo la hizo desvanecerse en el panorama del arte latinoamericano, pero también resurgir, más tarde, como una de las artistas más interesantes de la pequeña escena artística de Guatemala.

Durante una conversación con la historiadora y curadora de arte Carla Stellweg en 2021, le pregunté si había conocido a Margarita Azurdia en la década de 1970, cuando ambas coincidieron en Ciudad de México. Aunque su primera respuesta fue negativa, solo después de mencionarle algunas pistas y nombres de personas en común comprendió el objetivo de mi búsqueda. Stellweg reaccionó con un sonoro “¡ah, Margot!” seguido de un extraordinario relato sobre la escena artística de Ciudad de México en aquellos años. Desafortunadamente, en los archivos custodiados por Milagro de Amor, que ella misma creó, no existe información sobre su estadía en México. Apenas una línea en su currículum alude a su participación en una de las actividades culturales que organizaron las instancias oficiales de los Juegos Olímpicos de México en 1968. En realidad, son varios los datos desconocidos o inexactos sobre la trayectoria de la artista. Ella misma incurría en imprecisiones que luego corregía pero que dieron pie a cierta confusión. Gracias a que hoy día se puede consultar un magnífico archivo de documentos sobre la artista<sup>1</sup>, así como distintos

<sup>1</sup> El archivo de la artista se encuentra en una primera etapa de organización y comienza los trabajos de digitalización para dar acceso a investigadores en el futuro.

estudios y publicaciones que han acompañado exposiciones recientes, es posible conocer con mayor precisión el orden de los eventos que conforman su recorrido<sup>2</sup>.

En 2020, cuando comencé a preparar mi contribución para este catálogo, tuve la oportunidad excepcional de entrevistar personalmente a la artista Olga Arriola de Geng (1927-2021), con la que Azurdia estableció una amistad de muchos años animada por el gusto de ambas por el arte. En la década de 1960, Arriola era dueña de una tienda de antigüedades que la artista visitaba con frecuencia para adquirir esculturas religiosas y güipiles ceremoniales. Estos objetos de gran valor patrimonial y simbólico —además de las cerámicas o esculturas en piedra de origen prehispánico que entonces circulaban sin restricción—, comenzaron a tener presencia en las casas de las élites guatemaltecas como elementos decorativos. Margarita, quien pertenecía a este grupo, llegó a formar una colección considerable que, de algún modo, reflejaba el rol de una mujer de clase alta por aquellos años, dedicada a la administración y la ornamentación de su vivienda, así como el cuidado de su familia.

El estudio de la producción artística de Margarita Azurdia, ha sido, en ocasiones, eclipsado por sus historias de vida. Ser esposa de un empresario dedicado a la agricultura a gran escala y a la comercialización de una de las canteras de mármol más importantes de Guatemala implicó que, para su desarrollo como artista y poeta feminista, tuviese que hacer un gran esfuerzo para separarse de las convenciones propias de su generación.

A mediados de la década de 1980, sin estar familiarizada con su carrera artística ni las anécdotas que la importunaban, acepté su invitación para conocerla y discutir un ensayo que escribí para presentar la obra de su hijo Carlos en la galería Imaginaria de Antigua Guatemala. Me pareció una persona dueña de una genialidad indescifrable y una comunicación epidérmica: cuando estaba feliz se transformaba en una persona resplandeciente, pero parecía quedarse sin aliento cuando estaba preocupada. Al hablar o escribir mezclaba palabras y oraciones en inglés, francés y español, algo que quedó evidenciado también en sus diarios y múltiples apuntes.

Azurdia es recordada como una mujer inteligente, creativa y excéntrica, sensible con los animales y el entorno, lo que en alguna ocasión le hizo replantearse su propia obra<sup>3</sup>. Durante el periodo que vivió en París, viajó en distintas ocasiones a Almería, España, donde comenzó a recoger perros que adoptaba como parte

<sup>2</sup> Han sido igualmente fundamentales los testimonios de personas que fueron cercanas a la artista que han resultado de gran importancia para esclarecer algunos datos proporcionados en este texto.

<sup>3</sup> Véase la referencia a *Homenaje a Guatemala* en la sección Tormento. Encuentro. Integración, p. 60 de este texto.

imprescindible de su familia. A todos los nombró con compasión y dulzura: Canuto, Solita, Guadalupe Valdez, Lupita o Carbones fueron algunos de ellos. Milagro de Amor, una perrita chihuahua que encontró lastimada y abandonada en la calle, su última compañera de vida, da nombre a la institución que preserva su extraordinario legado.

Más de veinte años después de aquel primer acercamiento, al que siguieron otros tantos, me reencuentro con la obra de Margarita Azurdia para abordar una nueva lectura de su trayectoria. Esta exposición en el Museo Reina Sofía, además de contar con sus pinturas geométricas de gran formato y las singulares esculturas de su serie *Homenaje a Guatemala* que acapararon la atención de críticos y comisarios, subraya la importancia que tuvo su periodo de experimentación con el movimiento, el cuerpo, el espíritu y su incursión en los espacios sagrados. Como comisaria de esta muestra, me interesa destacar esta etapa como fundamental en su trayectoria, en la que plasmó sus ideas más liberadoras, novedosas y trascendentes. El recorrido de la exposición es eminentemente temporal, aunque a veces se entrecruzan las épocas para sugerir la dimensión desregulada de la producción de la artista, donde la danza y los rituales dedicados a la Madre Tierra, la elaboración de libros de artista y la escritura de poesía, esculturas inauditas y altares sui géneris fueron, más que objetos, situaciones que invitaban a la emancipación de las formas, las estéticas. Es una invitación a descubrir la particular sensibilidad de una de las mentes más brillantes del siglo XX en Guatemala, una de las muchas mujeres artistas que fueron olvidadas por demasiado tiempo.

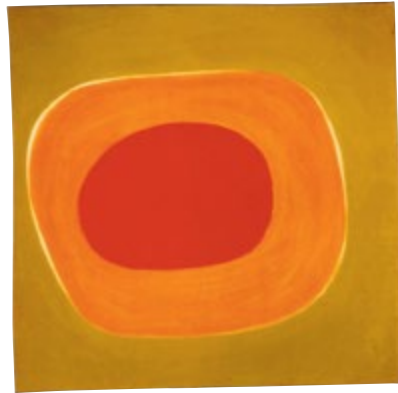
## Recuerdos de Antigua Guatemala

Margarita Azurdia Arimany nació en la ciudad de Antigua Guatemala en 1931. Sus padres fueron el guatemalteco Augusto Azurdia y Concha Arimany, nacida en Cataluña, España. Conservadora, profundamente religiosa y bajo los efectos de la dictadura del general Jorge Ubico, la pequeña población de Antigua fue el escenario en que la artista vivió su niñez y se forjaron algunos de los recuerdos familiares que años más tarde quedarían plasmados en algunos de sus dibujos y libros de artista. Según Carmen Pellecer Mayora, una de sus principales biógrafas, Azurdia fue una niña enfermiza y frágil, de gran imaginación e inquietud. Con trece años, después de la muerte de su padre, fue enviada por su madre, junto a sus dos hermanas, a Toronto, Canadá, para estudiar como internada en la Loretto College School, una escuela privada fundada en 1915 por las hermanas del Instituto de la Santísima Virgen María. Tras cuatro años sin recibir noticias de su familia, en 1948 su madre sorpresivamente la contactó para que ella y sus hermanas retornaran

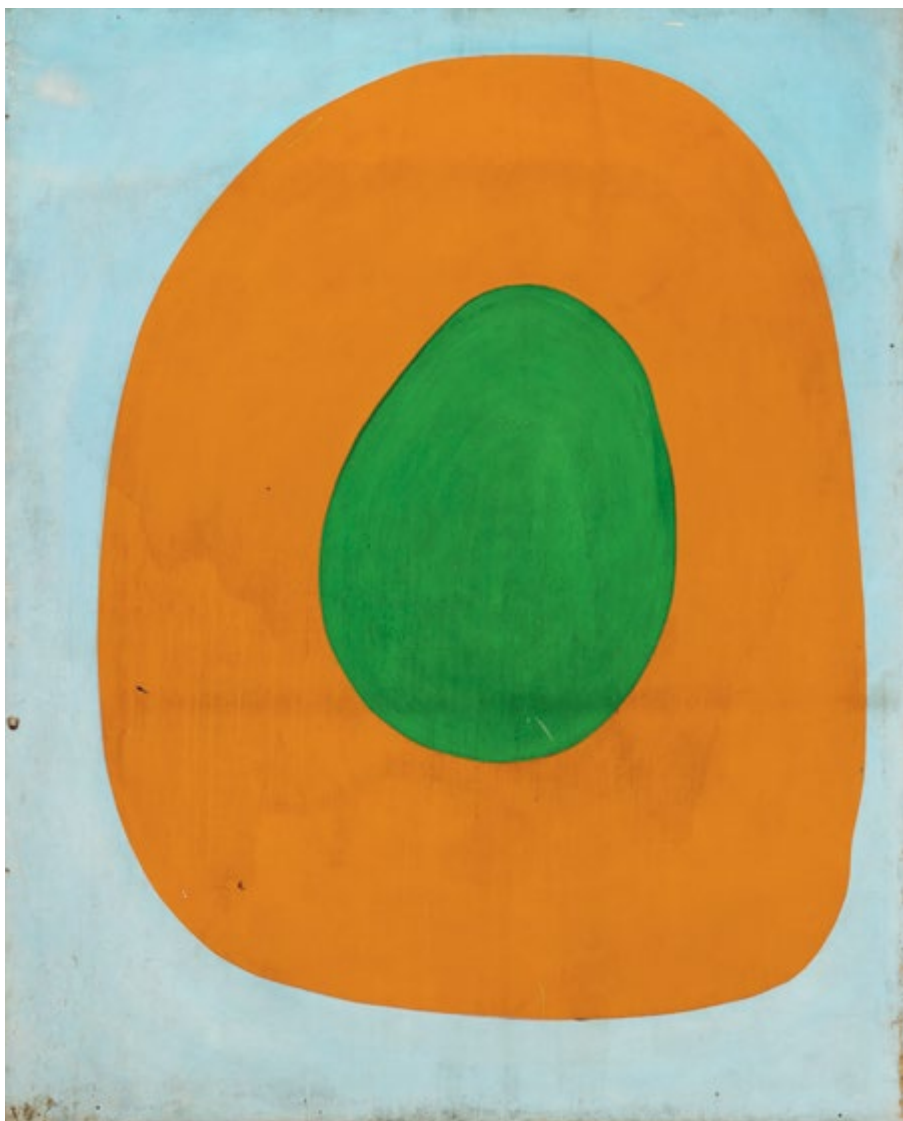
a Guatemala. Resentida por el abandono que había generado el largo silencio de su madre, pensó que la mejor manera de dejar la casa familiar era contraer matrimonio. Ese mismo año, con diecisiete, se casó con el empresario Carlos Fanjul, con quien regresó a Canadá para establecerse en Montreal. El compromiso incluía la aprobación de su esposo para que ella pudiera continuar sus estudios, con lo cual logró matricularse en una universidad local para estudiar filosofía y arte dramático. No obstante, la repentina decisión de Carlos Fanjul de regresar a Guatemala motivó que Azurdia interrumpiese su formación y comenzase a vivir un modelo de domesticidad que incluía dedicarse por completo al cuidado de la casa y sus tres hijos, Carlos, Vivian y Clarissa, nacidos entre 1952 y 1955. Esto tuvo profundas implicaciones: Azurdia sufrió una crisis que le empujó a replantearse su vida. Como primer impulso compró un billete de avión a Europa, aunque el viaje sería interrumpido cuando hacía escala en Nueva York, al ser alcanzada por Fanjul para recordarle su “rol como esposa”. Pero la relación también tuvo periodos de solidaridad. A finales de la década de 1950, Azurdia logró convencer a su esposo de trasladarse temporalmente a Palo Alto, California, donde comenzó a incursionar en las artes plásticas. Sin ninguna formación previa se matriculó en una serie de talleres libres de arte y soldadura que ofrecía el San Francisco Art Institute a los que acudía, según Pellecer, dos veces por semana. Durante los nueve meses de estancia en California su dedicación al arte fue total. Sus continuas visitas a los museos y espacios artísticos de la zona la acercaron a las nuevas estéticas, lo cual tendría un profundo impacto en su manera de comprender la capacidad plástica y expresiva del medio. Comenzó a incursionar en la pintura y realizó una serie de obras que atienden al informalismo europeo y al expresionismo abstracto norteamericano. La entrega y la sed de aprendizaje de Azurdia en este momento eran insaciables. La escultora Bella Feldman, quien, durante este periodo, tuvo una relación profesional cercana con Azurdia, opinaba que fue en ese primer periodo formativo cuando “Margot comenzó a tomarse en serio como artista”<sup>4</sup>.

Las experiencias vividas en California la animaron, ya de vuelta en Guatemala, a realizar su primera exposición. Inaugurada el 15 de enero de 1963 en el recibidor del edificio Cruz Azul, con el apoyo de la Dirección General de Bellas Artes, presentó un grupo de pinturas al óleo, de carácter abstracto, trazos expresionistas y paleta reducida. Aunque para el entorno poco familiarizado con las nuevas corrientes estéticas que rodeaba a Azurdia esto era un error imperdonable, en esta muestra la artista revelaba sus conocimientos y reclamaba su derecho de investigar la vanguardia, con sus

<sup>4</sup> Según comentaba Bella Feldman durante una entrevista en línea con Anabella Acevedo y la autora en febrero de 2022.







nuevos procesos y conceptos plásticos. Para mayor confusión del público, la exposición se presentó de manera simultánea a una segunda exhibición en la pequeña sala de la Escuela Nacional de Artes Plásticas donde se exponía su serie *Óvalos*, integrada por pinturas con formas de óvalos concéntricos con colores en contraste.

Una de las notas de prensa que hablan sobre estas dos series describen a Margarita como una *zen seeker*<sup>5</sup>. Esta es, tal vez, una de las apreciaciones más acertadas para describir lo que entonces comenzaba a atraer a Margarita. Lo atemporal e ilimitado de las formas geométricas le permitieron valorar la pintura sin artificios. Fueron su manera de adentrarse en lo cosmológico, algo que comenzaba a darle sentido a sus investigaciones. Lamentablemente, la colección de Margarita Azurdia solo conserva una pintura abstracta y otra perteneciente a la serie de óvalos. También se encuentran varios registros fotográficos de numerosos lienzos que realizó para esta.

Después de su doble exposición Azurdia sufrió varias crisis emocionales y desapareció momentáneamente de la vida pública y los círculos artísticos. A pesar de su estado, este periodo se convirtió en un provechoso tiempo de silencio e introspección que le permitió dedicarse por completo a la pintura. En 1964, inició la serie conocida posteriormente como *Pinturas geométricas* o, simplemente, *Geométricas*. Son pinturas de gran formato, con diseños sintéticos a base de rombos, líneas y colores planos de grandes contrastes que provocaban cierta dinámica óptica. Estas pinturas contribuyeron a marcar un momento de inflexión en la modernidad guatemalteca.

En distintas ocasiones, Azurdia destacó la aridez del panorama cultural del país en comparación con otras regiones. En 1960 se inició el Conflicto Armado Interno en Guatemala, momento en que se concretaron dinámicas propias de la Guerra Fría que lentamente comenzaron a afectar a la libertad de expresión y alimentar la represión sobre las figuras disidentes e intelectuales. Rogelia Cruz, Irma Flaquer y Alaíde Foppa<sup>6</sup> representan como nadie los efectos a corto y largo plazo de esa realidad política sobre las mu-

<sup>5</sup> Moisés Kairé, "La aventura formal de Margo Fanjul", en *El Imparcial*, Ciudad de Guatemala, 28 de enero de 1963, p. 9.

<sup>6</sup> Rogelia Cruz, elegida Señorita Guatemala por el jurado de Miss Universo Guatemala, en 1958, fue activista y militante. A los 27 años, en 1968, fue secuestrada y asesinada por un escuadrón de la muerte. Irma Flaquer fue psicóloga y periodista. A través de sus columnas de opinión se situó como crítica imprescindible del Estado y el ejército guatemaltecos por sus constantes violaciones a los derechos humanos. Fue secuestrada y desaparecida en 1980. Alaíde Foppa, nacida en Barcelona en 1914 y nacionalizada guatemalteca, vivió en el exilio en México, donde escribió su obra poética. En 1976 fue cofundadora de la revista feminista *Fem*, gran referente de la época para toda Latinoamérica. En 1980, durante una visita corta a Guatemala, fue detenida y desaparecida por el Estado de Guatemala.

jeros intelectuales y la cultura en general. No obstante, a principios de 1960, entre las tensiones e incertidumbres de esta sociedad en crisis, comenzó a gestarse en la Ciudad de Guatemala un importante núcleo de artistas, galeristas, intelectuales, *socialites* y amantes del arte que daban vida al momento. A lo largo de la década, el país fue visitado por personalidades como Jorge Romero Brest y Marta Traba. Espacios como la Galería DS y, más adelante, las galerías El Túnel, Macondo y Abraxas, se establecieron como plataformas para la exposición de las últimas tendencias del arte. Figuras como las de la crítica Edith Recourat, el artista Roberto Cabrera, el escritor Enrique Juárez Toledo y otros conocedores del panorama animaban los debates y publicaban artículos con comentarios sobre lo más relevante del arte en diarios locales como *El Imparcial*. Y en ese contexto, la serie *Geométricas* aportaba una impronta de sofisticación al panorama artístico nacional. En 1967, Azurdía participó con una pieza de la serie *Geométricas* en el Certamen Nacional de Arte celebrado en El Salvador ganando el segundo premio. Mientras los integrantes del Grupo Vértebra comenzaban a poner en tela de juicio las abstracciones de Azurdía, los fundadores y directores de la Galería DS, Luis Díaz y Daniel Schafer, reconocieron el valor de sus experimentaciones y la invitaron a exponer esta serie en 1968. Además, en plena década de 1970 se formó Juannio, la subasta que ayudó a consolidar el coleccionismo. En Centroamérica, Guatemala empezaba a ser considerada un epicentro de gran atracción por su actividad indiscutible y las polémicas que levantaban los premios otorgados a artistas como Luis Díaz y su tríptico *Guatebala*, presentado en la I Bienal Centroamericana de Pintura en 1971<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Dicho certamen fue celebrado en Costa Rica, convocado por el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA) y promovido especialmente por su secretario general, el escritor nicaragüense Sergio Ramírez. La bienal invitó como parte del jurado al artista mexicano José Luis Cuevas, a Fernando de Szyszlo de Perú, a Armando Morales de Nicaragua, a Oswaldo Guayasamín de Ecuador y a la crítica de arte argentina, establecida en Colombia, Marta Traba. Según las bases del certamen, el jurado debía seleccionar un artista ganador por país y otorgar un gran premio centroamericano. Por unanimidad, se declararon desiertos los premios nacionales del país anfitrión, Costa Rica, y los de Honduras y El Salvador. El premio de Nicaragua fue otorgado a Rolando Castellón por su obra *Danza Alegórica* y, como decíamos, el galardón centroamericano al guatemalteco Luis Díaz por su obra *Guatebala*. La polémica desatada se reflejó en artículos de prensa de la época. El debate aún sigue teniendo vigencia, siendo un tema que continuamente se aborda en investigaciones que reflexionan sobre el impacto de esta decisión sobre el panorama artístico de la región y sus implicaciones políticas. Para profundizar en el tema véase: Sofía Vindas, “La Primera Bienal Centroamericana de Pintura y la presencia de Marta Traba en la prensa costarricense y guatemalteca, 1970-1979”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XLIII, n° 119, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021. Disponible en: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2763/3562> [Última consulta: 15-07-2022].

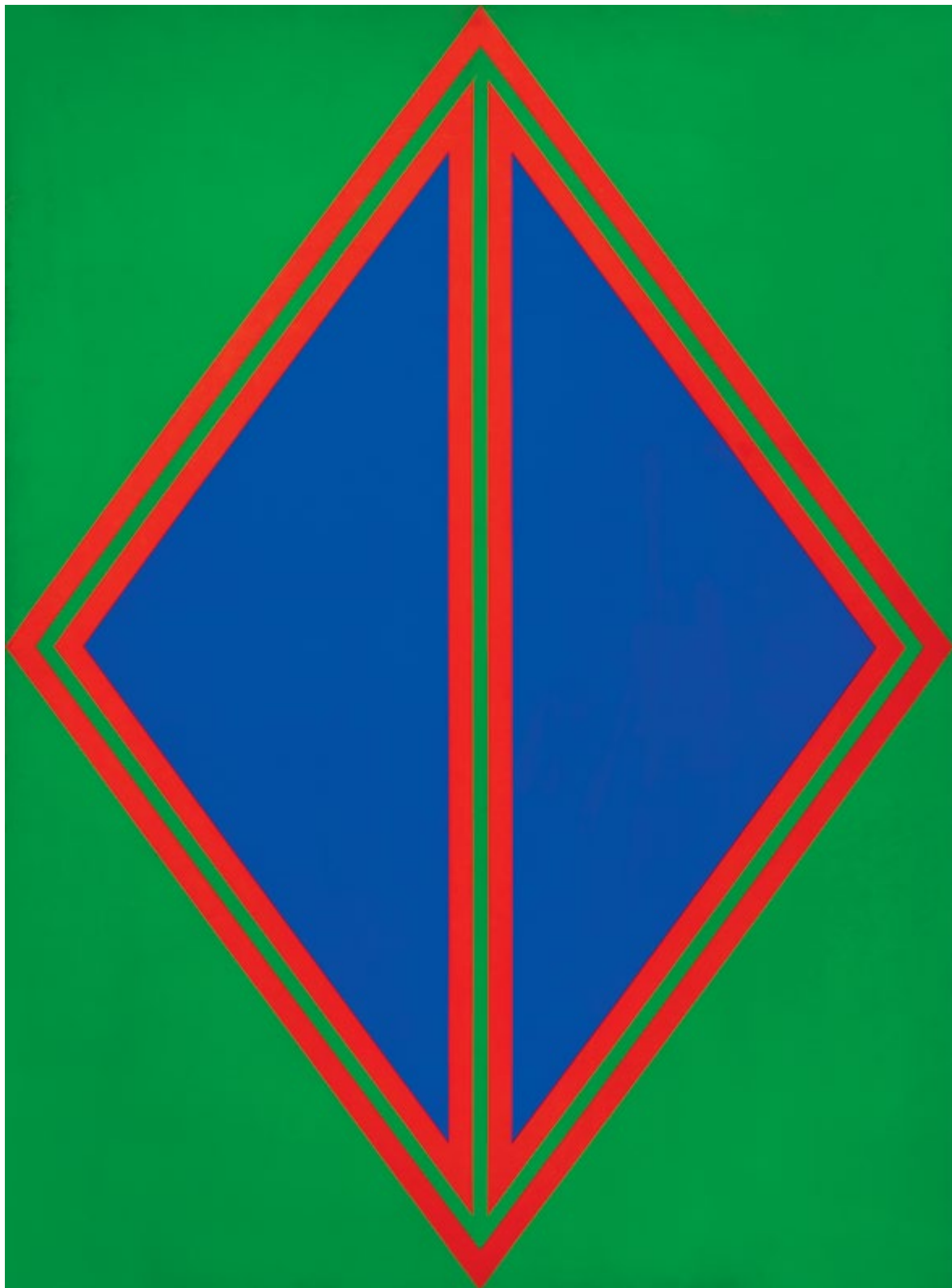
Al igual que en muchas latitudes de Latinoamérica en ese momento se daba un constante diálogo entre contrarios: el llamado internacionalismo se oponía a la pintura figurativa y a toda corriente de corte tradicional. En el primero, destacaban artistas como Margarita Azurdia, Luis Díaz, Jamie Bischof, Rodolfo Mishaan y Joyce “de Guatemala” Bush Vourvoulias. Como oposición, dominaba la escena el Grupo Vértebra, formado exclusivamente por integrantes masculinos (Marco Augusto Quiroa, Roberto Cabrera y Elmar Rojas) que se decantaban por los preceptos de la corriente conocida en toda Latinoamérica como nuevo humanismo o nueva figuración, y nueva presencia en México. Desde los debates que se generaban en las exposiciones de arte, los artículos de prensa o los manifiestos como el que redactó el Grupo Vértebra en 1970<sup>8</sup>, se promovió la figura del artista como intelectual que otorga importancia a la reflexión crítica. Azurdia fue de las contadísimas artistas mujeres que se sirvieron de los diarios para publicar sus ideas a favor de la experimentación del arte abstracto y geométrico. Reconoció la importancia de estas polémicas e incluso, años más tarde, admitió que “los Vértebra” habían sido sus maestros al obligarla a reflexionar sobre sus ideas y posicionarse frente a lo que ella creía. No obstante, sus palabras quedaron inscritas en los diarios como las de una figura antagonista, detractora de las corrientes que representaban de manera fehaciente los efectos del contexto social, político y militar que primaba en los inicios del conflicto armado. En un artículo de prensa Azurdia resume las dinámicas de estos dos discursos contrapuestos:

“Cuando en nuestro medio el artista pinta cadáveres, monstruos y mutilaciones (sea figurativo, sea neofigurativo, pero siempre claro está, en formas reconocibles) los amantes del arte y los serios pensadores acuerdan con solemne complacencia que siendo la violencia el clima natural en Guatemala, el pintor está pintando su auténtica y más profunda realidad. Aclaran diciendo que el artista, siendo el espejo fiel de su medio y de su época, no puede comunicarnos (o repetirnos) otra cosa más inmediata y de más urgencia que esta violencia que esa misma mañana sus contemporáneos leyeron en los periódicos, oyeron por la radio y vieron en sus televisores”<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Publicado en la revista *Alero* n° 1, julio-agosto, Ciudad de Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1970, pp. 68 y 69.

<sup>9</sup> Margot Fanjul, “Arte contemporáneo en Guatemala”, en *El Imparcial*, Ciudad de Guatemala, 14 de junio de 1969, p. 17.



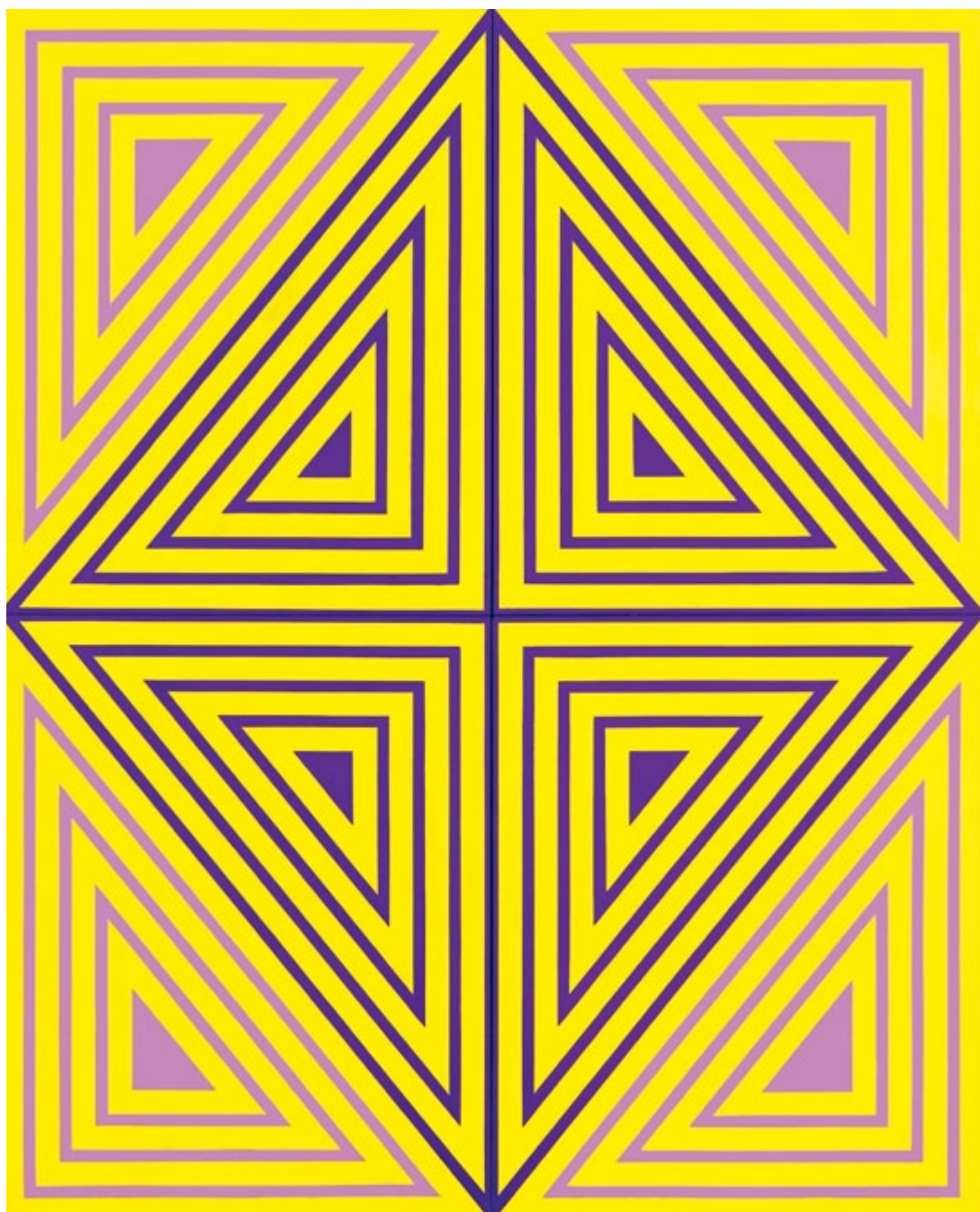


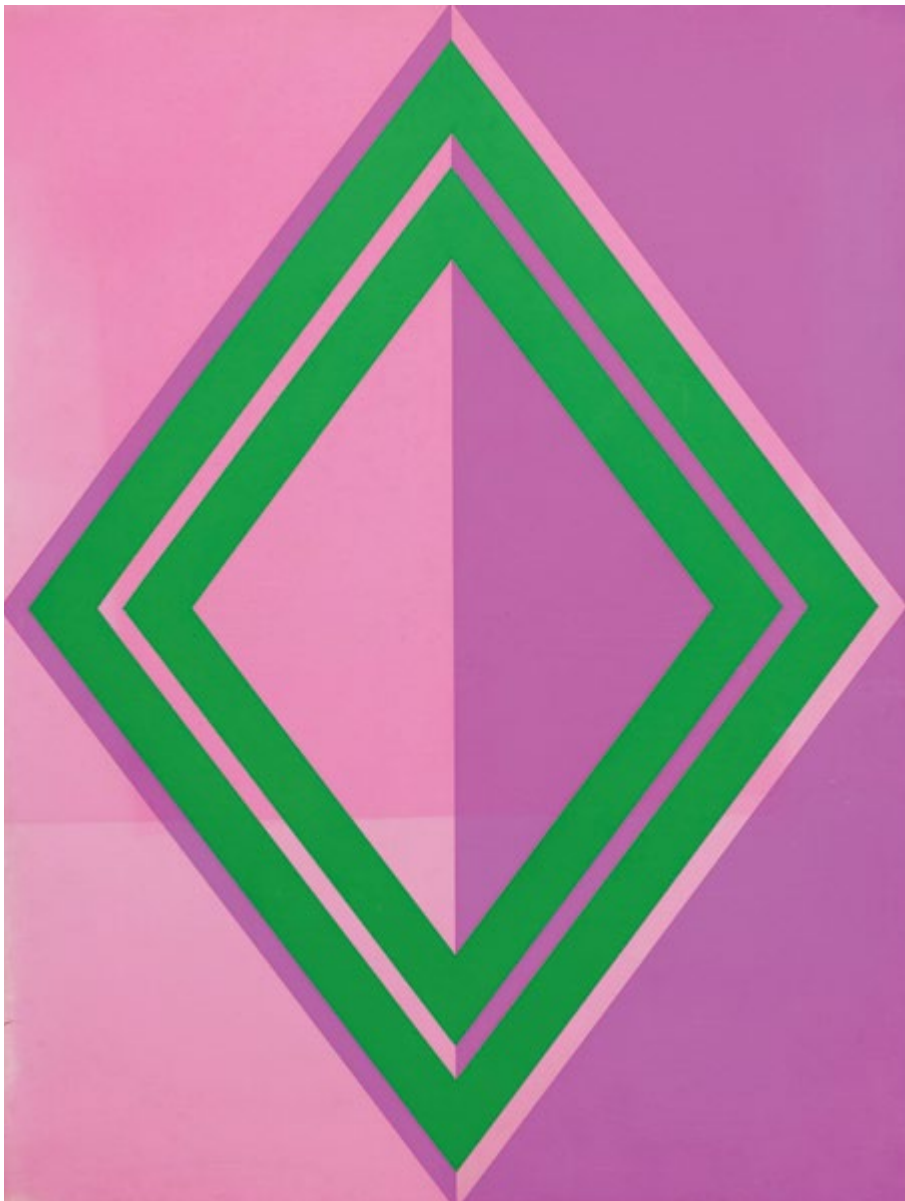












Entre líneas, Azurdia sugería que se tenía la falsa noción de que el geometrismo, como estatuto de modernidad, daba la espalda a las problemáticas que asolaban la realidad local. Las continuas referencias a la contraposición de estos discursos, en lugar de aclarar o contribuir al debate, polarizaba las opiniones. No permitían observar que una obra como la de Azurdia dialogaba con la realidad con la misma fluidez que el neofigurativismo lo hacía con lo local. Artistas como Carlos Mérida habían demostrado que era posible al unir las líneas de la modernidad con las narrativas y mitologías indígenas. La crítica de arte Marta Traba (1930-1983) mencionó a Azurdia (refiriéndose a ella con su nombre de casada, Margot Fanjul) en varios de sus textos críticos para señalar expresamente las pinturas que la artista realizó a finales de la década de 1960. Traba confirmó la idea de que aquella combinación de colores inusuales estaba inspirada en los diseños y colores de los textiles indígenas de Guatemala<sup>10</sup>. También sugería que la artista era una estudiosa y seguidora de tendencias como el op art y los campos de color. Azurdia ahondaba en la riqueza de referencias locales escasamente abordadas. Lo revolucionario, según la artista, no era dar por hecho que lo necrográfico era la vía correcta, la más arriesgada y, por ello, innovadora, sino asumir un compromiso en la búsqueda de estéticas y conceptos nuevos.

Recordando las palabras alentadoras de la escultora Bella Feldman, Azurdia viajó a Nueva York en 1968, la ciudad laboratorio donde las relaciones artísticas se multiplicaban y donde existían espacios que buscaban representar a artistas de distintos puntos del planeta. Sus pinturas geométricas fueron expuestas en ese mismo año por el cubano Florencio García Cisneros, fundador y director de la Galería Cisneros —uno de los espacios neurálgicos situado sobre la Avenida Madison, dedicado a la exhibición del arte latinoamericano—. Los diarios locales interpretaron el evento como un triunfo de Guatemala e, irónicamente, el artista Roberto Cabrera fue uno de los críticos más entusiastas sobre la nueva dimensión que alcanzaba Azurdia.

Tras su exposición en Nueva York, Azurdia regresó a Guatemala, dueña de un espíritu de artista conceptual, experimental y sorprendentemente innovador. Allí realizó una serie de esculturas minimalistas que expuso en la galería Vittorio, de las que no quedó más evidencia que una serie de fotografías en las que ella aparece junto a las obras.

Según la artista Jamie Bischoff<sup>11</sup>, una de estas piezas —de madera policromada y de la que tan solo se conserva una fotografía— estaba dotada de dispositivos que le permitían dar vueltas y

<sup>10</sup> Marta Traba, *Arte de América Latina. 1900-1980*. Washington, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p. 112.

<sup>11</sup> Durante una entrevista realizada por la autora en mayo de 2016.



Margarita Azurdia junto a una de sus esculturas minimalistas de madera policromada con movimiento y sonido, 1970

un audio que registraba música de chirimías<sup>12</sup>. Presentada en el certamen anual *15 de septiembre*<sup>13</sup> de 1970, esta pieza, de una materialidad y diseño pictórico únicos, es un claro antecedente del grupo de esculturas conocido como *Homenaje a Guatemala*. También coincide, en buena medida, con las experiencias musicales que en aquellos años comenzaba a realizar el compositor guatemalteco Joaquín Orellana, creador de una serie de instrumentos conocidos como “útiles sonoros”.

<sup>12</sup> Se trata de un instrumento musical de viento elaborado en madera y parecido al oboe. De doble lengüeta, la pieza cuenta con nueve agujeros laterales y es accionada con los dedos. En Guatemala, el uso de la chirimía está muy extendido, especialmente en celebraciones y rituales indígenas.

<sup>13</sup> Los certámenes anuales conocidos como *15 de septiembre*, fecha en la que se conmemora la independencia de Guatemala y toda Centroamérica, se celebran desde la década de 1940. Organizados en su mayoría por la Dirección General de Bellas Artes, fueron eventos que nominaban lo más sobresaliente del panorama artístico. Los premios en metálico otorgaban a la institución el derecho de adquirir las obras ganadoras. A través de los años, dicha práctica propició la formación una importante colección protegida por el Estado. Lamentablemente no se conoce el paradero de esta pieza de Azurdia.



A pesar de la importancia que tuvo la exposición de sus pinturas geométricas en la Galería Cisneros en Nueva York, Azurdia seguía estando en el margen del circuito internacional del continente. La interacción con este comenzaría a fraguarse con su participación en la X Bienal de São Paulo en 1969, donde obtuvo una mención de honor por su serie *Asta 104*. Esta serie estaba compuesta por cinco pinturas escultóricas de grandes dimensiones que identificó con los títulos *Átomo*, *Tótem*, *Tríptico*, *Lotus* y *Personna*. El texto del catálogo elaborado para presentar la serie con ocasión de la exposición de *Asta 104* en la sala Enrique Acuña de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Guatemala, escrito por la crítica de arte Edith Recourat, incluía una cita del sacerdote jesuita, filósofo y biólogo evolutivo Pierre Teilhard de Chardin: “Lo que sí debemos notar y tomar en cuenta, porque tiene sus consecuencias hasta en la génesis del espíritu, es la relación indiscutible que asocia genéticamente el átomo a la estrella”<sup>14</sup>.

De acuerdo con su mirada de intelectual multidisciplinario, de Chardin desarrolló una serie de argumentos filosóficos que sugieren la unificación de las teorías científicas de la evolución con la teología cristiana. Tomando como temas centrales la evolución biológica y la experiencia religiosa, articuló una visión del universo extremadamente compleja y definida por la unidad del individuo, la naturaleza y todas las cosas. En uno de sus más importantes libros, titulado *El fenómeno humano* (1955), reflexionaba sobre los organismos vivos, su surgimiento de la materia inorgánica y evolución hasta convertirse en seres pensantes cada vez más complejos. Para nombrar ese estado de hiperconciencia colectiva, acuñó el término “punto omega”, un concepto que Azurdia adoptó en muchas de sus obras y experiencias de transformación personal.

Los intereses intelectuales de Recourat, como los de Azurdia, eran reflejo de una sociedad que mostraba una gran fascinación por los viajes espaciales y las nuevas tecnologías que apuntaban hacia un inminente avance de las comunicaciones y la manera en que se acortaban distancias y tiempos. A fines de la década de 1970, los campos de la medicina moderna comenzaban a considerar el valor de la prevención, la nutrición y la conexión mente-cuerpo. La ciencia, la psicología y la religión estaban entrando en los círculos artísticos. Las semillas de las filosofías orientales se estaban plantando en Occidente para florecer como formas de una nueva espiritualidad. La música, la danza, la literatura y el arte, a nivel internacional, se estaban influenciando mutuamente de manera emocionante, y los movimientos de cambio social como

<sup>14</sup> Pierre Teilhard de Chardin, *The phenomenon of man*, Nueva York, Harper Perennial Modern Thought, 2008, p. 50.

el feminismo, los derechos civiles y el ecologismo estaban transformando la identidad cultural y las estructuras sociales. Así, en ese contexto innovador, Azurdia tenía todas las licencias para considerar lo que apuntaba en la publicación que acompañó a la serie *Asta 104* en su presentación en la X Bienal de São Paulo:

“Tanto la técnica más avanzada de un Apolo como el brujo en su choza de barro quemando hierbas y practicando *voodoo*, todo, absolutamente todo, responde a una sola fuerza creadora que revela manifestaciones aparentemente opuestas, pero esencialmente idénticas, procedentes de una misma energía”<sup>15</sup>.

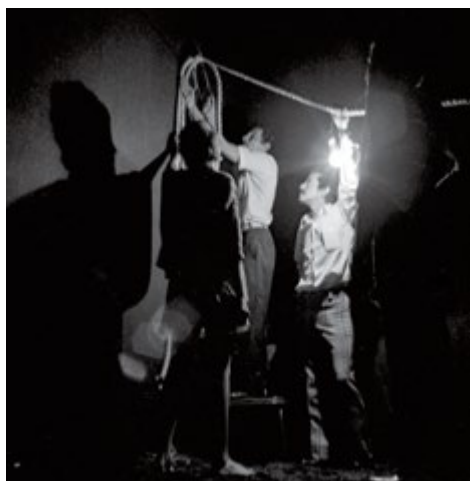
Compuesta por gruesas estructuras recortadas de madera recubiertas con telas y pintura acrílica, la serie *Asta 104* también planteaba un cuestionamiento sobre la propia disciplina. Para Azurdia, la pintura ya no era solo un medio plástico sino una experiencia en sí misma.

Al igual que otros artistas latinoamericanos, activos en ese momento, Azurdia se interesó por el papel que podía jugar el público en la activación de la obra de arte y las distintas percepciones que esa interacción generaba. En 1970, *Asta 104* fue expuesta en el tercer Salón Independiente de México, en las salas del Museo Universitario de Ciencia y Arte (MUCA)<sup>16</sup>. El Salón Independiente venía funcionando desde 1968 como una reacción adversa a la llamada *Exposición Solar*, el evento cultural gestado en el marco de los XIX Juegos Olímpicos de México. Contra el discurso oficialista, treinta y cinco artistas declinaron la invitación y propusieron realizar una primera exposición independiente. El tercer salón, al que fue invitada Azurdia, determinaba como regla general que los artistas participantes se sirvieran de cartón y otros materiales para realizar ambientes efímeros, sin intenciones comerciales<sup>17</sup>. Evidentemente, la obra de Azurdia no respondía *a priori* a la categoría de lo efímero, pero tres de las cinco piezas de *Asta 104* (*Lotus*, *Tríptico* y *Personna*) fueron aceptadas para ser parte de la muestra. En una conversación reciente con Pilar García,

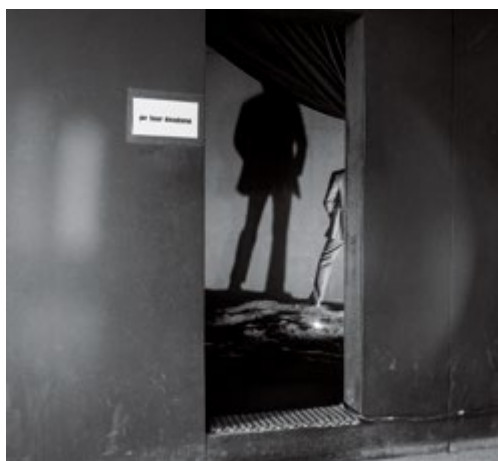
<sup>15</sup> Margot Fanjul - Guatemala. Serie *Asta 104*. 1969, s. p. Publicación editada con motivo de la presentación de *Asta 104* en la X Bienal de São Paulo, Brasil.

<sup>16</sup> La escritora y periodista Ana María Rodas menciona que algunas obras de Margarita Azurdia fueron adquiridas por el Museo de Arte Moderno de São Paulo y la Universidad de Sidney, Australia. No existen datos que confirmen las piezas que fueron adquiridas por ambas instituciones. Véase: Ana María Rodas, “Triunfo de Margot Fanjul es también de Guatemala”, en *El Imparcial*, Ciudad de Guatemala, 4 de octubre, 1969, p. 18.

<sup>17</sup> Pilar García de Garmenos, “Salón Independiente: una relectura”, en *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México 1968-1997*, ed. Olivier Debroise, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Turner, 2006, p. 40.



Arriba, izq. y dcha.: Margarita Azurdia en *Por favor quitarse los zapatos*, II Bienal de Arte Coltejer, 1970. Fotografía: Digar



Abajo: Instalación *Por favor quitarse los zapatos* en la II Bienal de Arte Coltejer. Fotografía: León Francisco Ruiz Flórez

la estudiosa del tema veía probable que estas tres hubiesen sido destruidas junto al resto de obras que integraban la exposición, tal como indicaban las reglas de participación del proyecto. Como única evidencia de su existencia queda el registro fotográfico de una vista del salón con estas piezas al fondo. No se conoce el paradero de las dos restantes.

En 1970 también presentó en la II Bienal de Arte Coltejer, en Medellín, como Margot Fanjul, *Por favor quitarse los zapatos*, una instalación con elementos performáticos e interactivos. La pieza giraba en torno a sus propias percepciones y experiencias en el fondo del agua, mientras buceaba, como la pérdida de la noción del arriba o el abajo<sup>18</sup>. Los espectadores eran invitados a descalzarse antes de entrar al recinto, guiados por una tenue luz; se trataba de un cubículo de madera de cinco por cinco metros, dentro del cual había una capa de arena fina y húmeda que cubría el piso interior.

<sup>18</sup> María del Carmen Pellecer Mayora, *Una. La historia de Margarita Azurdia*, Guatemala, Tipografía Nacional, 2011, p. 43.

Es curioso cómo esta obra presentaba similitudes con *Edén*, obra de Hélio Oiticica (1937-1980), expuesta en la Whitechapel Gallery de Londres en 1969, en la que los espectadores podían ingresar a un espacio cubierto con arena y, según sus impulsos, dormir, oír música o pensar de manera creativa<sup>19</sup>. Diseñados y concebidos a miles de kilómetros de distancia, ambos artistas coincidían en la necesidad de crear dispositivos donde potenciar las sensaciones provocadas por las texturas y otras características de los materiales, así como propiciar la desorientación y otras experiencias poco comunes.

Después de haberse interesado por esas zonas intangibles, en 1972 Azurdia participó en la III Bienal de Arte Coltejer con una serie de esculturas de mármol. Compuestas por elementos geométricos esculpidos individualmente y montados sobre pivotes metálicos, estas excepcionales piezas giraban para subvertir las premisas clásicas de representación del medio escultórico. Como los *Bichos* de Lygia Clark, las esculturas de Azurdia eran fundamentalmente estructuras orgánicas y también cambiantes, al estar sujetas a las pulsiones que los espectadores aportaban a las piezas. En cualquier caso, eran obras que coincidían con los preceptos de la bienal. Las distintas ediciones de la Bienal de Arte Coltejer emergieron desde la urgencia de cuestionar y revisar los conceptos tradicionales del arte. Mostraron la relevancia que tuvo



“Escultura autodidacta a través de sus mármoles”, recorte de prensa sobre la exposición en la Galería San Diego, *El Vespertino*, Bogotá, 17 de noviembre, 1972

<sup>19</sup> “Como un proceso suprasensorial”, decía Oiticica, “el participante es trasladado fuera de su campo habitual hacia un campo extraño que despierta sus campos interiores de sentimientos y le da una consciencia de alguna zona de su ego”. Extractos de textos del artista reproducidos en el catálogo de la exposición itinerante *Hélio Oiticica*. Río de Janeiro, Projeto Hélio Oiticica; Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art; París, Galerie Nationale du Jeu de Paume; Barcelona, Fundación Antoni Tàpies; Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian; Minneapolis, Walker Art Center, 1992, p. 12.



para la época la experimentación con nuevos materiales y la gran sintonía entre los artistas que investigaban medios efímeros como el performance, los happenings y las instalaciones, así como las líneas conceptuales que liberaba al artista de hacer objetos únicos, condicionados por valores como la genialidad, la trascendencia o la originalidad. Como resultado de estas bienales, de nuevas rutas e inquietudes teóricas, Medellín acogió en 1981 el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano, donde teóricos como Juan Acha plasmaron en palabras los principios de un arte no objetual producido y contextualizado en Latinoamérica, dándole autonomía y rigor.

En ese sentido, las obras de Azurdia presentadas en las bienales Coltejer respondían a lo que el presidente de la bienal, Rodrigo Uribe Echavarría, reconoció y anunció a través de apreciaciones como “anarquía estética”: el uso de nuevos medios y elementos como el espacio, el tiempo, la distancia, los fenómenos lumínicos y energéticos, la adición y la omisión. Sin duda, la obra de Azurdia fue parte de este importante aporte. Aun así, como muchos artistas latinoamericanos y, especialmente, artistas mujeres centroamericanas, parecía permanecer al margen de la historia y la crítica.

## Homenaje a Guatemala

*Homenaje a Guatemala* es el título de la emblemática colección de esculturas que Margarita Azurdia elaboró entre 1971 y 1974. Originalmente, la colección estaba conformada por cincuenta tallas directas en madera que encargó a artesanos basados en la tradicional ebanistería de Antigua Guatemala. Estos interpretaban los dibujos e instrucciones que la artista les proporcionaba, convirtiéndolos en figuras tridimensionales zoomorfas y otras representaciones que tomaban como referencias personajes y elementos de la cultura local. Los primeros diseños evocan las tallas aplicadas a los mangos de resorteras que, en Guatemala y otros países de Latinoamérica, han sido importantes productos tradicionales y artesanales que se sirven de una profusa imaginería que mezcla representaciones del reino animal, de la iconografía maya y católica, y de mitos y eventos históricos<sup>20</sup>. De vuelta en el estudio, Azurdia intervenía las tallas con diseños y patrones que recuerdan en gran medida a sus primeras obras geométricas. También eran sometidas a la profusión ornamental propia de los objetos artesanales de la zona, como cráneos de barro, plumas, tocados, pieles de ani-

<sup>20</sup> Paulina Marambio, “Margarita Azurdia confiesa: esa Margot para mí fue otra persona”, en *Revista Alero*, n° 26, Tercera época, Universidad de San Carlos de Guatemala (septiembre-octubre, 1977), p. 50 y 51.

males o máscaras. El resultado es una diversidad de montajes que evoca los altares de los pueblos del altiplano guatemalteco, donde se hace evidente el sincretismo cultural y religioso, como producto de la compleja historia de Guatemala. Para la propia artista este conjunto supondría uno de sus mayores logros.

En un último impulso, en 1973 Azurdia participó en la XII Bienal de São Paulo con tres de estas esculturas, pero en esta ocasión bajo el nombre de *El rito*. Como texto para el catálogo de la bienal, se incluyó un breve ensayo que se refería a los drásticos giros que la artista había realizado<sup>21</sup>. “Dejando atrás la geometría del cosmos abstracto donde había encontrado su ambiente sin polución, Margot Fanjul se hunde ahora con pasión en un infierno o paraíso de dioses, primos de los del santoral del Popol Vuh”, mencionaba el diplomático Tasso Hadjidodou en el texto<sup>22</sup>. Y tenía razón. El contraste entre su serie *Asta 104* y esta nueva colección era el mejor ejemplo de una etapa de transformación brutal.

En la historiografía contemporánea, *Homenaje a Guatemala* se ha encasillado como metáfora de la realidad de aquellos cruentos años de la guerra contrainsurgente en Guatemala (1960-1996); también como una fusión de las culturas mayas y afrocaribeñas, e incluso como una recreación del realismo mágico y el arte fantástico que dominó el arte latinoamericano. Considerando una relectura de la obra, basada en las apreciaciones que Azurdia apuntó en sus diarios y conferencias que impartió años después, es imprescindible mencionar que esta responde al creciente interés de la artista por el papel de las mujeres en la historia. Estas piezas sugieren su interés por elaborar un discurso feminista en torno a figuras femeninas como guerreras, portentosas y autónomas. Más allá de las representaciones derivadas del imaginario local, también se encuentran autorretratos de la artista cubiertos con máscaras, lo cual produce un interesante juego de identidades múltiples y ocultamientos. En los tres años que duró su proceso de creación, las obras fueron adquiriendo una mezcla de modernidad y arcaísmo. El resultado final es un conjunto donde priman la fascinación y la omnipresencia de la imagen del mestizaje de grupos humanos, de las religiones y las culturas en Guatemala.

<sup>21</sup> Durante el proceso de elaboración de este último grupo, Azurdia ejecutó también un par de esculturas que fueron presentadas en el marco de la subasta Juannio de 1973. Estas marcaban una ruptura con respecto a lo que la artista venía creando desde años anteriores: un pie y una mano de proporciones monumentales. Véase Luz Méndez de la Vega, “Juannio 73: positivo y escandaloso” en *El Imparcial*, Ciudad de Guatemala, 29 de junio de 1973, p. 1.

<sup>22</sup> Tasso Hadjidodou para la sección “Guatemala” en *XII Bienal de São Paulo*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1973, p. 125.







En 1974, cuando Azurdia dio por concluida la serie *Homenaje a Guatemala*<sup>23</sup>, tomó la inusual decisión de llevarla a un campo abierto, sin testigos, para ser fotografiada por su hijo Carlos. Tres días después, embaló y almacenó la mayoría de las obras. Se trasladó a París con dos de ellas, en cajas que arrastró por toda la ciudad hasta encontrar un alojamiento en el que cupiesen. El esfuerzo debió ser enorme, si bien le permitió reflexionar sobre su futuro como artista y dar paso a un nuevo ciclo.

### Pasaje a París

“En mi trabajo me ha ido muy bien, la galería Iris Clert, que aquí es muy famosa, tiene interés en mi trabajo y ahora estoy allí en una colectiva de 100 mujeres artistas, todas muy famosas. [...] la sección contemporánea del Museo de Arte Moderno tiene en consideración si darme una exposición y la respuesta la tendré en septiembre o a fines de octubre, entonces sabré al fin qué hacer, si quedarme en París o ver Milano. [...] hay días en que todo es FANTÁSTICO y luego hay otros en que pienso que esto es para mientras venga ese cóndor maravilloso que no hay modo que aparezca. [...] Como verá, hoy es de mis días malos”<sup>24</sup>.

En estos fragmentos de una carta enviada a su amiga Olga Arriola de Geng, Margarita describía su situación emocional durante esos primeros meses en París, donde se estableció en 1974. Las dudas, los temores y la soledad tocaban su alma. A pesar de que había indicios de una buena recepción de su trabajo, el estar lejos de su familia y su país aumentaba la extrañeza. El ser originaria de un país con condiciones radicalmente distintas, inmerso en un conflicto político de inseguridad permanente y que restringía el panorama artístico, le imprimía un sentido de no pertenencia que la hacía vulnerable. En medio de la nostalgia y el desencanto, no obstante, si algo tenía resuelto eran los recursos para subsistir. De un apartamento alquilado pasó a adquirir un piso propio, un espacio que

<sup>23</sup> En 1986, Azurdia recibió la invitación de la prestigiosa revista de cultura y arte *The Massachusetts Review* para incluir imágenes de su serie *Homenaje a Guatemala* en una edición especial. El artículo que acompañaba las imágenes introdujo al público norteamericano en el particular universo de la artista. Posteriormente, dos de sus piezas fueron integradas a la colección del Smith College Museum of Art, en Massachusetts.

<sup>24</sup> María del Carmen Pellecer Mayora, óp. cit., p. 53. Fragmentos de una carta fechada 1 de agosto de 1974, enviada por Margarita Azurdia a Olga Arriola de Geng.



había sido fábrica de sombreros, en las inmediaciones del distrito de la Bastilla. Un lugar reducido, en comparación con el espacio que dejó en Guatemala, que la obligó a explorar otros medios, algo más íntimos, como el dibujo y la escritura de poemas, por ejemplo, que más adelante fueron reunidos en libros de artista o ediciones impresas.

En París, Margarita comenzó a asistir a clases de danza en centros experimentales como La Forge, de la mano de Nora Parissy. También con grupos que seguían tendencias posmodernas provenientes de Estados Unidos y Japón. La aplicación de formas tradicionales como *butō* a la danza contemporánea le aportaron nuevas posibilidades de mirar y comprender el movimiento del cuerpo. También participó en talleres dirigidos por coreógrafos japoneses como Min Tanaka<sup>25</sup> o los intérpretes Eiko & Koma<sup>26</sup>. En ellos, el cuerpo dejaba de ser algo que debía ser entrenado con disciplina y apreciado como figura erótica, observado, admirado o deseado. El cuerpo y su movimiento se desterritorializaron para transformarse en un lugar de indagación íntima: sus claroscuros, sus lenguajes y silencios.

Vivir en París tras Mayo del 68 era todo cuanto un artista o intelectual podía desear. Las dinámicas culturales nunca fueron tan acuciantes. Hasta la imagen de la Ciudad de la Luz resultaba estereotípica. Todo estaba por repensarse. Los grupos de mujeres que comenzaban a abrazar como un talismán el libro de Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (1949), exploraban sus vidas condicionadas por los sistemas patriarcales. Por iniciativa de Josiane Chanel, Antoinette Fouque y Monique Wittig nació el Movimiento de liberación de las mujeres como reacción a la invisibilidad de estas en los levantamientos de Mayo del 68. Sucedían acciones colectivas extraordinarias y de gran alcance mediático, como el intento de ofrenda floral que realizó un grupo de mujeres el 26 de agosto de 1970 bajo el Arco del Triunfo para conmemorar a la “esposa desconocida del soldado

<sup>25</sup> Min Tanaka (1945) nació en Tokyo. Formado en el *ballet* clásico y la danza moderna, desde 1974 comenzó a realizar representaciones donde la improvisación y el cuerpo semidesnudo fueron los protagonistas. A partir de la década de 1980 se introdujo en la danza *butō* con uno de sus representantes más importantes, Hijikata Tatsumi. Desde entonces, Tanaka comenzó a desarrollar toda una mística en relación con el cuerpo. A través de sus talleres, exploró el cuerpo como una fuerza de la naturaleza, centrado en el ser, sin jerarquías y sensible a los estímulos externos.

<sup>26</sup> Eiko (femenino) y Koma (masculino) son dos coreógrafos y bailarines que, desde 1972, se han dedicado a la escenificación de una forma de teatro singular, basado en el movimiento corporal y las siluetas que forma el cuerpo quieto, la luz y el sonido. Sus temas son sencillos y humanistas, muestran la vulnerabilidad de sus cuerpos para atrapar la empatía de las audiencias. Ambos fueron estudiantes de Kazuo Ohno, uno de los fundadores de las danzas *butō* en Japón en la década de 1950.

desconocido”<sup>27</sup>, o aliarse, desde la distancia, con las mujeres estadounidenses en la celebración del 50 aniversario del sufragio femenino en Estados Unidos. Surgían editoriales y librerías especializadas en material de lectura y pensamiento para mujeres. Se distribuían publicaciones colectivas donde las activistas compartían sus ideas, como *Le Torchon brûle*. En general, se respiraba un aire de diálogo, pero también de divergencias y de lucha en torno al derecho al aborto, la libertad de los deseos, los cuerpos, la igualdad de derechos laborales y contra las formas de violencia hacia las mujeres, acciones que auguraban cambios trascendentales.

Margarita se encontraba en el epicentro de una verdadera revolución de ideas. Comenzó a asistir a círculos de artistas mujeres que la animaron a trazar un antes y un después en sus propias concepciones femeninas y artísticas. Esto culminó en un proceso de desfeticización del arte y el desplazamiento de sus nociones más tradicionales. Para Azurdia, el arte pasó a ser un espacio donde podía florecer la imaginación y la sensibilidad desde otras formas de conocimiento. En este periodo comenzó a experimentar aquello que los místicos llaman la “noche oscura del alma”, lo cual concretaría años más tarde en un lenguaje espiritual y ritual propio. Además de verse absorbida por el dibujo y la danza, se concentró en la escritura y la ilustración de varios de sus libros: *El encuentro de Una Soledad* —presentado en el marco de la exposición colectiva organizada por la galería Au Lieu d'images— y *27 apuntes de Margarita Rita Rica Dinamita*<sup>28</sup> en 1979; *Des flashbacks de la vie de Margarita par elle même* de 1980, *Rencontres par Margarita Azurdia* y *26 anotaciones de Margarita Azurdia* de 1981. También comenzó la preparación de *Iluminaciones*, el cual contiene veintidós láminas y poesía de la autora, uno de sus más importantes libros que sería presentado en Guatemala en 1989.

<sup>27</sup> Sobre esta conmemoración véase María Isabel Menéndez Menéndez, “Mujeres y pensamiento político a través de la prensa feminista: el caso de des femmes en Mouvements” en *Historia y comunicación social*, n° 25 (2), 2020, p. 501. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/download/72280/4564456554968/> [Última consulta: 13-07-2022].

<sup>28</sup> *27 apuntes de Margarita Rita Rica Dinamita* fue una edición de Calabaza, un proyecto gestionado en Guatemala por el hijo de la artista, Carlos Fanjul, quien publicaba y dirigía la revista cultural *Qué pasa calabaza*. El texto de contraportada manifiesta: “El libro sintetiza poéticamente lo simple y lo profundo de la vivencia diaria de una mujer transformando así lo cotidiano personal en una experiencia multitudinaria”.





Margarita Azurdia  
representando *Sola*.  
Café-teatro La Alternativa,  
1983



Laboratorio de Creatividad, danza-performance *Los cuatro elementos*, galería El Túnel, Ciudad de Guatemala, 1983

### Un laboratorio para la creatividad y la desterritorialización del cuerpo

Después de residir ocho años en París, las inseguridades aún campeaban en ella, pero, en la aceptación de sí misma y con una mirada renovada sobre el arte, Azurdia estaba lista para regresar y enfrentar a la sociedad guatemalteca con todos sus prejuicios, contradicciones y dificultades. El año 1982 es recordado como uno de los años más cruentos en la vida de los guatemaltecos. Los diarios mostraban muy contadas noticias de los continuos y brutales enfrentamientos armados que se daban en el área rural. Asimismo, tocadas por la represión, las narrativas periodísticas se inclinaban por mermar los crecientes casos de desapariciones y asesinatos extrajudiciales de personas que sucedían en las áreas urbanas de todo el país.

Paralelamente a esta situación, Azurdia comenzó a retomar el contacto con la incipiente actividad cultural y artística de Guatemala. Uno de sus primeros hallazgos fue la presencia de una pequeña escena de danza contemporánea que comenzaba a formarse en estudios de carácter privado donde se impartían cursos de danza jazz e improvisación. En uno de ellos conoció a los artistas Benjamín Herrarte y Fernando Iturbide que compartían sus inquietudes en la exploración del movimiento. Con ellos formó el colectivo Laboratorio, más adelante identificado como Laboratorio de Creatividad, un proyecto multifacético que comenzó a formular ideas en torno al movimiento corporal y a presentarse en galerías

de arte, centros culturales, hoteles, teatros o cafés, pero también en portales, parques, barrios y calles de la ciudad. Siendo un proyecto alternativo e independiente, es curioso que los tres integrantes se vieran en la necesidad de informar a la Dirección General de Cultura y Bellas Artes sobre la existencia y consolidación del grupo. En una carta escrita a máquina, firmada por los tres, se presentaban a la directora de la entidad, Norma Padilla:

“Por este medio nos dirigimos a ti para informarte que hemos creado un laboratorio de comunicación a través del sonido y movimiento del cuerpo humano.

En este laboratorio llevamos ya varios meses de trabajo, el cual ha consistido en representaciones en la calle y en lugares públicos, así como también trabajo de estudio. Como parte de nuestra disciplina es necesario informarle a Bellas Artes y a ti en especial, como Poeta del teatro de nuestra investigación”<sup>29</sup>.



Laboratorio de Creatividad, talleres de movimiento creativo, 1983



<sup>29</sup> Carta escrita a máquina fechada el 29 de diciembre de 1982. Milagro de Amor, legado de la artista.











Generalmente las intervenciones no eran anunciadas o eran resultado de talleres que el mismo grupo realizaba. Es posible que necesitaran de esta formalidad para sentirse apoyados. En 1983, el Laboratorio presentó su más emblemática y recordada intervención titulada *Los cuatro elementos*. El colectivo, sin previo aviso, irrumpió en la galería El Túnel durante la inauguración de una exposición de la artista Magda Eunice Sánchez. Ataviados con túnicas blancas, plumas, adornos y maquillajes sobrecargados, danzaban desafiantes frente a los ojos del público. No faltaron el desconcierto y las críticas. Sus acciones fueron definidas como situaciones incómodas, pero al mismo tiempo como algo nunca visto en el medio, tan extrañas como innovadoras. *Los cuatro elementos* no era danza ni teatro, ni mucho menos una presentación de mimos. La excentricidad, por supuesto, era la característica común.

Para disipar las dudas, en 1982 sus integrantes redactaron un manifiesto grupal que expresaba su interés en indagar formas artísticas experimentales relacionadas con el cuerpo y que años más tarde se denominarían performance. El manifiesto declara lo siguiente:

“Nos hemos unido y formado un grupo llamado Laboratorio. Trabajamos de forma experimental y por eso lo llamamos así. Fue creado porque sentimos la necesidad de lograr una comunicación mayor entre público y artista a través de diferentes formas de expresión.

Al presente realizamos un trabajo de investigación sobre los orígenes del ritual o la danza sagrada bajo dos aspectos: el individual y social.

En su manifestación individual trabajamos el diálogo con el yo interior, con su dios o dios, estado meditativo, interpretación poética y visualización. Esto lo hacemos en el taller.

En su manifestación social trabajamos saliendo directamente a la calle o a lugares públicos. Trabajo de contacto con el grupo que luego lo llevamos al público para estudiar el resultando de nuestras reacciones como las del público.

Para nosotros la belleza del movimiento proviene más de su autenticidad, en reflejar procesos internos que de ajustarnos a formas previamente establecidas.

Por medio del Laboratorio queremos llegar a establecer contacto con la esencia universal del individuo y así lograr un lenguaje común”<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Manifiesto mecanografiado localizado en el archivo de Milagro de Amor.



Con gran rigor, Margarita anotaba los resultados de los talleres, información que se complementa con los dibujos en los que, a modo de caligrafía, diseñaba previamente las coreografías y estudiaba las entradas y salidas de los integrantes del escenario. En nuestro encuentro de 2016 anteriormente mencionado, la artista Jamie Bischof señalaba que, durante algunas presentaciones callejeras, el grupo se hacía acompañar de testigos que anotaban o grababan con caseteras los momentos más relevantes de la experiencia, las improvisaciones y las reacciones de la gente que caminaba por la calle<sup>31</sup>.

El grupo fue muy activo entre 1983 y 1985. Se presentó en parques y sitios arqueológicos como Kaminal Juyú en Ciudad de Guatemala, centros culturales como el Instituto Guatemalteco Americano, café-teatros, galerías de arte y auditorios como el José Rölz Bennett de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala. En mayo de 1983 el Laboratorio presentó su obra titulada *Colores* durante la conocida franja cultural dominical que producía Canal 5 TV-CE, un canal público administrado por el Ministerio de la Defensa Nacional a cargo del Ejército de Guatemala. Según un documento preservado en el archivo de la artista, el Laboratorio de Creatividad se presentó hasta en treinta ocasiones, siendo la última en el Teatro Nacional Miguel Ángel Asturias de Ciudad de Guatemala en 1985.

Su contribución al arte performativo y al arte corporal en Guatemala fue introducir formas de expresión que se llevaban a cabo en espacios públicos y subvertían la premisa modernista del arte como vía para representar formalmente distintos eventos o situaciones con significados concretos. Fue uno de los primeros atisbos de que era posible indagar en formas de arte con características efímeras, rituales, lúdicas o colectivas. Con las incursiones de Margarita Azurdia y el Laboratorio de Creatividad, también surgían indicios de que era posible una posmodernidad pensada y experimentada desde un país periférico como Guatemala.

<sup>31</sup> Según la información localizada en el archivo de Milagro de Amor, algunas de estas fueron realizadas fuera de Guatemala, como en la Organización de los Estados Americanos y el Congressional Country Club (Washington, 1983), Parsons School of Design en Nueva York (1983), sobre la Royal Avenue King's Road y la Holdenby House en Northampton, Inglaterra (1984). No se tienen datos para corroborar que todos los integrantes del grupo participasen en estas experiencias. En una entrevista en línea realizada por la autora en 2017 a José Raúl González (DJ Gonzo), sobrino de Fernando Iturbide, por la cercanía que el artista tenía con la escena *punk* de Londres y sus constantes viajes fuera del país, puede especularse que él realizó las presentaciones en representación del colectivo.

En la revista *October*, Rosalind E. Krauss apuntaba la siguiente observación: “Resulta indescriptiblemente vergonzoso mencionar el arte y el espíritu en la misma frase”<sup>32</sup>.

A través de los años, esta declaración (acaso sentencia) se transformó en un argumento para perpetuar el “estado de vergüenza” al que se refería Krauss, punto de inflexión y desmontaje del paradigma que sugería que arte y espíritu no se mezclan. Para muchos artistas la espiritualidad y el arte han coexistido y siguen coexistiendo. Vasili Kandinski, Kazimir Malévich y Piet Mondrian rompieron con el arte figurativo hace un siglo y lo hicieron en términos explícitamente religiosos y espirituales. Yves Klein, Agnes Martin, Barnett Newman y Mark Rothko, redujeron el arte formal a líneas y colores, empleando terminología religiosa en sus manifiestos. La obra de James Turrell se convirtió en un referente cósmico indiscutible. Más recientemente, los videoartistas Shirin Neshat y Bill Viola no solo han utilizado imágenes religiosas, sino también han provocado que los espectadores tengan experiencias religiosas mientras contemplan su trabajo. Leonora Carrington, Gego (Gertrud Louise Goldschmidt), Anna Maria Maiolino, Xul Solar, Joaquín Torres García y Remedios Varo, entre otros, tomaron distancia del repertorio de las representaciones convencionales de lo latinoamericano para incursionar tanto en los conceptos de espiritualidad como en aspectos que tenían que ver con alcances científicos.

Cuando Margarita Azurdia inició su interés en reunir espiritualidad y arte, no hubo controversias o críticas que señalaran su postura antimodernista. En realidad, en Guatemala no existían referencias teóricas o antecedentes que permitieran intuir cuál era la ruta que Azurdia comenzaba a recorrer. Para los ojos de los espectadores, su crítica hacia las formas religiosas, excesivamente dogmáticas, de la iglesia judeocristiana, pasaba completamente desapercibida. Para sus colegas, su espiritualidad y su devoción a la Diosa Madre<sup>33</sup> era algo demasiado personal, nebuloso y ajeno a las vanguardias artísticas o la misma realidad de Guatemala. Estas poéticas desafiaban las clasificaciones dominantes, incluso aque-

<sup>32</sup> Rosalind E. Krauss, “Grids”, en *October*, Vol. 9 (verano), 1979, p. 54.

<sup>33</sup> Tradicionalmente, la figura de la Diosa Madre representa la fertilidad y las energías femeninas, la tierra, la naturaleza y la vida en general. Desde la prehistoria, ha tenido muchos nombres y formas de representación. Procede de cultos que se expandieron a través de toda Europa llegando incluso a las culturas de todo el continente americano. En la mitología griega y romana, la identidad de la Diosa Madre se dividió en una miríada de diosas, cada una con una apariencia e iconografía particular. En el largo proceso de formación del patriarcado, desaparecieron o se modelaron sus representaciones en función de las sociedades y las estructuras patriarcales.



*Ritual de amor a la Madre Tierra, galería El Attico de Antigua Guatemala, 1996*

llas propuestas por los grupos feministas. Desde los años sesenta en Guatemala, los movimientos feministas se nutrieron de su identificación y vínculos con organizaciones revolucionarias de izquierda. Escritoras como Luz Méndez de la Vega, Margarita Carrera y la periodista y poeta Ana María Rodas, desde su icónico libro *Poemas de la izquierda erótica* (1973), reflexionaron sobre la mujer, sus espacios íntimos y el erotismo a través de la escritura. En un cambio de registro radical, Azurdia se inclinaba por generar una serie de premisas propias, fundamentadas en la relación del arte con la espiritualidad, el cuerpo femenino y la Diosa Madre. En una carta dirigida a la profesora Mary Ann Merker-Benton, Azurdia comentaba:

“Como puede deducir de mi libro, el tema subyacente es el arte como una fuerza espiritual para el cambio y, con suerte, para aumentar la conciencia de las mujeres. No tenemos modelos de mujeres en Guatemala que aboguen por la transformación de la sociedad patriarcal sin armas. La espiritualidad como forma de transformación es prácticamente desconocida. Solo la palabra “diosa” es sinónimo de herejía. Es por esto que considero vital conectarme

con esta energía del despertar que está energizando a las mujeres, especialmente en nuestro país”<sup>34</sup>.

En enero de 1984 Azurdia realizó uno de sus primeros proyectos performáticos dedicados abiertamente a la Diosa Madre. Con el apoyo de los integrantes del Laboratorio de Creatividad, hizo pública una convocatoria donde invitaba a las personas a manifestarse en contra de las autoridades de la Municipalidad y su proyecto de remodelación de la Plaza Obelisco, en Ciudad de Guatemala. Este incluía el retiro de los macetones con rosales que tradicionalmente se encontraban en el parque y su sustitución por baldosas de cemento. La experiencia incrementó en Margarita Azurdia su interés por continuar desarrollando trabajos en torno a las ideas del cuidado y la sanación, vinculadas con la naturaleza y el medioambiente.

En esa transición, Margarita realizó una danza, junto con la bailarina Lucrecia Herrera, como parte de una exposición multidisciplinar con obras realizadas solo por mujeres en el Museo Ixchel del Traje Indígena, en Ciudad de Guatemala, el 7 de julio de 1983. Además de Azurdia y Herrera, la exposición colectiva incluía obras de las artistas Jamie Bischof, Merche Jiménez, Imogen Sieveking y Milena Prem. Para Azurdia, aquello fue la definición de un espacio de emancipación genuino.

La dificultad de comprender el sentido experimental de la obra por parte de la crítica se resumió en un texto publicado en el diario *La Hora*. El autor se limitaba a comparar la formación académica de Herrera con la falta de técnica de Azurdia. El prejuicio de que una bailarina ha de contar con un cuerpo joven y entrenado para la disciplina de la danza tenía mayor peso que el deseo de las artistas de explorar el movimiento corporal: “Margarita Azurdia usó la misma música (?) pero con voces, con sonidos que iban desde la incoherencia hasta ruidos sexuales [...]. Técnicamente, no es buena bailarina y la falta de ensayo se evidenciaba con las entradas tarde con la “música”. [...] está muy lejos de ser algo remotamente artístico”<sup>35</sup>.

Los planteamientos de Azurdia y Herrera quedaron registrados en una página de papel doblada al centro y reproducida en fotocopias. El mundo mágico y espiritual de Margarita se deja ver en los cuadernos que recogen los pasos que describía como parte de sus piezas:

<sup>34</sup> Carta con fecha 31 de octubre de 1992 que complementaba el envío de su libro *Iluminaciones* a Mary Ann Merker-Benton, presidenta del Departamento de Artes y Conciencia de la Escuela de Graduados en Estudios Holísticos en la Universidad John F. Kennedy, California. Milagro de Amor, legado de la artista.

<sup>35</sup> Fernando Linares Beltranena, “Herrera y Azurdia en el Ixchel”, en *La Hora*, 16 de julio de 1983, p. 5.



“En esta obra voy a tratar de establecer un diálogo entre la energía del público, la mía y la de una tercera invisible. Se desarrollará de la siguiente forma:

1. Entrada al mundo de la imaginación lleno de flora con una patita llamada Lupita como amiga.

2. En el centro de esta fábula me encuentro con una plataforma iluminada como si fuese un altar y es aquí donde trataré de jugar con las energías.

3. Salida de este mundo imaginario y metamorfosis del personaje”.

Lupita era una lámpara con forma de pato que protagonizó varias de las piezas de Azurdia, como representación de su apego a la naturaleza y los animales. Hoy podemos asegurar que Azurdia fue una de las artistas pioneras que, a partir de 1970, en Latinoamérica, recorrieron caminos alternativos en la búsqueda de un arte que mostrara el cuerpo como sujeto de sus propios deseos, como campo de exploración, vehículo de transformaciones o sanación. Después de desintegrarse el Laboratorio de Creatividad, continuó profundizando en el movimiento corporal, pero desde el territorio de la historia de las mujeres, particularmente las deidades femeninas y sus rituales antiguos. Desde una mirada feminista, desembocó en el reconocimiento del cuerpo femenino como un centro emisor de espiritualidad. Durante ese periodo, asediado por la inestabilidad política y continuos hechos violentos, la artista tenía muy claro que esta visión era importante para conciliar o atender las preocupaciones que generaba la crisis.



*La Diosa Madre de la creación. Principios de la danza sagrada, casa-taller de Margarita Azurdia, 1985*









*Proceso de transformación. Tormento-Encuentro-Integración, 1992*

## Tormento. Encuentro. Integración

Las pinturas de Margarita fueron campos de expresión de una libertad inesperada, especialmente en sus últimos años. Su forma de pintar emergía de la necesidad de volver al dibujo esquemático, casi infantil. Muchas de sus obras reflejaron sus intenciones de honrar la naturaleza, sus procesos corporales internos y cualidades mutacionales. Una de sus últimas obras, titulada *Proceso de transformación. Tormento-encuentro-integración* (1992) resume el sentido de sus tránsitos y búsquedas personales. Esas transformaciones se atisban en secuencias de momentos vitales, un conjunto de imágenes con las que explora pensamientos anudados entre sí. Su imaginaria está construida con desconcertantes trazos espontáneos. Incluye la sobreposición de fotografías o dibujos para reflejar el funcionamiento de la memoria como un rebrotar de las sensaciones y memorias que marcan su historia personal. En esta última etapa adoptó el nombre Anastasia, en homenaje a la esclava Anastasia, figura emblemática en la historia de Brasil que, en el siglo XVIII, fue producto de la violación de su madre, de los azotes y los insultos de su amo, a los que respondía: “yo no soy esclava, soy libre”.

En los últimos años de su vida, Azurdia se convirtió en una asistente asidua del Omega Institute de Nueva York. Fundado en 1977 por el erudito oriental Pir Vilayat Inayat Khan, el médico holístico Stephan Rechtschaffen y la educadora Elizabeth Lesser, el Omega Institute tomó su nombre del concepto *punto omega* de Pierre Teilhard de Chardin. Surgió en el epicentro de las contra-

culturas norteamericanas de la década de 1970, cuando brotaron nuevas formas de fomentar conexiones entre la mente y el cuerpo, y las filosofías orientales como base de una nueva espiritualidad global. Una vez al año, Azurdia asistía puntualmente a sus talleres para su propia formación y transmitir lo aprendido a sus propias estudiantes. Influenciada por la visión holística, también continuó pintando, escribiendo poesía e impartiendo charlas en las que exponía sus ideas sobre la Diosa Madre y la evolución de las deidades femeninas a través de la historia.

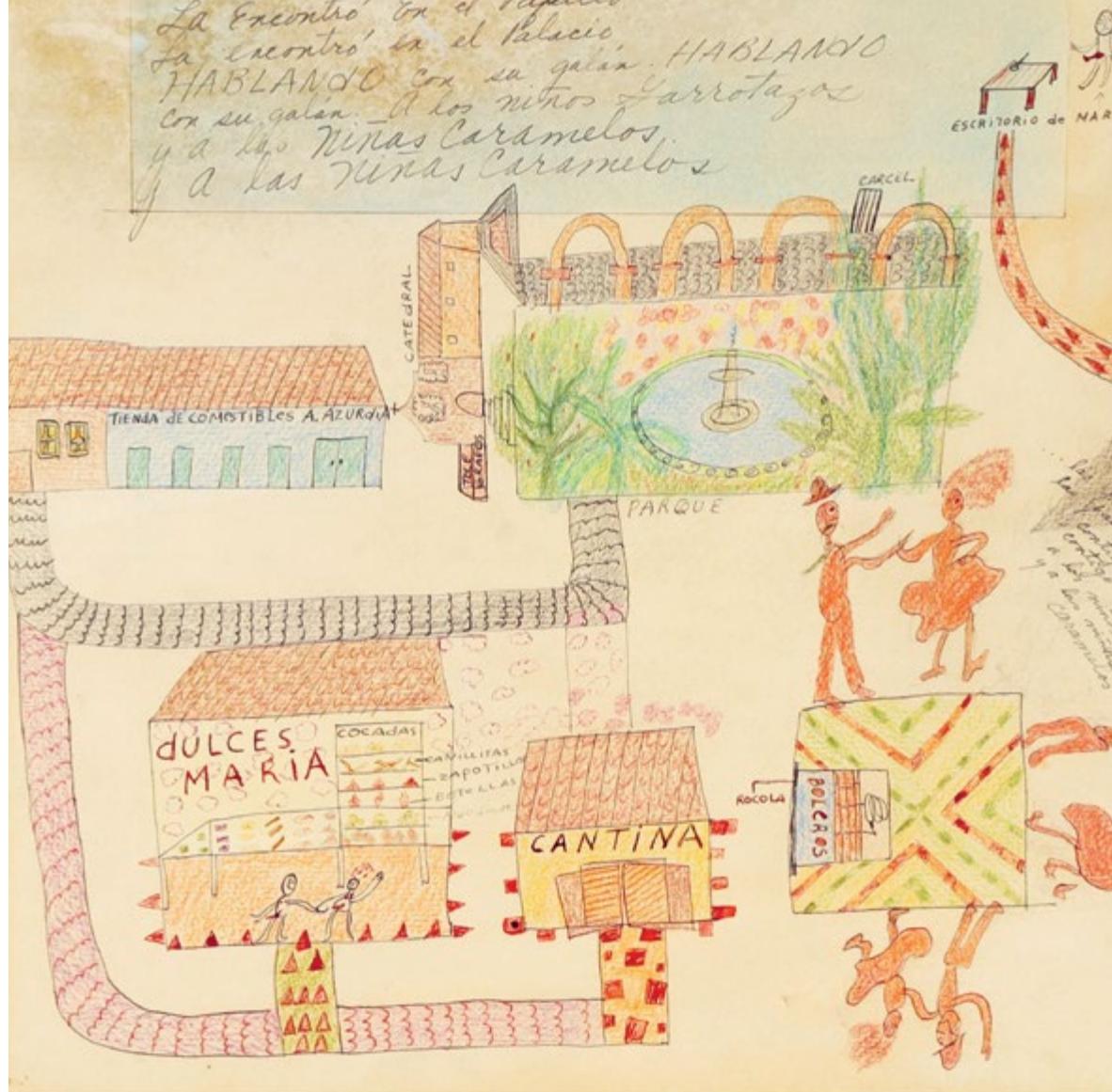
El compromiso con la naturaleza que fue adquiriendo con el tiempo fue tal que, en 1993, cuando mostró por fin al público guatemalteco las esculturas de *Homenaje a Guatemala* que aún conservaba, algunas se exhibieron sin las pieles de animales con que contaban originariamente y prescindiendo de todo aquello que le causaba un conflicto ético. También mostró sus más recientes creaciones: dos altares dedicados a la Diosa Madre en el interior de armarios. Como un collage, estos integraban algunas imágenes de sus obras, retratos, velas y distintos objetos que consideraba energéticos. Todo este aprendizaje también daría forma a su más importante ritual, la *Ceremonia de amor a la diosa Gaia*, en el marco de una exposición titulada *Indagaciones*, en la galería Sol del Río<sup>36</sup>, en 1994. Esta consistía en una caminata de un grupo de mujeres de distintas edades, a través de los jardines y las salas de la galería, tocando instrumentos que emitían sonidos leves y acompasados. El grupo terminó su tránsito en el espacio designado a la exposición de la artista, con sus paredes cubiertas de papel impreso con motivos de rosas y una serie de artículos de noticias sobre agresiones a la naturaleza. A modo de “gran declaración”, esta ceremonia y la serie de pinturas y dibujos titulada *Recuerdos del planeta tierra* (ca.1990), daban cuenta del gran respeto que la artista tenía hacia la naturaleza y los animales.

Con una energía asombrosa, Azurdia siguió participando en bienales y exposiciones. A mediados de la década de 1990 comenzó a planificar la publicación de un nuevo libro, para el cual pidió a la artista Irene Torrebiarte realizar una serie de registros fotográficos mientras ella danzaba o llevaba a cabo rituales. Pero a Margarita Rita Rica Dinamita le sorprendió la vida: falleció el 1 de julio de 1998. Un año después, su hija Viviana llevó a cabo uno de sus últimos deseos: la inauguración del Museo Margarita Azurdia en la casa donde la artista vivió sus últimos días. Situado en Ciudad de Guatemala, este fue clausurado en 2001, dejando el legado de la artista bajo el cuidado de sus tres nietas, Amaranta, Dulce y Nickolasa.

<sup>36</sup> *Indagaciones* fue una exposición colectiva comisariada por Rossina Cazali que contó con la participación de los artistas Moisés Barrios, Luis Díaz, Luis González Palma, Erwin Guillermo, Isabel Ruiz, Véronique Simar y Pablo Swezey y el bailarín Carlos Andrade.



Las hijas de Don Augusto las hijas de Don Augusto  
 Se fueron a pasear. Se fueron a pasear  
 Se perdió la mas bonita. Se perdió la mas bonita  
 Su Papa  
 La fue a buscar. Su Papa la fue a buscar  
 Calle arriba calle abajo. Calle Arriba calle Abajo  
 Calle de  
 Santo Tomas. Calle de Santo Tomas  
 La Encontró En el Palacio  
 La encontro en el Palacio.  
 HABLANDO con su galán. HABLANDO  
 con su galán. A los niños Carrotaños  
 y a las Niñas Caramelos.  
 y a las Niñas Caramelos

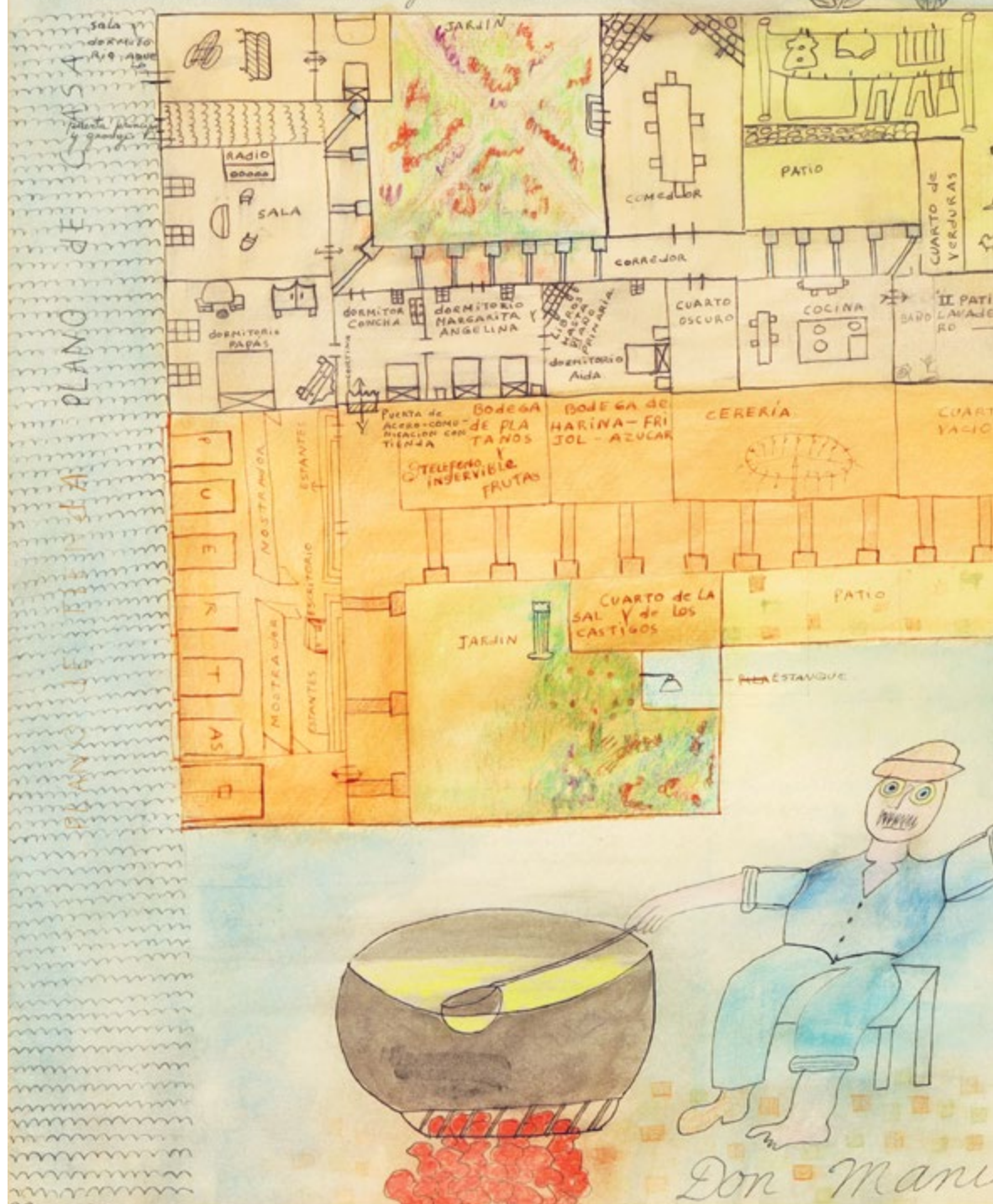






en la calle real de la noble y leal ciudad de los caballeros

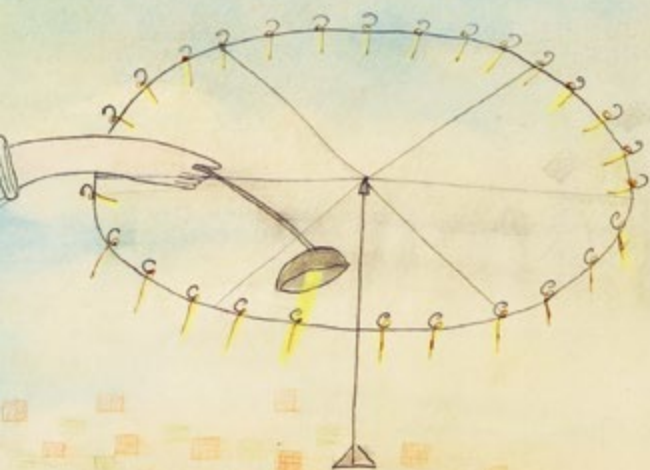
20 FILEDOTES







La tienda que ahora incluso comestibles había comenzado siendo la cerería de Don Manuel Azurdia. El abuelo ahora sufría de un desconocido mal en una pierna. Por largas temporadas venían a quedarse a casa algún pariente que cada noche le lavaba las llagas con aguas y algodones y luego se la vendaban. Don Manuel aun trabajaba en la cerería días enteros bañando infatigablemente las mechas hasta convertirlas en relucientes candelas que después se vendían en la tienda.



Manuel en la Cerería

Harrods 23. Agosto 76









RUE GRENETA

PARI

75002

NOVIER

119



















*La triunfadora*, 1971-1974













*María*, 1971-1974







who will come first  
today's memories  
of those a million years ago  
tramped in my molecules  
~~and~~ the memories of galaxies  
my feet as I walk my life,  
and the power of transforming  
light in my hands.  
It really doesn't matter  
if my material head  
for I embody the  
past the present & the future  
in this marvellous body of mine  
where everything is as it  
should be and always  
has been.

I smelled her first, she was so close to me  
by Goddess Gaia  
felt her loving presence  
outside - but inside too  
as the fire came up to my hands  
meet the light of the sky  
~~when~~  
it was a love affair  
I was the bride dressed in lacy  
green <sup>green</sup> gown  
as I touched the rough skin of a  
tree  
~~my walk~~  
I knew the patience of the beloved  
who've waited eons  
for this loving embrace  
and my body & my voice  
could only uttered  
humbly  
I thank - Thee.

my left hand or why  
who & what is the  
who - or what - or  
my body & my soul  
where is my spirit?  
inside my heart  
or in the space of my  
or for my head?





right hand

low of  
whatever -

do they come together - in a package the unconscious is allowed to speak  
whatever and however it likes

processes in which where  
consciousness looks on participating  
but not correcting  
cooperating but not choosing

raging >



There is a movement  
that I need to do  
and that is to breathe  
& leave  
to walk away ~~from~~ <sup>from</sup> the noise  
for the noise  
to the silent place  
where water clear & c  
shimmers at the  
dawn of my new life  
and save  
the person myself I never ~~was~~ <sup>was</sup> a  
before  
myself

OMEGA AUGUST 4<sup>th</sup> 1994









*El quetzal*, ca. 1990

*Misericordia*, 1990



pp. 88-89: *Autorretrato*, serie *La lectura simbólica*, 1992

pp. 90-91: *Oh Lorena!*, 1994

pp. 92-93: *Santísima Trinidad*, 1994

*Autorretrato*, 1992

pp. 94-95: *Sin título*, serie *Recuerdos del planeta Tierra*, 1994



Bellas artes

Tras el tiempo  
de las inspiraciones de poder

CHAM

EL GRUPO  
MARGARITAZURDIA  
PRESENTA LA OBRA  
DIA  
HORA  
LUGAR

Espiritu de Luz Madre de mi inspiración Ayuda





de la música a la vida a la imaginación

O PANJOL

1979

DAME A BAILAR MI VIDA CON DEVOCION

MARGARITA AGUIRRE

1992

















MARGARITA AZURDIA  
1994





RECUERDOS DEL  
PLANETA  
TIERRA

12 ABRIL 1994  
MARGARITA AURDIA



















# Notes on Margarita Rita Rica Dinamita

Rossina Cazali

Margarita Azurdia (1931–1998) painted her first self-portrait in 1962. The only evidence that remains is a small photograph on which she wrote “my first painting.” The impassive face is shaped by paint applied with a palette knife and scored with a few scratches. Although it is no great technical feat, it establishes the importance that self-consciousness and personal transformation would have for Azurdia, as reflected in her subsequent name changes. Whether she was Margot, Margarita, Una Soledad, Margarita Rita Rica Dinamita, or Margarita Anastasia, her chameleonic nature caused her to be swallowed up in the Latin American art world, but also allowed her to re-emerge later as one of the most interesting artists in Guatemala’s small art scene.

During a conversation in 2021, I asked art historian and curator Carla Stellweg whether she had met Margarita Azurdia in the 1970s, when both women were in Mexico City. At first she said no, and it was only after I gave her some hints and names of people they had in common that she understood who I was asking about. She responded with a resounding “Oh, Margot!” followed by an extraordinary account of Mexico City’s art scene at the time. Unfortunately, the archives held at Milagro de Amor—which Azurdia created—contain no information about her time in Mexico. There is just a single mention in her CV of her participation in one of the cultural activities organized by the Mexico City 1968 Olympic Games committee. Indeed, there are quite a number of missing or incorrect details regarding Azurdia’s career. She herself made inaccurate comments, and although she later corrected them, they gave rise to some confusion. Thanks to the fact that there is now an excellent archive of documents relating to Azurdia,<sup>1</sup> as well as several studies and publications accompanying

<sup>1</sup> The first stage of the organization of Azurdia’s archive is underway. The digitization process will eventually give researchers access to the materials in the archive.



recent exhibitions, we now have a more accurate picture of the order of the events that shaped her life.<sup>2</sup>

In 2020, when I started preparing my contribution to this catalogue, I had the rare opportunity to personally interview artist Olga Arriola de Geng (1927–2021), whose long-standing friendship with Azurdia was grounded in their shared love of art. In the 1960s, Arriola owned an antique store that Azurdia frequently visited to purchase religious sculptures and ceremonial huipils. These objects of great historical and symbolic value—like the pre-Hispanic pottery and stone sculptures that were circulating freely at the time—were starting to be displayed as ornaments in the homes of the Guatemalan elites. Margarita, who belonged to this group, built up a considerable collection, which, in a sense, reflected the role of upper-class women of the time: running and decorating their homes and looking after their families.

The study of Margarita Azurdia's body of work has sometimes been overshadowed by her life stories. As the wife of a businessman involved in large-scale agriculture and marketing at one of Guatemala's most important marble quarries, she had to make a huge effort to break away from the conventions of her generation in order to develop as a feminist artist and poet.

In the mid-1980s, unfamiliar with her artistic career and unaware of the anecdotes that troubled her, I accepted her invitation to meet and discuss an essay I had written to present her son Carlo's work at Galería Imaginaria in Antigua Guatemala. She struck me as a person of unfathomable brilliance and transparent communication: when she was happy she glowed, but she seemed to become breathless when she was anxious. When she spoke and wrote she mixed words and sentences in English, French, and Spanish, as can also be seen in her diaries and many notes.

Azurdia is remembered as an intelligent, creative, eccentric woman, whose sensitivity to animals and the environment sometimes led her to re-examine her own work.<sup>3</sup> During the time she spent living in Paris, she made a few trips to Almería, Spain, where she started to take in dogs, which she then adopted as a vital part of her family. She named each of them with compassion and sweetness: Canuto, Solita, Guadalupe Valdez, Lupita, and Carbones were some of their names. The foundation that preserves her extraordinary legacy was named after a little injured Chihuahua she found abandoned on the street, her last life companion, Milagro de Amor.

More than twenty years after that first meeting—which was followed by many more—I now come back to Margarita Azurdia's

<sup>2</sup> The testimonies of people close to the artist were also fundamental for this text, and played an important role in clarifying some of the information in it.

<sup>3</sup> See the reference to *Homenaje a Guatemala* in the "Torment, Encounter, Integration" section of this text (p. 121).

work for this reassessment of her career. As well as presenting her large geometric paintings and the singular sculptures from the *Homenaje a Guatemala* (Homage to Guatemala) series—which caught the attention of critics and curators—this exhibition at the Museo Reina Sofía also highlights the importance of her experimentation with movement, the body, and the spirit, and her foray into sacred spaces. As the curator of this exhibition, I am interested in highlighting this fundamental stage of her career, in which she expressed her most liberating, novel, and significant ideas. The structure of the exhibition is predominantly chronological, although different periods occasionally overlap in order to suggest the deregulated aspect of Azurdia's body of work. In it, dance and rituals dedicated to Mother Earth, artist's books, poetry, outlandish sculptures, and unique altars were not so much objects as situations favoring the emancipation of forms and aesthetics. The exhibition is an invitation to discover the particular sensibility of one of the most brilliant minds in twentieth-century Guatemala, one of the many women artists who were forgotten for too long.

### Memories of Antigua Guatemala

Margarita Azurdia Arimany was born in Antigua Guatemala in 1931 to Augusto Azurdia, a Guatemalan, and Concha Arimany, originally from Catalonia, Spain. Conservative, deeply religious, and under the influence of General Jorge Ubico's dictatorship, the small city of Antigua was the backdrop of Azurdia's childhood. It was where some of the family memories that would later be captured in her drawings and artist's books were forged. According to Carmen Pellecer Mayora, one of her main biographers, Azurdia was a sickly and delicate child with a vivid imagination and a curious mind. At the age of thirteen, after her father's death, her mother sent her and her two sisters to Toronto, Canada, to board at Loretto College School, a private school founded in 1915 by the sisters of the Institute of the Blessed Virgin Mary. In 1948, after four years without news from her family, her mother contacted her out of the blue to summon her and her sisters back to Guatemala. Hurt by the neglect of her mother's long silence, she thought that the best way to leave home was to marry. That same year, aged seventeen, she married businessman Carlos Fanjul and returned with him to Canada, to settle in Montreal. The engagement included her husband's approval to continue her studies, and she was able to enroll in a local university to study philosophy and drama. However, Carlos Fanjul's sudden decision to return to Guatemala cut short Azurdia's education and she started to live a domestic lifestyle that included devoting herself entirely to looking after her home and her three children, Carlos, Vivian, and Clarissa, born between 1952 and 1955. This had profound implications: Azurdia

had a nervous breakdown that led her to rethink her life. Her first impulse was to buy a plane ticket to Europe, although the trip was interrupted in New York, where Fanjul had followed her to remind her of her “role as a wife.” But their relationship also had periods of togetherness. In the late 1950s, Azurdia convinced her husband to move temporarily to Palo Alto, California, where she began to turn her hand to the visual arts. With no prior training, she enrolled in a series of free art and welding workshops at the San Francisco Art Institute, attending twice a week, according to Pellecer. During her nine-month stay in California, she devoted herself to art. Her frequent visits to museums and art spaces in the area introduced her to new aesthetics, which profoundly affected her understanding of the expressive and plastic capacity of the medium. She began to explore painting and made a series of works that looked to European Informel and American Abstract Expressionism. Azurdia’s commitment and thirst for learning at this time were insatiable. Sculptor Bella Feldman, who had a close professional relationship with her at the time, believes that “Margot began to take herself seriously as an artist”<sup>4</sup> during this first formative period.

Back in Guatemala, Azurdia’s experiences in California prompted her to hold her first exhibition. She presented a group of abstract oil paintings with expressionist brushwork and a limited palette at an exhibition that opened in the lobby of the Cruz Azul building on January 15, 1963, with the support of the General Directorate of Fine Arts. Although it was an unforgivable misstep in the eyes of local audiences unfamiliar with new aesthetic trends, in this exhibition Azurdia displayed her knowledge and asserted her right to explore the avant-garde, with its new processes and artistic concepts. To the public’s even greater bewilderment, the exhibition was presented simultaneously with a second show at the small gallery at the Escuela Nacional de Artes Plásticas, featuring her series *Óvalos* (Ovals), consisting of concentric oval-shaped paintings in contrasting colors.

One of the press reviews of these two series described Margarita as a “Zen seeker,”<sup>5</sup> which may be one of the most accurate appraisals of what was then beginning to attract her. The atemporal and limitless nature of the geometric shapes allowed her to approach painting without artifice. They were her way into the cosmological realm, which was beginning to give meaning to her explorations. Unfortunately, Margarita Azurdia’s collection only includes one abstract painting and another from the ovals series.

<sup>4</sup> As recounted by Bella Feldman in an online interview with Anabella Acevedo and the author in February 2022.

<sup>5</sup> Moisés Kairé, “La aventura formal de Margo Fanjul,” *El Imparcial* (Guatemala City), January 28, 1963, 9.



There are also several photographic records of numerous works she made for this series.

After this double exhibition, Azurdia suffered a series of emotional breakdowns and disappeared from public life and artistic circles for some time. Despite her condition, this period turned out to be a rewarding time of silence and introspection, allowing her to devote herself entirely to painting. In 1964, she began the series later known as *Pinturas geométricas* (Geometric Paintings), or simply *Geométricas*. They are large paintings, with pared-back designs based on diamonds, lines, and contrasting planes of colors that create a certain optical effect. These paintings are among the works that mark a turning point for modern art in Guatemala.

Azurdia spoke on several occasions about the barrenness of the country's cultural scene in comparison with other regions. The Guatemalan Civil War began in 1960, establishing Cold War dynamics that slowly began to affect freedom of expression and fuel the repression of dissidents and intellectuals. Rogelia Cruz, Irma Flaquer, and Alaíde Foppa<sup>6</sup> exemplify the short- and long-term effects of the Guatemalan Civil War on intellectual women and culture in general. Nevertheless, in early 1960, a notable group of artists, gallerists, intellectuals, socialites, and art lovers began to coalesce amidst the tensions and uncertainties of this society in crisis, breathing life into the moment. Over the next ten years, well-known figures such as Jorge Romero Brest and Marta Traba visited the country. Galleries such as Galería DS and, later, El Túnel, Macondo, and Abraxas were set up as platforms for the exhibition of the latest trends in art. Art world professionals—including critic Edith Recourat, artist Roberto Cabrera, and writer Enrique Juárez Toledo—led debates and published articles commenting on the latest developments in local newspapers such as *El Imparcial*. And in this context, the *Geométricas* series brought a measure of sophistication into the national art scene. In 1967, Azurdia entered a painting from the *Geométricas* series in the National Art Competition held in El Salvador, winning second prize. While members of the Grupo Vértebra were beginning to question Azurdia's abstractions, Luis Díaz and Daniel Schafer—founders and directors of Galería

<sup>6</sup> Rogelia Cruz—named Miss Guatemala by the Miss Universo Guatemala jury in 1958—was a political activist. In 1968, aged twenty-seven, she was kidnapped and murdered by a death squad. Irma Flaquer was a psychologist and journalist. Through her opinion columns, she spoke out as a strong critic of the Guatemalan government and army for their constant human rights violations. She was kidnapped and disappeared in 1980. Alaíde Foppa, who was born in Barcelona and became a naturalized Guatemalan citizen, lived in exile in Mexico, where she wrote her poetry. In 1976 she co-founded the feminist magazine *Fem*, which was influential in all of Latin America at the time. In 1980, during a short visit to Guatemala, she was arrested by Guatemalan security forces and disappeared.

DS—recognized the value of her experimentation and invited her to exhibit the series in 1968. The Juannio auction was also set up in the mid-1970s, helping to consolidate art collecting. In Central America, Guatemala was beginning to be seen as an attractive epicenter due to its evident vitality and the controversy generated by prizes awarded to artists such as Luis Díaz and his triptych *Guatebala*, presented at the first Bienal Centroamericana de Pintura in 1971.<sup>7</sup>

In Guatemala—as in many parts of Latin America—there was a constant dialogue of opposites at the time: so-called internationalism was pitted against figurative painting and traditional tendencies of all kinds. Leading figures of the former included Margarita Azurdia, Luis Díaz, Jamie Bischof, Rodolfo Mishaan, and Joyce “de Guatemala” Bush Vourvoulias. The opposition was dominated by Grupo Vértebra, whose members were all men (Marco Augusto Quiroa, Roberto Cabrera, and Elmar Rojas) who defended the precepts of the movement known as “new humanism” or “new figuration” throughout most of Latin American, and as “new presence” in Mexico. Through the debates that took place at art exhibitions, in newspaper articles, and in manifestos such as the one written by Grupo Vértebra in 1970,<sup>8</sup> artists came to be seen as intellectuals who valued critical reflection. Azurdia was one of the very few women artists who used newspapers to publish her ideas in favor of the experimentation of abstract and geometric art. She acknowledged the importance of these controversies and even admitted, years later, that “the Vértebras” had been her

<sup>7</sup> The I Bienal Centroamericana de Pintura, held in Costa Rica, was organized by the CSUCA (Consejo Superior Universitario Centroamericano) with particular support from its secretary general, the Nicaraguan writer Sergio Ramírez. The jury invited by the organizers included Mexican artist José Luis Cuevas, Peruvian Fernando de Szyszlo, Nicaraguan Armando Morales, Ecuadorian Oswaldo Guayasamín, and Argentinean art critic Marta Traba, who lived in Colombia. In line with the rules of the biennial, the jury was to choose one winner from each country and award a grand Central American prize. The national prizes of the host country Costa Rica and those of Honduras and El Salvador were unanimously declared void. The Nicaraguan prize was awarded to Rolando Castellón for his work *Danza Alegórica* and the Central American prize went to Guatemalan artist Luis Díaz for his work *Guatebala*. The decision sparked a controversy that was discussed in articles in the press at the time. The debate is still relevant today, and the incident is often addressed by researchers reflecting on the impact of the jury’s decision on the Central American art scene and its political repercussions. For more information, see Sofia Vindas, “La Primera Bienal Centroamericana de Pintura y la presencia de Marta Traba en la prensa costarricense y guatemalteca, 1970–1979,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México) 63, no. 119 (2021): 289–328; available online at <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2763/3562> (accessed July 15, 2022).

<sup>8</sup> Published in *Alero* (Guatemala City: Universidad de San Carlos de Guatemala), no. 1 (July–August 1970): 68 and 69.

teachers, forcing her to reflect on her ideas and to stand up for what she believed. Nevertheless, her words were recorded in the press as those of an antagonistic figure who disparaged the movements that genuinely portrayed the effects of the social, political, and military situation at the start of the armed conflict. In a newspaper article, Azurdia summed up the dynamic of these two opposing discourses:

When an artist in our milieu paints corpses, monsters, and mutilations (whether figurative or neo-figurative, but, it goes without saying, in recognizable forms), art lovers and serious thinkers do not hesitate to solemnly agree that—violence being the natural state of Guatemala—the painter is painting its truest and deepest reality. They explain that artists are a mirror of their environment and their times, so they cannot communicate (or repeat) anything more immediate and more urgent than the violence that their contemporaries read about in the newspapers, heard on the radio, and saw on their television sets that very morning.<sup>9</sup>

Between the lines, Azurdia suggested it was wrong to think that geometrism, as a precept of modernity, turned its back on the problems that plagued the local situation. The constant references to these opposing discourses polarized opinions rather than shedding light or contributing to the debate. They obscured the fact that a body of work like Azurdia's engaged in dialogue with reality just as fluently as neo-figurativism engaged with the local situation. Artists such as Carlos Mérida had shown that it was possible to connect the lines of modernity with Indigenous narratives and mythologies. Art critic Marta Traba (1930–1983) mentioned Azurdia (referring to her by her married name, Margot Fanjul) in several of her critical texts, expressly referring to the paintings she made in the late 1960s. Traba confirmed the idea that the combination of unusual colors was inspired by the designs and colors of Indigenous Guatemalan textiles.<sup>10</sup> She also suggested that the artist studied and followed trends such as Op Art and Color Field. Azurdia explored rich local elements that had rarely been addressed. In her opinion, being revolutionary did not mean assuming that the necrographic approach was the correct, boldest, and thus most innovative option. Instead, it was revolutionary to take on a commitment to seek new aesthetics and concepts.

<sup>9</sup> Margot Fanjul, "Arte contemporáneo en Guatemala," *El Imparcial*, June 14, 1969, 17.

<sup>10</sup> Marta Traba, *Art of Latin America: 1900–1980* (Washington, DC: Inter-American Development Bank, 1994), 112.



In 1968, remembering sculptor Bella Feldman's words of encouragement, Azurdia traveled to New York, the city/testing ground where artistic relationships proliferated, and where art spaces were looking to represent artists from different parts of the world. Her geometric paintings were exhibited that same year by Florencio García Cisneros, the Cuban founder and director of Cisneros Gallery, one of the hubs dedicated to showing Latin American art on Madison Avenue. The local press described the show as a triumph for Guatemala. Ironically, artist Roberto Cabrera was one of the most enthusiastic reviewers of this new dimension of Azurdia's work.

After her New York exhibition, Azurdia returned to Guatemala with a conceptual, experimental, and surprisingly innovative vision of herself as an artist. She made a series of minimalist sculptures that she presented at Galería Vittorio. All that remains of these are some photographs in which she can be seen with her works.

According to artist Jamie Bischof,<sup>11</sup> one of these sculptures—which was made of polychrome wood, and of which only one photograph exists—included a mechanism that allowed it to turn and an audio recording of *chirimía* music.<sup>12</sup> Presented at the annual 15 de septiembre<sup>13</sup> competition in 1970, this piece was unique in its materiality and pictorial design, and was a clear precursor of the group of sculptures known as *Homenaje a Guatemala*. More generally, it was also in line with the musical experiences that Guatemalan composer Joaquín Orellana—creator of a series of instruments known as “útiles sonoros” (sound tools)—was starting to carry out around that time.

## Coltejer and São Paulo

Despite the importance of the exhibition of her geometric paintings at Cisneros Gallery in New York, Azurdia was still on the periphery of Latin America's international art circuit. She began interacting

<sup>11</sup> In an interview with the author in May 2016.

<sup>12</sup> *Chirimías* are woodwind instruments similar to an oboe. They have a double reed and nine lateral holes, and are played with the fingers. *Chirimías* are widely used in Guatemala, especially in Indigenous rituals and celebrations.

<sup>13</sup> The annual 15 de septiembre competitions, which commemorate the date of the proclamation of independence of Guatemala and Central America, have been held since the 1940s. These events were mostly organized by the General Directorate of Fine Arts, which named the most outstanding work in the art scene. The cash prizes entitled the General Directorate to purchase the winning works. Over the years, this practice resulted in the creation of a major collection protected by the state. Unfortunately, the whereabouts of this piece by Azurdia is unknown.

with it when she participated in the X Bienal de São Paulo in 1969, where she received an honorable mention for the *Asta 104* series, which consisted of five large sculptural paintings entitled *Átomo* (Atom), *Tótem* (Totem), *Tríptico* (Triptych), *Lotus*, and *Personna*. Art critic Edith Recourat's text for the catalogue published in conjunction with the exhibition of the *Asta 104* series at the Sala Enrique Acuña, Escuela Nacional de Artes Plásticas, in Guatemala City, included a quote from Jesuit priest, philosopher, and evolutionary biologist Pierre Teilhard de Chardin:

On the other hand, because of its consequences even up to the genesis of the intellect, we must notice and record the definite connection which, genetically, associates the atom with the star.<sup>14</sup>

True to his perspective as a multidisciplinary intellectual, de Chardin developed a series of philosophical arguments that seem to merge scientific theories of evolution with Christian theology. Taking biological evolution and religious experience as his core ideas, he put forward an extremely complex vision of the universe, defined by the unity of the individual, nature, and all things. In one of his most important books, *The Human Phenomenon* (1955), he reflected on the emergence of living beings from inorganic matter and their evolution into increasingly complex thinking beings. He coined the term "Omega Point" to name this state of collective hyperconsciousness, a concept that Azurdia adopted in many of her works and experiences based on personal transformation.

Recourat's intellectual interests, like Azurdia's, reflected a society fascinated by space travel and new technologies promising imminent advances in communications and the shrinking of time and space. In the late 1970s, modern medicine was beginning to consider the value of prevention, nutrition, and the mind-body connection. Science, psychology, and religion were finding their way into artistic circles. The seeds of Eastern philosophies were being sown in the West and flourishing as the forms of a new spirituality. Around the world, music, dance, literature, and art were mutually influencing each other in exciting ways, and movements for social change such as feminism, civil rights, and environmentalism were transforming cultural identity and social structures. Amidst so much innovation, Azurdia was completely free to believe what she wrote in the publication that accompanied the presentation of the *Asta 104* series at the X Bienal de São Paulo:

<sup>14</sup> Pierre Teilhard de Chardin, *The Phenomenon of Man*, trans. Bernard Wall (New York: Harper Perennial Modern Thought, 2008), 50.

From the most advanced technology of an *Apollo* to the witchdoctor burning herbs and practicing voodoo in his mud hut, everything, absolutely everything, is due to a single creative force that takes the form of seemingly opposite manifestations which are essentially identical, arising from the same energy.<sup>15</sup>

The *Asta 104* series, with its thick structures cut from wood and covered with canvas and acrylic paint, also questioned the actual discipline. For Azurdia, painting was no longer just an artistic medium, but an experience in itself.

Like other Latin American artists working at the time, Azurdia was interested in the role that the public could play in activating works of art, and the perceptions generated as a result of this interaction. In 1970, *Asta 104* was shown at the Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) as part of the third Salón Independiente in Mexico.<sup>16</sup> The independent salon had been taking place since 1968, when it was held in protest against the *Solar Exhibition* cultural program organized for the 1968 Mexico City Olympics. Opposing the official discourse, thirty-five artists declined the Olympic committee's invitation and organized the first independent exhibition. Azurdia was invited to the third salon, which specified that participating artists, as a general rule, were to use cardboard and other materials to create ephemeral environments, without commercial intent.<sup>17</sup> Azurdia's work did not a priori fall into the category of ephemeral art, but three of the five pieces from the *Asta 104* series (*Lotus*, *Tríptico*, and *Personna*) were accepted for inclusion in the exhibition. In a recent conversation, scholar Pilar García said that these three pieces were probably destroyed along with the rest of the works in the exhibition, as set out in the guidelines for participation. The only proof of their existence is a photograph of a view of the salon showing them in the background. The whereabouts of the other two works in the series are unknown.

<sup>15</sup> Margot Fanjul – Guatemala. *Serie Asta 104* (n.p.: n.p., 1969), n.p. Volume published in conjunction with the exhibition of the *Asta 104* series at the X Bienal de São Paulo, Brazil.

<sup>16</sup> Writer and journalist Ana María Rodas has mentioned that some of Margarita Azurdia's works were purchased by the Museu de Arte Moderna de São Paulo and the University of Sydney, Australia. There is no information confirming which works were acquired by the two institutions. See Ana María Rodas, "Triunfo de Margot Fanjul es también de Guatemala," *El Imparcial*, October 4, 1969, 18.

<sup>17</sup> Pilar García de Garmenos, "The Salón Independiente: A New Reading," in *The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico: 1968–1997*, ed. Olivier Debrouse (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México; Turner, 2006), 49.



In 1970, Azurdia also presented *Por favor quitarse los zapatos* (Please Take Off Your Shoes) at the II Bienal de Arte Coltejer, as Margot Fanjul. It was an installation with performative and interactive elements that revolved around her perceptions and experiences underwater while scuba diving, such as losing the sense of up and down.<sup>18</sup> Visitors were invited to take off their shoes before entering, guided by a dim light. The space was a five-by-five-meter wooden cubicle, with a layer of fine wet sand covering the floor inside. It is curious to note the similarities between this work and *Eden*, the installation by Hélio Oiticica (1937–1980) exhibited at the Whitechapel Gallery in London in 1969, in which visitors could enter a space covered in sand and follow the impulse to sleep, listen to music, or think creatively.<sup>19</sup> Designed and conceived thousands of kilometers apart, the two artists coincided on the need to create devices in which to heighten the sensation of the textures and other attributes of materials, and to provoke disorientation and other unusual experiences.

After working in these intangible realms, Azurdia presented a series of marble sculptures at the III Bienal de Arte Coltejer in 1972. Made up of individually sculpted geometric elements mounted on metal pivots, these extraordinary sculptures were able to turn, thus subverting the classical assumptions of sculptural representation. Like Lygia Clark's "critters," Azurdia's sculptures were essentially organic structures. They were also able to change, subject to the impulses that spectators brought to the works. And they were certainly in line with the principles of the biennial. The various editions of the Coltejer biennial emerged in response to an urgent need to question and revise the traditional concepts of art. They highlighted the importance of experimentation with new materials at that time, and the connection between artists exploring ephemeral media such as performance, happenings, and installations. They also focused on the conceptual lines that freed artists from creating unique objects, conditioned by values such as genius, transcendence, and originality. As a result of these biennials—and of the new theoretical directions and interests—in 1981 Medellín hosted the Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano, where theorists such as Juan Acha formulated the principles of non-objectual art produced and contextualized in Latin America, endowing it with autonomy and rigor.

<sup>18</sup> María del Carmen Pellecer Mayora, *Una. La historia de Margarita Azurdia* (Guatemala City: Tipografía Nacional, 2011), 43.

<sup>19</sup> Oiticica wrote, "This 'wake-up' process is a supra-sensorial one: the participator is shifted off his habitual field to a strange one that wakes up his internal fields of feeling and gives him conscience of some are of his Ego." Extracts from texts by Oiticica published in the catalogue of the touring exhibition *Hélio Oiticica*, Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam et al. (Rotterdam: Witte de With; Minneapolis: Walker Art Center, 1992), 12.

In this sense, the works Azurdia presented at the Coltejer biennials reflected what the biennial's president Rodrigo Uribe Echavarría recognized and proclaimed through expressions such as "aesthetic anarchy": the use of new media and elements such as space, time, distance, light and energy phenomena, addition, and omission. Azurdia's work was certainly part of this important contribution. Yet, like many Latin American artists—and especially Central American women artists—she seemed to be excluded from art history and criticism.

## Homage to Guatemala

*Homenaje a Guatemala* is the title of the emblematic group of sculptures that Margarita Azurdia made between 1971 and 1974. The group originally consisted of fifty wood carvings commissioned from artisans specializing in traditional Antigua Guatemala wood-working techniques. The artisans interpreted the drawings and instructions provided by the artist, turning them into three-dimensional zoomorphic effigies and other figures based on characters and elements from the local culture. The first designs recall carved slingshot handles, which have been important traditional handcrafted products in Guatemala and other Latin American countries. They use a wealth of imagery that combines representations of the animal kingdom, Maya and Catholic iconography, and images from myths and historical events.<sup>20</sup> Back in the studio, Azurdia modified the carvings with designs and patterns largely reminiscent of her early geometric works. The sculptures were also adorned with the profuse ornamentation typical of local handicrafts, such as clay skulls, feathers, headdresses, animal skins, and masks. The result is a diversity of assemblages that evokes the altars of the peoples of the Guatemalan highlands, revealing the cultural and religious syncretism resulting from Guatemala's complex history. Azurdia herself regarded this group of sculptures as one of her greatest achievements.

In a final effort, in 1973 Azurdia presented three of these sculptures at the XII Bienal de São Paulo, this time under the name *El rito* (The Rite). A short essay describing Azurdia's radical shifts was included as the accompanying text in the biennial's catalogue.<sup>21</sup> "Letting behind the abstract cosmos geometry, in

<sup>20</sup> Paulina Marambio, "Margarita Azurdia confiesa: esa Margot para mí fue otra persona," *Revista Alero* (Universidad de San Carlos de Guatemala), 3rd epoch, no. 26 (September–October 1977): 50 and 51.

<sup>21</sup> In the process of making these works, Azurdia also made a pair of sculptures that were presented at the 1973 Juannio auction. These two pieces were a departure from her recent works: a foot and a hand of monumental proportions. See Luz Méndez de la Vega, "Juannio 73: positivo y escandaloso," *El Imparcial*, June 29, 1973, 1.

which she has met her uncorrupted surrounding, Margot Fanjul is now plunging passionately in an infernal paradise of Gods, cousins of the 'POPOL VUH' hagiology," wrote diplomat Tasso Hadjidodou in the text.<sup>22</sup> And he was right. The contrast between the *Asta 104* series and this new collection perfectly exemplified a period of dramatic change.

Contemporary historiography has classified *Homenaje a Guatemala* as a metaphor for life during the bloody years of the counterinsurgency war in Guatemala (1960–96) as well as a fusion of Maya and Afro-Caribbean cultures, and even as a recreation of the magic realism and fantasy art that dominated Latin American art. Reassessing the work now, based on comments that Azurdia made in her diaries and the lectures she imparted years later, it is essential to point out that the series reflected her growing interest in the role of women in history. The pieces in the series suggest her interest in developing a feminist discourse around female figures as mighty autonomous warriors. In addition to the iconography derived from the local imaginary, they also include self-portraits wearing masks, generating an interesting interplay of multiple identities and concealments. During the three-year creation process, the works took on a mixture of modernity and archaism. The end result is an assemblage that transmits the fascination and omnipresence of the image of the intermingling of human groups, religions, and cultures in Guatemala.

In 1974, when Azurdia completed the *Homenaje a Guatemala* series,<sup>23</sup> she made the unusual decision to take it into an open field, without witnesses, to be photographed by her son Carlos. Three days later, she packed up and stored most of the works. She moved to Paris with two of them in boxes that she dragged around the city until she found accommodation with enough room for them. It must have been a huge effort, but it allowed her to reflect on her future as an artist and clear the way for a new stage.

## Move to Paris

Work is going very well, the Iris Clert gallery, which is very famous here, is interested in my work and I'm there now in a group show of 100 women artists, all very famous ... the contemporary section

<sup>22</sup> Tasso Hadjidodou, for the "Guatemala" section, in *XII Bienal de São Paulo* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1973), 126.

<sup>23</sup> In 1986, the prestigious arts and culture journal *The Massachusetts Review* invited Azurdia to present her *Homenaje a Guatemala* series in a special edition. The article accompanying the images introduced the American public to Azurdia's particular universe. Two of her pieces were subsequently acquired by the Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts.



of the Museum of Modern Art is considering whether to give me an exhibition and I'll have an answer in September or late October, and then I'll finally know what to do, whether to stay in Paris or see Milan ... There are days when everything is FANTASTIC and then there are others when I think this is all just something to do as I wait for the arrival of that wonderful condor that never shows up ... As you can see, today is one of my bad days.<sup>24</sup>

In these excerpts from a letter sent to her friend Olga Arriola de Geng, Margarita described her emotional state during those first months in Paris, where she settled in 1974. Doubts, fears, and loneliness tugged at her soul. Although it appeared that her work would be well received, being away from her family and her homeland increased her alienation. Being from a country in a radically different situation, caught up in political conflict and constant instability that also held back the art scene, gave her a sense of not belonging that made her vulnerable. However, in the midst of nostalgia and disenchantment, at least she had sufficient means to live on. She went from a rented apartment to buying her own flat in a former hat factory in the vicinity of the Bastille district. The space was small compared to the one she had left behind in Guatemala, forcing her to explore other, more intimate media such as drawing and writing poems, for example, which were later collected in artist's books and printed editions.

In Paris, she started attending dance classes at experimental spaces such as La Forge, under Nora Parissy, and also with groups that followed postmodern trends from the United States and Japan. The practice of traditional forms like butoh in contemporary dance opened up new perspectives for looking at and understanding the body. Margarita also participated in workshops directed by Japanese choreographers such as Min Tanaka<sup>25</sup> of the dancers Eiko & Koma.<sup>26</sup> In them, the body ceased to be considered

<sup>24</sup> Pellecer Mayora, *Una. La historia*, 53. Excerpts from a letter dated August 1, 1974, sent by Margarita Azurdia to Olga Arriola de Geng.

<sup>25</sup> Min Tanaka was born in Tokyo in 1945 and studied ballet and modern dance. In 1974 he embarked on a series of nearly naked improvisational performances. In the 1980s, he became associated with butoh, working with one of its leading exponents, Tatsumi Hijikata. From then on, Tanaka began to develop a kind of mysticism in relation to the body. Through his workshops, he explored the body as a force of nature that revolves around being, without hierarchies and sensitive to external stimuli.

<sup>26</sup> Since 1972, dance and choreography duo Eiko (female) and Koma (male) have worked together to present a unique kind of theater based on the movement of bodies and the shapes created by still bodies, light, and sound. They work with simple, humanist themes, showing the vulnerability of their bodies to arouse the

a thing to be trained with discipline. Instead, it was appreciated as an erotic element, observed, admired, and desired. The body and its movement were deterritorialized and transformed into a site of intimate exploration: its contrasts, its languages, and its silences.

Living in Paris after May 1968 was everything an artist or intellectual could wish for. Cultural dynamics were more pressing than ever. Even the image of the City of Light seemed stereotypical. Everything had to be reassessed. The groups of women who were beginning to embrace Simone de Beauvoir's *The Second Sex* (1949) as a talisman examined their lives conditioned by patriarchal systems. Initiated by Josiane Chanel, Antoinette Fouque, and Monique Wittig, the Women's Liberation Movement was born in response to the invisibility of women in the May 1968 uprisings. Extraordinary collective actions with enormous media impact took place, such as the attempt to lay a wreath under the Arc de Triomphe on August 26, 1970, to commemorate the "unknown wife of the unknown soldier,"<sup>27</sup> or a long-distance alliance with American women to celebrate the fiftieth anniversary of women's suffrage in the United States. Publishing houses and bookshops specializing in reading and thinking material for women were springing up in the city, and activists shared their views and distributed collectively produced publications such as *Le Torchon brûlé*. Overall, there was a sense of dialogue in the air, but also of divergence, with the struggle for the right to abortion, the freedom of desires, bodies, and equal labor rights, and against violence against women—actions that foreshadowed major changes.

Margarita was at the epicenter of a true revolution of ideas. She began to attend circles of women artists who encouraged her to radically change her own ideas about women and art. This culminated in a process of defetishization of art and a discarding of her more traditional notions. For Azurdia, art became a space where the imagination and sensibility could emerge from other forms of knowledge. During this time she began to experience what mystics call "the dark night of the soul," which years later materialized as her own spiritual and ritual language. As well as being immersed in drawing and dance, she focused on writing and illustrating several of her books: *El encuentro de Una Soledad*—presented at a group exhibition organized by the gallery Au Lieu d'images—and

empathy of audiences. They both studied under Kazuo Ohno, one of the founders of butoh dance in Japan in the 1950s.

<sup>27</sup> For more information on this commemoration, see María Isabel Menéndez Menéndez, "Mujeres y pensamiento político a través de la prensa feminista: el caso de *des femmes en mouvements*," *Historia y comunicación social* 25, no. 2 (2020): 501; available online at <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/download/72280/4564456554968/> (accessed July 13, 2022).

27 *apuntes de Margarita Rita Rica Dinamita*<sup>28</sup> in 1979, *Des flash-backs de la vie de Margarita par elle même* in 1980, and *Rencontres par Margarita Azurdia* and *26 anotaciones de Margarita Azurdia* in 1981. She also started preparing *Iluminaciones*—one of her most important books, containing twenty-two plates and poems by the artist—which was launched in Guatemala in 1989.

### A Laboratory for Creativity and the Deterritorialization of the Body

After eight years in Paris, Azurdia was still full of insecurities, but with self-acceptance and a new perspective on art she was ready to return and confront Guatemalan society with all its prejudices, contradictions, and difficulties. The year 1982 is remembered as one of the bloodiest years in the lives of Guatemalans. Newspapers carried very few reports of the constant brutal armed clashes that were taking place in rural areas. Likewise, journalistic narratives influenced by repression tended to downplay the growing number of disappearances and extrajudicial killings in urban areas throughout the country.

As this situation unfolded, Azurdia began to reconnect with the country's incipient cultural and artistic activity. One of her first discoveries was the existence of a small contemporary dance scene that was beginning to emerge in private studios, where jazz and improvisation were taught. In one of these she met artists Benjamín Herrarte and Fernando Iturbide, who shared her interest in exploring movement. Together, they founded the group Laboratorio, later known as the Laboratorio de Creatividad. This multifaceted project began to formulate ideas around the body and movement, presenting its work at art galleries, cultural centers, hotels, theaters, and cafés, but also in doorways, parks, streets, and public spaces in the city. Given that it was an alternative and independent project, it is interesting to note that the three members felt the need to inform the General Directorate of Culture and Fine Arts of the creation and existence of the group. They presented themselves to the Director General Norma Padilla in a typewritten letter signed by all three:

We hereby write to inform you that we have set up a laboratory for communication through the sound and movement of the human body.

<sup>28</sup> 27 *apuntes de Margarita Rita Rica Dinamita* was published by Calabaza imprint, which was directed by Azurdia's son Carlos Fanjul, who published and edited the cultural magazine *Qué pasa calabaza*. The back cover says, "This book poetically encapsulates a woman's simple and profound daily life, thus transforming the personal and everyday into a multitudinous experience."



We have already spent several months working on this laboratory, which has consisted of performances on the streets and in public spaces, as well as studio work. As part of our discipline, it is necessary to inform Fine Arts—particularly you yourself as a poet of the theater—of our research.<sup>29</sup>

The group's interventions were usually unannounced, or they were the result of workshops that they themselves organized. Perhaps they needed this formality in order to feel supported. In 1983, the Laboratorio presented its most iconic and best remembered intervention, entitled *Los cuatro elementos* (The Four Elements). The group burst into El Túnel gallery unannounced during an exhibition by artist Magda Eunice Sánchez. Dressed in white tunics, feathers, ornaments, and exaggerated makeup, they danced defiantly before the audience. There was certainly bewilderment and criticism. Their actions were described as awkward situations, but also as something unprecedented in the scene, both strange and innovative. *Los cuatro elementos* was neither dance nor theater, much less a mime performance. Eccentricity was, of course, the underlying characteristic.

To dispel doubts, in 1982 the members of the group wrote a manifesto expressing their interest in exploring experimental art forms related to the body (what came to be known as “performance art” years later). The manifesto states:

We have come together and formed a group called Laboratorio. We work experimentally, hence the name. We created it because we feel the need for greater communication between artists and the public through different forms of expression.

We are currently carrying out research into the origins of ritual and sacred dance, from two points of view: individual and social.

In its individual expression, we are exploring dialogue with the inner self, with its god or with god, the meditative state, poetic interpretation, and visualization. We do this in the studio.

In its social expression, we work by going directly into the streets and public spaces. The group makes contact and then presents the work in public in order to study the results of our responses and those of the audience.

<sup>29</sup> Typewritten letter dated December 29, 1982. Milagro de Amor, bequest of the artist.

For us, the beauty of movement stems from its authenticity, from reflecting internal processes rather than conforming to previously established forms.

Through the Laboratorio we want to tap into the universal essence of the individual and thus achieve a common language.<sup>30</sup>

Margarita kept a rigorous record of the results of the workshops. Her notes are complemented by the calligraphic drawings in which she designed the choreographies in advance and worked out the stage entrances and exits of the group's members. In our aforementioned 2016 meeting, Jamie Bischof mentioned that some of the group's street actions were accompanied by witnesses who took notes or made tape recordings of the most notable moments of the experience, the improvisations, and the reactions of passersby.<sup>31</sup> The group was very active between 1983 and 1985. It presented works in parks and archaeological sites such as Kaminaljuyu in Guatemala City, at cultural centers such as the Instituto Guatemalteco Americano, theater-café, art galleries, and auditoriums such as José Rölz Bennett lecture theater at the Faculty of Humanities, Universidad de San Carlos de Guatemala. In May 1983, the Laboratorio presented a work called *Colores* (Colors) in the popular cultural timeslot produced by Canal 5 TV-CE, a public channel managed by the Ministry of Defense, through the Guatemalan Army. According to a document from Azurdia's archive, the Laboratorio de Creatividad presented around thirty actions, the last one being at the Teatro Nacional Miguel Ángel Asturias in Guatemala City in 1985.

The group contributed to the development of performance art and body art in Guatemala by introducing forms of expression carried out in public spaces. It subverted the modernist premise of art as the formal representation of events or situations with specific meanings. It was the first inkling of the possibility of imagining and experiencing postmodernity from a peripheral country like Guatemala.

<sup>30</sup> Typewritten manifesto found in the archive of Milagro de Amor.

<sup>31</sup> According to information found in the archive of Milagro de Amor, some of these actions took place outside Guatemala, at, for example, the Organization of American States and the Congressional Country Club (Washington, DC, 1983), Parsons School of Design in New York (1983), and Royal Avenue on King's Road in London and Holdenby House in Northampton, England (1984). There are no details to confirm whether all the members of the group took part in these performances. Based on the author's online interview in 2017 with José Raúl González (DJ Gonzo), nephew of Fernando Iturbide, we can speculate that, given Iturbide's familiarity with the London punk scene and his regular trips outside the country, he carried out the performances on behalf of the group.

Rosalind E. Krauss observed in the journal *October* that “we find it indescribably embarrassing to mention art and spirit in the same sentence.”<sup>32</sup>

Over the years, this statement (or perhaps judgment) became an argument for perpetuating the “embarrassment” that Krauss referred to—a turning point and dismantling of the paradigm suggesting that art and spirit do not mix. For many artists, spirituality and art have coexisted and continue to coexist. Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, and Piet Mondrian broke away from figurative art a century ago, and they did so in explicitly religious and spiritual terms. Yves Klein, Agnes Martin, Barnett Newman, and Mark Rothko reduced formal art to lines and colors, using religious terminology in their manifestos. James Turrell’s work became an indisputable cosmic touchstone. More recently, video artists Shirin Neshat and Bill Viola have not only used religious imagery but also provoked viewers to have religious experiences while contemplating their work. Leonora Carrington, Gego (Gertrud Louise Goldschmidt), Anna Maria Maiolino, Xul Solar, Joaquín Torres García, and Remedios Varo, among others, distanced themselves from the repertoire of conventional Latin American representations in order to address both spiritual concepts and aspects of scientific significance.

When Margarita Azurdia began to be interested in combining spirituality and art, there was no controversy or criticism suggesting that it was an anti-modernist stance. In fact, there were no theoretical references or precedents in Guatemala making it possible to sense the path that Azurdia was embarking on. To audiences, her critique of the overly dogmatic religious forms of the Judeo-Christian church went completely unnoticed. To her fellow artists, her spirituality and her devotion to the Mother Goddess<sup>33</sup> were too personal, vague, and alien to the artistic avant-gardes and to Guatemalan life. Spiritual poetics challenged the dominant classifications, including those proposed by feminist groups. Since the 1960s, feminist movements in Guatemala had been strengthened by identifying and connecting with left-wing revolutionary

<sup>32</sup> Rosalind E. Krauss, “Grids,” *October* 9 (Summer 1979): 54.

<sup>33</sup> Traditionally, the figure of the Mother Goddess represents fertility and feminine energies, the earth, nature, and life in general. Since prehistoric times, there have been many representations of the Mother Goddess under different names. She can be traced back to cults that spread throughout Europe and even reached cultures all over the Americas. In Greek and Roman mythology, the identity of the Mother Goddess split into a myriad of goddesses with their own physical characteristics and iconography. During the long process of the formation of the patriarchy, these representations disappeared or were adapted in accordance with the different societies and patriarchal structures.



organizations. Writers such as Luz Méndez de la Vega, Margarita Carrera, and journalist and poet Ana María Rodas—in her seminal book *Poemas de la izquierda erótica* (Poems of the Erotic Left, 1973)—reflected on women, their personal spaces, and eroticism through writing. In a radical shift of register, Azurdia favored generating a series of premises of her own, based on the relationship between art and spirituality, the female body, and the Mother Goddess. In a letter to Professor Mary Ann Merker-Benton, Azurdia wrote:

As you can see from my book, the underlying theme is art as a spiritual force for change and, hopefully, for raising women's consciousness. In Guatemala we don't have women role models who stand up for the transformation of patriarchal society without weapons. Spirituality as a form of transformation is virtually unknown. The very word "goddess" is synonymous with heresy. This is why I think it's vital for me to connect with this energy of awakening that is energizing women, especially in our country.<sup>34</sup>

In January 1984, Azurdia presented one of her first performance projects openly dedicated to the Mother Goddess. With the support of the members of the Laboratorio de Creatividad, she publicly invited people to protest against the municipal authorities and their plan to remodel the Plaza del Obelisco in Guatemala City. The planned changes included removing the large pots with rose bushes that were traditionally in the square and replacing them with concrete paving stones. The experience increased Margarita Azurdia's interest in continuing to work on the ideas of care and healing, linked to nature and the environment.

During that transition, Margarita presented a dance with dancer Lucrecia Herrera on July 7, 1983, as part of a multidisciplinary exhibition of works exclusively by women at the Museo Ixchel del Traje Indígena in Guatemala City. In addition to Azurdia and Herrera, the group exhibition included works by artists Jamie Bischof, Merche Jiménez, Imogen Sieveking, and Milena Prem. Azurdia saw this as a paradigm of a true space of emancipation.

Critics' struggle to understand the experimental nature of the work was summed up in a text published in the newspaper *La Hora*. All the writer did was compare Herrera's academic background with Azurdia's lack of technique. The presumption that dancers must have young bodies and be trained in the dis-

<sup>34</sup> Letter dated October 31, 1992, which Azurdia sent together with her book *Iluminaciones* to Mary Ann Merker-Benton, Chair of the Department of Arts and Consciousness, Graduate School of Holistic Studies, John F. Kennedy University, California. Milagro de Amor, bequest of the artist.

cipline of dance outweighed the artists' desire to explore the moving body:

Margarita Azurdia used the same music (?) but with voices, sounds ranging from nonsense to sexual noises ... Technically, she is not a good dancer and the lack of rehearsal was evident in the late entrances relative to the "music" ... it is nowhere near being remotely artistic.<sup>35</sup>

Azurdia's and Herrera's ideas were written down on a sheet of paper folded in the middle and photocopied. Margarita's magical and spiritual world comes through in the notebooks that record the steps she described for her pieces: "In this work I will try to set up a dialogue between the energy of the audience, my own, and that of an invisible third party. It will unfold as follows: 1. Entry into the world of the imagination, full of flora, with a little duck called Lupita as a friend. 2. In the middle of this tale I come across a platform lit like an altar, and this is where I will try to play with energies. 3. Exit from this imaginary world and metamorphosis of the character." Lupita was a duck-shaped lamp that featured in several of Azurdia's works, representing her bond with nature and animals.

Today we can affirm that Azurdia was one of the pioneering artists in Latin America. Beginning in the 1970s, she followed alternative paths in search of an art that presented the body as the subject of its own desires, as a field of exploration, and as a vehicle of transformation and healing. After the Laboratorio de Creatividad disbanded, Azurdia continued to explore body moment, but from the field of women's history, particularly the history of female deities and their ancient rituals. From a feminist perspective, she came to recognize the female body as a site of spiritual transmission. During this period beset by political instability and constant acts of violence, Azurdia was convinced that this vision was important for reconciling or addressing the concerns generated by the crisis.

### Torment, Encounter, Integration

Margarita's paintings were fields of expression of unexpected freedom, especially in her later years. Her style of painting came from the need to return to simple, almost childlike drawing. Many of her works reflect her intention to honor nature, its internal bodily processes, and its mutational qualities. One of her last works, *Proceso de transformación. Tormento-encuentro-integración*

<sup>35</sup> Fernando Linares Beltranena, "Herrera y Azurdia en el Ixchel," *La Hora*, July 16, 1983, 5.

(Process of Transformation: Torment—Encounter—Integration, 1992), sums up the direction of her personal quests and transitions. These transformations can be seen in sequences of life stages, a collection of images with which she explores thoughts that are woven together. Her imagery is assembled from disconcerting spontaneous elements. It includes superimposed photographs and drawings expressing the workings of memory as a resurgence of the sensations and memories that shaped her personal story. In this last stage, Azurdia assumed the name Anastasia as a tribute to Escrava Anastácia, an emblematic figure in Brazilian history. Born in the eighteenth century as a result of rape and shaped by her master's whippings and insults, she responded by saying, "I am not a slave, I am free."

In the last years of her life, Azurdia frequented the Omega Institute in New York. Founded in 1977 by Eastern scholar Pir Vilayat Inayat Khan, holistic medical doctor Stephan Rechtschaffen, and educator Elizabeth Lesser, the Omega Institute took its name from Pierre Teilhard de Chardin's concept of the "Omega Point." It was founded at the epicenter of the American counterculture of the 1970s, when new ways of developing mind-body connections emerged and Eastern philosophies became the basis for a new global spirituality. Once a year, Azurdia conscientiously attended the institute's workshops to further her study and transmit what she had learned to her own students. Influenced by a holistic vision, she also continued to paint, write poetry, and give talks in which she set out her ideas about the Mother Goddess and the evolution of female deities throughout history.

Azurdia's commitment to nature continued to grow, so much so that when she finally showed the remaining sculptures from the *Homenaje a Guatemala* series to the Guatemalan public in 1993, some were presented without their original animal skins. Anything that posed an ethical dilemma was left out. Azurdia also presented her most recent creations: two altars dedicated to the Mother Goddess inside wardrobes. Like a collage, they included images of her works, portraits, candles, and various objects that she considered to be energy-giving. This learning process also influenced her most important ritual, the *Ceremonia de amor a la diosa Gaia* (Love Ceremony to the Goddess Gaia), which was part of an exhibition entitled *Indagaciones* (Investigations) at Galería Sol del Río in 1994.<sup>36</sup> It consisted of a group of women of different ages walking through the gardens and rooms of the

<sup>36</sup> *Indagaciones* was a group exhibition curated by Rossina Cazali featuring artists Moisés Barrios, Luis Díaz, Luis González Palma, Erwin Guillermo, Isabel Ruiz, Véronique Simar, and Pablo Swezey, and dancer Carlos Andrade.



gallery, playing instruments that emitted soft, rhythmic sounds. The walk came to an end in the space allocated to Azurdia's exhibition, the walls of which were covered in paper printed with rose motifs and a series of news articles about attacks on nature. As a "grand statement," this ceremony and the series of paintings *Recuerdos del planeta tierra* (Memories of Planet Earth, ca. 1990) showed the artist's great respect for nature and animals.

With astonishing energy, Azurdia continued to participate in biennials and exhibitions. In the mid-1990s she began to plan the publication of a new book, for which she asked artist Irene Torrebiarte to take a series of photographs of her dancing and carrying out rituals. But life took Margarita Rita Rica Dinamita by surprise: she died on July 1, 1998. A year later, her daughter Viviana carried out one of her last wishes, opening the Museo Margarita Azurdia in the house where the artist had spent her last days. Located in Guatemala City, the museum closed in 2001, leaving Azurdia's legacy in the care of her three granddaughters, Amaranta, Dulce, and Nickolasa.

# De la forma-color y el espacio ambiental a la visión personal

Emiliano Valdés



El paso de Margarita Azurdia por el circuito del arte internacional

“El movimiento universal de la humanidad se refleja hoy en todos sus aspectos y en todas sus formas de expresión; tanto en la ciencia como en el pensamiento filosófico, en la música como en la literatura, y desde luego y muy enfáticamente en las artes plásticas”<sup>1</sup>

En 1968, el artista barranquillero Álvaro Barrios llevó a cabo, con la complicidad de la crítica de arte y entonces directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, Marta Traba, la exposición *Espacios ambientales* en la que se exploraba, por primera vez en Colombia, la instalación como lenguaje artístico y como lente desde la que era posible leer no solo el arte sino, significativamente, el espacio expositivo. Esto abrió el camino para la introducción de un lenguaje –la instalación– que se volvería predominante en el país y permitiría que exploraciones sensoriales y metafísicas en torno al espacio afectaran nuevamente la producción artística<sup>2</sup>. En el ámbito mundial, eran años de efervescencia social y política y, “en el campo de las artes plásticas, Colombia [y el mundo] tampoco volvió a ser la misma”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ver Margot Fanjul, “Arte contemporáneo en Guatemala” en *El Imparcial*, Ciudad de Guatemala, junio de 1969, p. 17.

<sup>2</sup> No era la primera vez que una visión metafísica permeaba el arte, basta pensar en distintas escuelas paisajistas, como la de la Sabana, pero sí la primera en la que el espacio era el canal hacia lo metafísico.

<sup>3</sup> Álvaro Barrios, *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Bogotá, Fondo editorial Museo de Antioquia, 2011 (2000), p. 22.

Ese mismo año, en la entonces aún provincial Medellín, se lleva a cabo uno de los eventos más significativos de las artes en la ciudad y, quizás, en el país: la I Bienal Iberoamericana de Pintura, organizada por Coltejer, empresa líder del sector textil con la que celebraba sus sesenta años, dirigida por el artista y gestor cultural Leonel Estrada. En dicho evento, el jurado —conformado por Jean-Clarence Lambert, Alexandre Cirici i Pellicer y Dicken Castro— otorgó el primer premio a *La cámara del amor* de Luis Caballero, primera obra del reconocido pintor que incorporaba el espacio como elemento constitutivo de su estructura física y formal.

Las tres ediciones de las bienales de arte Coltejer<sup>4</sup> de Medellín (1968, 1970 y 1972) representan un hito en la historia del arte de Colombia y, en gran medida, fueron el principio de una apertura hacia Latinoamérica y el resto del mundo de esta ciudad anidada en los andes colombianos. Con una importante intención pedagógica, las bienales “trajeron a la región un nuevo diálogo sobre el arte avanzado de la época”<sup>5</sup>. Supieron incorporar rápidamente los aires de cambio que soplaban introduciendo, de una edición a la siguiente, novedades significativas que las posicionaron en el panorama de las bienales de arte en Latinoamérica, sobre todo frente a las crisis por las que pasaban las de Venecia y São Paulo a raíz de los movimientos estudiantiles de 1968, la primera, y el patrocinio de un Estado con un régimen dictatorial, en el segundo caso.

La II Bienal de Arte Coltejer tuvo lugar en 1970 y, con el cambio de nombre, se alejó también de un formato técnicamente exclusivo —la pintura— para abrirse a todos los medios y lenguajes artísticos, por entonces en continua renovación. En esa segunda edición participó la guatemalteca Margarita Azurdia con una instalación que también dejaba atrás su trabajo eminentemente pictórico y se adhería al espíritu de la época en Colombia. La instalación con la que participó, o más precisamente, el espacio ambiental, estaba conformado por un cubo en penumbra con una capa de arena húmeda sobre el piso al cual se accedía desde un corredor del Museo de la Universidad de Antioquia, en su última etapa de construcción. En la entrada y mediante un sencillo rótulo, se solicitaba al público “por favor descalzarse”.

<sup>4</sup> Se realizó una cuarta edición en 1981 bajo el nombre de IV Bienal de Arte de Medellín (aunque sin el patrocinio de Coltejer) que, tras casi una década, buscaba revivir las bienales y capitalizar las transformaciones que habían suscitado las primeras tres ediciones, cosa que logró con más éxito, ese mismo año, el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano producido por el recién fundado Museo de Arte Moderno de Medellín.

<sup>5</sup> Alexa Halaby, “Bienales de Arte Coltejer 1968, 70 y 72: seis años de revolución cultural en Medellín Colombia”, en The Guggenheim Museums and Foundation, 2015. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/blogs/map/bienales-de-arte-coltejer-1968-70-y-72-seis-anos-de-revolucion-cultural-en-medellin-colombia> [Último acceso: 11-03-2022].





Margarita Azurdia junto a artistas participantes en la II Bienal de Arte Coltejer, Medellín, 1970

*Por favor quitarse los zapatos* (1970), como se ha llamado a esta obra<sup>6</sup>, se proponía como un lugar de experimentación sensorial que anticipaba, o quizás más bien, que formalizaba espacialmente las preocupaciones perceptuales de Azurdia, así como su radical espíritu de búsqueda formal y personal. “Su trayectoria artística ha sido, como la de muchos artistas creadores contemporáneos, una trayectoria que incesantemente ha investigado y experimentado en

<sup>6</sup> No se ha podido encontrar registro de la invitación a Azurdia ni documentos que permitan confirmar el título de la obra en el evento. En una de las pocas fotografías que existe de la instalación se puede ver el rótulo mencionado. “Por favor quitarse los zapatos” es una variante que la artista apuntó en sus registros personales; en este texto se opta por esta última referencia como apelativo del proyecto. Se sabe que en aquella época las invitaciones eran canalizadas a través de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación. Los artistas eran seleccionados teniendo en cuenta su disposición a participar y la garantía de que estos se hiciesen cargo de una serie de gastos de producción que el artista debía cubrir. La Dirección se encargaba de la edición e impresión del catálogo.

todos los campos hasta llegar incluso a la negación total del arte”<sup>7</sup>, decía José María Olaverri en el catálogo de la III Bienal en la que se hacía alusión directa a la participación de Azurdia en la anterior. Y continuaba: “Las investigaciones de Margot Fanjul —sobre todo las de carácter ambiental— han incorporado siempre un elemento de audacia pocas veces entendido en el ámbito de la artista guatemalteca”.

Cabe preguntarse cuánto conocía Olaverri el contexto guatemalteco en el que, si bien por la época presentaba carencias significativas sobre las que la propia Fanjul se había manifestado<sup>8</sup>, también estaba presenciando el surgimiento de corrientes conceptualistas e instalacionistas como las de los artistas Luis Díaz y Joyce Vourvoulias (también conocida como Joyce de Guatemala) quienes participaron en la segunda edición del evento en cuestión.

En el recorrido de la II Bienal, una pequeña puerta se abría a un recinto de pocos metros cuadrados iluminado por apenas una lámpara en el que el visitante podía estar solo o en compañía y tomar conciencia de la conexión con la tierra, sentir la temperatura de la arena (seguramente algunos grados más fría que la cálida Medellín) y comprobar cómo los pies se hundían en el suave material. A pesar de varias menciones en la prensa de la época, existen pocas referencias a la obra, quizás porque por su carácter experimental, especialmente dentro de la trayectoria de Azurdia y en relación con el medio guatemalteco, la obra se insertaba dentro de lo “normal” en la renovación artística que aportaba la bienal al ámbito de Medellín.

En sus lecciones de metafísica, el filósofo francés Henri Bergson se pregunta por la naturaleza del espacio, si es un conocimiento adquirido o si es conocido independientemente de toda experiencia sensorial. Confrontando un acercamiento psicológico a uno metafísico, concluye que, en virtud de la relación entre sensación y percepción, es decir entre una comprensión *a priori* o una *a posteriori*, el espacio es “menos una cosa que una relación”<sup>9</sup>. Dicho entendimiento permite establecer prácticamente cualquier lugar como uno de relación no solo entre las cosas sino como una forma de nuestra facultad de percibir: el espacio sería la concreción de nuestra relación con el mundo. Y concluye, “[...] la intuición del espacio comienza con la vida abstracta y geométrica de la inteligencia”<sup>10</sup>.

Las reflexiones de Bergson permiten pensar en el espacio como un lugar cuyo conocimiento y naturaleza se intuye, y al cual

<sup>7</sup> José María Olaverri, en Leonel Estrada et al. *Tercera Bienal de Arte Coltejer Medellín Colombia 1972*. Medellín, Colina, 1973.

<sup>8</sup> Ver Margot Fanjul, “Arte contemporáneo en Guatemala”, óp. cit.

<sup>9</sup> Henri Bergson, *Lecciones de estética y metafísica*. Madrid, Siruela, 2012, p. 76.

<sup>10</sup> *Ibíd*, p. 87.

accedemos no para conocerlo, sino para percibir las relaciones entre cosas e ideas. Con eso en mente, se puede afirmar que las formas artísticas que desbordan los objetos, como es el caso de la instalación o los *ambientes*, generan un colapso de lo simbólico y de lo metafísico en este tipo de obras, lo que posibilita entender que la relación entre objeto artístico y observador deviene de una conexión entre la energía originaria del objeto y el conocimiento que le viene dado de nacimiento, con la herencia cósmica del concurrente.

La pieza estaba en línea no solo con los últimos desarrollos del arte en Colombia sino con preocupaciones formales y perceptuales globales. El año anterior en su exposición retrospectiva en la Whitechapel Gallery de Londres, Hélio Oiticica había presentado *Edén*, un “ambiente completo, un jardín de espacios solitarios y comunales delimitado por una cerca de colchones-células al final de la galería”<sup>11</sup> como la definió el crítico Guy Brett. En este ambiente, Oiticica experimentó con “un tipo de participación que se enfocaba específicamente en los sentidos: el sentido del tacto, el sentido visual”, procesos también esenciales para la instalación medellinense.

Azurdia era una artista informada y cosmopolita y, aunque no está claro si su *ambiente* fue de alguna manera instigado por el de Oiticica, la guatemalteca había participado el año anterior en la X Bienal de São Paulo, donde recibió una mención honorífica por la serie *Asta 104*. Y en un artículo sobre la II Bienal de Arte Coltejer, publicado en la revista *Goya*, Jorge Glusberg, quien había organizado una exposición sobre arte y tecnología, se lamentaba “que no hubiera participado el artista joven más importante de Brasil: Hélio Oiticica”<sup>12</sup>, lo cual demostraba la relevancia que el artista brasileño ya tenía en aquel momento. En cualquier caso, la coincidencia temporal permite establecer paralelos conceptuales, perceptuales y comportamentales entre ambas obras.

La serie *Asta 104* estaba conformada por cinco pinturas en acrílico sobre tela, a su vez montadas en paneles de madera en las que Azurdia se alejaba de su producción anterior asociada al *hard-edge painting* y retomaba las formas orgánicas de sus primeras composiciones ovoides con sugestivos nombres que evocan las búsquedas de la artista por aquellos años: *Tótem*, *Lotus*, *Personna*, *Átomo* y *Tríptico* parecen referirse a los universos de la ciencia, el humanismo y la espiritualidad, todos aspectos que habrían de afianzarse en las búsquedas de Azurdia en los años siguientes. En un texto a modo de *statement* que fue incluido en una publicación creada con motivo de la X Bienal de São Paulo, la artista declaraba:

<sup>11</sup> Guy Brett; Hélio Oiticica. “Helio Oiticica ‘Retrospective at the Whitechapel Gallery’, until April 6. Oiticica talks to Guy Brett” en *Studio International*, Londres, vol. 177, n° 909, 1969, p.134.

<sup>12</sup> Jorge Glusberg, “II Bienal de Arte Coltejer de Medellín”, en *Goya. Revista de Arte*, n° 97. Madrid, Museo Lázaro Galdiano, 1970, pp. 36-43.

En mi trabajo he usado “formas-colores” de una pureza tal, que al verlas emitan una vibración al lugar primitivo en nuestra mente. Y luego he tratado que estas mismas “formas-colores”, a través de su concebido y preciso orden estructural, hagan vibrar el otro ojo o sentido, el de las esferas del conocimiento científico generadoras de la alta tecnología<sup>13</sup>.

La relación entre estas ideas y la instalación de la II Bienal Coltejer es confusa y es probable que su inclusión en dicho catálogo haya sido el resultado de una necesidad editorial de acompañar con alguna información la imagen de *Por favor quitarse los zapatos*, pero lo que está claro es que tanto las “formas-colores” de *Asta 104* como la experiencia sensorial de la primera estuvieran pensados como mecanismos de toma de conciencia de la relación entre el individuo y el universo, de búsqueda interior, de comprensión del arte como una forma de conocimiento equiparable a la ciencia y al misticismo.

*Asta 104* había sido exhibida en enero de ese mismo año en la Escuela Nacional de Artes Plásticas Rafael Rodríguez Padilla de Ciudad de Guatemala en un entorno que, salvo excepciones, era más bien escéptico para indagaciones metafísicas. La guerra interna en Guatemala recrudecía por aquellos años y la urgencia estética estaba signada por la denuncia política y social. La incertidumbre que causaba era tal que un artículo de 1969 advertía a los lectores de la naturaleza de las obras para que no fuesen a tal exposición “y se devuelvan decepcionados”. En el texto se explica cómo, a diferencia del realismo imperante en la pintura guatemalteca de la época, en la obra de la entonces Margot Fanjul “solamente hay combinaciones violentas de colores puros, [...] una fiesta de líneas que buscan el espacio en una suprema ansiedad de elevación, en una búsqueda osada de lo primitivo en el universo”<sup>14</sup>.

Publicaciones como aquella demuestran una cierta falta de herramientas para comprender una postura distinta a lo que se esperaba de lo “revolucionario” en el arte de la década de 1960 en Guatemala. “¿Preocuparse únicamente por las hojas, por las ramas, y pasar por alto la esencia de esta realidad, que es la que verdaderamente está transmutándose en las raíces del árbol de la vida?”<sup>15</sup> se preguntaba Azurdia sobre la representación de la violencia en el arte guatemalteco y el escepticismo en relación con búsquedas que tuvieran que ver con una transformación profunda de nuestra

<sup>13</sup> Margot Fanjul - Guatemala. Serie Asta 104. 1969. Publicación editada con motivo de la presentación de *Asta 104* en la X Bienal de São Paulo, Brasil. Milagro de Amor, legado de la artista.

<sup>14</sup> Artículo de prensa. “Serie ‘Asta 104’ de Margot Fanjul”, 1969. Edición desconocida. Milagro de Amor, legado de la artista.

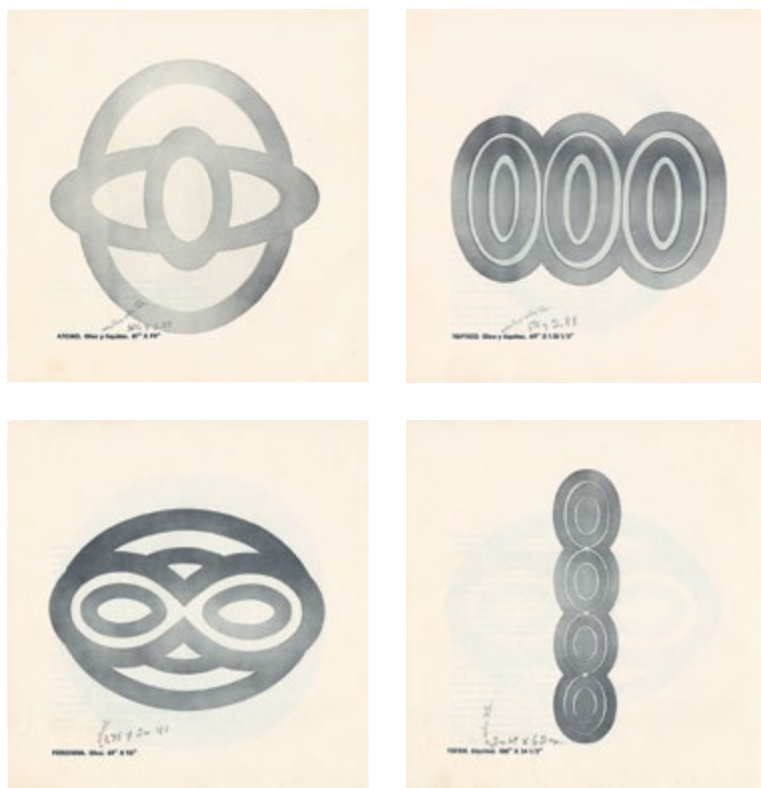
<sup>15</sup> Margot Fanjul, “Arte contemporáneo en Guatemala”, óp. cit.





comprensión de la existencia. Lo que más tarde —y hoy como una tendencia— se llamaría sanación.

Aún así, no todas las posturas eran contrarias. Entre sus más firmes defensores se encontraba la escritora y crítica de arte francés radicada en Guatemala Edith Recourat quien, a propósito de la serie *Asta 104*, escribió en el catálogo de la muestra en la Escuela Nacional de Artes Plásticas: “Aparte de su poder evocador, de su valor sugestivo, que abarca tanto el conocimiento intuitivo como aquel fundado sobre realidades científicamente demostradas, y de la belleza plástica de estas formas tridimensionales, nos asombra la perfección técnica de la ejecución que no admite el más mínimo error”<sup>16</sup>. Parecería que Recourat, con una amplia formación en distintas prácticas artísticas y una mujer de mundo, comulgaba con la posibilidad de que el arte contribuyera a un cambio profundo de conciencia.



*Átomo, Tríptico, Personna y Tótem. Serie "Asta 104" de Margot Fanjul, Ciudad de Guatemala, Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1969*

<sup>16</sup> Edith Recourat, *Serie "Asta 104" de Margot Fanjul*, Ciudad de Guatemala, Departamento de Artes Plásticas de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1969. Publicación editada en ocasión de la exposición *Asta 104* en la sala Enrique Acuña de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.



Margarita Azurdia con *Lotus*, serie *Asta 104*, ca. 1969

Si bien aún de manera incipiente, Azurdia ya señalaba los derroteros de las búsquedas que la llevarían a prescindir de lenguajes formales rígidos y abrazar el cuerpo, el movimiento y la palabra como estrategias de comunicación consigo misma y con una cierta visión de lo sagrado. A esto añadiría también un posicionamiento feminista que resultó probablemente de sus primeros años en la que estuvo sujeta a una estructura social rígida propia de su entorno social que le había provocado no pocas desazones<sup>17</sup>. Anclados en una búsqueda de despertar espiritual y un renovado sentido de la relación entre ser humano y universo, su etapa tardía estuvo signada por la experimentación con el cuerpo y la informalidad en los trazos de su trabajo bidimensional, que se alejaba de la idea con la que había operado hasta entonces a partir de cuerpos de trabajo autocontenidos.

En 1972, sin embargo, Azurdia participaría nuevamente en la tercera bienal medellinense con una serie de esculturas en mármol con las que retomaba la geometría y el uso de material más tradicional. Las esculturas, construidas en mármol a partir de formas geométricas repetitivas (triángulos, anillos, medias lunas, etc.) estaban unidas por un pivote que permitía el giro de dichos elementos, en un intento por desordenar la precisión de su vocabulario geométrico previo a través de la interacción del observador. En estas obras,

<sup>17</sup> Ver “Margot veio sem ajuda. E pode ter muito prejuízo”, s. f. Artículo de prensa. Edición desconocida. Milagro de Amor, legado de la artista.



Margarita Azurdia junto a sus esculturas en mármol, s. f.

de las que existe relativamente poca documentación, resonaban preocupaciones formales y políticas de la época que invitaban a un replanteamiento de la relación obra-espectador como sucedía con los *Bichos* de Lygia Clark, quien también participó en la II Bienal de Arte Coltejer. De estas esculturas, reunidas bajo el título *Estructuras en mármol* y referidas en el catálogo de la II Bienal como *Signos-Formas -Mármol*, existen algunas fotografías en el archivo de la artista. En una de ellas, las composiciones de “lenguaje extraterrestre” que sugiere la repetición de símbolos se muestran dispersas en la sala de la Bienal a distintas alturas formando un paisaje de signos.

En otra fotografía, la artista posa en compañía de sus propios “bichos” como al frente de una congregación de seres inanimados. Pero quizás la más evocadora es la de una cadena vertical de óvalos giratorios que parece participar de un ágape al aire libre en donde convive con parejas de conversadores y amantes, al tiempo tótem y figura, que volvía a las formas de *Asta 104* sobre las que la crítica de arte Edith Recourat había dicho: “Los símbolos abstractos, núcleos, círculos, ojos, nos hacen sentir una metamorfosis inminente al concretizarse en formas antropomorfas”<sup>18</sup>. Además, los títulos de las esculturas detallados en un artículo publicado





Vista de la serie *Estructuras en mármol* (*Signos-Formas-Mármol*), 1972

con ocasión de la exhibición de estas en el café-galería Macondo, en 1973, también dan cuenta de la profundidad y lo personal de las reflexiones detrás de sus formas prístinas:

*“También el muro tiene lejanías, Homenaje al círculo como expansión, Mi sensualidad al filo de la libertad, El encuentro de dos amantes en la madrugada de un día lloroso en ciudad vieja [sic], La sensualidad en planos geométricos, Las cuatro manzanas de Eva, El espejo de la Llorona, La paloma volando dentro del ataúd del señor Muñoz, Tres soles que son tres soles en mi memoria, El Quetzal melancólico, Cuando estoy en Guatemala bañándome en la tina los brujos vienen a visitarme, Buscando orígenes”<sup>19</sup>.*

Además de compartir y extender las preocupaciones de Azurdia sobre la naturaleza de la materia, la existencia y la experiencia individual, las obras de este período también parecen responder a la sentencia de Traba con ocasión de la muestra *Espacios ambientales*:

<sup>19</sup> Luz Méndez de la Vega, “Los móviles de Margot y la fiera malvada de Icaza”, en *La Hora*, Ciudad de Guatemala, 31 de marzo, 1973.

“No se puede seguir diciendo que se ha operado en el arte y en la relación espectador-obra un cambio radical. Hay que demostrarlo”<sup>20</sup>.

Durante los dos años siguientes, Azurdia se dedicaría a la que es quizás su serie más conocida: *Homenaje a Guatemala*, un grupo de esculturas que incorporan elementos de las caucheras tradicionales de varios países de América Latina, del universo espiritual y feminista de la artista aún no desarrollado plenamente, y del trabajo de artesanos dedicados a tallas tradicionales que reflejarían el sincretismo de su natal Guatemala. Pero, sobre todo, esta serie incorpora las búsquedas formales que reflejan profundas inquietudes en relación con el arte y la vida.

Una vez concluida la serie y habiéndolas fotografiado en el exterior, como ya había hecho con las tallas en mármol<sup>21</sup>, Margarita parte a París, donde su trabajo da un giro hacia la danza y el movimiento, y su vida da el paso decisivo hacia la búsqueda de lo sagrado a través de dichas prácticas. La artista regresa a Guatemala a principios de la década de 1980 para desarrollar una práctica basada en el movimiento, los rituales y la conformación de un panteón personal ecléctico que la llevaría a una búsqueda de la sanación a través de la creatividad y la imaginación hasta el final de sus días.

Además de en las tres bienales de Coltejer y la X Bial de São Paulo, Azurdia participó también en la XII edición de la bial paulista y en el tercer Salón Independiente en la Ciudad de México (1970–1971) donde, curiosamente, y a pesar de que “[...] la mayor parte de los artistas trabajaron en las salas del MUCA convertidas en laboratorio de experimentación durante el mes de noviembre, en estrecha convivencia unos con otros”<sup>22</sup>, Azurdia no presentó un espacio ambiental ni trabajó *in situ*. Esto lleva a pensar en *Por favor quitarse los zapatos* como una relativa excepción en su heterogénea producción, pero también en la amplitud y libertad de sus búsquedas.

El paso de Margarita Azurdia por el circuito del arte internacional fue relativamente breve, no por falta de oportunidad ni por desconocimiento, sino porque el camino de esta artista, dentro del arte y fuera de él, avanzaba hacia una transformación personal profunda y no se orientaba hacia el éxito en el circuito artístico. Lo que se percibe en estas experiencias es una búsqueda genuina de sentido y de conexión con lo sagrado —a través de formas-colores, de espacios ambientales, de experimentaciones— que en algu-

<sup>20</sup> Marta Traba, citada en Álvaro Barrios, *óp. cit.*, p. 18.

<sup>21</sup> La serie fue publicada en la edición otoño-invierno de *The Massachusetts review* en 1986.

<sup>22</sup> Pilar García de Garmenos, “Salón independiente: una relectura” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968–1997*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2006.



Margarita Azurdia y grupo de mujeres representando *Una*, 1989

nos momentos encontró resonancia con los advenimientos del arte en distintos lugares. También dan cuenta de una visión personal de las limitaciones de los objetos y los espacios del arte.

Margarita buscaba que lo “primitivo humano” y lo “científico superdesarrollado” vibraran al unísono, que “revelaran una nueva visión en la que el hombre tome conciencia de su identidad con el cosmos. [...] La misión espiritual y profética en mi trabajo”, decía “consiste en revelar a la vez, este dualismo y esta unidad”<sup>23</sup>. La artista continuó buscando esa unidad hasta el final de su vida de la mano de la creatividad, cada vez más centrada en sí misma y su universo espiritual.

<sup>23</sup> Margot Fanjul – Guatemala. Serie Asta 104, óp. cit.

# From Color-Form and Environmental Space to a Personal Vision

Emiliano Valdés



## Margarita Azurdia's Time on the International Art Circuit

Today, the universal movement of humanity  
is apparent in all its aspects and all its forms  
of expression: in science as well as philosophical  
thought, in music as well as in literature, and  
certainly very strongly in the visual arts.<sup>1</sup>

In 1968, Colombian artist Álvaro Barrios organized *Espacios ambientales* (Environmental Spaces) with the support of art critic Marta Traba, the then director of the Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO). It was the first exhibition in Colombia to explore installation art as an artistic language and a lens through which to approach not only art but, significantly, the exhibition space. This paved the way for the introduction of a language—installation art—that became widespread in the country, allowing sensory and metaphysical explorations of space to once more influence artistic production.<sup>2</sup> These were years of social and political turmoil around the world, and “in the visual arts field, Colombia [and the world] was never the same again.”<sup>3</sup>

That same year, the first Bienal Iberoamericana de Pintura organized by Coltejer was held in the then still provincial city of Medellín. It was one of the city's—and perhaps the country's—most significant arts events, sponsored by leading textile company

<sup>1</sup> See Margot Fanjul, “Arte contemporáneo en Guatemala,” *El Imparcial* (Guatemala City), June 14, 1969, 17.

<sup>2</sup> It was not the first time that art had been imbued by a metaphysical vision—think of landscape painting movements such as that of La Sabana, for example—but space had not previously been the path to the metaphysical.

<sup>3</sup> Álvaro Barrios, *Orígenes del arte conceptual en Colombia* (2000), 2nd. ed. (Bogotá: Fondo editorial Museo de Antioquia, 2011), 22.

Coltejer to celebrate its sixtieth anniversary, and directed by artist and arts manager Leonel Estrada. The jury of this first biennial—made up of Jean-Clarence Lambert, Alexandre Cirici i Pellicer, and Dicken Castro—awarded first prize to *La cámara del amor* (The Chamber of Love), the first work by acclaimed painter Luis Caballero to incorporate space as an integral element of its physical and formal structure.

The three editions of the Coltejer art biennial<sup>4</sup> in Medellín (1968, 1970, and 1972) are a milestone in the history of art in Colombia and, to a large extent, they were also the means by which this city nestled in the Colombian Andes started opening up to Latin America and the rest of the world. With a strong educational focus, the biennials “brought a new debate to the region on the most advanced art of the time.”<sup>5</sup> They were able to quickly incorporate the prevailing winds of change from one edition to the next, introducing significant developments that put them on the map of Latin American art biennials. This was more so the case given the crises affecting the Venice and São Paulo biennials as a result of the 1968 student movements in the first instance, and of being funded by a country with a dictatorial regime in the second.

The II Bienal de Arte Coltejer took place in 1970, with the name change reflecting a move away from the technically exclusive format of painting and an opening up to all media and artistic languages, which were in a process of constant renewal. Guatemalan artist Margarita Azurdia participated in this second edition with an installation that was also a departure from her highly pictorial work and followed the spirit of the times in Colombia. The installation—or rather, the environment—that she exhibited consisted of a dimly lit wooden cubicle with a layer of wet sand on the floor. It was reached by a corridor in the Museo de la Universidad de Antioquia, which was under construction and nearing completion at the time. A simple sign hanging at the entrance asked visitors to “please remove your shoes.”

*Por favor quitarse los zapatos* (Please Take Off Your Shoes, 1970), as this work has been called,<sup>6</sup> offered a space for sensory experimentation that anticipated—or perhaps we should say

<sup>4</sup> A fourth edition was organized in 1981 as the IV Bienal de Arte de Medellín (without the sponsorship of Coltejer). Almost a decade on, it sought to revive the biennials and to capitalize on the changes that the first three editions had brought about. This aim was more successfully achieved that same year by the Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano, organized by the recently founded Museo de Arte Moderno de Medellín.

<sup>5</sup> Alexa Halaby, “The 1968, 1970, and 1972 Coltejer Art Biennials: Six Years of Cultural Revolution in Medellín Colombia,” The Guggenheim Museums and Foundation (blog), September 2, 2015, <https://www.guggenheim.org/blogs/map/the-1968-1970-and-1972-coltejer-art-biennials-six-years-of-cultural-revolution-in-medellin-colombia>.

spatially formalized—Azurdia's perceptual interests, as well as her spirit of radical formal and spiritual exploration. "Her career, like that of many contemporary artist-creators, has been one of ceaseless research and experimentation in all fields, even to the point of the total denial of art,"<sup>7</sup> wrote José María Olaverri in the catalogue of the III Bienal, which specifically referred to Azurdia's participation in the previous one. "Margot Fanjul's explorations," he continued, "particularly those of an environmental nature, have always included an audacity that is generally misunderstood in this Guatemalan artist's milieu."

This begs the question of how much Olaverri knew about the Guatemalan scene, which did have major shortcomings—as Fanjul herself had pointed out<sup>8</sup>—but was also seeing the emergence of conceptualist and installationist trends, including the work of the artists Luis Díaz and Joyce Vourvoulias (also known as Joyce de Guatemala), who also participated in the second edition of the biennial.

Somewhere in the II Bienal de Arte Coltejer a small door opened onto a cubicle: a few square meters barely lit by a lamp, where visitors could spend time alone or with others and become aware of the connection with the earth, feel the temperature of the sand (which must have been a few degrees cooler than the heat of Medellín), and feel their feet sink into the soft surface. Despite several mentions in the press at the time, there are few references to this work, perhaps because its experimental nature—especially within Azurdia's body of work and in relation to the Guatemalan art of the time—was considered a "normal" element within the artistic renewal that the biennial brought to the Medellín art scene.

In his lessons on metaphysics, French philosopher Henri Bergson explores the nature of space, asking whether spatial knowledge is acquired or whether it is independent of all sensory experience. Combining a psychological and a metaphysical approach, Bergson concludes that by virtue of the connection

<sup>6</sup> No record of Azurdia's invitation or any other documents confirming the title of the exhibited work have been found. The sign mentioned in the text can be seen in one of the few existing photographs of the installation. *Por favor quitarse los zapatos* is a variation that Azurdia noted in her personal records; in this text, I have chosen this latter phrase as the title of the project. We know that invitations were channeled through the Department of Fine Arts, Ministry of Education at the time. Artists were selected on the basis of their willingness to participate and to cover a series of production expenses. The department looked after the editing and publication of the catalogue.

<sup>7</sup> José María Olaverri, in Leonel Estrada et al., *Tercera Bienal de Arte Coltejer Medellín Colombia 1972* (Medellín: Colina, 1973).

<sup>8</sup> See Fanjul, "Arte contemporáneo."

between sensation and perception—that is, between an a priori and an a posteriori understanding—space is “less a thing than a relation.”<sup>9</sup> Such an understanding makes it possible to establish almost any space as one of relation between things, but also as a form of our faculty of perceiving: space is the realization of our relationship to the world. “The intuition of space begins with the abstract and geometrical life of the spirit,” he concludes.<sup>10</sup>

Bergson’s reflections allow us to consider space as a place whose knowledge and nature comes to us intuitively, and to think that we do not enter a space in order to get to know it, but to perceive the relationships between things and ideas. With this in mind, we can say that artistic forms that transcend objects—such as installations and “environments”—provoke a collapse of the symbolic and the metaphysical in these kinds of works. We can then understand that the connection between artistic object and observer stems from the connection between the object’s original energy and the observer’s inborn knowledge, his or her cosmic heritage.

Azurdia’s piece was not only in keeping with the latest developments in Colombian art, but also with current formal and perceptual trends around the world. In his retrospective exhibition at London’s Whitechapel Gallery the previous year, Hélio Oiticica had presented *Eden*, which the critic Guy Brett described as a “complete environment, a garden of solitary and communal places, enclosed by a fence of mattress-cells at the end of the gallery.”<sup>11</sup> In this environment, Oiticica experimented with “a kind of participation which focused on the specific senses, the sense of touch, the visual sense,” processes that were also key to Azurdia’s installation in Medellín.

Azurdia was a knowledgeable and cosmopolitan artist, and although it is unclear whether her “environment” was prompted by Oiticica’s in some way, we know that she had taken part in the 10<sup>a</sup> Bienal de São Paulo in 1969, where her *Asta 104* series had received an honorary mention. And in an article on the II Bienal de Arte Coltejer published in *Goya* magazine, Jorge Glusberg—who had organized an exhibition on art and technology—lamented the absence of “Brazil’s most important young artist, Hélio Oiticica,”<sup>12</sup> indicating the Brazilian artist’s importance by that time. In any case, the temporal coincidence allows us to draw conceptual, perceptual, and behavioral parallels between the two works.

<sup>9</sup> Henri Bergson, *Cours*, vol 2: *Leçons d’esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique* (Paris: Presses universitaires de France, 1992), 398.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 405.

<sup>11</sup> Guy Brett; Hélio Oiticica. “Hélio Oiticica ‘Retrospective at the Whitechapel Gallery,’ until April 6. Oiticica talks to Guy Brett,” *Studio International* 177, no. 909 (1969): 134.

<sup>12</sup> Jorge Glusberg, “II Bienal de Arte Coltejer de Medellín,” *Goya. Revista de Arte*, no. 97 (1970): 36–43.



The *Asta 104* series consisted of five acrylic works on canvas mounted on wooden panels, in which Azurdia moved away from her previous “hard-edge” paintings and returned to the organic forms of her early oval compositions with evocative names, which conjure up her explorations during those years: *Tótem* (Totem), *Lotus*, *Personna*, *Átomo* (Atom), and *Tríptico* (Triptych) seem to refer to the worlds of science, humanism, and spiritualism, which would all become important aspects of Azurdia’s explorations in the years that followed. In a statement included in a publication created in conjunction with the 10ª Bienal de São Paulo, Azurdia wrote:

In my work I have used “color-forms” of such purity that when you perceive them they emit a vibration in the most primal part of our minds. And then, through their precise structural order, I have tried to make these same color-forms also vibrate with the other eye or sense: that of the spheres of scientific knowledge that generate high technology.<sup>13</sup>

The relationship between these ideas and the installation at the II Bienal de Arte Coltejer is nebulous, and they were probably included in the catalogue in response to an editorial need for information to accompany the image of *Por favor quitarse los zapatos*. But what is clear is that both the “color-forms” in the *Asta 104* paintings and the sensory experience of the installation were conceived as mechanisms for creating awareness of the relationship between the individual and the universe; for soul searching, for understanding art as a form of knowledge on a par with science and mysticism.

*Asta 104* had been exhibited in January of that same year at the Escuela Nacional de Artes Plásticas Rafael Rodríguez Padilla in Guatemala City, in a setting that was, generally speaking, rather skeptical of metaphysical inquiry. The civil war in Guatemala intensified during those years; political and social denunciation fueled aesthetic necessity. The paintings provoked such ambivalence that an article published in 1969 warned readers of the nature of the works, so that they would not go to the exhibition and “come out disappointed.” It explained how, unlike the realism that predominated in Guatemalan painting at the time, in the work of Margot Fanjul (as she was known at the time) “there are only intense combinations of pure colors ... a feast of lines that probe space in a supreme urge to rise, in a bold search for the primordial in the universe.”<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Margarita Azurdia, in *Margot Fanjul – Guatemala. Serie Asta 104* (n.p.: n.p., 1969). Published in conjunction with the exhibition of *Asta 104* at the 10ª Bienal de São Paulo, Brazil. Milagro de Amor, bequest of the artist.

Such publications attest to a certain lack of tools for understanding a position that did not conform to what was expected of “revolutionary” art in the 1960s in Guatemala. “Are we to concern ourselves only with leaves and branches, ignoring the essence of this reality, the reality that is truly being transfigured in the roots of the tree of life?,”<sup>15</sup> Azurdia asked in relation to the representation of violence in Guatemalan art and the skepticism regarding explorations that had to do with a profound transformation of our understanding of life—to what would later come to be known as healing, and is now a trend.

Not everyone was against her, however. Among Azurdia’s staunchest defenders was Guatemala-based French writer and art critic Edith Recourat, who wrote about the *Asta 104* series in the catalogue of the exhibition at the Escuela Nacional de Artes Plásticas: “Besides its evocative power, its suggestive worth—which encompasses both intuitive knowledge and knowledge based on scientifically proven facts—and the sculptural beauty of the three-dimensional forms, we are astounded by the technical perfection of her execution, which does not admit the slightest error.”<sup>16</sup> It would seem that Recourat, a world-wise woman who was broadly educated in various artistic practices, agreed with the possibility of art contributing to a profound change of consciousness.

Although still only tentatively, Azurdia was already starting to determine the course of the explorations that would lead her to dispense with rigid formal languages and embrace the body, movement, and words as strategies for communicating with herself and with a certain vision of the sacred. To this she added a feminist stance that was probably the result of her early years bound by the rigid social structures of her social milieu, which had caused her much unhappiness.<sup>17</sup> Grounded in the quest for spiritual awakening and in a renewed sense of the relationship between human beings and the universe, her late period was marked by experimentation with the body and by the informal lines in her two-dimensional work, which moved away from the idea of self-contained bodies of work with which she had operated thus far.

<sup>14</sup> “Serie ‘Asta 104’ de Margot Fanjul” (press article), publication unknown, 1969. Milagro de Amor, bequest of the artist.

<sup>15</sup> Fanjul, “Arte contemporáneo.”

<sup>16</sup> Edith Recourat, *Serie “Asta 104” de Margot Fanjul* (Guatemala City: Departamento de Artes Plásticas de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1969). Published in conjunction with the exhibition *Asta 104* at Sala Enrique Acuña, Escuela Nacional de Artes Plásticas.

<sup>17</sup> See “Margot veio sem ajuda. E pode ter muito prejuízo” (press article), publication unknown, n.d. Milagro de Amor, bequest of the artist.

Nevertheless, in 1972 Azurdia participated in the third Medellín biennial with a series of marble sculptures in which she returned to geometry and to a more traditional use of materials. The sculptures—repetitive geometric shapes (triangles, rings, crescent moons, etc.) constructed in marble—were joined by a pivot allowing the elements to rotate, in an attempt to disrupt the precision of her earlier geometric vocabulary through interaction with the observer. These largely undocumented works echoed the formal and political concerns of the time, which urged a rethinking of the relationship between spectator and work, as did the *Bichos* (Critters) series by Lygia Clark, who also participated in the II Bienal de Arte Coltejer. There are a few photographs in Azurdia's archive of her marble sculptures grouped together under the title *Estructuras en mármol* (Structures in Marble) and referred to in the catalogue of the II Bienal as *Signos-Formas-Mármol* (Signs—Shapes—Marble). In one of them, the compositions in an “alien language” suggested by the repetition of the symbols are shown scattered around the biennial exhibition space at different heights, creating a landscape of signs.

In another photograph, Azurdia poses in the company of her “critters” as if at the head of a gathering of inanimate beings. But perhaps the most evocative photo is one in which a vertical chain of rotating ovals seems to be taking part in an outdoor feast, alongside pairs of lovers and couples talking. Both totem and figure, it was a return to the shapes of *Asta 104*, of which art critic Edith Recourat had written that “the abstract symbols, nuclei, circles, eyes, make us sense an imminent metamorphosis as they take on anthropomorphic forms.”<sup>18</sup> Moreover, the titles of the sculptures recorded in an article published at the time they were exhibited at Café-Galería Macondo in 1973 also convey the depth and personal nature of the reflections behind the pure shapes:

*También el muro tiene lejanías* (The Wall Also Has Distances), *Homenaje al círculo como expansión* (Homage to the Circle as Expansion), *Mi sensualidad al filo de la Libertad* (My Sensuality on the Brink of Freedom), *El encuentro de dos amantes en la madrugada de un día lloroso en ciudad vieja* (The Encounter of Two Lovers in the Early Hours of a Weepy Day in Old Town [sic]), *La sensualidad en planos geométricos* (Sensuality in Geometric Planes), *Las cuatro manzanas de Eva* (Eve's Four Apples), *El espejo de la Llorona* (The Mirror of La Llorona), *La paloma volando dentro del ataúd del señor Muñoz* (The Dove Flying in Señor Muñoz's Coffin), *Tres*

<sup>18</sup> Recourat, *Serie “Asta 104”*, n.p.

*soles que son tres soles en mi memoria* (Three Suns That Are Three Suns in My Memory), *El Quetzal melancólico* (The Mournful Quetzal), *Cuando estoy en Guatemala bañándome en la tina los brujos vienen a visitarme* (When I'm in Guatemala Taking a Bath the Sorcerers Visit Me), *Buscando orígenes* (Looking for Origins).<sup>19</sup>

In addition to reflecting and expanding Azurdia's interest in the nature of matter, life, and individual experience, her works from this period also appear to bear out Traba's words on the occasion of the *Espacios ambientales* exhibition: "Artists cannot keep saying that art and the relationship between the spectator and the artwork have undergone a radical change. They must prove it."<sup>20</sup>

Over the next two years Azurdia dedicated herself to what is perhaps her best-known series, *Homenaje a Guatemala* (Homage to Guatemala), a group of sculptures incorporating elements from traditional rubber plantations in various Latin American countries, as well as from her own—not yet fully developed—spiritual and feminist universe, and from traditional carvings by local artisans. The series reflects the syncretism of her native Guatemala, but above all it combines the formal explorations that reflect her profound interest in matters of art and life.

Once she had completed the series and photographed the sculptures outdoors, as she had previously done with the marble carvings,<sup>21</sup> Margarita left for Paris. There her work turned toward dance and movement and her life took a decisive step toward the search for the sacred through these practices. She returned to Guatemala in the early 1980s to develop a practice based on movement, rituals, and the assembling of an eclectic personal pantheon, which led her on a quest for healing through creativity and the imagination that continued for the rest of her life.

In addition to the three Coltejer biennials and the X Bienal de São Paulo, Azurdia also participated in the XII Bienal de São Paulo and in the III Salón Independiente in Mexico City, where—curiously, and although "over the course of November, most of the artists worked closely together in the MUCA, which had been transformed into a sort of laboratory for artistic experimentation"<sup>22</sup>—Azurdia did not work on site or present an environmental space. This leads us to think of *Por favor quitarse los zapatos* as a

<sup>19</sup> Luz Méndez de la Vega, "Los móviles de Margot y la fiera malvada de Icaza," *La Hora* (Guatemala City), March 31, 1973.

<sup>20</sup> Marta Traba, quoted in Barrios, *Orígenes del arte conceptual*, 18.

<sup>21</sup> The series was published in *The Massachusetts Review* 27, nos. 3–4 (Fall–Winter 1986): 485–92.



relative exception in her heterogeneous body of work, but also of the breadth and freedom of her explorations.

Margarita Azurdia spent a relatively short time on the international art circuit, not for lack of opportunity or because she was unknown, but because her path—both in and out of art—led her toward profound personal transformation and was not geared toward success in the art world. What comes through in these experiences is a genuine search for meaning and for connection with the sacred—through her color-forms, environmental spaces, and experimentations—that on occasion resonated with new developments in art in different parts of the world. They also reflect her personal view of the limitations of art objects and spaces.

Margarita wanted the “primitive-human” and the “hyper-developed-scientific” to vibrate in unison, so as to “reveal a new vision in which humans become aware of their identity within the cosmos ... The spiritual and prophetic mission in my work,” she said, “consists of revealing both this dualism and this unity.”<sup>23</sup> Through creativity, Azurdia continued to search for this unity until the end of her days, increasingly focused on herself and on her spiritual universe.

<sup>22</sup> Pilar García de Garmenos, “The Salón Independiente: A New Reading,” in *The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico: 1968–1997*, ed. Olivier Debrouse (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México; Turner, 2006), 53.

<sup>23</sup> Azurdia, in *Margot Farjúl – Guatemala. Serie Asta 104*.

# La abstracción dialógica de Margarita Azurdia

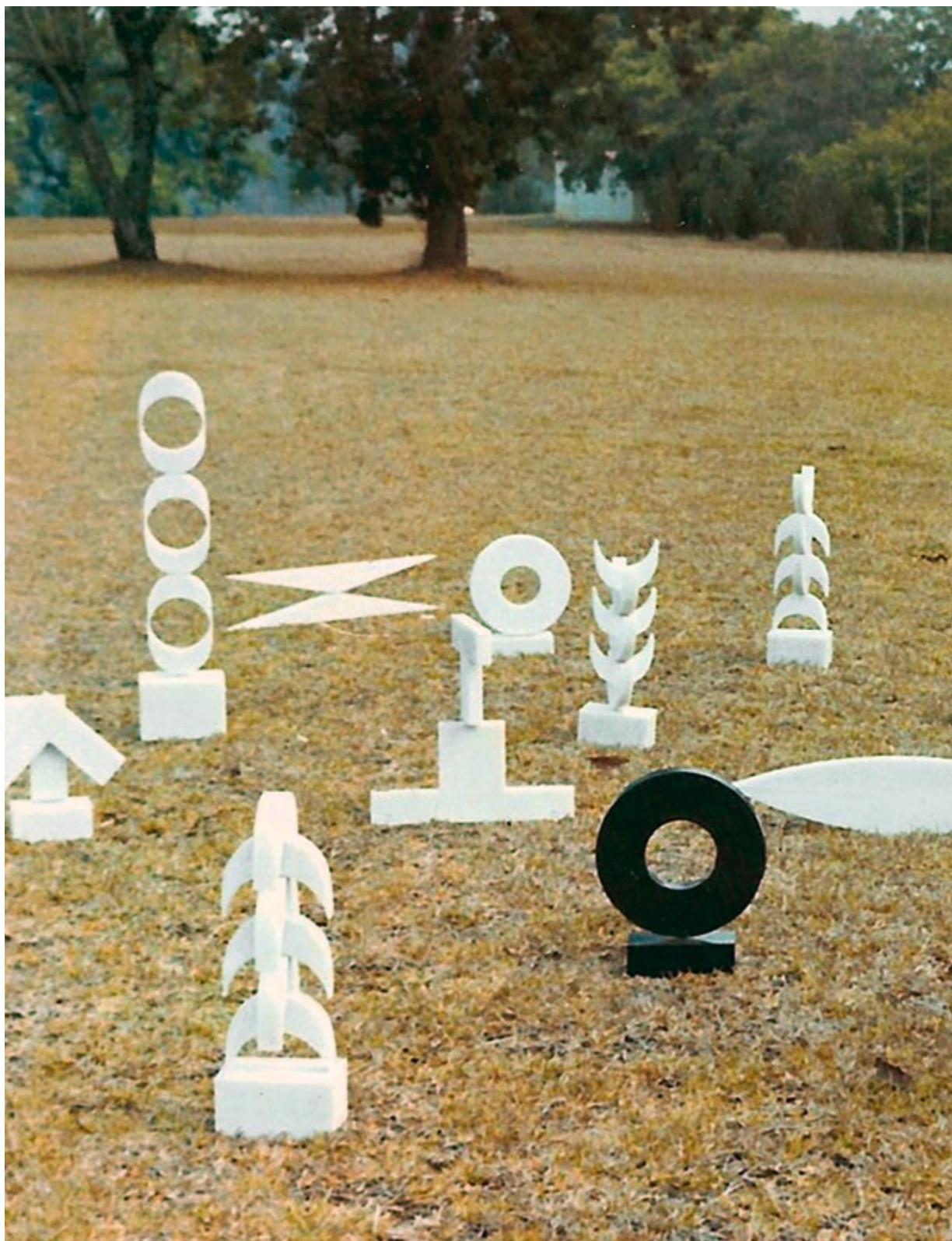
Cecilia Fajardo-Hill



Margarita Azurdia fue una artista pionera singular y multidisciplinaria, cuya importancia necesita ser entendida no solamente en el contexto de su país natal, Guatemala, sino en el de toda América Latina. De su producción cabe distinguir su pintura abstracta, que inicia en 1963 con una obra de carácter informalista y que rápidamente se transforma en una investigación abstracto-geométrica que desembocó en la serie *Geométricas*, muy probablemente producidas entre 1964-1967, y una serie de esculturas en mármol de entre 1969-1971<sup>1</sup>.

El periodo de producción de obras abstractas de Azurdia fue de diez años, una etapa relativamente corta. Esta quizás sea una de las razones por la cual su obra no es más conocida. Pero, al comparar la producción de Azurdia con la de Lygia Clark (Brasil, 1920-1988) quien es ampliamente reconocida por sus *Planos en superficie modulada*, de los años 50, y por sus *Bichos*, de mediados de los 60, producidos en un lapso menor a los diez años, cabe preguntarse por qué Azurdia no tuvo la misma visibilidad en el continente. Tanto Clark como Azurdia fueron artistas prolíficas. Clark fue una de las protagonistas del movimiento neoconcreto (1959-1961) y Azurdia fue pionera de un importante movimiento performativo en Guatemala. La diferencia obvia es que Clark emergió en un país con gran preeminencia de las artes, donde se gestaron eventos internacionales tales como la Bienal de São Paulo, iniciada en 1951. Por otro lado, Azurdia pertenecía a un país bastante insular, que entre 1960 y 1996 estuvo sumido en un conflicto armado. Su obra se desarrolló en un contexto colectivo donde la abstracción no fue respetada y apoyada como sucedía en Brasil. Su obra, al circular poco fuera de Guatemala, no logró insertarse debidamente en el circuito del arte continental e internacional.

<sup>1</sup> Durante este periodo también realiza una serie de esculturas conocidas como *Minimalistas* (1968), que requieren un estudio específico, así como la serie *Asta 104* (1969).







Existen, sin embargo, otras razones por las cuales la obra abstracta de Azurdia no ha sido más reconocida. Su abstracción no es clasificable como cinética ni op art. No pertenece a ningún movimiento abstracto latinoamericano. La singularidad e importancia de la serie *Geométricas* se fundamenta en su contextualidad, en diálogo con los textiles, los sujetos —particularmente las mujeres— y la cultura maya. A pesar de que en América Latina existe un número importante de artistas cuya obra abstracta fue inspirada o conceptualizada en relación con el arte prehispánico e indígena, la tendencia generalizada de la historiografía de la abstracción moderna latinoamericana ha sido subrayar la relación de los artistas latinoamericanos con el arte europeo de vanguardia. Aunque hoy día se ha reconocido ampliamente la originalidad y contribución de movimientos tales como el arte madí, el arte neoconcreto de Brasil o el cinetismo, no se ha considerado con la suficiente firmeza que las culturas originarias latinoamericanas —que aúnan tradiciones milenarias de abstracción en textiles, arquitectura, cerámica, arte plumario, cestería, etc., y que persisten hoy en día—, pudieran ser no solo una fuente y una forma importante de abstracción, sino un antecedente propio de la abstracción moderna latinoamericana. La historiografía canónica relata que la inepción de la abstracción es una idea moderna que emerge a comienzos del siglo XX en Europa y Estados Unidos, excluyendo todo lo que existió antes o fuera de este contexto geográfico<sup>2</sup>. Carecemos de una visión de conjunto y una historiografía del arte abstracto latinoamericano que no sea interdependiente de Europa y que enfatice su propia herencia cultural indígena.

Es difícil contextualizar la importancia de las pinturas geométricas de Azurdia porque no poseemos escritos de la artista o entrevistas en los que declare abiertamente la centralidad de los textiles mayas en su pintura abstracta, aunque se sabe

<sup>2</sup> El artista César Paternosto (La Plata, 1931) ha sido uno de los pioneros en escribir acerca de este tema. Argumenta en contra de la dicotomía occidental de lo decorativo versus lo utilitario como base de la exclusión de la cultura abstracta antigua y popular de América Latina y, por ende, de considerar seriamente el arte moderno de nuestro continente, que se enraiza en sus propias tradiciones. En su libro, aborda la obra de artistas como Joaquín Torres-García, la Escuela del Sur, Cecilia Vicuña y su propia producción. También de artistas internacionales como Anni y Josef Albers, Paul Klee, Henry Moore o Barnett Newman. Irónicamente, por su enfoque sobre la zona andina y la escultura inca, de su libro quedan excluidas varias regiones y, con ellas, muchos artistas importantes. Así, de Guatemala no trata a artistas como Margarita Azurdia, Jamie Bischof, Luis Díaz, Joyce de Guatemala o Carlos Mérida; de Colombia no menciona a Olga de Amaral, Edgar Negret, Omar Rayo ni Alejandro Villamizar; de Perú destaca la ausencia de Regina Aprijaskis y Jorge Eielson; de Uruguay, María Freire; de México Myra Landau y Eduardo Terrazas. Véase: César Paternosto, *Piedra abstracta: la escultura inca. Una visión contemporánea* (Colección Tierra Firme). Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

que fue una aficionada coleccionista de textiles indígenas<sup>3</sup>. Sin embargo, tenemos una importante fuente escrita de la primera persona en reconocer la relación de sus *Geométricas* con los textiles, del influyente artista y crítico Roberto Cabrera, quien era cercano a la artista en ese momento. Cabrera escribe en 1968: “La geometría vibrante de su trabajo muchas veces se nutre del movimiento colorístico de los rebozos y perrajes tejidos y de los güipiles sobrecuados [...] rojos, naranjas, amarillos, violetas y azules suntuosos y discontinuos llegan al arte de Fanjul tamizados en el fondo de una visión matemática que quiere reconocer el mundo a través de un prisma elemental, pero de movilidad primigenia”<sup>4</sup>. Este comentario se publica justo después de la exhibición de las *Geométricas* en la Galería DS de Ciudad de Guatemala en 1968<sup>5</sup>. En 1993, Luis Díaz, uno de los directores de la galería, comentaba que decidieron exhibir las *Geométricas* tras realizar una visita al estudio de la artista. En su comentario enfatiza su relación con los textiles: “nos sorprendió con una descomunal producción de pinturas acrílicas, geométricas de gran formato. Arte óptico, nítido, que vibra y sugiere la fuerza del colorido de nuestros tejidos indígenas”<sup>6</sup>. Marta Traba, en su influyente libro *Arte de América Latina: 1900-1980* (1994), escribe en la sección dedicada a Décadas emergentes: “Después de experimentar en varias formas extremas de vanguardia, Margot Fanjul se afirmó en los años 60 sobre una doble obra, escultórica y pictórica, manejando en la escultura formas precisas y articuladas, y en la pintura rombos de colores muy parecidos a los de los güipiles guatemaltecos”<sup>7</sup>. Por otra parte, la artista guatemalteca Isabel Ruiz (1945-2019), quien fue asistente de Azurdia en el período de producción de la serie *Geométricas*, comentó que la artista le había hablado de su interés por los textiles confirmando que sus pinturas geométricas estaban relacionadas con los tejidos mayas<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Agradezco a Rossina Cazali la confirmación de este punto, y también por hacerme saber que Azurdia fue parte de un grupo de mujeres del mundo de la cultura que coleccionaba textiles y, a veces, portaba huipiles, entre ellas Joyce de Guatemala, Olga Arriola y Carmen de Peterson.

<sup>4</sup> Roberto Cabrera, “En la Cisneros Gallery de Nueva York: Las pinturas de Margot Fanjul”, en *El Imparcial*, 12 de enero de 1968, pp. 9-15. Para ese momento Azurdia estaba casada y llevaba el nombre de Margot Fanjul.

<sup>5</sup> La Galería DS fue fundada en 1964 y dirigida por los artistas Luis Díaz (Guatemala, 1939) y Daniel Schafer (Izabal, Guatemala, 1937-2004).

<sup>6</sup> Luis Díaz, citado en “Exponen obra inédita de Margarita Azurdia” en *Redacción Prensa Libre*, octubre, 1993.

<sup>7</sup> Marta Traba, *Arte de América Latina: 1900-1980*. Washington, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p. 112.

<sup>8</sup> Información obtenida de una entrevista en video realizada en 2016 por la autora.

Irónicamente, esta serie fue objeto de crítica y hasta de burla, por entenderse como una obra fácil o banal<sup>9</sup>. Críticos influyentes, como Marta Traba, enjuiciaron la abstracción moderna por no ser representativa de una contextualidad propia y política que resistiera el imperialismo. En este sentido, la polémica entre Margarita Azurdia y el Grupo Vértebra en el periódico *El Imperial* en 1969<sup>10</sup>, es sintomática de una polarización entre figuración y abstracción que proliferó en varios países de América Latina, y que en Guatemala fue bastante pronunciada no solamente por el contexto político del conflicto que allí se vivía, sino también por el de la Guerra Fría (1947-1989). Roberto Cabrera, miembro principal del Grupo Vértebra, —quien apenas un año antes apoyó la abstracción de Azurdia— declaró, en nombre del colectivo, una posición politizada irreconciliable con la abstracción, por considerarla apolítica e internacionalista. Cabrera proponía un arte arraigado en la cultura local. Azurdia, por el contrario, consideraba que la división entre estos lenguajes era artificial. Uno de los autores que Azurdia cita en su refutación al Grupo Vértebra es el investigador de la cultura maya José Díaz Bolio y su libro *La geometría de los mayas y el mayarte crotálico* (1965) que argumenta que la geometría empleada en la arquitectura y los textiles mayas está basada en el patrón geométrico *Ahau Can* de la serpiente *Crotalus durissus*, que está a su vez relacionado con la cosmovisión y espiritualidad maya<sup>11</sup>. Esta referencia es muy significativa puesto que demuestra que la artista estaba investigando sobre este tema, coincidiendo también con las inquietudes espirituales que permean toda su obra.

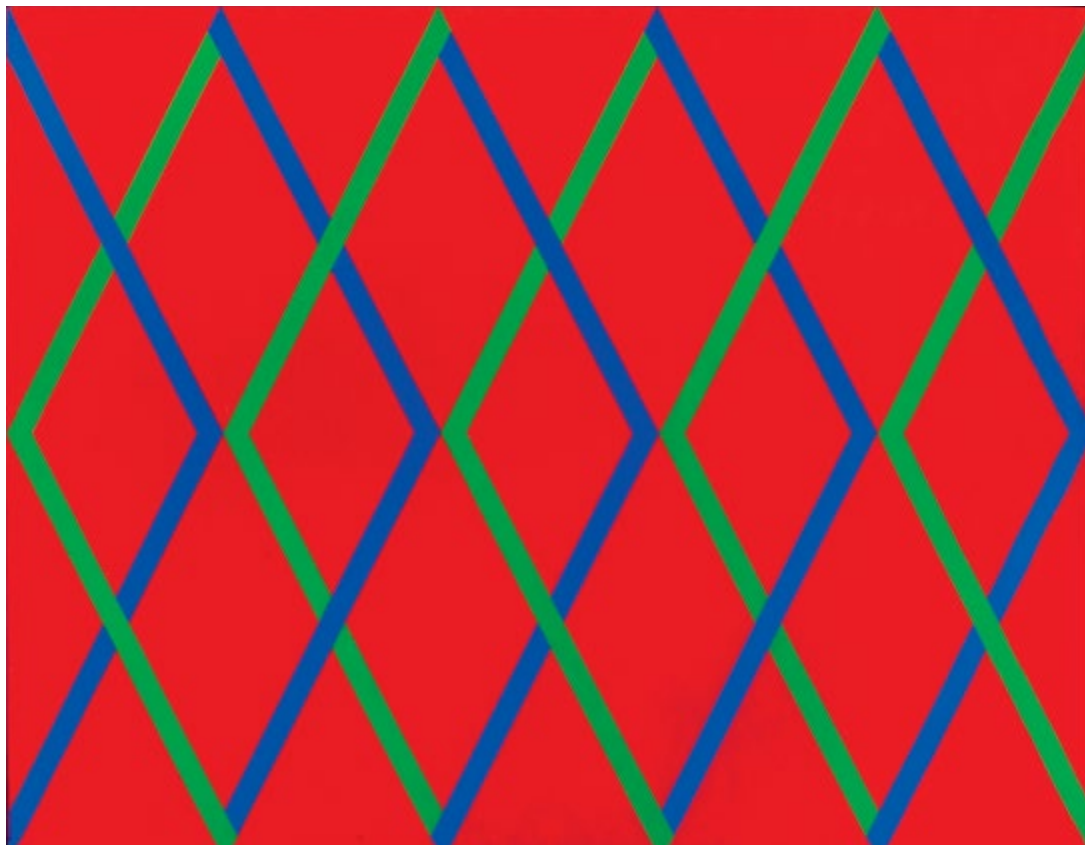
Una de las características más importantes de la serie *Geométricas* es su gran formato, de aproximadamente 217 x 160 cm, excediendo la altura promedio de un ser humano. Su monumentalidad es bastante excepcional en el arte moderno latinoamericano, colocándola en diálogo algunos (pocos) artistas como Hélio Oiticica (Río de Janeiro, 1937-1980), y su serie *Relevos espaciales* de hacia 1959-1960; Alejandro Puente (Buenos Aires, 1933-2013), y su serie *Estructuras*, pinturas instalativas de mediados de los 60, y Regina Aprijaskis (Bordeaux, 1919-Lima, 2013), y su serie *Paracas*, de finales de la misma década. El tamaño de las pinturas de Azurdia guarda una cualidad relacional con el cuerpo, puesto que los textiles son generalmente de uso diario, ceremonial, ritual y per-

<sup>9</sup> Alberto Zamudio, “Viendo óleos de Margot Fanjul”, en *El Imparcial*, 14 de enero de 1969, pp. 9 y 13.

<sup>10</sup> “Grupo Vértebra (Cabrera-Guiroa-Rojas): Posición-Época-Ambiente-Lo que hacemos-Lo que somos- A dónde vamos”, en *El Imparcial*, Ciudad de Guatemala, 6 de marzo de 1969, pp. 11-17.

<sup>11</sup> Margot Fanjul, “Disección Vértebra”, en *El Imparcial*, Ciudad de Guatemala, 21 de marzo de 1969, pp. 13-19.





Sin título, ca. 1960-1970

formativo, algo que aflora abiertamente muy poco después de las pinturas geométricas en *Por favor quitarse los zapatos*, de 1970.

En este último sentido, también considero sus pinturas geométricas como obras precursoras del posterior interés de la artista por lo femenino, el cual emerge a partir de un proceso intuitivo. Principalmente porque, como nos confirma el artista maya tz'utujil, Manuel Antonio Pichillá, son las mujeres mayas las que mayormente tejen en las comunidades y quienes han preservado la tradición textil, sosteniendo una estructura social y cultural ancestral<sup>12</sup>. Si bien establecer el nivel de consciencia y conocimiento

<sup>12</sup> El artista Manuel Antonio Pichillá, de San Pedro La Laguna, junto al lago de Atitlán, es el último de cuatro hermanos varones de una familia de madre tejedora. Al no quedar mujeres en el linaje familiar se supondría que con él se extingue la tradición textil en la familia. Pichillá tomó la decisión de aprender a tejer con su madre y realizar diseños y textiles para su propia obra, y de esta forma reivindicar no solo el arte textil sino la relación con su madre. “En la actualidad, las mujeres indígenas son las que resisten, protegen y abrazan el uso de los trajes de los pueblos Mayas de Guatemala” comentaba el artista en una correspondencia personal que mantuvimos en 2021. (sigue)

especializado de Azurdia acerca de los textiles tradicionales es una especulación informada en este ensayo, lo que es central en mi argumento es que estas pinturas no solo subrayan a la artista, sino que resaltan la centralidad de los textiles mayas y las mujeres que los tejen y los portan. La mayor dificultad para explorar la capacidad de diálogo de estas obras con la cultura maya estriba en el prejuicio acerca de quién era Margarita Azurdia: una mujer blanca con una cultura privilegiada. También porque no hemos apreciado suficientemente el rol de los textiles mayas en toda su magnitud estética y social. La historia de los textiles es protagonizada por mujeres indígenas que han resistido cientos de años de procesos coloniales de violencia y destrucción.

Estas pinturas se estructuran a base de composiciones romboidales de colores que están presentes en los textiles mayas. Algunos rombos han sido representados como formas sólidas que flotan sobre un plano monocromo. En otras composiciones (pp. 28-30) se multiplican los rombos, o varios triángulos crean una estructura romboidal de líneas paralelas. Algunas presentan composiciones concéntricas de rombos, comenzando por uno pequeño central, o aparecen divididos por medio de líneas de colores. Otras obras (p. 26) fueron pintadas con líneas paralelas en forma de zigzag creando una textura óptica muy similar a la trama de los tejidos y que, como los símbolos en los textiles, son interpretados como la serpiente, colinas e, incluso, como las subidas y bajadas en la vida de las mujeres. Según el libro *Símbolos que se siembran* de Barbara Knoke de Arathoon, publicado por el Museo Ixchel del Traje Indígena en 2005<sup>13</sup>, el símbolo del rombo central que aparece en los sobrehuipiles ceremoniales, y en los huipiles y sobrehuipiles poqomchies de uso diario de Tamahú y Alta Verapaz', y de los kaqchikel en Santa María de Jesús y Sacatepéquez, simbolizan el centro de la comunidad o el pueblo, *ku'x*, que es un concepto integral de su cosmovisión. *Ku'x* es el lugar donde se realizan las ceremonias y donde la comunidad mantiene sus tradiciones y su cohesión. Es imposible confirmar si Azurdia estaba al tanto de estos significados, pero sí podemos suponer que, por sus búsquedas espirituales y su naturaleza investigadora, debió reconocer la importancia de las funciones ceremoniales de los textiles y el rol de las mujeres en su creación, tanto simbólica como estéticamente.

La serie *Abuelas* (2016-2020) de este artista, según sus palabras, encierra "los saberes de las mujeres obviados en la historia patriarcal". En la serie *Abuelo* (2014-2020), centrada en el rol del hombre en la comunidad maya, los saberes son agenciados por la mujer que las teje, y por ende esta no está basada en una polaridad o jerarquía de género. Esta cita es incluida en el ensayo "Antonio Pichillá Quiacaín: la performatividad de la energía" de mi autoría que será publicado en un libro monográfico del artista en 2022.

<sup>13</sup> Barbara Knoke de Arathoon, *Símbolos que se siembran* de, Ciudad de Guatemala, Museo Ixchel del Traje Indígena, 2007, pp. 2-15.



Sobrehuipil de Santa María de Jesús (detalle), Sacatepéquez, s. f.

Estas pinturas involucran una corporalidad performativa; no en el sentido puramente fenomenológico de efectos ópticos como ocurre con el arte cinético, sino por su asociación tanto con la indumentaria maya (y su dinamismo tanto cotidiano como ceremonial), como con la mujer, tejedora y creadora de los textiles. Puede argumentarse que son homenajes no solo a la cultura maya —lo que se relaciona con su serie posterior *Homenaje a Guatemala*, 1970-74—, sino a las mujeres que los crean y portan, que los activan estética y físicamente cuando los textiles son portados en el día a día o en ceremonias espirituales. En este sentido, no son obras modernistas en la acepción canónica de la historia del arte, de no dialogar con la realidad, porque no excluyen a los sujetos —usualmente subalternizados— que se encuentran en su centro. Son pinturas, en cierto modo, transculturales, porque su geometría desborda el marco de la pintura para relacionarse con los textiles en el contexto cultural guatemalteco. La serie *Geométricas* de Margarita Azurdia es única en la historia del arte moderno abstracto latinoamericano por su relación con la cultura visual y simbólica de los textiles mayas de Guatemala y por sus cualidades estéticas y conceptuales singulares que la asocian con una corporalidad dialógica con la mujer, con la indumentaria, y la cultura maya.

# Margarita Azurdia's Dialogical Abstraction

Cecilia Fajardo-Hill



Margarita Azurdia was a unique and groundbreaking multidisciplinary artist whose significance needs to be understood not only in relation to her native Guatemala but in the context of Latin America as a whole. Her body of work is notable for the abstract paintings that she began in an Informalist style in 1963 and which quickly evolved into an abstract-geometric exploration that led to the *Geométricas* (Geometric Paintings) series, probably made between 1964 and 1967, and a series of marble sculptures dating from 1969 to 1971.<sup>1</sup>

Azurdia produced abstract works during a relatively short ten-year period. This might go some way to explaining why her work is not better known. But comparing Azurdia's oeuvre with that of Lygia Clark (b. 1920, Belo Horizonte; d. 1988, Rio de Janeiro)—widely known for her *Planos en superficie modulada* (Planes on Modulated Surface) from the 1950s and *Bichos* (Critters) from the mid-1960s, both produced in under ten years—one wonders why Azurdia failed to achieve the same recognition in Latin America. Both Clark and Azurdia were prolific artists. Clark was a central figure in the Neo-Concrete movement (1959–61), while Azurdia spearheaded an important performance art movement in Guatemala. The obvious difference is that Clark emerged in a country that placed a high value on the arts and launched major international events such as the Bienal de São Paulo, founded in 1951. Azurdia, on the other hand, belonged to a rather insular country that was embroiled in armed conflict between 1960 and 1996. She worked in a collective context in which abstraction was not respected and supported as it was in Brazil. As her work circulated very little outside Guatemala, it did not manage to duly enter the Latin American and international art circuit.

<sup>1</sup> During this period she also produced a series of sculptures entitled *Minimalistas* (Minimalist Sculptures, 1968), which should be studied in their own right, as should the series *Asta 104* (1969).

There are, however, other reasons why Azurdia's abstract work was not better known. Her abstraction cannot be classified as Kinetic or Op Art. It does not belong to any Latin American abstract movement. The uniqueness and importance of the *Geométricas* series lies in its contextuality, in its dialogue with Maya textiles, people (particularly women), and culture. Despite the fact that the abstract work of a significant number of artists in Latin American was inspired or conceptualized in relation to pre-Hispanic and Indigenous art, the historiography of modern Latin American abstraction has generally tended to highlight connections between Latin American artists and avant-garde European art. Although the originality and contributions of movements such as Arte Madí, Brazilian Neo-Concretism, and Kinetic Art are now widely acknowledged, there has not been enough serious consideration of the fact that Latin American Indigenous cultures—encompassing ancient traditions of abstraction in textiles, architecture, pottery, featherwork, basketry, etc., which continue today—may be not only a source and significant form of abstraction but also a precursor of modern Latin American abstraction. Canonical historiography accounts for the inception of abstraction as a modern idea that emerged in Europe and the United States in the early twentieth century, disregarding all that existed before this time or outside this geographical context.<sup>2</sup> We lack an overview and a historiography of Latin American abstract art that emphasizes its own Indigenous cultural heritage and that is not interdependent on Europe.

It is difficult to contextualize the importance of Azurdia's geometric paintings because we have no writings by her or interviews in which she openly states the centrality of Maya textiles in her abstract painting, although she is known to have been an

<sup>2</sup> Artist César Paternosto (b. 1931, La Plata) was among the first to write on this subject. He argues against the Western dichotomy of decorative versus useful as the basis for the exclusion of the ancient, abstract traditional culture of Latin America, thus ruling out serious consideration of the modern art of our continent, which is rooted in its own traditions. In his book *Paternosto* addresses the work of artists such as Joaquín Torres-García, the Escuela del Sur, and Cecilia Vicuña, as well as his own work, and also discusses international artists such as Anni and Josef Albers, Paul Klee, Henry Moore, and Barnett Newman. Ironically, his focus on the Andean area and Incan sculpture means that his book leaves out several regions, and consequently many important artists. As such, from Guatemala he does not include artists such as Margarita Azurdia, Jamie Bischof, Luis Díaz, Joyce de Guatemala, and Carlos Mérida; from Colombia he does not mention Olga de Amaral, Edgar Negret, Omar Rayo, or Alejandro Villamizar; from Peru, Regina Aprijaskis and Jorge Eielson are notably absent; from Uruguay, María Freire; from Mexico, Myra Landau and Eduardo Terrazas. For more information, see César Paternosto, *Piedra abstracta. La escultura inca, una visión contemporánea*, Colección Tierra Firme (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1989); Eng.: *The Stone and the Thread: Andean Roots of Abstract Art*, trans. Esther Allen (Austin: University of Texas Press, 1996).

amateur collector of Indigenous textiles.<sup>3</sup> We do, however, have an important source by the first person to recognize the relationship between the *Geométricas* series and textiles: the influential artist and critic Roberto Cabrera, who was close to Azurdia at the time. In 1969 Cabrera wrote, “The vibrant geometry of her work often draws on the colorful movement of woven *rebozis* and blankets and embroidered huipiles ... sumptuous, discontinuous reds, oranges, violets, and blues find their way into Fanjul’s art, diffused against the background of a mathematical vision that seeks to observe the world through an elementary prism of primordial motility.”<sup>4</sup> This analysis was published after the exhibition of the *Geométricas* series at Galería DS in Guatemala City in 1968.<sup>5</sup> In 1993, Luis Díaz, one of the gallery’s directors, recounted that they had decided to exhibit the *Geométricas* paintings after a visit to the artist’s studio. In his account of this visit, he made much of Azurdia’s relationship with textiles, remembering that “she surprised us with an enormous number of large geometric acrylic paintings. Crisp, optical art that vibrates and invokes the power of the colors of our Indigenous textiles.”<sup>6</sup> In the “Decades of Change” chapter of her influential book *Art of Latin America: 1900–1980* (1994), Marta Traba writes, “After experimenting with several avant-garde extremes, in the 1960s Margot Fanjul settled down to sculpture and painting, the former marked by precise, well-articulated forms, the latter by lozenges of color suggestive of those to be found in the embroidered shifts worn by Guatemalan women.”<sup>7</sup> Guatemalan artist Isabel Ruiz (1945–2019), who was Azurdia’s assistant when the *Geométricas* series was produced, also remembers that Azurdia had spoken to her of her interest in textiles, confirming that her geometric paintings were related to Maya textiles.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> I am grateful to Rossina Cazali for confirming this point, and for informing me that Azurdia was part of a group of women from the world of culture—including Joyce de Guatemala, Olga Arriola, and Carmen de Peterson—who collected textiles and sometimes wore huipils.

<sup>4</sup> Roberto Cabrera, “Las pinturas de Margot Fanjul,” *El Imparcial* (Guatemala City), January 12, 1968, 9–15. At this time Azurdia had married and taken the name Margot Fanjul.

<sup>5</sup> Galería DS was founded in 1964 and directed by artists Luis Díaz (b. 1939, Guatemala) and Daniel Schafer (1937–2004, Izabal, Guatemala).

<sup>6</sup> Luis Díaz, quoted in “Exponen obra inédita de Margarita Azurdia,” *Redacción Prensa Libre* (October 1993).

<sup>7</sup> Marta Traba, *Art of Latin America: 1900–1980* (Washington, DC: Inter-American Development Bank, 1994), 112.

<sup>8</sup> From a video interview conducted by the author in 2016.

Ironically, this series was criticized and even mocked because it was considered facile or banal.<sup>9</sup> Influential critics such as Marta Traba condemned modern abstraction as being insufficiently representative of its own political contextuality and thus not resisting imperialism. In this sense, the debate between Margarita Azurdia and Grupo Vértebra that took place in the newspaper *El Imperial* in 1969<sup>10</sup> was symptomatic of the polarization between figuration and abstraction that proliferated in several Latin American countries. In Guatemala it was quite pronounced, as a result not just of the political context of the country's internal conflict but of the Cold War (1947–89) as well. One of the core members of Grupo Vértebra, Roberto Cabrera—who had supported Azurdia's abstraction only a year earlier—defended, on behalf of the group, a politicized stance irreconcilable with abstraction, which it considered apolitical and internationalist. Cabrera called for art to be rooted in local culture. Azurdia, on the other hand, believed that the division between the two languages was artificial. One of the authors she quoted in her rebuttal of Grupo Vértebra was the scholar of Maya culture José Díaz Bolio and his book *La geometría de los mayas y el mayarte crotálico* (The Geometry of the Maya and Their Rattlesnake Art, 1965), in which he argues that the geometry used in Maya architecture and textiles is based on the geometric pattern of the Ahau Can (*Crotalus durissus*) rattlesnake, which in turn is linked to the Maya worldview and spirituality.<sup>11</sup> This reference is very significant insofar as it shows that Azurdia was researching the subject, which is also in line with the spiritual concerns that permeate her oeuvre.

One of the most important characteristics of the *Geométricas* series is the size of the works, which, at approximately 217 by 160 centimeters, are taller than the average person. Their monumentality is rather exceptional in modern Latin American art and places her on the same page as (a few) artists such as Hélio Oiticica (1937–1980, Rio de Janeiro) and the *Relevos espaciales* (Spatial Reliefs) series made around 1959–60; Alejandro Puente (1933–2013, Buenos Aires) with his *Estructuras* series of installation-paintings from the mid-1960s; and Regina Aprijaskis (b. 1919, Bordeaux; d. 2013, Lima) with her *Paracas* series from the late 1960s. Given that textiles are generally for day-to-day, ceremonial, ritual, and performative use, the size of Azurdia's paintings is directly related to the body, an aspect that openly appeared very

<sup>9</sup> Alberto Zamudio, "Viendo óleos de Margot Fanjul," *El Imparcial*, January 14, 1969, 9 and 13.

<sup>10</sup> "Grupo Vértebra (Cabrera-Quiroa-Rojas): Posición-Época-Ambiente-Lo que hacemos-Lo que somos-A dónde vamos," *El Imparcial*, March 6, 1969, 11–17.

<sup>11</sup> Margot Fanjul, "Disección Vértebra," *El Imparcial*, March 21, 1969, 13–19.



soon after the geometric paintings in *Por favor quitarse los zapatos* (Please Take Off Your Shoes, 1970).

In this sense, the geometric paintings can be considered as precursors to her later interest in the feminine, which emerged through an intuitive process. This is primarily because—as confirmed by Maya Tz’utujil artist Manuel Antonio Pichillá—Maya women do most of the weaving in their communities and have preserved their textile tradition, maintaining an ancient social and cultural structure.<sup>12</sup> Establishing the extent of Azurdia’s awareness and expert knowledge of traditional textiles is, in this essay, an informed speculation. Yet central to the argument here is the fact that these paintings highlight not only the artist herself but also the centrality of Maya textiles and of the women who weave and wear them. The main obstacle to exploring the extent to which these works can dialogue with Maya culture is the prejudice toward Margarita Azurdia because of who she was: a white, culturally privileged woman. And also the fact that we have not sufficiently appreciated the role of Maya textiles in their full aesthetic and social significance. The protagonists of the history of textiles are the Indigenous women who have resisted hundreds of years of colonial processes of violence and destruction.

These paintings are structured around diamond-shaped compositions of colors that are present in Maya textiles. Some diamonds are depicted as solid forms floating on a monochrome plane. In other compositions (pp. 28–30), the diamonds multiply, or a series of triangles create a rhomboid structure with parallel lines. Some are concentric compositions of diamonds, starting with a small one in the center, or are divided by colored lines. Others (p. 26) were painted with parallel zigzag lines, creating an optical texture very similar to the patterned fabrics. And like the symbols in the textiles, they can be interpreted as a snake, hills, or even the ups and downs in the women’s lives. According to Barbara Knoke de Arathoon’s book *Símbolos que se siembran* (Sown Symbols),

<sup>12</sup> Manuel Antonio Pichillá, an artist from San Pedro La Laguna, on the shore of Lake Atitlán, is the last of four sons in a family with a weaver mother. As there were no female descendants, on his birth it was assumed that the textile tradition in the family would come to an end. Pichillá decided to learn to weave with his mother and to make designs and textiles for his own work, thus championing textile art and also his relationship with his mother. “Today, it is Indigenous women who resist, protect, and embrace the use of the traditional clothing of the Maya people of Guatemala,” he said in personal correspondence with the author in 2021. In the artist’s own words, his series *Abuelas* (Grandmothers, 2016–20) encapsulates “the knowledge of women that has been left out of patriarchal history.” In the series *Abuelo* (Grandfather, 2014–20), which looks at the role of men in the Maya community, particular knowledge is negotiated by the women who weave it, and as such the community is not based on gender polarity or hierarchy. The quote is included in my essay “Antonio Pichillá Quiacain: la performatividad de la energía,” which will be published in a book about the artist in 2022.

published by the Museo Ixchel del Traje Indígena in 2005,<sup>13</sup> the central diamond symbol—which appears in ceremonial *sobrehuipiles*, in the Poqomchí *huipiles* and *sobrehuipiles* for everyday use in Tamahú and Alta Verapaz, and those of the Kaqchikel in Santa María de Jesús and Sacatepéquez—symbolizes the center of the village or the community, the *ku'x*, which is a fundamental aspect of the Maya worldview. The *ku'x* is the place where ceremonies take place and where communities maintain their traditions and cohesion. We cannot confirm whether Azurdia was aware of these meanings, but given her spiritual seeking and her inquisitive nature we can assume that she must have recognized the importance of the ceremonial significance of textiles and the role of women in their creation, both symbolically and aesthetically.

There is a performative corporeality to these paintings, not in the purely phenomenological sense of optical effects as in Kinetic Art, but as a result of their association with both Maya dress (in its everyday and ceremonial dynamic) and with the women who weave and create the textiles. It can be argued that the paintings pay homage not just to Maya culture—which ties in with Azurdia's later series *Homenaje a Guatemala* (Homage to Guatemala, 1970–74)—but also to the women who create and wear the textiles, who physically and aesthetically activate them when they are donned in everyday life or in spiritual ceremonies. The paintings are thus not modernist works in the canonical art-historical sense of not interacting with reality, because they do not exclude the (usually subalternized) subjects at their core. They are transcultural paintings in the sense that their geometry extends beyond the painting and connects with textiles in Guatemalan culture. Margarita Azurdia's *Geométricas* series is unique in the history of Latin American modern abstract art for its relationship to the visual and symbolic culture of Guatemalan Maya textiles and for the unique aesthetic and conceptual qualities that connect it with a dialogical corporeality with Maya women, dress, and culture.

<sup>13</sup> Barbara Knoke de Arathoon, *Símbolos que se siembran* (Guatemala City: Museo Ixchel del Traje Indígena, 2007), 2–15; Eng.: *Sown Symbols*, trans. Jennifer Hope and Molly S. Hope (Guatemala City: Museo Ixchel del Traje Indígena, 2007).

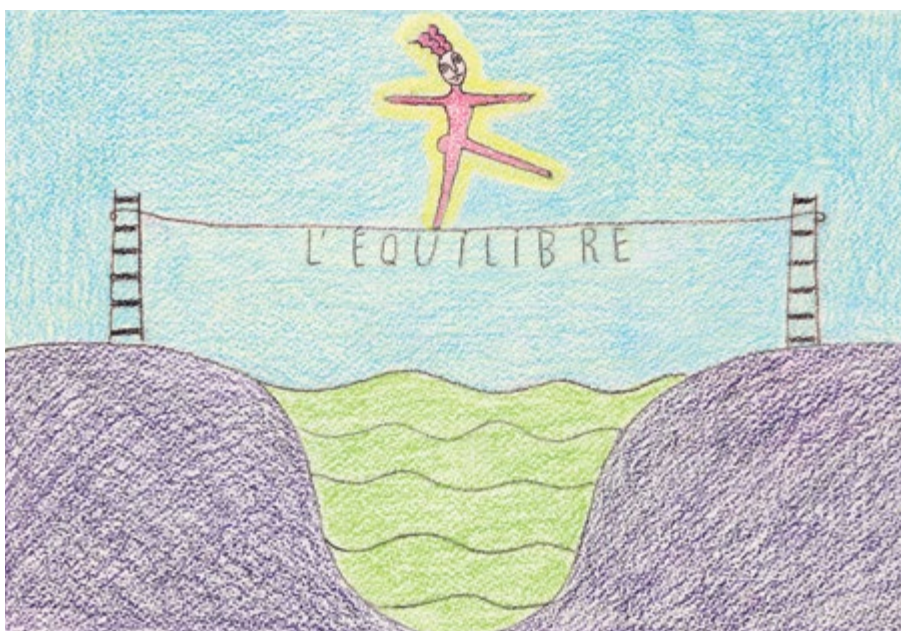


Sobrehuipil de Santa María de Jesús (detalle), Sacatepéquez, s. f.

*Así fue como yo volé*<sup>1</sup>

Margarita Azurdia, una particular  
manera de contarse a través del  
dibujo y la palabra

Anabella Acevedo





“Yo había malaprendido a conocer mis pensamientos  
A desconocer mis sentimientos  
Y a no conocerme yo.  
Así pues inventando descubría  
Lo mismo que ante el espejo me sonreía  
Una nueva yo”.

Estos versos son parte de los 27 *apuntes de Margarita Rita Rica Dinamita* (1979), el primero de los libros escritos por Margarita Azurdia en su estancia en París, a donde había ido a vivir “la experiencia de la vida profunda”; una ciudad que fue, en las palabras de la artista, “la universidad que no pude tener”<sup>2</sup>. Tenía 42 años, estaba iniciando una etapa muy importante, luego de una práctica artística que incluía el ejercicio de la pintura, la escultura y la performance, y había empezado a participar en espacios artísticos de diferente índole. Siendo fiel a su permanente impulso de búsquedas, aprendizajes y reinenciones, la situación personal<sup>3</sup> de la artista la movería a experimentar con nuevos medios:

“Aprendí a dibujar. En principio como resultado de un significativo cambio de espacio. Yo en Guatemala podía darme el lujo de hacer pinturas o esculturas enormes, contaba con el medio físico suficiente. En París éramos

<sup>1</sup> De *Iluminaciones* (1989). Para la elaboración de este ensayo se consultaron los materiales que se encuentran en el archivo de Margarita Azurdia, al cuidado de la familia de la artista en Milagro de Amor, Guatemala, y de Rossina Cazali, curadora de acervos artísticos y documentales de la colección.

<sup>2</sup> Los poemas de este libro fueron escritos en París, pero la publicación es de Ediciones Calabaza (Guatemala), editorial dirigida por Carlos Fanjul, hijo de Margarita Azurdia.

<sup>3</sup> Sobre la vida y trayectoria de la artista, véase el texto de Rossina Cazali en esta misma publicación.

tres personas viviendo en 27 metros cuadrados y tuve que reducirme a una simple hoja de papel. Así que empecé a hacer libros dibujados y, como tenía una gran necesidad de contarme a mí misma, también fue surgiendo la palabra y comenzaron a salir mis primeros poemas”<sup>4</sup>.

De esa necesidad de “contarse”, a partir de formas y palabras, nacería una serie de libros y libros de artista en diferentes formatos, pero en los que, sobre todo, se revela un permanente deseo de “empezar a respirarme / a aprenderme yo misma de nuevo”. “Me gusta mucho hacer libros de este tipo”, diría en un momento, “son como pinturas solo que en forma de libros, que hasta el sonido de las hojas sean parte de la experiencia del lector”<sup>5</sup>. Es decir, por muy intuitivo que fuera el proceso, la artista no dejaba nada al azar, todo respondía a la misma ansia de buscar y buscarse, ya sea a través de la palabra, del dibujo, del movimiento, o de combinaciones y juegos entre estos.

En su diario personal de 1983, la artista deja claro que los diferentes medios a los que acude para crear han sido parte de un aprendizaje de vida por el que ha transitado:

“La disciplina de la pintura me enseñó a ver la imagen... y a entenderla como un lenguaje en sí mismo y a ver detrás de lo obvio, a través de los sólidos. El dibujo, a ver la línea y las relaciones entre las cosas. La escultura me enseñó el equilibrio y la necesidad del orden. La literatura me exigió ser clara y directa para comunicar mejor. Y finalmente la disciplina del cuerpo me dio ante todo la noción de lo infinito y me mostró el espíritu adentro que le urgía ser”<sup>6</sup>.

Ese “ver detrás de lo obvio” es precisamente lo que toca a quienes nos acercamos a un cuerpo de trabajo tan diverso, en el que los distintos medios responden a un impulso vital integral y donde el arte es también un vehículo para entenderse como mujer, como artista y como ser humano en comunión con otras personas y con el entorno.

Así, entre los diarios, los apuntes y las búsquedas y experimentaciones estéticas, la artista produce un repertorio de libros

<sup>4</sup> Margarita Azurdia, citada en Luis Aceituno. “El medio soy yo, me estoy trabajando a mí misma”, en *El Periódico*, 1 de marzo de 2020. Disponible en: <https://elperiodico.com.gt/cultura/el-acordeon/2020/03/01/margarita-azurdia-el-medio-soy-yo-me-estoy-trabajando-a-mi-misma> [Última consulta: 9-5-2022].

<sup>5</sup> *Ibíd.*

<sup>6</sup> Diario de la artista, 1983, s. p.

que nos permite explorar un momento y una faceta particular de su vida que, además, representa un aporte importante a la poesía guatemalteca escrita por mujeres<sup>7</sup>. Y, aunque no se sabe a ciencia cierta en qué momento empezó a escribir de manera sistemática (más allá de sus diarios personales), ya en la serie *Asta 104*, que presenta en la galería Abraxas en Guatemala durante la exposición *Momentos inolvidables de mi vida* (1972) —y que había sido incluida en la X Bienal de São Paulo— incorpora un poema compuesto de versos provenientes de antiguos romances españoles y que acompaña con imágenes<sup>8</sup>. Sin embargo, la misma artista señaló que fue en *Recuerdos de Antigua* (1976) donde empezó a “usar la palabra y la imagen juntas”<sup>9</sup>.

Sabemos que a partir de su estancia en California (1957-1963) su panorama del arte contemporáneo se amplió de forma exponencial, al igual que la consciencia de sí misma como artista. Recordada por Bella Feldman como una persona de profunda curiosidad que aprendía de manera rápida, es difícil dudar de su contacto con las diferentes corrientes artísticas de esos años, en las cuales la experimentación y el diálogo interdisciplinar no eran ya una sorpresa para nadie en los espacios artísticos<sup>10</sup>.

No todos los libros de Margarita Azurdia fueron publicados, algunos tuvieron ediciones pequeñas, otros son ejemplares únicos y solo dos tuvieron ediciones mayores. El resto ha empezado a conocerse a partir de lo que su archivo personal ha ido revelando. En unos libros el dibujo es el elemento central; en otros, la poesía,

<sup>7</sup> Hasta el momento, la poesía de Margarita Azurdia no ha sido incluida en muchas antologías, quizás porque era conocida, sobre todo, como artista visual. Sin embargo, hizo aportes importantes en cuanto al estilo coloquial, la voz confesional desde su ser mujer y el sentido lúdico, así como en un uso muy particular del lenguaje, que incluye voces coloquiales y juegos de palabras. Dentro de las escritoras de su época se encuentran Alaíde Foppa (1914-1980), quien publica su primer libro en 1945; Luz Méndez de la Vega (1919-2012), que publica su primera obra en 1979; Margarita Carrera (1919-2018), cuyo primer libro data de 1951, y Ana María Rodas (1937), que publica su primer libro en 1973.

<sup>8</sup> Véase [https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=10073617](https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10073617) y [https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=10071518](https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10071518), que reproducen antiguos romances españoles de los cuales Margarita Azurdia toma algunos versos. Una investigación más profunda determinaría la procedencia específica de muchos de los versos que utiliza en su poema.

<sup>9</sup> Ver *Margarita Azurdia presenta Escultura, Pintura*. Archivo de la artista. Este video fue una iniciativa de la artista dentro de la Casa Museo Margarita Azurdia y, aunque no está fechado, se estima que se realizó en la década de 1990, durante los años de funcionamiento de la Casa Museo.

<sup>10</sup> Entrevista en línea con la artista Bella Feldman, realizada por Rossina Cazali y Anabella Acevedo, 12 de febrero de 2022. Véase el archivo del Proyecto Laica, <http://www.proyectolaica.org/>

pero, ante todo, se puede observar la intencionalidad de enfocarse en el proceso, el apunte y la experimentación. Sea como fuere, lo confesional —ya sea desde el intimismo o desde sus experiencias cotidianas— es un componente central en su obra a partir de su estancia en París. En este sentido, el eco de lo confesional puede evidenciarse, por ejemplo, en su diario de 1982, que abre de la siguiente manera: “This is my private diary. I think It will concern only me. But I hope you may enjoy reading it”<sup>11</sup>. Así, desde el inicio, en la experiencia del ámbito privado se nota un deseo de conectarse con otras personas y, sobre todo, un ejercicio de cuestionamiento y reflexión constante sobre sus búsquedas:

“Lo que quería expresar era tan complejo, un proceso que tuve que sintetizarlo en imágenes muy simples pues de la representación pura de una imagen enseguida otra imagen y esta seguida por otra dan algo diferente que es una idea y un *feeling* de lo que está pasando gracias a la musa de *La pensamiento* que me pasé horas de horas enteras pensando pensando. Hasta que me gradué de muchas cosas a la vez y el tiempo como la fruta enfrente en mi jardín había madurado y el fuego prendía de un lugar a otro”<sup>12</sup>.

El *Diccionario de imágenes* (1979), que incluye dibujos en crayón y acuarela, pareciera ser un inventario de imágenes, descripciones y frases que posiblemente tenía la intencionalidad de ser una especie de banco de ideas que habrían de tomar una forma más precisa en obras posteriores. Un estudio comparativo más profundo entre este diccionario y esos otros trabajos podría revelar una evolución hacia creaciones más estructuradas.

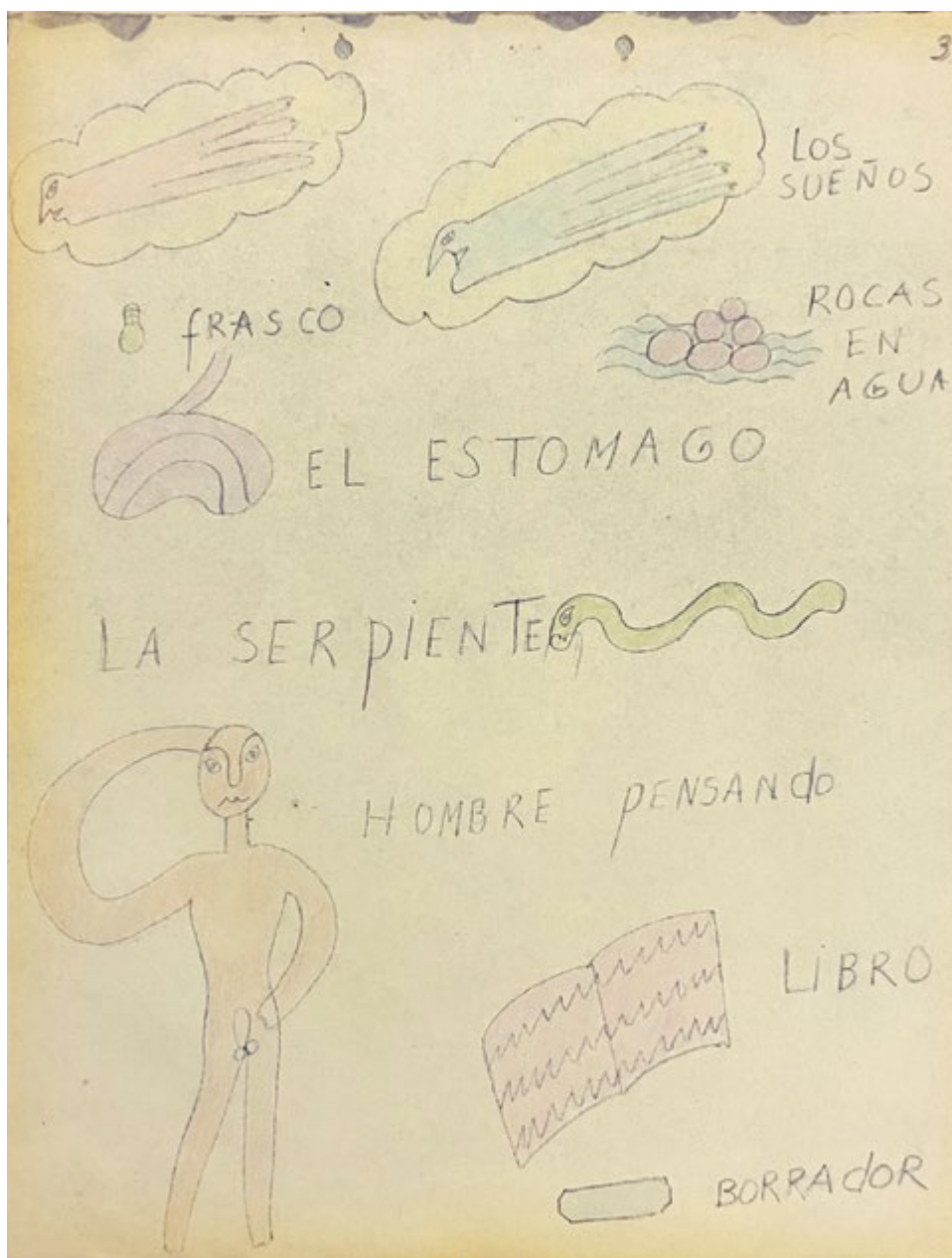
Se trata de dibujos de trazos sencillos<sup>13</sup>, por momentos lúdicos y cándidos de objetos, acciones y situaciones con descripciones que van más allá de lo puramente referencial: “un león con bigotes”, “un pájaro o gallo cualquiera”, “un hombre vomitando verde”, entre muchas otras imágenes; o que apelan a realidades oníricas: “una bruja con escoba sobre un campo de ilusiones”, “un gran sueño”, “una mujer emanando luz”, “alguien con alas”, sobre la cual aparece una foto de la artista. Y, claro, en esos dibujos la dimensión auto-

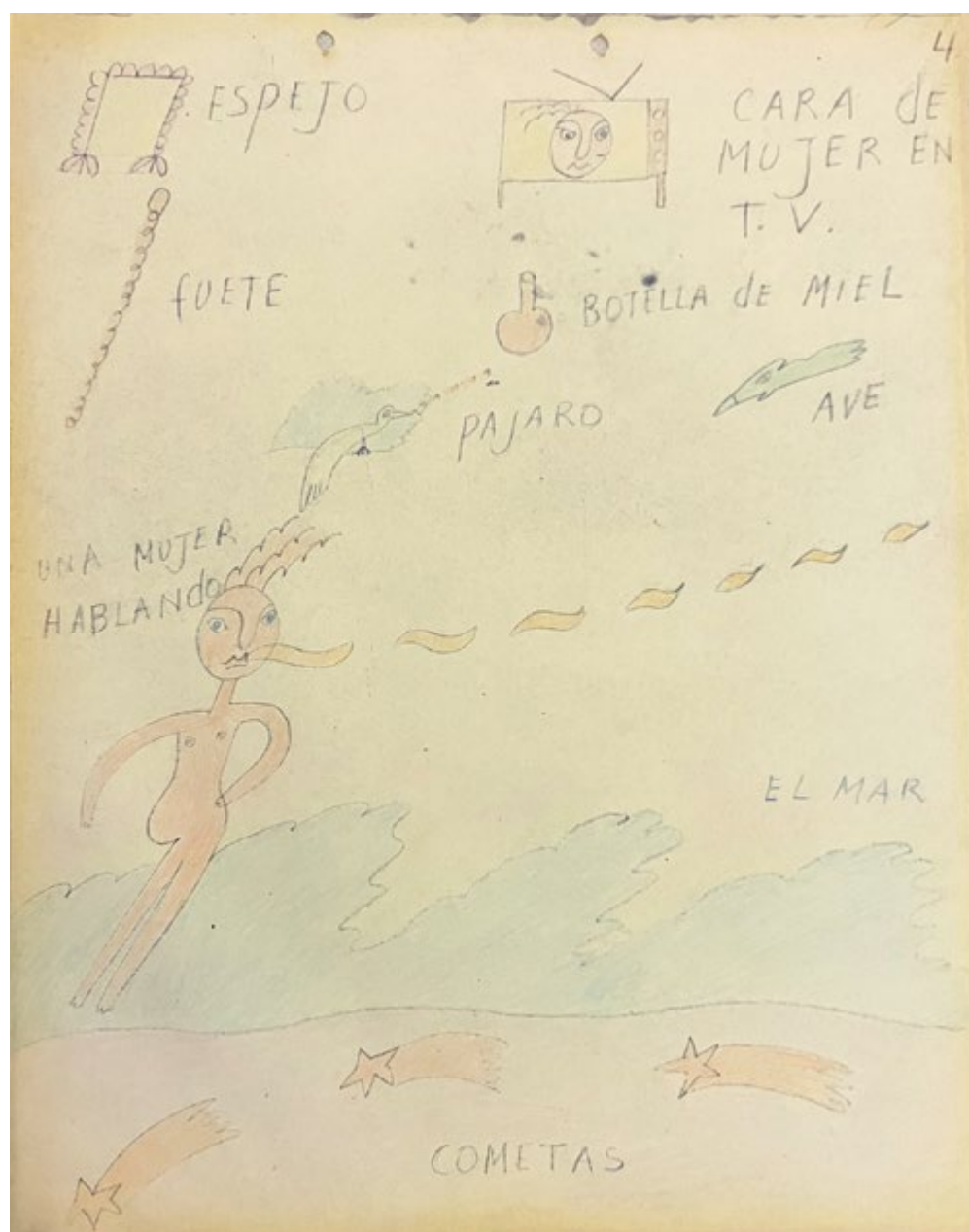
<sup>11</sup> En algunos textos, la artista usa el español y el inglés indistintamente.

<sup>12</sup> Diario de la artista, 1982, s. p.

<sup>13</sup> Acerca de esta sencillez, Azurdia comparte con María del Carmen Pellecer lo siguiente: “Lo que trabajo es la universalidad, por eso es que tomo símbolos sencillos, por eso es que el dibujo es sencillo, por eso es que los movimientos son sencillos, por eso es que las esculturas son sencillas, por eso es que la poesía es sencilla, porque es muy trabajada, esa simpleza es trabajada. La imagen es muy pura.” María del Carmen Pellecer Mayora, *Una. La historia de Margarita Azurdia*. Guatemala, Tipografía Nacional, 2011, p. 70.







biográfica y la representación de figuras femeninas están presentes de una manera especial: “yo haciendo ejercicios”, “mujer bailando”, “mujer hablando”, “mujer sosteniendo una flor”. Las descripciones que acompañan cada dibujo ayudan a profundizar en su sentido. Como lo hará con otros libros más tarde, las hojas de esta obra se encuentran colocadas en una funda de tela pintada por la artista.

Los dibujos prevalecerán en otros libros confeccionados en París. En *Rencontres par Margarita Azurdia*<sup>14</sup> (1980), por ejemplo, la artista elabora un libro de tres capítulos con 25 dibujos titulados en francés, que parecen estar vinculados a sus experiencias en esta ciudad: “La rencontre I”, con dibujos de partes del cuerpo —*Les yeux, Les poumons, La tete*, etc.—, y La rencontre II y III, de momentos vitales y sensaciones, —*Une, La pensée, La vie, La douleur, Les illusions, Le mystère*, etc.—. Al igual que en todos sus dibujos, prima el minimalismo y lo intuitivo, sin la intencionalidad de hacer un dibujo realista que busque representar la realidad de manera fiel.

Vemos lo mismo en *Des flashbacks de la vie de Margarita par elle même*<sup>15</sup> (1980), que incluye 28 dibujos más elaborados con algunos poemas descriptivos escritos en francés, y en los que vemos situaciones, personajes y escenarios que evocan la vida de la artista. De hecho, ella lo nombra como “un diario dibujado de mi vida”<sup>16</sup>. En ambos libros, la artista pareciera querer dejar un testimonio de sus experiencias, sentimientos y sensaciones durante esos años. Y en ellos, la representación de la mujer y la dualidad son una constante, pudiendo entenderse como parte de ese impulso confesional, reflexivo y autobiográfico que tiene una fuerte presencia en su obra, de forma general.



*Des flashbacks de la vie de Margarita par elle même*, 1980

<sup>14</sup> Se trata de 5 ejemplares empastados con 25 dibujos coloreados en acuarela, tinta y lápiz. Según el currículum hecho por el Museo Margarita Azurdia (1999), este y otros libros fueron presentados en la Asociación de escritoras francesas *Elles tournent la page*. De acuerdo con Pellecer, este libro es la primera fase de *Iluminaciones*. María del Carmen Pellecer Mayora, óp. cit., p. 77.

<sup>15</sup> En la colección se incluye una funda de tela pintada por la artista para el libro empastado.

<sup>16</sup> María del Carmen Pellecer Mayora, óp. cit., p. 59.

Pero el dibujo no lo era todo. Revisando sus libros nos damos cuenta de que la poesía también ocupa un lugar central, en unos libros más que en otros. En *27 apuntes de Margarita Rita Rica Dinamita* (1979) nos encontramos con 27 poemas no ilustrados, libro que tuvo un tiraje de 1000 ejemplares. Una sección de este libro fue presentada en una exposición colectiva de la galería Au Lieu d'images en París<sup>17</sup> en una versión titulada *El encuentro de Una Soledad*<sup>18</sup>. En él vemos uno de los rasgos más característicos de la poesía de Margarita Azurdia: esa voz autoreferencial que habla de manera insistente de la necesidad de revisar su vida, de lo cual dan fe sus cambios de nombre. De hecho, en este libro usa el nombre de Margarita Rita Rica Dinamita. En uno de los poemas<sup>19</sup> leemos:



*27 apuntes de Margarita Rita Rica Dinamita, 1979*

“Es en contra de la muerte que  
estoy luchando  
Y tiene tantas caras  
Y muchas máscaras  
Por eso voy a empezar a respirarme  
A aprenderme yo misma de nuevo”.

En 1987 publica la primera edición de *El libro de Margarita*, que reúne poemas de otros libros<sup>20</sup> y en el que nuevamente lo confesional será una línea integradora. En la presentación de la segunda edición del libro<sup>21</sup>, la poeta Delia Quiñónez dijo: “Muy de vez en cuando nos encontramos voces como la de Margarita Azurdia, donde la miel o la fragancia se presentan con toda la espontaneidad que la compleja rutina de lo automatizado casi ha logrado anular”<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> Hasta el momento no se ha encontrado mucha información acerca de esta exposición. Un trabajo de investigación más exhaustivo a partir de la documentación de los archivos personales de la artista quizás revele otros datos.

<sup>18</sup> Con frecuencia encontramos que la artista incluye secciones de libros o poemas en diferentes publicaciones a lo largo de los años.

<sup>19</sup> Es importante tener en cuenta que Margarita Azurdia no titulaba sus poemas.

<sup>20</sup> Los poemas vienen de *El encuentro de Una Soledad*, *27 apuntes de Margarita Rita Rica Dinamita*, *26 anotaciones de Margarita Azurdia* y *El cuento de Clara Luz*. Tendría una segunda edición en 1992.

<sup>21</sup> Publicado la editorial mexicana Espacios Ediciones.

<sup>22</sup> María del Carmen Pellecer Mayora, óp.cit., p.79.



Ya de regreso en Guatemala publica uno de sus libros fundamentales, *Iluminaciones* (1989)<sup>23</sup>, el cual había iniciado en París y al que la artista se refiere como “mi obra máxima, una de las más grandes de mi vida”, donde reúne 22 dibujos realizados ese año, cada uno acompañado por un poema, en español y en inglés. Y aunque lo arma en 28 días, mientras se recupera de un percance de salud, es el resultado de un largo proceso de vida y de actividad creativa: “Me había roto unas costillas, no aguantaba el dolor y las cosas salieron como en un trance. El proceso de edición se llevó dos años. Ahora bien, ese mes de trabajo fue la consecuencia de todas mis indagaciones en el dibujo y en la palabra<sup>24</sup>. El libro me tomó en realidad 17 años y es un compendio de todas las experiencias de mi vida, vistas con la distancia y bajo un lado positivo. Después de esto creo que ya cumplí con mi deber”<sup>25</sup>.



*Iluminaciones*, 1989-1992

Publicado bajo el sello editorial Ediciones de Margarita, el libro abre con una oración tradicional a la Diosa Madre y un poema firmado por la artista que podría leerse como un manifiesto personal:

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 58.

<sup>24</sup> De acuerdo con María del Carmen Pellecer, el libro estuvo inspirado en la tradición de los manuscritos iluminados. *Ibíd.*, p. 81.

<sup>25</sup> Este libro cuenta con dos ediciones, una en gran formato, de 250 ejemplares numerados, y otra en un formato más pequeño, de 1000 ejemplares. Además, se mandaron a hacer 6000 postales con reproducciones de láminas del libro. Fue presentado públicamente en 1990 en la Galería Plástica Contemporánea y, en 1993, en el Museo de Arte Colonial (Antigua Universidad de San Carlos), en Antigua Guatemala.

“Soy Una desde el principio  
 Una es mi nombre  
 y aquí nací  
 de las tinieblas negras  
 mi cuerpo de palo fue rescatado  
 el espíritu sumido en llanto  
 no concebía su salvación  
 así viví por mucho tiempo  
 en la inconsciencia de un gran dolor  
 hasta que un día a mi Diosa Madre me dirigí:  
 “Que rompa el ciclo de llanto y dolor  
 que transforme el odio  
 que deje fluir el amor”<sup>26</sup>.

Los últimos libros inventariados en el archivo de la artista son *Al lado de la palmera* (1993) y *El cuento de Clara Luz* (1994), elaborados en Guatemala a pocos años de su muerte. Este último se corresponde con una danza-performance de 1984 y con un texto que ya había sido incluido en *El libro de Margarita*, de 1987. Incluye poemas escritos a mano sobre papel vegetal, pegados a folios de cartulina pintados con formas abstractas y colores vivos, y guardados en una funda de tela pintada por la artista. En el momento en el que lo arma, su vida y su práctica artística están centradas en la danza performática y en esa comunión con la Madre Tierra, que fue la culminación de una larga búsqueda personal y estética que la lleva a pensarse y a pensar su mundo en clave femenina. Así, Clara Luz es la Universa, la creadora de la Tierra a la que la artista habrá de acudir, como se lee en los últimos poemas de *El libro de Margarita*:

“Madre mía amor supremo  
 ayúdame a quitarme las costras y corazas  
 que me cubren de pies a cabeza  
 para que pueda fluir / con los designios de tu voluntad  
 y en el éxtasis de esta vida  
 devolverte el amor de una.

La artista finaliza con una síntesis de pensamiento, vida y experiencia artística en el reconocimiento de la unidad: “Todo es Una / Una es el principio / y Una es la eternidad / Una es la energía primordial”, llegando quizás al entendimiento de la verdad personal que explicaba su vida y su obra.

<sup>26</sup> María del Carmen Pellecer Mayora, óp.cit., p. 76. De acuerdo con esta autora, este poema inspiró una danza con el título de *Una*.









“That’s how I flew”<sup>1</sup>

## Margarita Azurdia, a Particular Way of Narrating Oneself Through Words and Drawings

Anabella Acevedo

I had mislearned how to know my thoughts  
To unknow my feelings  
And to not know myself.  
So I discovered by inventing  
Just as smiling at me from the mirror  
Was a new me.

These lines are part of the *27 apuntes de Margarita Rita Rica Dinamita* (27 Notes by Margarita Rita Rica Dinamita, 1979), the first of the books written by Margarita Azurdia during her stay in Paris, where she had gone in order to live “the experience of the profound life” in a city that was, she said, “the university education I couldn’t have.”<sup>2</sup> She was forty-two years old; she was embarking on an important phase—after an artistic practice that included painting, sculpture, and performance—and had started to participate in various kinds of artistic spaces. True to her constant urge to seek, to learn, and to reinvent herself, Azurdia’s personal circumstances<sup>3</sup> prompted her to experiment with new media:

I learned to draw. At first, as a result of a significant change of space. In Guatemala, I could give myself the luxury of making huge paintings and sculptures—my physical environment was sufficient.

<sup>1</sup> From *Iluminaciones* (Illuminations, 1989). In writing this essay I consulted the Margarita Azurdia archive, which is in the care of the artist’s family at Milagro de Amor, Guatemala, and of Rossina Cazali, curator of the artistic and documentary holdings of the collection.

<sup>2</sup> The poems in this book were written in Paris but published by Ediciones Calabaza (Guatemala), a publishing house directed by Margarita Azurdia’s son Carlos Fanjul.

<sup>3</sup> For more on the artist’s life and career, see the text by Rossina Cazali in this publication.

In Paris, three of us were living in twenty-seven square meters and I had to downsize to a simple sheet of paper. So I started to make illustrated books. And because of my strong need to narrate myself, words emerged too, and my first poems started to come out.<sup>4</sup>

This need to “narrate herself” through words and forms gave rise to a series of books and artist’s books which differed in format but above all expressed an unwavering desire to “start to breathe myself / to learn myself anew.” “I love making these kinds of books,” she said once, “they’re like paintings but in book form. Even the sound of the pages is part of the reader’s experience.”<sup>5</sup> In other words, the process may have been intuitive, but Azurdia left nothing to chance. Everything reflected the same desire to explore and to find herself, be it through writing, drawing, movement, or through combinations and interplay between them.

In her diary of 1983, Azurdia makes it clear that the various media she used to create her works had been part of her process of learning about life:

The discipline of painting taught me to see images... to understand them as a language in themselves and to see behind the obvious, through solids. Drawing taught me to see lines and the relationships between things. Sculpture taught me balance and the need for order. Literature required me to be clear and direct in order to communicate better. And finally, the discipline of the body gave me, above all, the notion of the spirit within urging it into being.<sup>6</sup>

This “seeing behind the obvious” is precisely what moves us when we approach such a diverse body of work, in which the various media spring from a total life force, and in which art is also a vehicle for understanding herself as a woman, an artist, and a human being in harmony with other people and with the environment.

And so, through diaries, notes, and aesthetic exploration and experiments, Azurdia produced a set of books that allow us to explore a time and a particular aspect of her life, which, incidentally, is also an important contribution to Guatemalan poetry

<sup>4</sup> Margarita Azurdia, cited in Luis Aceituno, “Margarita Azurdia: ‘El medio soy yo, me estoy trabajando a mí misma,’” *El Periódico* (Guatemala), March 1, 2020, <https://elperiodico.com.gt/cultura/el-acordeon/2020/03/01/margarita-azurdia-el-medio-soy-yo-me-estoy-trabajando-a-mi-misma>.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Diary of the artist, 1983, n.p.



written by women.<sup>7</sup> And although we do not know exactly when she began to write systematically (except for her personal diaries), the *Asta 104* series presented at the *Momentos inolvidables de mi vida* (Unforgettable Moments of My Life, 1972) exhibition at Galería Abraxas in Guatemala—which had also been shown at the X Bienal de São Paulo—includes a poem made up of lines from old Spanish ballads, accompanied by images.<sup>8</sup> However, Azurdia herself said that she first started to “use words and images together” in *Recuerdos de Antigua* (Memories of La Antigua, 1976).<sup>9</sup>

We know that during her time in California (1957–63) her view of contemporary art expanded exponentially, as did her awareness of herself as an artist. Remembered by Bella Feldman as a deeply curious person and a quick learner, she would almost certainly have been in contact with the artistic trends of those years, when experimentation and interdisciplinary dialogue were no longer a surprise for anyone in the spaces of art.<sup>10</sup>

Some of Margarita Azurdia’s books were unpublished, some were released in limited editions, others are single copies, and only two had large print runs. The rest have come to light through the material found in her personal archive. In some of the books the central element is drawing, in others it is poetry. But what comes through most of all is the intentionality of focusing on the process, the note, and experimentation. In any case, the confessional approach—whether intimist or based on her everyday experiences—became central to her work beginning in her time in Paris. Echoes of this confessional tone can be found in her diary of

<sup>7</sup> At the time of writing, Margarita Azurdia’s poetry has not been published in many anthologies, perhaps because she was principally known as a visual artist. However, she made important contributions through her use of a colloquial style and of a female confessional voice, and through the playfulness of her poetry as well as a distinctive use of language that includes colloquial voices and word play. Fellow women writers of her time include Alaide Foppa (1914–1980), who published her first book in 1945; Luz Méndez de la Vega (1919–2012), who published her first work in 1979; Margarita Carrera (1919–2018), whose first book dates from 1951, and Ana María Rodas (b. 1937), who published her first book in 1973.

<sup>8</sup> See [https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=10073617](https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10073617) and [https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=10071518](https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10071518), examples of Spanish ballads from which Margarita Azurdia took some lines. Further research is needed to determine the specific sources of many of the lines she uses in her poem.

<sup>9</sup> See *Margarita Azurdia presenta Escultura, Pintura*. Archive of the artist. This video was Azurdia’s initiative for Casa-Museo Margarita Azurdia. Although undated, it is thought to have been produced in the 1990s, when the Casa-Museo was operating.

<sup>10</sup> Online interview with artist Bella Feldman, conducted by Rossina Cazali and Anabella Acevedo, February 12, 2022. Soon to be available in the LAICA project archive: <http://www.proyectolaica.org/>.

1982, for example, which opens with the words, “This is my private diary. I think it will concern only me. But I hope you may enjoy reading it.”<sup>11</sup> Thus, from the outset, the experience of the private sphere conveys her desire to connect with other people and, above all, her constant questioning and reflection on her explorations:

What I wanted to express was so complex a process that I had to sum it up in very simple images, because the pure representation of an image and then another image followed by another gives rise to something so different that it is an idea and a *feeling* of what is happening, thanks to the muse of thought that I spent hours on entire hours thinking thinking. Until I surpassed many things at once and time like the fruit opposite in my garden had ripened and the fire caught on from one place to another.<sup>12</sup>

The *Diccionario de imágenes* (Dictionary of Images, 1979), which includes crayon and watercolor drawings, seems to be an inventory of images, descriptions, and phrases that may have been intended as a kind of repository of ideas that would take on a clearer form in later works. A comparative study between this dictionary and those later works might reveal a progression toward more structured creations.

The images in question are simple line drawings<sup>13</sup>—at times playful and naive—of objects, actions, and situations, with descriptions that are not merely testimonial: “a lion with whiskers,” “any old bird or cockerel,” “a man vomiting green,” to name just a few of many; or that conjure up dreamlike scenarios: “a witch with a broomstick over a field of hopes,” “a big dream,” “a woman radiating light,” “someone with wings,” on which there is a photo of Azurdia. And naturally, the autobiographical aspect and the representation of female figures is especially strong in these drawings: “me exercising,” “woman dancing,” “woman talking,” “woman holding a flower.” The descriptions accompanying each drawing help us to understand their meaning. As with some of her later books, the pages of this work are placed in a cloth cover painted by the artist.

<sup>11</sup> English in the original. In some texts, Margarita Azurdia switches between Spanish and English.

<sup>12</sup> Diary of the artist, 1982, n.p.

<sup>13</sup> Regarding this simplicity, Azurdia told María del Carmen Pellecer the following: “What I work on is universality, that’s why I use simple symbols, that’s why the drawing is simple, that’s why the movements are simple, that’s why the sculptures are simple, that’s why the poetry is simple: because a lot of effort goes into it. That simplicity is not effortless. The image is very pure.” María del Carmen Pellecer Mayora, *Una. La historia de Margarita Azurdia* (Guatemala City: Tipografía Nacional, 2011), 70.

Drawings predominate in some of the other books she created in Paris. In *Rencontres par Margarita Azurdia* (1980),<sup>14</sup> for example, she produced a book consisting of three chapters with twenty-five drawings captioned in French, which seem to be connected to her experiences in Paris: *La rencontre I*, with drawings of parts of the body—*Les yeux* (Eyes), *Les poumons* (Lungs), *La tete* (Head), etc.—and *La rencontre II* and *III*, depicting life moments and sensations, such as *Une* (One), *La pensée* (Thought), *La vie* (Life), *La douleur* (Pain), *Les illusions* (Hopes), and *Le mystère* (Mystery). Minimalism and intuitiveness prevail in these as in all her drawings, without the intentionality of making realistic drawings that seek to accurately represent reality.

The same can be said of *Des flashbacks de la vie de Margarita par elle même* (1980),<sup>15</sup> which includes twenty-eight more detailed drawings with some descriptive poems written in French, depicting situations, characters, and scenes from the artist's life. Indeed, Azurdia refers to it as “a drawn diary of my life.”<sup>16</sup> In both books she seems to want to leave a record of her experiences, feelings, and sensations during those years. The representation of women and duality is a constant presence in these books, and can be seen as part of the strong confessional, thoughtful, and autobiographical impulse that runs through her books in general.

But drawing was not everything. A perusal of her books reveals that poetry also plays a central role, in some more than others. In *27 apuntes de Margarita Rita Rica Dinamita* (1979)—which had a print run of 1,000 copies—we find twenty-seven poems without illustrations. A section of this book was included in a group exhibition at the gallery Au Lieu d'images in Paris,<sup>17</sup> in a version entitled *El encuentro de Una Soledad*.<sup>18</sup> In it, we find one of the most distinctive features of Margarita Azurdia's poetry: that self-referential voice that speaks insistently of the need to revise her life, as demonstrated by her name changes. In one of the poems we read:<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Five bound copies with twenty-five drawings in watercolor, ink, and pencil. The curriculum vitae prepared by the Museo Margarita Azurdia (1999) states that the artist presented this and other books at the French women writers' association Elles tournent la page. According to Pellecer, this book was the first stage of *Iluminaciones*. Pellecer Mayora, *Una. La historia*, 77.

<sup>15</sup> The collection includes a cloth book cover painted by Azurdia for the bound book.

<sup>16</sup> Pellecer Mayora, *Una. La historia*, 59.

<sup>17</sup> At present not much is known about this exhibition. More exhaustive research into the documents in the artist's personal archive might bring to light more information.

<sup>18</sup> We find that Azurdia often included sections of her books or poems in different publications over the years.

It is against death that I am fighting  
And it has so many faces  
And myriad masks  
So I will start breathing myself  
Learning myself anew

In 1987 she published the first edition of *El libro de Margarita* (Margarita's Book), which brings together poems from other books<sup>20</sup> In it, the confessional voice is once again a unifying line. At the launch of the second edition<sup>21</sup> the poet Delia Quiñónez said, "It is rare to find a voice like Margarita Azurdia's, in which the sweetness or the fragrance appear with a spontaneity that the complex routine of automated life has almost managed to extinguish."<sup>22</sup>

Once back in Guatemala, she published one of her most important books, *Iluminaciones* (Illuminations, 1989),<sup>23</sup> which she had started in Paris and which she referred to as "my major work, one of the greatest of my life." It brought together twenty-two drawings made that year, each accompanied by a poem, in Spanish and English. And although it was put together in twenty-eight days while she was recovering from a health problem, it was the result of a long process of life and creative activity. "I had broken some ribs, the pain was unbearable, and things came out as if in a trance. The publishing process took two years. However, that month of work was a result of all my investigations into drawing and words."<sup>24</sup> The book actually took me seventeen years and it is a compendium of all my life experiences, seen in retrospect and with a positive slant. With this, I think I have done my duty."<sup>25</sup>

Published under the Ediciones de Margarita imprint, the book opens with a traditional prayer to the Mother Goddess and one of her own poems, which could be read as a personal manifesto:

<sup>19</sup> It is important to note that Margarita Azurdia did not title her poems.

<sup>20</sup> The poems are from *El encuentro de Una Soledad*, 27 *apuntes de Margarita Rita Rica Dinamita*, 26 *anotaciones de Margarita Azurdia*, and *El cuento de Clara Luz*. A second edition was published in 1992.

<sup>21</sup> Published by the Mexican publisher Espacios Ediciones.

<sup>22</sup> Pellecer Mayora, *Una. La historia*, 79.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 58.

<sup>24</sup> According to María del Carmen Pellecer Mayora, the book was inspired by the tradition of illuminated manuscripts. *Ibid.*, 81.

<sup>25</sup> There are two editions of this book: 250 numbered copies of a large format edition, and 1,000 copies in a smaller format. In addition, 6,000 postcards were made with images of plates from the book. It was launched at Galería Plástica Contemporánea in 1990, and at the Museo de Arte Colonial (Antigua Universidad de San Carlos) in Antigua Guatemala in 1993.



I am One from the beginning  
One is my name  
and I was born here  
from the black shadows  
my wooden body was rescued  
the spirit full of sorrow  
could not conceive its salvation  
this is how I lived for a long time  
oblivious to a great pain  
until one day I asked my Mother Goddess:  
“To break the cycle of pain and sorrow  
to transform the hate  
to allow the love to flow.”<sup>26</sup>

The last books listed in Azurdia’s archive are *Al lado de la palmera* (By the Palm Tree, 1993) and *El cuento de Clara Luz* (The Tale of Clara Luz, 1994), which were produced in Guatemala a few years after her death. The latter is linked to a 1984 dance/performance piece and to a text that had already been included in *El libro de Margarita*, in 1987. It consists of poems handwritten on vellum, pasted onto sheets of cardboard on which brightly colored abstract shapes are painted, and bound in a cloth cover painted by the artist. When Azurdia put this book together, her life and artistic practice revolved around performative dance and communion with Mother Earth, which was the culmination of a long personal and aesthetic search that led her to consider herself and her work through a feminine lens. Thus, Clara Luz is the She-Universe, the creator of the Earth who Azurdia must turn to, as we read in the last poems in *El libro de Margarita*:

My mother supreme love  
help me cast aside the crusts and armor  
that cover me from head to toe  
so that I may flow / in accordance with your plans  
and in the ecstasy of this life  
restore to you the love of one.

Azurdia ends by synthesizing thought, life, and artistic experience in the recognition of oneness: “All is One / One is the beginning / and One is eternity / One is the primordial energy,” perhaps coming to an understanding of the personal truth expressed in her life and work.

<sup>26</sup> Pellecer Mayora, *Una. La historia*, 76. According to this source, this poem inspired a dance entitled *Una*.



## Lista de obra [List of Works]

Sin título [Untitled]  
ca. 1960-1970  
Acrílico sobre tela  
219 × 163,3 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista

Sin título [Untitled]  
ca. 1960-1970  
Acrílico sobre tela  
218 × 165 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista

Sin título [Untitled]  
ca. 1960-1970  
Acrílico sobre tela  
220,5 × 163 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista  
p. 27

Sin título [Untitled]  
ca. 1960-1970  
Acrílico sobre tela  
183,5 × 223,3 cm  
Depósito indefinido de la Fundación Museo  
Reina Sofía, 2022  
p. 29

Sin título [Untitled]  
ca. 1960-1970  
Acrílico sobre tela  
218 × 162 cm  
Fundación para las Bellas Artes y la Cultura  
(FUNBA) – Colección Palacios-Weymann  
p. 30

Sin título [Untitled]  
ca. 1960-1970  
Acrílico sobre tela  
71 × 90,5 cm  
Colección particular, Guatemala  
p. 155

Sin título [Untitled]  
1960-1974  
Acrílico sobre tela  
215 × 157 cm  
Colección particular, Guatemala  
p. 31

Sin título [Untitled]  
1963  
Acrílico y óleo sobre tela

43,7 × 43,7 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista  
p. 188

Sin título (serie Óvalos)  
[Untitled (Ovals series)]  
ca. 1963  
Acrílico sobre tela  
195 × 156 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista  
p. 22

Sin título [Untitled]  
1967-1968  
Acrílico sobre tela  
216,5 × 179,5 cm  
Colección Familia Fanjul  
p. 28

*Lotus* (serie Asta 104)  
[*Lotus* (Asta 104 series)]  
1969, réplica posterior de la artista  
Madera policromada  
152, 5 × 153, 5 cm  
Colección particular, Guatemala  
p. 131

Sin título [Untitled]  
ca. 1970  
Acrílico sobre tela  
100 × 80 cm  
Colección Markus P. Neuweiler  
p. 26

Sin título [Untitled]  
1971  
Mármol  
120 × 21,5 × 13 cm  
Colección particular, Guatemala  
p. 148

*El casamiento* [The Marriage]  
1971-1974  
Madera policromada y plumas  
130 × 53 × 40,5 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista

*Hombre pájaro* [Bird Man]  
1971-1974  
Madera policromada  
153 × 48 × 40,3 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista

*La novia* [Girlfriend]

1971-1974

Madera policromada, plumas y cuerda

168 × 53 × 41 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

*La triunfadora* [The Winner]

1971-1974

Madera policromada, pelo y tejido

136 × 71,5 × 49,5 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

pp. 74 y 75

*Las bananeras* [The Banana Trees]

1971-1974

Madera policromada, plumas y barro

112 × 53,4 × 41 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

pp. 70 y 71

*Las cargadoras de plátanos amarillos*

[The Yellow Banana Carriers]

1971-1974

Madera policromada, cuerda y tejido

123 × 100 × 29 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

pp. 80 y 81

*Las cargadoras de plátanos rojos*

[The Red Banana Carriers]

1971-1974

Madera policromada y cuerda

113 × 97 × 45 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

pp. 76 y 77

*Las guerrilleras (Mujeres en armas)*

[The Guerrillas (Women in Arms)]

1971-1974

Madera policromada y pelo

150 × 97 × 39 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

pp. 72 y 73

*La vieja* [The Old Woman]

1971-1974

Madera policromada, plumas y fibra vegetal

185 × 52,5 × 41 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

*María*

1971-1974

Madera policromada y plumas

175 × 53 × 40 cm

Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2022

pp. 78 y 79

Sin título [Untitled]

1971-1974

Madera policromada

123 × 60 × 50 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

*Cómo aprender a hablar y a divertirme* (Serie *Recuerdos de Antigua*)

[Learning to Talk and to Have Fun (Memories of Antigua series)]

1976

Acuarela y tinta sobre papel

46 × 60 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

pp. 66-67

*El pensamiento* (Serie *Recuerdos de Antigua*)

[The Thought (Memories of Antigua series)]

1976

Acuarela y tinta sobre papel

43 × 68 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

Sin título (Serie *Recuerdos de Antigua*)

[Untitled (Memories of Antigua series)]

1976

Lápiz sobre papel

51 × 65 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

pp. 62-63

Sin título (Serie *Recuerdos de Antigua*)

[Untitled (Memories of Antigua series)]

1976

Lápiz sobre papel

51 × 65 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

pp. 64-65

Sin título (Serie *Recuerdos de Antigua*)

[Untitled (Memories of Antigua series)]

1976

Acuarela y tinta sobre papel

51,5 × 65 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

Sin título (Serie *Recuerdos de Antigua*)

[Untitled (Memories of Antigua series)]

1976

Lápiz sobre papel

51 × 74 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

Sin título (Serie *Recuerdos de Antigua*)

[Untitled (Memories of Antigua series)]

ca. 1976

Acuarela y tinta sobre papel

28 × 58 cm

Milagro de Amor, legado de la artista



Sin título (Serie *Recuerdos de Antigua*)  
[Untitled (Memories of Antigua series)]  
1982

Lápiz, tinta y acuarela sobre papel  
75,5 × 75,5 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista

*Misericordia* [Mercy]  
1990

Técnica mixta sobre papel  
75 × 101 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista  
p. 86 (abajo)

*Cuando una camina el camino*

[When One Walks the Path]  
ca. 1990  
Técnica mixta sobre papel  
76 × 101 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista

*El diablo* [The Devil]

ca. 1990  
Técnica mixta sobre papel  
103,5 × 78,5 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista  
p. 85

*El quetzal* [The Resplendent Quetzal]

ca. 1990  
Técnica mixta sobre papel  
78,5 × 104 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista  
p. 86 (arriba)

*El recuerdo* [The Memory]

ca. 1990  
Técnica mixta sobre papel  
75 × 101 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista

*Heces con agua y papel*

[Stool with Water and Paper]  
ca. 1990  
Técnica mixta sobre papel  
77 × 101,5 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista  
p. 84

*¿Qué es el amor?* [What Is Love?]

ca. 1990  
Técnica mixta sobre papel  
78,5 × 104 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista

*Recuerdos del planeta Tierra*

[Memories of Planet Earth]  
ca. 1990  
Técnica mixta sobre papel

76 × 103 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista

Sin título [Untitled]

ca. 1990  
Tinta, crayón y acuarela sobre papel  
70 × 89,3 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista

*Una* [One]

ca. 1990  
Técnica mixta sobre papel  
74 × 99 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista

*Ver el sol romper tiernamente el oscuro  
anocheecer* [See the Sun Tenderly Break the  
Dark Evening]

ca. 1990  
Técnica mixta sobre papel  
79 × 103,5 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista

Sin título [Untitled]

1991  
Técnica mixta sobre papel  
78,2 × 103 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista

*Ángel* [Angel]

1992  
Acrílico sobre tela  
72,6 × 91,8 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista

*Autorretrato* [Self-Portrait]

1992  
Collage y técnica mixta sobre papel  
74 × 99,3 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista  
p. 87

*Autorretrato* (Serie *La lectura simbólica*)

[Self-Portrait (Symbolic Reading series)]  
1992  
Collage y técnica mixta sobre papel  
107 × 78,5 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista  
pp. 88-89

*La casa del arte* (Serie *Recuerdos de Antigua*)

[The House of Art (Memories of Antigua  
series)]  
1992

Acuarela y tinta sobre papel  
52,5 × 77 cm  
Milagro de Amor, legado de la artista

*Perdón* [Forgiveness]

1992

Técnica mixta sobre papel

43 × 77 cm

Milagro de Amor, legado de la artista  
pp. 178-179

*Proceso de transformación.*

*Tormento—Encuentro—Integración*

[Transformation Process: Torment—  
Encounter—Integration]

1992

Técnica mixta sobre papel

52 × 74 cm

Milagro de Amor, legado de la artista  
p. 60

*Al lado de la palmera* [Next to the Palm Tree]

1993

Técnica mixta, cartulinas y papel dobladas

45 × 30 cm

Milagro de Amor, legado de la artista  
p. 207 (detalle)

*Renacimiento de Anastasia Margarita o*

*Soledad* (Serie Recuerdos de Antigua)

[Resurgence of Anastasia Margarita or  
Soledad (Memories of Antigua series)]

1993

Lápiz, tinta y acuarela sobre papel

38,5 × 58,5 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

*Oh Lorena!*

1994

Collage y técnica mixta sobre papel

74 × 100 cm

Milagro de Amor, legado de la artista  
pp. 90-91

*Omega*

1994

Lápiz y crayón sobre papel

45 × 60,5 cm

Milagro de Amor, legado de la artista  
pp. 82-83

*Santísima Trinidad* [Holy Trinity]

1994

Collage y técnica mixta sobre papel

74 × 100 cm

Milagro de Amor, legado de la artista  
pp. 92-93

Sin título [Untitled]

1994

Collage

28 × 21 cm

Colección Rossina Cazali

Sin título (Serie Recuerdos del planeta Tierra)

[Untitled (Memories of Planet Earth series)]

1994

Collage y técnica mixta sobre papel

74 × 100 cm

Milagro de Amor, legado de la artista  
pp. 94-95

*La flor de amor, para ti Anastasia*

[The Flower of Love, for You Anastasia]

1997

Tinta, crayón y acuarela sobre papel

72,6 × 91,8 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

*The Flower of Music* [La flor de la música]

1997

Lápiz y crayón sobre papel

34 × 49 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

*Altar I*

1998

Armario con objetos diversos

225 × 106 × 46 cm

Milagro de Amor, legado de la artista  
pp. 96 y 97

*Altar II*

1998

Armario con objetos diversos

225 × 106 × 46 cm

Milagro de Amor, legado de la artista  
pp. 98 y 99

*Rue Greneta, Paris, 75002* (Serie Recuerdos  
de Antigua) [Rue Greneta, Paris, 75002

(Memories of Antigua series)]

s. f.

Acuarela y tinta sobre papel

47 × 67 cm

Milagro de Amor, legado de la artista  
pp. 68-69

Sin título (Serie Recuerdos de Antigua)

[Untitled (Memories of Antigua series)]

s. f.

Lápiz sobre papel

51 × 63 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

## Libros de artista

### *Diccionario de imágenes*

1979

67 láminas. Tinta, lápiz y crayón sobre papeles diversos

Medidas variables

Milagro de Amor, legado de la artista

pp. 171 y 172

### *Rencontres par Margarita Azurdia*

1980

25 láminas. Tinta y crayón sobre papel

21,8 × 36,3 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

p. 166

### *Des flashbacks de la vie de Margarita par elle même*

1980

28 láminas. Tinta y crayón sobre papel

39 × 47 × 2,5 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

p. 173

### *26 anotaciones de Margarita Azurdia*

1981

26 láminas. Tinta y crayón sobre papel

18,8 × 17 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

### *Iluminaciones*

1989-1992

22 láminas. Tinta y crayón sobre papel

acuarela

49 × 64 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

pp. 175 y 177

### *El cuento de Clara Luz*

1994

3 láminas. Técnica mixta sobre cartulina

45,5 × 60,5 cm

Milagro de Amor, legado de la artista

## Fotografías

Autor desconocido

Margarita Azurdia con seis años

[Unknown photographer, Margarita Azurdia at six years old]

1937

Copia de época

Milagro de Amor, legado de la artista

Autor desconocido

Margarita Azurdia con *Átomo* (serie Asta 104) en la Escuela Nacional de Artes Plásticas,

Ciudad de Guatemala [Unknown

photographer, Margarita Azurdia with Atom (Asta 104 series) at Escuela Nacional de Artes Plásticas, Guatemala City]

1967

Copia de época

Milagro de Amor, legado de la artista

Autor desconocido

Margarita Azurdia durante su exposición en la galería Vittorio, Ciudad de Guatemala [Unknown photographer, Margarita Azurdia during her exhibition at Vittorio gallery, Guatemala City]

1968

Copia de época

Milagro de Amor, legado de la artista

Autor desconocido

Margarita Azurdia con *Lotus* (serie Asta 104) [Unknown photographer, Margarita Azurdia next to Lotus (Asta 104 series)]

ca. 1969

Copia de época

Milagro de Amor, legado de la artista

p. 133

Autor desconocido

Margarita Azurdia junto a artistas participantes en la II Bienal de Arte Coltejer, Medellín [Unknown photographer, Margarita Azurdia together with artists participating at the II Bienal de Arte Coltejer, Medellín]

1970

Copia de época

Milagro de Amor, legado de la artista

p. 127

Autor desconocido

Margarita Azurdia junto a una de sus esculturas de madera policromada con movimiento y sonido [Unknown photographer, Margarita Azurdia next to one of her polychrome wooden sculptures with motion and sound]

1970

Copia de época

Milagro de Amor, legado de la artista

p. 33

Autor desconocido

Vista de la exposición de esculturas en la Galería San Diego de Bogotá [Unknown photographer, View of the sculpture exhibition at Galería San Diego in Bogotá]

1972

Copia de época

Milagro de Amor, legado de la artista

Autor desconocido  
*Ceremonia de amor y paz para el planeta*  
 en Kaminal Juyú, Ciudad de Guatemala  
 [Unknown photographer, Love and Peace  
 Ceremony for the Planet in Kaminaljuyu,  
 Guatemala City]  
 1983  
 Copia de época  
 Milagro de Amor, legado de la artista  
 p. 50

Autor desconocido  
 Laboratorio de Creatividad representando  
 la danza-performance *La semilla de la  
 imaginación* [Laboratorio de Creatividad  
 representing the dance-performance *The  
 Seed of Imagination*]  
 1983  
 Copia de exposición y copia de época  
 Milagro de Amor, legado de la artista

Autor desconocido  
 Laboratorio de Creatividad representando la  
 danza-performance *Los cuatro elementos* en  
 la galería El Túnel de Ciudad de Guatemala  
 [Laboratorio de Creatividad taking part in *The  
 Four Elements* dance-performance in the  
 gallery El Túnel in Guatemala City]  
 1983  
 2 copias de época y 1 copia de exposición  
 Milagro de Amor, legado de la artista  
 p. 46 (una copia)

Autor desconocido  
 Margarita Azurdia representando *Sola* en  
 el café teatro La Alternativa [Unknown  
 photographer, Margarita Azurdia performing  
 Alone at La Alternativa café theater]  
 1983  
 4 copias de época y 1 copia de exposición  
 15 x 10 cm  
 Milagro de Amor, legado de la artista  
 p. 45 (dos copias)

Autor desconocido  
 Presentación del Laboratorio de Creatividad  
 en la Facultad de Humanidades de la  
 Universidad de San Carlos de Guatemala  
 [Presentation of Laboratorio de Creatividad in  
 the Faculty of Humanities of Universidad de  
 San Carlos de Guatemala]  
 1983  
 2 copias de exposición  
 Milagro de Amor, legado de la artista

Autor desconocido  
 Talleres de movimiento creativo impartidos  
 por el Laboratorio de Creatividad [Unknown  
 photographer, Creative movement

workshops held by Laboratorio de  
 Creatividad]  
 1983  
 6 copias de época  
 Milagro de Amor, legado de la artista  
 p. 47 (dos copias)

Autor desconocido  
 Laboratorio de Creatividad representando  
 la danza-performance *El cuento de Clara  
 Luz* en el Hotel Camino Real [Laboratorio  
 de Creatividad representing the dance-  
 performance *The Tale of Clara Luz* at the  
 Hotel Camino Real]  
 1984  
 3 copias de época  
 Milagro de Amor, legado de la artista

Autor desconocido  
 Danza ritual *La Diosa Madre de la creación.  
 Principios de la danza sagrada* en la casa-  
 taller de Margarita Azurdia [Unknown  
 photographer, The Mother Goddess of  
 Creation: Principles of Sacred Dance ritual  
 dance at Margarita Azurdia's studio-house]  
 1985  
 5 copias de época  
 Milagro de Amor, legado de la artista  
 p. 57

Autor desconocido  
 Margarita Azurdia durante la presentación de  
 la conferencia audiovisual *Toda una vida en el  
 arte* [Margarita Azurdia during the presentation  
 of the audiovisual conference *A Lifetime in Art*]  
 1989  
 Copia de época  
 Milagro de Amor, legado de la artista

Autor desconocido  
 Margarita Azurdia y grupo de mujeres  
 representando *Una* [Unknown photographer,  
 Margarita Azurdia and a group of women  
 representing One]  
 1989  
 Copia de época  
 Milagro de Amor, legado de la artista  
 p. 137

Autor desconocido  
 Mujeres durante un taller de movimiento  
 en la casa de campo de Margarita Azurdia  
 [Unknown photographer, Women during a  
 movement workshop in the country house of  
 Margarita Azurdia]  
 ca. 1990  
 6 copias de época  
 Milagro de Amor, legado de la artista



Autor desconocido  
Ceremonia de amor a la diosa Gaia en la galería Sol del Río, Ciudad de Guatemala [Unknown photographer, Love to the goddess Gaia ceremony at Sol del Río gallery, Guatemala City]  
1994  
3 copias de época y 2 copias de exposición  
Milagro de Amor, legado de la artista

Autor desconocido  
Ritual *Puente de luz* en Kaminal Juyú, Ciudad de Guatemala [Unknown photographer, Bridge of Light ritual in Kaminaljuyu, Guatemala city]  
1995  
2 copias de época  
Milagro de Amor, legado de la artista  
pp. 58-59

Autor desconocido  
*Ritual de amor a la Madre Tierra* en la galería El Attico de Antigua Guatemala [Unknown photographer, Ritual of Love for Mother Earth dance-performance at El Attico gallery in Antigua Guatemala]  
1996  
4 copias de época y 1 copia de exposición  
Milagro de Amor, legado de la artista  
p. 55

Autor desconocido  
Escultura de la serie *Estructuras en mármol* (*Signos-Formas-Mármol*) de Margarita Azurdia [Unknown photographer, Sculpture of Margarita Azurdia's Structures in Marble (*Signs-Forms-Marble*) series]  
s. f.  
Copia de época  
Milagro de Amor, legado de la artista

Autor desconocido  
Escultura de la serie *Estructuras en mármol* (*Signos-Formas-Mármol*) de Margarita Azurdia [Unknown photographer, Sculpture of Margarita Azurdia's Structures in Marble (*Signs-Forms-Marble*) series]  
s. f.  
Copia de exposición  
Milagro de Amor, legado de la artista

Autor desconocido  
Margarita Azurdia con esculturas [Unknown photographer, Margarita Azurdia with sculptures]  
s. f.  
Copia de época  
Milagro de Amor, legado de la artista

Autor desconocido  
Margarita Azurdia junto a sus esculturas en mármol [Unknown photographer, Margarita Azurdia next to her marble sculptures]  
s. f.  
Copia de época  
Milagro de Amor, legado de la artista  
p. 134

Autor desconocido  
Vista de la serie *Estructuras en mármol* (*Signos-Formas-Mármol*) de Margarita Azurdia en el campo [Unknown photographer, Sculpture of Margarita Azurdia's Structures in Marble (*Signs-Forms-Marble*) series in the field]  
s. f.  
Copia de época  
Milagro de Amor, legado de la artista  
pp. 150-151

Autor desconocido  
Margarita Azurdia junto a una escultura de su serie *Minimalistas* [Unknown photographer, Margarita Azurdia next to a sculpture of her *Minimalist series*]  
s. f.  
Copia de época  
Milagro de Amor, legado de la artista  
p. 124

Digar  
Margarita Azurdia en la instalación *Por favor quitarse los zapatos* en la II Bienal de Arte Coltejer [Margarita Azurdia in Please Take Off Your Shoes installation at the II Coltejer Art Biennial]  
1970  
Copia de época y copia de exposición  
Milagro de Amor, legado de la artista / Biblioteca Pública Piloto. Archivo fotográfico.  
p. 36 (arriba)

Carlos Fanjul  
Margarita Azurdia con *El cocodrilo verde* de la serie *Homenaje a Guatemala* [Margarita Azurdia with The Green Crocodile of Homage to Guatemala series]  
ca. 1970  
Copia de época  
Milagro de Amor, legado de la artista  
p. 41

Luis Martínez  
Laboratorio de Creatividad representando una danza-performance [Laboratorio de Creatividad representing a dance-performance]  
1986

5 copias de época  
Milagro de Amor, legado de la artista  
pp. 48 y 49

León Francisco Ruiz Flórez  
Vista de la instalación *Por favor quitarse los zapatos* en la II Bienal de Arte Coltejer [View of the installation of Please Take Off Your Shoes at the II Bienal de Arte Coltejer]  
1970  
2 copias de exposición  
Biblioteca Pública Piloto. Archivo fotográfico  
p. 36 (una copia, abajo)

Irene Torrebiarte  
Retratos e improvisaciones de movimiento de Margarita Azurdia [Portraits and movement improvisations by Margarita Azurdia]  
1996  
11 copias de exposición. Impresión digital en papel Hanhemuhle Photo Rag Ultrasmooth 100 % algodón de 305 gr.  
Irene Torrebiarte  
pp. 198 y 199 (dos copias)

## Documentación

Invitación de la exposición de Margarita Azurdia en el edificio Cruz Azul y la Escuela Nacional de Bellas Artes de Ciudad de Guatemala [Invitation to the Margarita Azurdia exhibition at the Cruz Azul building and the Escuela Nacional de Artes Plásticas in Guatemala City]  
1963  
Milagro de Amor, legado de la artista

Invitación de la exposición dedicada a Margarita Azurdia, *Fanjul*, en la Galería Cisneros de Nueva York [Invitation to the exhibition dedicated to Margarita Azurdia, *Fanjul*, at the Cisneros Gallery in New York]  
1968  
Milagro de Amor, legado de la artista

*Átomo, Tríptico, Personna y Tótem*, con anotaciones de Margarita Azurdia reproducidas en el libro *Serie "Asta 104" de Margot Fanjul* [Atom, Triptych, Personna and Totem with notes by Margarita Azurdia reproduced in *Serie "Asta 104" de Margot Fanjul*], Ciudad de Guatemala, Departamento de Artes Plásticas de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes  
1969

Milagro de Amor, legado de la artista  
p. 132

Libro *Serie "Asta 104" de Margot Fanjul*, Ciudad de Guatemala, Departamento de Artes Plásticas de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes.  
1969  
Milagro de Amor, legado de la artista

Portada de *Ella*, suplemento cultural Femenino Semanal del diario *El Gráfico* [Cover of *Ella*, cultural supplement of the newspaper *El Gráfico*]  
Ciudad de Guatemala, 29 de enero de 1969  
Milagro de Amor, legado de la artista

Recorte de prensa sobre la exposición en la Galería San Diego. Autor desconocido, "Escultora autodidacta a través de sus mármoles", en *El Vespertino* [Press clipping about the exhibition at Galería San Diego. Unknown author, "Self-Taught Sculptress Through Her Marbles," in *El Vespertino*]  
Bogotá, 17 de noviembre de 1972  
Milagro de Amor, legado de la artista  
p. 37

Invitación de la exposición *Grandes femmes, petits formats* con 99 artistas en la joyería Christofle de París, organizada por Iris Clert [Invitation to the exhibition *Grandes femmes, petits formats* with 99 artists at the Christofle jewelry store in Paris, organized by Iris Clert]  
1974  
Milagro de Amor, legado de la artista

Catálogo de la exposición de mayo de la galería Au Lieu d'images, París, donde Azurdia participa con el libro *El encuentro de Una Soledad* [Catalogue of the Au Lieu d'images gallery (May exhibition), Paris, where Azurdia participates with the book *El Encuentro de Una Soledad*]  
1979  
Milagro de Amor, legado de la artista

Afiche de presentación de la danza-performance *Una* en el auditorio de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala [Poster presentation of the dance-performance One at the Faculty of Humanities auditorium of the Universidad de San Carlos de Guatemala]  
1989  
Milagro de Amor, legado de la artista  
p. 3

Catálogo de la exposición *Indagaciones* en la galería Sol del Río de Ciudad de Guatemala, donde fue presentada la ceremonia de amor a la diosa Gaia [Catalogue of the Investigations exhibition at Sol del Río gallery in Guatemala City, where the ceremony of love to the goddess Gaia was presented]

1994

Milagro de Amor, legado de la artista

Afiche de presentación de la danza-performance *Ritual de amor a la Madre Tierra* en las ruinas de San Jerónimo de Antigua Guatemala [Poster presentation of the dance-performance Ritual of Love for Mother Earth at the San Jerónimo ruins, Antigua Guatemala]

1996

Milagro de Amor, legado de la artista

## Otras obras reproducidas en el catálogo

Margarita Azurdia

Primer autorretrato (desaparecido)

[First self-portrait (disappeared)]

1962

Milagro de Amor, legado de la artista

p. 16

Margarita Azurdia

Pinturas (desaparecidas) de la serie *Óvalos* expuestas en la Sala Enrique Acuña de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en Ciudad de Guatemala, [Lost paintings from the Ovals series, displayed in the Enrique Acuña exhibition room at the Escuela Nacional de Artes Plásticas, Guatemala City]

1964

Milagro de Amor, legado de la artista

p. 21

Autor desconocido

Vista de la serie *Estructuras en mármol* (*Signos-Formas-Mármol*) de Margarita Azurdia [Unknown photographer, view of the Margarita Azurdia's Structures in Marble (Signs—Forms—Marble) series]

1972

Milagro de Amor, legado de la artista

p. 135

Autor desconocido

Sobrehuipil de Santa María de Jesús, Sacatepéquez [Unknown artisan, Sobrehuipil of Santa María de Jesús, Sacatepéquez]

s. f.

Archivo Fotográfico Museo Ixchel del Traje Indígena

p. 157 y 165

Margarita Azurdia

Portada de [Cover of the artist's book]

*27 apuntes de Margarita Rita Rica Dinamita*

1979

27 láminas. Tinta, lápiz y crayón sobre papeles diversos

Milagro de Amor, legado de la artista

p. 174

Carlos Fanjul

Margarita Azurdia con la serie *Homenaje a Guatemala* [Margarita Azurdia with Homage to Guatemala series]

ca. 1970

7 imágenes

Milagro de Amor, legado de la artista

pp. 40-41

Laboratorio de Creatividad

Dibujos preparatorios de danzas-performances [Preparatory drawings for dance-performances]

s. f.

Tinta sobre papel

Milagro de Amor, legado de la artista

p. 52









**PRESIDENTE DEL MUSEO NACIONAL  
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**

Ministro de Cultura y Deporte  
**Miquel Iceta i Llorens**

**DIRECTOR DEL MUSEO**

**Manuel Borja-Villel**

**REAL PATRONATO**

**PRESIDENCIA DE HONOR  
SS. MM. los Reyes de España**

**PRESIDENTA**

**Ángeles González-Sinde Reig**

**VICEPRESIDENTA**

**Beatriz Corredor Sierra**

**VOCALES NATOS**

**Víctor Francos Díaz**

(Secretario General de Cultura)

**Eduardo Fernández Palomares**

(Subsecretario de Cultura y Deporte)

**María José Gualda Romero**

(Secretaría de Estado de Presupuestos y Gastos)

**Isaac Sastre de Diego**

(Director General de Bellas Artes)

**Manuel Borja-Villel**

(Director del Museo)

**Julián González Cid**

(Subdirector Gerente del Museo)

**Marcos Ortuño Soto**

(Consejero de Presidencia, Turismo, Cultura y Educación de la Región de Murcia)

**Pedro Uruñuela Nájera**

(Consejero de Educación y Cultura de La Rioja)

**Vicent Marzá Ibáñez**

(Conseller de Educación, Cultura y Deporte de la Comunidad Valenciana)

**Pilar Lladó Arburúa**

(Presidenta de la Fundación Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

**VOCALES DESIGNADOS**

**Pedro Argüelles Salaverría**

**Juan-Miguel Hernández León**

**Carlos Lamela de Vargas**

**Isabelle Le Galo Flores**

**Rafael Mateu de Ros**

**Ute Meta Bauer**

**María Eugenia Rodríguez Palop**

**Ana María Pilar Vallés Blasco**

**Ana Patricia Botín-Sanz de Sautuola O'Shea**  
(Banco Santander)

**Ignacio Garralda Ruiz de Velasco**

(Fundación Mutua Madrileña)

**Antonio Huertas Mejías**

(Fundación MAPFRE)

**Marta Ortega Pérez**

(Inditex)

**PATRONOS DE HONOR**

**Pilar Citoler Carilla**

**Guillermo de la Dehesa**

**Óscar Fanjul Martín**

**Ricardo Martí Fluxá**

**Claude Ruiz Picasso**

**Carlos Solchaga Catalán**

**SECRETARIA DEL REAL PATRONATO**

**Guadalupe Herranz Escudero**

**COMITÉ ASESOR**

**Zdenka Badovinac**

**Selina Blasco**

**Bernard Blistène**

**Fernando Castro Flórez**

**María de Corral**

**Christophe Cherix**

**Marta Gili**

**MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE  
REINA SOFÍA**

Director

**Manuel Borja-Villel**

Subdirectora Artística

**Mabel Tapia**

Subdirector Gerente

**Julián González Cid**

**GABINETE DE DIRECCIÓN**

Jefa de Gabinete

**Nicola Wohlfarth**

Jefa de Prensa

**Concha Iglesias**

Jefe de protocolo

**Diego Escámez**

**EXPOSICIONES**

Jefa del Área de Exposiciones

**Teresa Velázquez**

Coordinadora General de Exposiciones

**Beatriz Velázquez**

**COLECCIONES**

Jefa del Área de Colecciones

**Rosario Peiró**

Jefe de Restauración

**Jorge García**

Jefa de Registro de Obras

**María Aranzazu Borraz de Pedro**

**ACTIVIDADES EDITORIALES**

Jefa de Actividades Editoriales y

Proyectos digitales

**Alicia Pinteño Granado**

Responsable de Proyectos digitales

**Olga Sevillano**

**ACTIVIDADES PÚBLICAS**

Director de Actividades Públicas

**Germán Labrador Méndez**

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales

**Chema González**

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación

**Isabel Bordes**

Jefa del Área de Educación

**María Acaso**

**SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA**

Subdirectora Adjunta a Gerencia

**Bárbara Navas Valterra**

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia

**Guadalupe Herranz Escudero**

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico,  
Comercial y Públicos

**Paloma Flórez Plaza**

Jefa del Área de Recursos Humanos

**María Esperanza Zarauz Palma**

Jefe del Área de Seguridad

**Luis Barrios**

Jefa del Área de Informática

**Sara Horganero**



Este catálogo se publica con motivo de la exposición *Margarita Azurdia. Margarita Rita Rica Dinamita* que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 24 de noviembre de 2022 al 17 de abril de 2023

#### EXPOSICIÓN

Comisariado

**Rossina Cazali**

Jefa del Área de Exposiciones

**Teresa Velázquez**

Coordinación de la exposición

**Beatriz Jordana**

Responsable de Gestión de Exposiciones

**Natalia Guaza**

Registro

**Iliana Naranjo**

Restauración

**Pilar García Serrano, responsable**

**Regina Rivas**

**Arianne Vanrell**

**Mikel Rotaèche**

**Pilar García Fernández**

Colabora:



**Comunidad  
de Madrid**

#### CATÁLOGO

Publicación editada por el departamento de  
Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía

Jefa de Actividades Editoriales

**Alicia Pinteño**

Coordinación editorial

**Irene Villén**

Edición y corrección de textos

Español: **Irene Villén**

Inglés: **Jonathan Fox**

Traducciones

Del español al inglés: **Nuria Rodríguez Riestra**

Diseño gráfico

**Florencia Grassi, El vivero**

Gestión de la producción

**Julio López**

Fotomecánica

**Museoteca**

Impresión y encuadernación

**Willing Press**

© de esta edición, Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía, 2022

Ⓒ de los ensayos de los autores,  
BY-NC-ND 4.0 International

© Milagro de Amor, legado de la artista

© de las imágenes, sus autores

Se han hecho todas las gestiones posibles  
para identificar a los propietarios de los  
derechos de autor. Cualquier error u omisión  
accidental, que tendrá que ser notificado por  
escrito al editor, será corregido en ediciones  
posteriores.

ISBN: 978-84-8026-639-0

NIPO: 828-22-008-0

D.L.: M-18336-2022

Catálogo de publicaciones oficiales  
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Este libro se ha impreso en:

Interior: Arena White Smooth de 120 gr

Cubierta: Arena White Rough de 400 gr  
167 x 240 mm, 208 pp.

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Todas las imágenes:

Milagro de Amor, legado de la artista

Excepto:

Archivo Fundación para las Bellas Artes y la Cultura de Guatemala (FUNBA): p. 30

Archivo Museo Fotográfico Ixchel del Traje Indígena, Luz Anleu Flores: pp. 157 y 165

Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina, Digar: p. 36 (arriba); León Francisco Ruiz Flórez: p. 36 (abajo)

Colección Markus P. Neuweiler: p. 26

Carlos Fanjul: pp. 40-41

Luis Martínez: pp. 48 y 49

Irene Torrebiarte: pp. 198 y 199

Imagen de cubierta: sin título, ca. 1960-1970 (detalle). Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2022

## AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea expresar su más sincero agradecimiento, en primer lugar y muy especialmente, a Milagro de Amor y a su directora Nickolasa Fanjul, así como a Rossina Cazali y César Batres por su dedicación e implicación en este proyecto.

Extendemos nuestra gratitud a las siguientes instituciones y particulares, que han contribuido prestando obras a la muestra:

Biblioteca Pública Piloto de Medellín

Familia Bischof

Familia Fanjul

Fundación para las Bellas Artes y la Cultura (FUNBA) – Colección Palacios-Weymann

Irene Torrebiarte

Familia Neuweiler

Igualmente, deseamos expresar nuestro agradecimiento por su especial colaboración a:

Anabella Acevedo

Olga Arriola de Geng

Nur Banzi

Eva Bañuelos

Stefan Benchoam

Jamie Bischof

Michelle de Bischof

María Estela Castillo

Alba Carrasco

Gina Cazali

Ximena Chaperó

Rudy Cotton

Rafael Díaz-Casas

Cecilia Fajardo-Hill

Bella Feldman

Pilar García

Carlos Morán

Markus P. Neuweiler

Claudia Overdick

Jimena Palacios

Lucía Pérez

Margarita Porras

Julio Prado

Proyectos Ultravioleta

Carla Stellweg

Rudy Sosa

Luis Pedro Taracena

Emiliano Valdés

Amelia Weymann

y a todas aquellas personas que han preferido mantenerse en el anonimato.







*Al lado de la palmera (detalle), 1993*

**MUSEO NACIONAL  
CENTRO DE ARTE  
REINA SOFIA**



MINISTERIO  
DE CULTURA  
Y DEPORTE