



Acciones y performance a partir de 1960: una decisión estética y política

*Este ensayo fue escrito a fines del 2007 para el catálogo de la exposición **Arte (no)es Vida**, realizada en el Museo del Barrio de Nueva York en el año 2008. Originalmente cubría los años 1960 a 2000. Para la antología **“Del Estrecho Dudoso a un Caribe invisible: Apuntes sobre arte centroamericano”** editada por la Universidad de Valencia (2013), el ensayo se amplió con la inclusión de algunas obras realizadas entre los años 2000 y 2009.*

Abordando el espacio público

En casi todos los países centroamericanos, los años 60 vieron surgir un deseo de cambio en la forma de asumir el arte. En algunos casos, se formaron grupos que buscaban otros lenguajes y una apertura hacia alternativas creativas propias, pero al mismo tiempo vinculadas a las propuestas estéticas internacionales del momento. Aunque de corta vida, el grupo Ocho en Costa Rica, Vértebra en Guatemala y Praxis en Nicaragua, son ejemplos de iniciativas en ese sentido, las cuales permitieron otros tipos de experimentación en los años siguientes.

Por otra parte, esos intentos de cambiar la escena local se manifestaron también en el cuestionamiento de los lugares tradicionales para el arte, y la valoración del espacio público como lugar de encuentro y discusión. En 1961, el Grupo Ocho realizó su primera muestra al aire libre en las Arcadas del centro de San José. Ese mismo año, cuatro jóvenes pintores panameños¹ presentaron una exposición en el casco histórico de San Felipe, exactamente donde se encuentra el “Arco Chato”² construido en el siglo 18, y recuperan así las ruinas abandonadas como espacio artístico. Si bien no pueden considerarse como acciones propiamente, constituyeron en ese momento declaraciones de principios que de algún modo removían las arcaicas estructuras artísticas. De hecho, el evento panameño revistió un carácter de activismo.³

¹ Antonio Alvarado, Mario Calvit, Alberto Dutary, Alfredo Sinclair. Fuente: Mónica Kupfer, historiadora de arte panameña, en correo electrónico a la autora.

² El Arco Chato es una arcada larga y ancha sobre un espacio abierto en el complejo de San Domingo, construido en el siglo XVIII en el barrio de San Felipe, en la ciudad de Panamá. Este elemento arquitectónico colapsó en 2003, pero fue reconstruido en el año 2008.

³ La falta de documentación o material de archivo sobre el desarrollo artístico entre 1960 y 1980 en Centroamérica, y particularmente en el caso de la performance o de las acciones en el espacio público, dificulta cualquier investigación, por lo que el ensayo original se basó en gran parte de informaciones dispersas de colegas de la región y buena parte de las obras tempranas no tienen registro visual.



Ya desde 1960, en Costa Rica, Juan Luis Rodríguez (Costa Rica, 1934), uno de los primeros artistas nacionales en cuestionar realmente los principios modernistas, y quien abriera el camino a la práctica contemporánea orientada hacia las relaciones entre arte y vida, había organizado un evento similar. Este tuvo lugar en un parque de San José: se escribieron poesías en cartones, se exhibieron máscaras de mimbre junto con las pinturas, y de forma espontánea se entablaron discusiones sobre lo expuesto. El evento fue considerado por la crítica del momento como una nueva actitud de parte de estos artistas, los cuales estaban "acercándose al público, y encontrando respeto y admiración"⁴.

Poco después, Rodríguez viajó a París, donde vivió doce años, hasta su regreso al país alrededor de 1972. Allí, experimentó en arte ambiental mientras desarrollaba su pintura "matérica", utilizando materiales y soportes no tradicionales. Se insertó en la escena artística parisina y fue invitado a varias bienales de París. Expulsado de Francia luego de los eventos de mayo del 68, se refugió en Bruselas, y gracias a las redes de solidaridad con el movimiento, fue recibido en casa del artista Marcel Broodthaers. Rodríguez no lo conocía, aunque ya era una figura de gran relevancia en el pensamiento más radical sobre arte. Pasó ahí los seis meses siguientes, conoció a muchos de los artistas que frecuentaban su taller y participó en actividades ligadas al grupo. En el invierno de 1968, hubo una reunión en Amberes con Joseph Beuys, en la que participaron varios artistas indocumentados. Entre todos construyeron barricadas de hielo en las calles, para impedir la entrada de la policía al café donde se encontraban, como referencia a los acontecimientos de mayo en París.⁵ Volvió a París en diciembre del ese año y mantuvo su activismo político paralelamente a su trabajo como artista, fuertemente influenciado por los eventos del 68 y por su experiencia tras haber conocido a Beuys. En 1969, una memorable pieza/acción **El Combate**, fue seleccionada para la 6ta Bienal de París. Philippe Bouvard, crítico del diario Le Figaro, escribió:

*"En una penumbra, el artista coloca sobre una plataforma sillas realizadas en un brillante hielo rojo. Mientras un grupo toca tambores dentro de un inteligente ambiente lumínico, los altavoces transmiten entrevistas de antiguos boxeadores y el escándalo del público grabado en el Palacio de los Deportes. Lentamente, bajo el efecto del calor, las sillas empiezan a derretirse, y finalmente quedan reducidas a grandes charcos de sangre sobre una plataforma blanca. Endemoniadamente instructivo."*⁶

⁴ Alvarado, Ileana. *Juan Luis Rodríguez. El Combate*, 1995. Fundación Museos del Banco Central, San José. p. 22

⁵ *Conversación entre el artista y la autora*, noviembre 2007.

⁶ Bouvard, Philippe. "Un point noir et flaque de sang en vedette à la Biennale." *Le Figaro*, 27/28 Septembre 1969. Alvarado, Op.Cit. P. 42



Rodríguez Sibaja volvió a Costa Rica en 1972, y no ha producido mucho desde entonces, pero se convirtió en una importante figura referencial en la escuela de bellas artes para ciertos artistas de la generación de los ochenta. Como personalidad controversial, su incidencia fue sobre todo en la actitud del artista ante la sociedad, pero también en ciertos aspectos formales y estéticos. En 1996⁷, fue seleccionado para representar a Costa Rica en la XXIII Bial de Sao Paulo. Con el apoyo del MADC⁸, se realizó una reinterpretación de la pieza de 1969: esta consistió en una plataforma y una pirámide de bloques de hielo blancos, sobre las cuales se insertaba, encima de un bloque negro, un signo de interrogación rojo. A pesar de que actualmente Rodríguez vive prácticamente retirado de la escena artística, dedicado sobre todo a su familia, definitivamente representa un momento de cambio en la historia del arte local. Mi experiencia en los talleres de "Juan Diablo", como era conocido por sus estudiantes, fue la de un período de performance permanente, en la cual el límite entre la vida y la acción artística no existía.

En el ámbito regional, vale la pena mencionar dos tempranas acciones de Luis Díaz (Guatemala, 1939), ganador de la I Bial Centroamericana de 1971. Participó en la Bial de Sao Paulo ese mismo año y representó a Guatemala en la sección de gráfica de la Bial de Venecia de 1972. Para este evento, decidió usar como matrices para sus impresiones, las tapas de alcantarillas, hechas de hierro fundido, de la calle 11 y 6ta avenida de la Zona 1 de la ciudad de Guatemala. Fijando un cartón fino sobre estas tapas, dejó que los coches pasaran por encima durante unas tres horas y crearan una imagen sobre el soporte. Con esto el artista produjo una serie de grabados de 200 X 130 cm, titulados **Grabados a la rueda**. Esta obra pareciera anclarse en una nueva conciencia del contexto urbano, en la cual aparece una estética posibilitada por los elementos materiales de la ciudad. Como arquitecto de varios edificios en la Guatemala de esos años, Luis Díaz conocía bien la ciudad, la cual entonces era la más desarrollada del istmo. Esto tal vez podría explicar una práctica artística que, en ese momento, aparecía como revolucionaria: aunque se iniciaba entonces la "modernización" de las ciudades, la mayor parte de América Central era relativamente rural, los asuntos de identidad y el arte estaban ligados a la tradición y a la etnicidad. Por otro lado, los eventos relacionados con la urbe misma, con sus habitantes o con el ritmo urbano eran pocos, situación que posiblemente se encontraba ligada a un estado de represión que ya era palpable.

Al final de los setenta, Antonio Alvarado (Panamá, 1938), uno de los artistas que había organizado la exposición del Arco Chato de 1960, fue invitado a exponer en México. Expuso una serie de marcos vacíos, y cuando el público entraba a la muestra, el artista iba explicando las obras que no estaban. Aparentemente repitió esta acción en Panamá poco después. En 1981, fue invitado por la escuela de arte de la UNAM⁹ a crear un proyecto

⁷ Después de la retrospectiva que se le hizo en los Museos del Banco Central en Costa Rica

⁸ Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica.

⁹ Universidad Nacional Autónoma de México



virtual para la exposición "Proyectos no realizados". En colaboración con el artista Eduardo Pérez, presentó un proyecto de Canal de Panamá a través de los Estados Unidos, como una intervención conceptual del llamado *big ditch* (la gran zanja) en el territorio norteamericano. Otra artista panameña que buscó alternativas al espacio expositivo convencional fue Alicia Viteri (Panamá, 1949). En 1975 colocó 20 de sus grabados, cada uno en un bus urbano, durante un mes entero, con la intención de llevar el arte a las calles. Después de la exposición, los trabajos fueron devueltos a la artista. En 1984, para la apertura de la exposición ***De carnavales y funerales***, en el Museo de Arte Contemporáneo de Panamá, creó una pieza que involucraba al público, mediante un gran mural sobre una de las paredes del museo, el cual representaba gente en funerales y en carnavales. Una iluminación desde fuera incorporaba al público que circulaba frente al mural, y se documentó mediante vídeo esta interacción de los asistentes reflejados en la escena pintada. El vídeo incluía un fondo sonoro grabado en una de las áreas comerciales más populares del centro de Panamá, posiblemente la calle conocida como La Central.

Antecedentes tempranos

Bajo el seudónimo temporal de Margot Fanjul, la guatemalteca Margarita Azurdia (1931-1998), es la primera artista centroamericana que participa en un evento internacional con una performance individual. En 1971 presentó ***Favor de quitarse los zapatos*** en la II Bienal Coltejer en Medellín. Se le solicitaba al público quitarse los zapatos antes de penetrar en una construcción de madera a manera de gruta con piso de arena. El contacto de los pies desnudos con el suelo debía provocar una experiencia sensorial que invitaría al visitante a comunicarse con la Tierra. De esa primera performance sólo existe una imagen difusa y oscura de la artista, apenas iluminada por una tenue luz.

Margarita Azurdia fue una artista transgresora en muchos aspectos. Además de sus tempranas incursiones en la performance, trabajó con otras mujeres durante los peores años del enfrentamiento armado en Guatemala, aunque de esto no quedó documentación alguna. Su interés en las energías planetarias fue una característica constante en mucho de su trabajo posterior, tanto como poeta, como pintora y escultora, y en las danzas rituales y happenings que desarrolló desde los ochenta hasta el final de su vida en 1998. Es importante, sin embargo, recordar que la perspectiva de Azurdia está más ligada a preocupaciones estéticas, y a cierto tipo de inquietudes espirituales que le confirieron a su trabajo un carácter muy diferente del que revistió el arte corporal en los años noventa, en personas como Regina Galindo. La experiencia que luego trae Azurdia de sus años en París a fines de los ochenta, también se orienta hacia asuntos y formas más ligadas a lo ritual que a la inserción al contexto socio-político guatemalteco.

En el evento de 1971 en Medellín, Azurdia también presentó una serie de esculturas en mármol blanco, con las que el público debía interactuar rotando los elementos de cada obra. Estas propuestas fueron objeto de notable atención. La presencia física de la artista trascendió además su propia participación, gracias a su colaboración con el colega Luis Díaz, quien no había podido asistir personalmente. Díaz había preparado una pieza para ser



ejecutada siguiendo instrucciones: **7 radiogramas con instrucciones**. La pieza fue concebida junto con otro arquitecto guatemalteco, Cesi Novela, y consistía en enviar a los organizadores una serie de telegramas con unas sencillas instrucciones: " *cubrir caja material blanco stop suspende cable cielo raso nudos cada metro final tocando centro stop esperar instrucciones siguientes stop.*" Luis Díaz recuerda que los organizadores no tenían idea de cómo proceder con esta pieza; sin embargo, Margot Fanjul colocó las instrucciones en un área visible del espacio reservado para su propia performance, y así provocó una amplia discusión sobre el tipo de trabajo que Díaz y Novella estaban proponiendo.

El contexto centroamericano entre los años sesenta y el final de los ochenta, así como el tipo de formación artística entonces predominante, no preparaba realmente a los artistas para expresiones como la performance. Buena parte de lo que sucedía en ese ámbito era realizado por quienes podían viajar a estudiar o exponer fuera de la región. Manuel Montilla (Panamá, 1950) es una excepción, pues su trabajo ha trascendido poco fuera de su ciudad natal, David, en la provincia de Chiriquí, limítrofe con Costa Rica. En **Metamorbosis** (1976), se encerró con un perro en un diminuto espacio lleno de objetos y obras de arte, sin comida, tratando de comprender la percepción del espacio, y la forma de relacionarse con las limitaciones del mismo. No obstante, el público de alguna forma podía ver al artista y al perro en el lugar cerrado. Esta acción puede o no estar conectada con la acción de Joseph Beuys de 1974 en Nueva York, donde compartió¹⁰, durante tres días, una parte de la galería con un coyote salvaje. Sin embargo, la propuesta de Montilla parecía tratarse más de la experiencia física y mental de compartir un espacio reducido con elementos opuestos (un animal vivo y una acumulación de objetos ligados al arte) que de las relaciones entre la naturaleza y la civilización, como en el caso de Beuys. En todo caso, Montilla fue objeto de burla por parte de la comunidad local y su obra definida como "otra locura de los artistas chiricanos".

Esta clase de actitud condescendiente prevalecía en toda la región, y muchas de las primeras acciones de los artistas centroamericanos tuvieron lugar en el extranjero. Aunque algunas de ellas fueron reconstituidas o revisadas para presentarlas localmente, en términos generales tales manifestaciones fueron documentadas a través de relatos y fechas confusos y contradictorios. Sin embargo, algunos artistas han aportado valiosas informaciones sobre sus propias obras.

Formado en Barcelona, Otto Apuy (Costa Rica, 1949), realizó algunas acciones al final de los setenta. Una de ellas, que tuvo lugar en la Galería Ciento de Barcelona en 1979, fue una especie de reflexión alrededor de la materialidad de la pintura. Esta acción se basaba en su viscosidad, y por otro lado movilizaba una referencia luctuosa por el color. Al ritmo del *Adagio* de Albinoni, el artista vertía pintura negra, espesa y aceitosa, que resbalaba sobre una estructura de tela y madera hasta que la pintura llegara al piso y se convirtiera en un

¹⁰ "Coyote, I love America and America loves me". René Block Gallery, New York. 1974



charco negro. De vuelta en Costa Rica, Otto Apuy presentó en 1986 otra versión titulada **Índice de resbalosidad**, que tuvo lugar al lado del Monumento Nacional, erigido en homenaje a la campaña de 1856 contra los filibusteros¹¹. El artista escogió como fecha el aniversario de la elaboración de la bandera patria confeccionada en 1848 por doña Pacífica Fernández, esposa del entonces jefe de estado. La insignia nacional se origina en un tejido tricolor descendiente, que duplicaba el estandarte francés, pero de forma horizontal "en señal de respeto a Francia". El artista construyó un andamio de cinco metros de alto, que sostenía varios paneles inclinados obre los cuales vertió litros de pintura blanca, azul y roja, pero dejando que solamente la pintura roja, símbolo de la sangre derramada, llegara al final del arroyo.

Un año después, de nuevo en David, el artista panameño Montilla desarrolló otra acción: **El espacio congelante** (1985). Dentro de un congelador industrial con la puerta abierta, permanecía durante varias horas un niño pequeño vestido de payaso, mientras afuera, sus padres y algunos artistas discutían diversos temas o hablaban en idiomas que el niño no comprendía. Confrontar al niño con lo incomprensible, separarlo de los demás mediante dos temperaturas opuestas, dos espacios, un adentro y un afuera, buscaba evidenciar la idea de estar en "otro lugar".

Raúl Quintanilla (Nicaragua 1954) cuenta lo sucedido, alrededor de 1987, en la galería ASCTC en Managua, durante la apertura de la exposición RATs que incluía a Aparicio Arthola, Thais Fontenelle y al mismo Quintanilla:

"Una bailarina profesional fue contratada para bailar (la original nunca llegó así que tuvimos que contratar a otra que no había ensayado) acompañada por un sax, un bajo y una trompeta, colocados en las esquinas de la galería. Ella ejecutó una danza ritual por unos diez minutos entre el público, y luego se acercó a una de mis pinturas llamada "Toma esta daga", sacó un cuchillo escondido en una maceta y cortó la pintura tres veces acompañada por la música, luego se volvió hacia el público, las luces se apagaron (esta vez salió mejor que la primera).¹²

Arístides Ureña Ramos (Panamá, 1955), quien vive y trabaja en Florencia, Italia, creó, al final de 1988, una especie de acción multimedia: un sonido de interferencia radial se escuchaba en una galería vacía, con un solo cuadro sin pintar; en algún momento,

¹¹ Se conoce como "la campaña del 56" la guerra de 1856, que involucró a todo Centroamérica contra los filibusteros al mando de William Walker y afincados en Nicaragua. La participación de Costa Rica fue de vital importancia para su derrota y posterior expulsión de Centroamérica.

¹² Correo electrónico de Raul Quintanilla a la autora, 12 de Octubre, 2007



intervenía el artista para cambiar la música hacia sus propios temas; luego se llevaba a cabo el montaje de varias pinturas por sus colaboradores, y finalmente se pasaban plátanos con bolas de papel hechas con fragmentos de los ensayos de presentación de la exposición. Después de convertir el espacio en su "taller personal", el artista desaparece sin una palabra. Ureña aparentemente presentó otras performances en 1994 y 1997, que remitían a temas de la esencia de los ritmos caribes.

Performance como acto político

Hasta fines de los noventa, la mayoría de las obras resultaban de iniciativas personales o colectivas, siempre aisladas. No se puede hablar de un proceso sistemático de búsqueda en el lenguaje específico de las acciones o la performance. Las manifestaciones de esta índole, sobre todo en el espacio público, empezaron a configurarse como un nuevo lenguaje en la región alrededor de 1997, más o menos al mismo tiempo que el videoarte. Ello es sintomático de las nuevas condiciones en que emergieron las prácticas regionales después del final del conflicto que afectó al istmo durante décadas, hasta mediados de los años noventa.

Panamá se mantenía conectado de alguna forma más directamente con el ámbito internacional que los demás países del istmo. En 1990, Manuel Montilla, que seguía trabajando en acciones varias, realiza la pieza ***En memoria de Halabja, ciudad de imágenes silenciosas***, relacionada con la masacre de la población kurda por parte de Sadam Hussein¹³. Se trataba de un espacio bajo, en penumbra, dentro del cual el público tenía que agacharse para poder ver tres cajas preparadas por el artista: una con la imagen de una niña con la piel destruida, otra de ruinas urbanas y una tercera cuyo contenido consistía de fósiles y huesos. La audiencia debía interactuar cuidadosamente con la pieza, mientras se escuchaba incesantemente la pieza *El vuelo de la abeja*, de Rimsky Korsakov, y el artista repartía un texto que informaba al público de la matanza.

En los demás países de la región centroamericana, es interesante notar que la performance es, entre 1997 y 2002, sobre todo realizada por mujeres. Cada artista enfoca los asuntos de género desde diversas perspectivas, ligadas a su contexto personal, desde Guatemala a Nicaragua o Costa Rica. Priscilla Monge (Costa Rica, 1968), pionera en este campo, realizó una performance solitaria, sin anunciarlo, en las calles de San José, durante 1997, titulada ***Bloody Day*** o "día sangriento". El primer día de su menstruación, vestida con un par de pantalones hechos de toallas sanitarias, se dirige al centro de la ciudad a hacer diversas gestiones banales como ir al banco, a comprar telas, llamar desde un teléfono público. Al

¹³ En marzo 1988, las tropas de Hussein, atacaron por aire y tierra esta ciudad kurda situada a 260 km de Bagdad, cerca de la frontera iraní. Se emplearon varias armas químicas, y cerca de 5000 de sus habitantes fueron masacrados, envenenando sus aguas y creando un peligro sanitario para los años futuros.



mismo tiempo, la sangre iba manchando el pantalón. La acción fue documentada desde cierta distancia por una amiga fotógrafa, y la artista recuerda las reacciones de los pasantes, que iban desde la indiferencia al disgusto o la preocupación. Priscilla ha recurrido a la simbología de la toalla higiénica en muchas de sus piezas, como en balones de fútbol y en banderas, y fue el elemento constructivo del **Cuarto de aislamiento y protección** (2001), donde la sangre se encuentra más sugerida que representada. Monge también realizó varios videos en los que actúa siguiendo un guión de su autoría, y trata aspectos oscuros de la seducción, como en la trilogía de **Las Lecciones** (1998-2002).

Mientras el trabajo de Monge toca la sociedad desde lo privado y lo proyecta hacia lo público, en Guatemala la performance se transformó en una declaración política fundamental durante los primeros años de la posguerra. Era el momento en que los ciudadanos empezaron a ocupar una vez más los espacios públicos que se les habían negado al ser ocupados como puntos de control estratégico por los militares¹⁴. Hay un retorno de la gente al centro histórico, un cierto sentimiento de liberación de los temores de un pasado violento; por otra parte, la misma carencia en infraestructura cultural -museos, galerías o espacios de exhibición adecuados- conduce a los artistas a buscar opciones en otro tipo de lugares. Estas alternativas se dan tanto en el formato del trabajo como en el espacio por utilizar, y de esta forma se inclinan hacia las intervenciones en el espacio abierto. El surgimiento de la performance en Guatemala, sobre todo entre 1999 y el 2000, no tuvo paralelo en el resto de la región. Las principales exponentes fueron casi todas mujeres: Regina Galindo, Maria Adela Díaz, Sandra Monterroso y Jessica Lagunas. Todas se ocupan de la dificultad de ser mujer en un contexto como el guatemalteco, y cada una enfoca la violencia, la sexualidad, la subalternidad y lo femenino desde una perspectiva diferente. Vale agregar que casi todas son también poetas.

Un importante evento tuvo lugar en Guatemala en 1999, curado por el Grupo PAI (Proyecto de arte independiente)¹⁵ en el que casi todas esas artistas participaron. Regina Galindo (Guatemala, 1974) presentó **El dolor en un pañuelo**: desnuda, atada a una camilla vertical en un cuarto oscuro, su cuerpo actúa como una pantalla donde se proyectan imágenes de periódicos, con noticias de violaciones y asesinatos de mujeres. Ese mismo año, en una muestra individual en la Galería Belia de Vico, Galindo presenta una pieza que consolidaba el carácter transgresor de la desnudez en su trabajo: **El cielo llora tanto que debería ser mujer**. La artista se introducía en una tina de baño llena de agua, sumergiéndose una y otra vez, casi al punto de ahogo, y emergiendo solamente para retomar aire.

¹⁴ Aida Toledo, investigadora guatemalteca de la Universidad de Alabama, USA, ha escrito ampliamente sobre este tema.

¹⁵ Sin Pelos en la lengua, Plaza G&T. Curaduría del Grupo PAI, Guatemala, 1999



También en 1999, durante el II Festival Cultural del Centro Histórico, Galindo se colgó del Arco de Correos que se encuentra en un área entonces muy deprimida, abandonada por las élites y tomada por los cambistas ilegales, los vendedores ambulantes y las tribus urbanas que se forman con los recientes migrantes económicos de las áreas rurales, tal y como comenta Rosina Cazali. Vestida con algo que parecía una túnica de monaguillo, sostenida en vilo por un arnés sobre la calle, leía sus poemas al tiempo que arrancaba las hojas del cuaderno después de cada lectura. **Lo quiero gritar al viento** provocó en la calle un caos de gente corriendo para atrapar los trozos de papel.

El año siguiente, Galindo realizó varias performances que, retrospectivamente, fueron una especie de período preparatorio para las acciones cada vez más extremas que ha hecho desde entonces. Una de ellas fue **Estamos todos muriendo** realizada durante el simposio **Temas Centrales**¹⁶, en 2000. Galindo, desnuda y de cuclillas dentro de una torre de vigía del edificio (antiguamente una penitenciaría), se mantuvo conectada a un tanque de oxígeno por 45 minutos. En la muestra **Vivir Aquí**¹⁷, la artista se inyectó con 10ml de valium, de modo que cayó inconsciente durante varias horas: una suerte de reflexión sobre el deseo de escapar de la realidad guatemalteca. **Octubreazul** fue un evento que duró un mes entero en la ciudad de Guatemala, organizado por Rosina Cazali y José Osorio con la participación de Javier Payeras. En ese evento, Galindo realizó una de sus performances más contundentes: **No perdemos nada con nacer**. La artista, desnuda dentro de una bolsa de basura, se hizo tirar en el botadero municipal, y allí permaneció como un despojo humano, sentimiento que comparten muchos guatemaltecos.

En el grupo de artistas mujeres que incursionaron desde los años noventa en la performance, se encuentra también Jessica Lagunas (1971)¹⁸, quien nació en Nicaragua, creció en Guatemala y actualmente vive y trabaja en Nueva York. Su trabajo se ha concentrado sobre todo en los efectos de una sociedad dirigida por la moda, en la cual las mujeres se convierten en dependientes de su apariencia. También se ha referido a diversos fenómenos de exclusión, desde la actitud machista que considera a la mujer como propiedad personal hasta la actitud de los centros de poder del mundo del arte. Una de sus primeras acciones, que empezó a desarrollar desde 1999, consistía en colocar un par de zapatos rojos de tacón alto frente a las grandes instituciones de arte dondequiera que viajara. Sin embargo, estos zapatos siempre se quedan fuera, fotografiados como si estuvieran al borde de esos espacios deseados, representando la exclusión de artistas periféricos de los centros, y también evidenciando la invisibilidad de las mujeres. Tal y

¹⁶ *Temas Centrales* tuvo lugar en Mayo del 2000 en el Auditorio Nacional de San José, Costa Rica. Fue organizado por TEOR/ética con la colaboración de la Fundación Gate de Amsterdam y financiado por HIVOS y la Fundación Rockefeller. El tema fue las prácticas artísticas y las posibilidades curatoriales en Centroamérica y fue moderado por el curador mexicano Cuauhtémoc Medina. Existe una publicación bilingüe que recoge las memorias del evento.

¹⁷ *Exposición* que tuvo lugar en el Museo Ixchel, Guatemala, 2000.

¹⁸ <http://rjstudio.com/jessica/source/videostemporal.htm>



como menciona Aida Toledo: *¿dónde están las piernas, donde está la mujer que calzó estos zapatos y caminó a estos centros?* El uso de los zapatos rojos se inició en Guatemala durante la exposición curada por el grupo PAI, mencionada anteriormente¹⁹. Con el título de **La Sombra** (1999) la pieza consistía en enterrar los zapatos en una plataforma de concreto de 4 x 4 metros. Al final de la muestra, como un acto simbólico de liberación de los condicionamientos sociales, la artista extrajo los zapatos, y escribió nombres de mujeres que conocía en la plataforma, antes de que fuera destruida. Escoger este tipo particular de zapatos, con un tacón que limita cualquier tipo de movimiento espontáneo, también es una referencia a los estereotipos de la vestimenta que supuestamente hace ver sexy a las mujeres, y a la aceptación por parte de ellas de usar vestimentas impuestas por una industria de la moda dominada casi enteramente por hombres. También se refiere a los atuendos que apuntan a la venta de sí misma.

El espacio Contexto, que de manera consistente apoyó a los artistas jóvenes de Guatemala, en particular las acciones y performances en esos primeros años, presentó la instalación de Lagunas llamada **Título de Propiedad** en 1999, en la que se colgó un par de esposas grabadas con la inscripción *Ella de El*, que hacían referencia a la adopción del apellido del hombre por parte de la mujer en el matrimonio. Un guarda de seguridad las vigilaba. Durante los últimos días de la exhibición, el esposo de Jessica, Roni Mocán, también artista, reemplazó al vigilante. También ella ha realizado performances que documentan varios videos, entre ellos **Para acariciarte mejor** o **Para besarte mejor**, en los cuales la artista obsesivamente se pinta las uñas o los labios hasta que la pintura se desborda, desfigurando los ojos, las manos o la boca.

Sandra Monterroso (Guatemala, 1974) también ha hablado directamente sobre las estructuras de poder, mediante el enfoque de la ecuación hombre/mujer.²⁰ Una de sus primeras performances, titulada **Ave Fénix** (1999), se originaba en las realidades de los acuerdos de paz firmados en 1996 en Guatemala. Incluía fotografías sobre gelatina roja, una de ellas representando parcialmente una mujer desnuda. La pieza fue censurada en la sede de la exposición, un banco local, y la artista realizó parte de la performance planeada en la calle²¹.

La desnudez es una declaración controversial, sobre todo desde que forma parte del registro de Regina Galindo desde el año 2000. Sigue siendo un tema conflictivo y una posición política de parte de las artistas guatemaltecas, también en el caso de María Adela Díaz²²

¹⁹ Ver nota 16

²⁰ Una de ellas, *Tus Tortillas, mi amor*, es el video de una acción en la cual la artista prepara la masa de maíz, no moliendo el maíz tradicionalmente pero masticándolo en la forma ritual, y escupiendo poco a poco el amasijo para hacer las tortillas, y terminando el proceso decorándolas con su propia sangre.

²¹ Para mayores detalles de la obra de Sandra Monterroso, ver capítulo anterior en este volumen

²² Ver www.mariadeladiaz.com



Virginia PÉREZ-RATTON - Textos

Acciones y performance a partir de 1960: una decisión estética y política

(Guatemala, 1973), quien además, al igual que Galindo, es poeta. En 1999 realizó dos performances vinculadas a la escritura pero contextualizadas dentro de un ambiente doloroso o asqueroso, las cuales transmiten la posición marginal del poeta, pero también el poder de la creación en el seno del horror. Para el II Festival del Centro Histórico, en **Poesía salida del pecho** (1999) el público podía pellizcar un pezón de una composición fotográfica y una palabra salía de atrás que conducía a seleccionar un poema escrito por la artista. También actuó en lo que llamó una "performance poética", titulada **Para la Superficie** (1999). Se introdujo durante 45 minutos dentro de una alcantarilla en el Parque Central de Guatemala, con una máquina de escribir y una serie de cuerdas atadas a un árbol le permitían enviar poemas escritos dentro de la suciedad del fondo.

En una acción independiente a la muestra **Vivir Aquí**, en 2000, Díaz depositó un perro muerto a la entrada de la exposición, como una intervención en el espacio exterior de la muestra. A pesar de que no había sido invitada, fue su propia forma de plantear lo que era "vivir en Guatemala". Ese mismo año, para el evento **Octubreazul**, fue encerrada durante hora y media en una caja de vidrio transparente, en la calle, con 25.000 larvas de mosca, las cuales eclosionaban gracias a la aceleración del proceso por el intenso calor generado dentro del encierro. La artista, vestida de blanco, permanecía inmóvil frente al incesante movimiento de los miles de moscas. La pieza, irónicamente llamada **Ambrosia**, (2000) transmitía la sensación del encierro sin posibilidades de escape. Ese mismo año se colocó desnuda en un recinto de uno de los edificios oficiales del centro histórico, a la vista de los pasantes, con un reguero de pescados a su lado. La artista tomaba los pescados uno a uno para sacarles los ojos, los cuales guardaba en un gran frasco. Las alusiones a la sexualidad eran explícitas, y muy osadas en un país dominado por una moral conservadora. La acción también remitía a la tortura, al testigo ciego, a la muerte. Otras obras de la artista, que vive ahora en California, hablan de migración, desplazamiento, y roles de la mujer en la sociedad.

El artista ganador del Premio al Artista Joven en la Bienal de Venecia del 2001, Aníbal López A-153167 (México, 1964), ha desarrollado mucho trabajo de acciones en Guatemala y otros lugares. individualmente y, en algún momento junto a Diego Britt y Silvestre Gobart, instalaba o modificaba las señales de tránsito para subvertir la comunicación usual, y así poner de manifiesto la violencia generalizada que sufre la ciudad. Igualmente, entre 1999 y 2001, generó acciones conceptuales en torno a la ocupación virtual del espacio, como la la **Distancia entre dos Puntos**. En esta acción, el vidrio trasero de dos vehículos idénticos se tapó con una manta blanca con un punto negro en el centro. Ambos coches salían simultáneamente de un mismo lugar y circulaban juntos durante varias horas alrededor de la ciudad. Desde un tercer coche se documentaban las distancias variables entre ellos, causadas por la ingerencia del tráfico. **Mancha de 55 puntos** y **Punto en movimiento** (2000) son parte de esta serie, así como **1265 km** presentada en la bienal de la Habana en 1997, y la **Línea de 12.000 puntos** en Monterrey, México en 2000. El artista logra transmitir la materialidad de una ruta que desaparece mientras se marca y de esta forma el concepto de línea se transforma en una noción virtual y se desmaterializa completamente.



Virginia PÉREZ-RATTON - Textos

Acciones y performance a partir de 1960: una decisión estética y política

En el año 2000, López produjo la obra que obtuvo el premio al Joven Artista en la bienal de Venecia del año siguiente: la acción **30 de Junio**.²³ Realizada igualmente gracias al apoyo de Contexto²⁴, fue seleccionada por Harald Szeemann para esa bienal. Durante la noche del 29 de junio de 2000, el artista vertió una camioneta de carbón a lo largo de la calle donde al día siguiente desfilaría el ejército guatemalteco para su celebración de aniversario. Cuando la policía encontró el carbón, trajo equipo para limpiarlo, pero muchas manchas negras permanecieron adheridas a las grasas del pavimento. Al día siguiente, el ejército desfiló y fue fotografiado por el artista, con las manchas negras visibles bajo sus pies. Ellas buscaban recordar los pueblos indígenas quemados y arrasados por el ejército en los años 80.

Contexto también apoyó una acción que suscitó una fuerte controversia sobre arte y ética en Guatemala: **El préstamo** (2000) Aníbal López caminó un día por la calle con una pistola cargada, asaltó al primer pasante que se encontró, pidiéndole su dinero. No obstante, le advirtió que no se trataba de un robo sino de un préstamo, el cual sería rembolsado por la conciencia y el conocimiento de arte que sus hijos adquirirían. Con el dinero, que equivalía a unos 100 dólares, el artista imprimió un afiche que describía la acción, y cubrió los gastos de la apertura de la muestra. Esta acción provocó reacciones violentas hasta de la comunidad artística y un interesante debate por periódico siguió durante un tiempo²⁵. Cabe reflexionar sobre los límites del arte en contextos donde la muerte y la brutalidad se han convertido en parte de la vida diaria, una experiencia cotidiana que pareciera pedir que estos límites se lleven a los extremos²⁶.

Regina Galindo: la vitalidad de una práctica

En estos primeros años de acciones y performance en Centroamérica, sería imposible dissociar el contexto socio-político de los desarrollos de esos lenguajes, los cuales comenzaron a articular a fines de los 90, y sobre todo en Guatemala. La mayor parte de los artistas mencionados ha continuado su práctica en varias direcciones. Algunos de ellos, a partir de sus experiencias en eventos internacionales, han ampliado su ámbito de referencias más allá del contexto local, aunque sin olvidarlo. Antes bien, realizan obras que podrían aplicarse a cualquier situación de marginalidad, en muy diversos contextos. En

²³ *El 30 de junio es el aniversario del Ejército de Guatemala, uno de los más temidos del mundo.*

²⁴ *La galería Belia de Vico se convirtió en "Contexto" y se especializó en apoyar acciones en el espacio público, y es la responsable por mucha de la búsqueda e investigación de esos artistas.*

²⁵ *Esta pieza fue incluida en "Todo Incluido", muestra que curó la autora con Santiago Olmo para el Centro Cultural del Conde Duque en Madrid, y que itineró al Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica en el 2004. Catálogo disponible. Para otras lecturas sobre el tema, ver "Situaciones Artísticas Latinoamericanas I" publicado por TEOR/ÉTICA en el 2005, y el segundo volumen publicado en el 2008. En ambos volúmenes, el tema de la ética se discute específicamente en relación a artistas mexicanos y centroamericanos.*

²⁶ *Para más lectura sobre estos aspectos, referirse al ensayo de la autora en el catálogo Global Feminisms, publicado por el Brooklyn Museum en Marzo 2007.*



ese sentido, Regina Galindo constituye uno de los paradigmas de la región, pues no solo marcó de manera contundente los inicios de estos lenguajes en Centroamérica, sino que estableció una manera de hacer performance, así como Tania Bruguera ha puesto su propio sello en el arte de conducta. Aunque Galindo menciona otras influencias en su obra, entre ellas a Stanislavski, es evidente que su trabajo, a pesar de las diferencias contextuales y generacionales, remite a la fuerza de artistas como Marina Abramovic, tanto en los riesgos que asume desde su propia persona, hasta en cómo integrar en la práctica acontecimientos de sus lugares de origen.

A partir de los años 2000, se multiplican las intervenciones de Galindo en escenarios internacionales, sobre todo a partir de su participación en la Bienal de Venecia. Invitada por Harald Szeemann en el 2001, presentó su acción *Piel, en la que se rasuró públicamente todo su cabello y vello corporal en las instalaciones del Arsenal, para luego regresar caminando desnuda hasta su hotel en el centro de la ciudad*. Cuatro años después, volvió a ser invitada por Rosa Martínez, curadora de la muestra correspondiente al Arsenal, titulada *Siempre un poco más lejos*. En esa ocasión le fue otorgado el León de Oro al Joven Artista, por el conjunto de obras presentadas, que incluían videos de dos performances anteriores, *Himenoplastia* (2004) y *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), además de la pieza nueva (279) *Golpes* (2005).²⁷

Galindo no sólo es una artista sólida y valiente, sino que es una referencia obligada para el arte de la performance en Centroamérica. Desde sus primeras obras se ha caracterizado por su audacia y coherencia, y ha mostrado su capacidad de producir una gran densidad de sentido dentro de la pertenencia a su contexto y al mismo tiempo trascendiendo la situación guatemalteca. Su propuesta *Toque de Queda*, de fines del 2005, para Le Plateau en París, y *America's family prison*, que realizara en la residencia de ART Pace, San Antonio, Texas, en 2008 evidencian igualmente su aguda percepción de las tensiones que subyacen diversos contextos²⁸. Tiene una manera determinada y sin concesiones de referirse al subalterno en la sociedad, sobre todo la mujer, pero de hecho cualquier *otro* que sea sujeto de exclusión o agresión. Sus performances, la mayoría vinculadas directamente a la brutal sociedad patriarcal en la que vive, adoptan la violencia de los hechos y, en muchas ocasiones, pone a prueba más a la audiencia que a sí misma. Tomando el lugar de las víctimas, inflige a su cuerpo la violencia que denuncia.

En el año 2008, en el espacio TEOR/ÉTICA en San José, se realizó la acción *Extensiones*. Alterando el sentido de una práctica cosmética muy en boga, Galindo la convierte en una metáfora de la vida que se prolonga. Siendo en el cabello donde el ADN se mantiene por más tiempo después de la muerte, la artista propone la confección de extensiones con el

²⁷ Para mayores detalles sobre estas y otras obras, consultar www.reginajosegalindo.com

²⁸ El video que documenta esta acción circula ahora en la exposición *Migraciones: mirando al Sur*, comisariada por Rosina Cazali, y que participará en la Bienal de Pontevedra en junio 2010.



pelo recopilado en el Cementerio de la Verbena en ciudad de Guatemala, donde llegan los cadáveres no identificados, entre ellos los de mujeres víctimas de la violencia. Estas extensiones son colocadas en voluntarias que las portan, entrelazadas con su propio pelo, durante un tiempo determinado, prolongando de alguna forma la vida de estas mujeres a través de otras. Esta acción resultó de la experiencia de Galindo en el cementerio, donde había realizado previamente una acción *insitu*, que consistió en colocar lápidas sobre tumbas de desconocidos, con la inscripción XXX (2007). La documentación de esta acción había sido presentada en diciembre 2007 en el MADC en San José, en la V edición de *Inquieta Imagen*, la muestra de arte audiovisual convertida luego en Bienal Iberoamericana.

Perspectivas generales 2000-2009

Desde luego, no todos los artistas han abordado el performance o las acciones desde perspectivas similares, y muchas de las obras están directamente ligadas al tipo de contexto que las estimula. Como es usual en este tipo de prácticas, la documentación tiene un rol importante, por lo cual muchas acciones o performances se presentan como videos o ensayos fotográficos. El trabajo de los artistas precursores ha incidido notablemente en la emergencia de estas disciplinas en otros países del istmo, y aunque esta influencia no es siempre de carácter temático, ha permitido que se considere este lenguaje como un poderoso instrumento para crear conciencia del presente de sus contextos. Sin embargo, no han surgido muchas figuras individuales que hayan mantenido una presencia sistemática en el campo de la performance, sino que la mayor parte de las acciones se insertan en un corpus de trabajo más amplio que incluye otros lenguajes. Podría decirse más bien que hay una especie de dinámica colectiva, en muchos casos provocada por experimentos ligados a talleres en diversos países o vinculados a propuestas que emanan de las artes escénicas, como fue el proyecto *No Silicona* organizado en el Centro Cultural de España y otras sedes de San José, en coordinación con el taller nacional de danza y artistas visuales.

Además de eventos como *Vivir aquí* y *Octubreazul*, referentes tempranos para la performance, es indispensable mencionar como antecedente el trabajo del proyecto *Caja Lúdica* en Guatemala. Este proyecto, que emanó de la experiencia de *Octubreazul*, se articula como un colectivo de arte joven, que se base en actividades como teatro de calle, danza, acrobacia, para atraer a jóvenes, incluso pandilleros, a una amplia gama de oportunidades sociales y educativas. Caja Lúdica busca ayudar a estos jóvenes marginalizados a descubrir un sentido a la vida y una autoestima, y algunos de ellos han logrado insertarse laboralmente en el sector cultural. Sin embargo, alrededor de junio del 2009, tres miembros del colectivo fueron asesinados. Un poco más tarde, *Mujeres en las Artes* en Tegucigalpa ha dado apoyo a eventos de performance, sobre todo vinculados a la danza. También vale la pena mencionar el trabajo de los colectivos hondureños *La cuartería*



y *El Círculo* alrededor de los años 2002-2004, en el cual la performance ZIP504²⁹ de La cuartería es un buen ejemplo, obra en torno a la explotación laboral en las fábricas textiles o maquileras. Esta se realizó en Tegucigalpa y luego participó en la Bienal de Cuenca, Ecuador, del año 2002. En El Salvador, los integrantes del grupo *Adobe* realizaron una serie de intervenciones en el espacio público, alrededor del 2004-2006, incluyendo *Ruta 060*, apoyada por el Centro Cultural de España como un evento paralelo a la bienal centroamericana del 2006. Como otros proyectos del momento, apuntaba a un rescate del centro de la ciudad, abandonado a las pandillas y a la delincuencia. Sin embargo, la presencia de lo performático en ese ámbito era relativamente limitada. Alrededor del 2008, se han organizado otros eventos en San Salvador, incluyendo talleres en el Centro Cultural de España. En el 2009, la performer Alexia Miranda (El Salvador, 1975) generó la primera convocatoria de arte de acción, que incluyó talleres, conferencias, y performances de artistas invitados de diversos países. Iniciativas como esta y otras en la región apuntan a estimular la práctica y la comprensión del arte de acción, sin embargo no logran siempre su objetivo. Por un lado, la emergencia del performance obedece más a situaciones que la provocan que a condiciones que la faciliten, y por otro, aún se está lejos de contar con apoyos locales para una disciplina poco conocida.

En Nicaragua, a partir del 2001, con la apertura de *TaJO* en Managua³⁰, convertido en Espora/Espira tres años después, también se ha estimulado este tipo de prácticas, tanto en los talleres y encuentros como mediante eventos, como *Arte en la Ciudad* y sobre todo *Articulaciones*, en el 2004, que sirvieron para crear una conciencia sobre este tipo de prácticas. Tanto en Nicaragua como en Honduras, son recurrentes los temas como la pobreza, el desamparo y el deterioro social, así como las referencias a las maras o pandillas urbanas, que tienen diversas interpretaciones según el contexto.

En Costa Rica, entre el 2004 y el 2006, desde TEOR/ética y en coordinación con *Transitarte*, el festival de verano organizado por la Municipalidad de San José, hubo varios eventos con intenciones más puntuales: visibilizar la ciudad y recuperarla como espacio vital. Algunos artistas propusieron más que obras materiales, acciones en el espacio público ligadas al habitar urbano, al deambular, y a los fenómenos de contaminación que afectan a la ciudad. *Tránsitos/transitios* fue la primera de estas actividades, con la curaduría de Esteban Calvo, en el 2004 y en la cual participaron artistas como Alejandro Ramírez, Yamil de la Paz y Errol Barrantes, que han continuado parcialmente en esa línea. Barrantes presentó una especie de "lava-car" para hacer conciencia sobre la contaminación automotriz, dejando que los autos mancharan telas blancas con sus escapes. Estas telas luego fueron expuestas como pinturas en el Centro Cultural de España. Ese mismo año, participó en el proyecto regional *Iconofagia* que Tamara Díaz y yo curamos para la bienal de Cuenca, con un proyecto de intervención en las esquinas de las calles: colocaba cuidadosamente rampas de tierra sin

²⁹ ZIP504 es el código de Honduras para sus productos de calidad de exportación

³⁰ TaJO (taller de artistas jóvenes), fundado por Patricia Belli en Managua.



compactar, de forma que el pasante, al tiempo que las destruía, tomara conciencia de la poca infraestructura para la población discapacitada en nuestras ciudades.

El año siguiente, Tamara Díaz Bringas organizó en ese mismo marco el proyecto de acciones e intervenciones urbanas titulado *¿Qué es real?*, en el cual se invitaba a un grupo de artistas a pensar la ciudad desde esa pregunta por lo real que formulaba un insistente grafitti en San José. En el 2006, la misma curadora propuso una convocatoria abierta a un proyecto titulado *Naderías*, que proponía más bien intervenciones discretas, ubicadas a partir de coordenadas narrativas, a la manera que se dan las direcciones en San José. En ese evento, muchos artistas propusieron acciones en lugar de intervenciones materiales. Por otra parte, a partir del 2006 el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica convoca a un evento de intervenciones públicas llamado *Arte en la Calle*, y que en buena medida está basado en performance y acciones.

El caso panameño es diferente al resto del istmo, en la medida en que es el país más caribeño de todos, y la presencia de la cultura popular, cargada de humor e ironía, a veces amarga, es evidente en muchas obras. Por un lado, se aprecia un deseo de parte de los artistas por rescatar elementos de ese sabor local, ignorados o despreciados por las clases dominantes, pero desde un rescate sin exotización. Por otro, hay una inquietud ante la desfiguración del entorno urbano, y la degradación de lo natural y humano de la ciudad de Panamá, sobre todo el casco antiguo de San Felipe y la zona costera. Todo esto ha conducido a los artistas a realizar obras vinculadas de diversas formas con esos fenómenos. Una obra temprana fue *El Plomero* (2000), un corto de video digital realizado por Jonathan Harker (Ecuador, 1975), el cual podría considerarse como una acción filmada. El tema central es el contar historias: uno de los personajes, el plomero, se escapa de una de ellas y recorre alocadamente la capital panameña, la cual, retratada de una forma poco convencional, se convierte en protagonista.

Algunas propuestas puntuales

Para la III y última Bienal de Lima, Perú, en el 2002, hubo tres propuestas de arte de acción entre las seis participaciones centroamericanas. Así, Regina Galindo salió del aeropuerto de Guatemala hacia la ciudad de Lima con los ojos vendados, estado en el que permaneció durante sus cuatro días de estadía, hasta que su vuelo volviera a aterrizar de regreso en Guatemala. Esta performance, comentada en el capítulo 5 de este volumen, es un antecedente temprano de sus obras posteriores ligadas al aislamiento. Por su parte, el artista costarricense Joaquín Rodríguez del Paso (México, 1961) presentó *Sistema*, una acción cuyo tema se acercaba al de *ZIP504*, presentado por Cuartería el mismo año en Cuenca, Ecuador. En la obra de Rodríguez del Paso, se invitaba a los transeúntes, en un lugar público como la Plaza Metropolitana de Lima, a que dibujaran un billete de 1 dólar según sus habilidades, y para ello proveía papel, lápices y pupitres. Por cada dibujo, la persona recibía un dólar verdadero como pago. Al finalizar la acción, los dibujos se exponían con un precio de venta de US\$10, calculado como un valor agregado por estar en una galería o un museo. La idea de Rodríguez del Paso fue evidenciar un paralelo con la



explotación que sucede en las industrias maquiladoras, pero también tocar el tema de las contrataciones que hacen artistas de los centros para que ciertas obras, que requieren de mano de obra especializada y onerosa, sean elaboradas por artesanos en talleres de países periféricos, a un costo mucho inferior de lo que tendrían que pagar en sus propios estudios. Esta acción se llevó a cabo en San José unos años después en el marco de los festivales de verano mencionados más arriba, y fue interesante comparar el nivel de respuesta del público frente a la oferta del pago de \$1 por dibujo: mientras que en Lima la fila de personas que deseaban participar haciendo dibujos no mermó en todo el día, en San José tuvo un impacto menor, lo que hacía evidente la diferencia en el valor de un dólar en Lima o San José. La tercera propuesta para esa exposición fue un video performance de Isadora Paz, de Honduras: *Entremeses para la esperanza*, realizado con el apoyo de Mujeres en las Artes. En este, a partir de las interacciones entre audio, video y escena, se muestran tres facetas de un mismo personaje: la mujer mágica, la mediatizada y la virtual. Sin embargo, más que una performance, esa obra estaba más cercana a una coreografía.

Una figura indiscutible del *action art* en el espacio público, tanto en su natal Panamá como en otros contextos, es Humberto Vélez (Panamá, 1965). Desde su intervención titulada *Café Tropical* en el MADC en el año 2000, ya era evidente una mirada orientada por la estética y la ambientación populares panameñas. Desde entonces ha realizado una serie de intervenciones, algunas de ellas en bienales y eventos internacionales, integrando artesanos o deportistas, pero sobre todo bandas musicales locales, lo cual evidencia el lugar que otorga a la música en la construcción identitaria que se plasma en las acciones. Durante el evento *Ciudad Múltiple* en el 2003, en Panamá, tuvo lugar un desfile sorpresa llamado *La Banda de mi Hogar*, insertado en las celebraciones del centenario de la República Panameña. El desfile incluso atravesó el famoso Puente de las Américas, sobre el Canal. Ese mismo año presentó *Un Son para la Bienal de la Habana (Porque el amor no existe)*, una especie de concierto performance con una banda femenina, y elaborado alrededor de la condición de la mujer en Cuba. Humberto Vélez ha integrado disciplinas como el boxeo, el fisicoculturismo, y actividades de entretenimiento como la elevación de papalotes, la confección de piñatas y actividades marítimas, para poder integrar a en sus acciones a grupos de barrios populares de Londres, Liverpool o Shanghai, tanto poblaciones locales como inmigrantes o exilados de diversos países. En el 2007 organiza en la Tate Modern un combate de boxeo en colaboración con los clubes de box del sur de Londres³¹. Para la X Bienal de Cuenca, Ecuador, en 2008, organizó *La más bella*, un desfile y concurso de belleza de alpacas y llamas andinas, en colaboración con comunidades indígenas de las localidades cercanas a Cuenca. Vélez no solo recurre a costumbres y tradiciones, sino que lo hace con gran humor, y con un sentido del absurdo que le da un carácter muy particular a sus ideas.

³¹ Para mayores detalles sobre esta obra ver <http://channel.tate.org.uk/media/26511915001>



En otro tipo de registro, Brooke Alfaro (Panamá, 1949) ha producido obras de gran sensibilidad social. Después de una larga y brillante trayectoria como pintor, Alfaro realizó una serie de obras en vídeo que documentan acciones planeadas por él con habitantes del casco antiguo de Panamá, con quienes mantenía estrechas relaciones pues residió allí durante muchos años. Entre ellas sobresale *Aria* (2002) en la cual el cascarón de una casa en ruinas sirve de escenario a un canto monocorde que se va acercando a medida que la cámara baja piso a piso los muros del edificio. Finalmente aparece una mujer sencilla, del barrio, que entona una especie de letanía mientras un grupo de niños le hace coro con las pajillas de los vasos de cartón de una venta de comidas rápidas. El contraste entre la pobreza de los personajes, del entorno, y la extraña belleza del canto, hace de esta obra un planteamiento poético en torno a la sobrevivencia entre los escombros. En el año 2003, para el evento *Ciudad Múltiple*, Brooke Alfaro produjo una pieza emblemática y memorable: *Nueve*. Esta acción filmada, cuyo título remite al arma de nueve milímetros, la predilecta de los pandilleros, involucraba a dos pandillas rivales de la ciudad de Panamá, "Los Palestinos" y "La Banda", enemigos mortales. El artista filmó ambas pandillas en el mismo lugar, en momentos diferentes, cantando un tema rap muy popular de El Rookie. La obra se presentó luego como una proyección simultánea en dos canales, de forma que estos enemigos mortales se pudieran reunir pacíficamente por lo menos en forma virtual. La proyección original de esta obra se realizó en el barrio de Barraza, sobre las fachadas de los edificios donde habitan los integrantes de las pandillas, en medio de un clima tenso pero igualmente conmovedor para los vecinos del barrio. Alejandro Ramírez (Costa Rica, 1978) organizó, pocos meses después de la presentación de Brooke Alfaro, una acción que enfrentaba dos barras de fútbol en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica, de forma que marcaran sus territorios mediante graffiti en las paredes del museo y luego intervinieran el territorio enemigo tachando lo rayado por el otro bando.

Durante el 2002, Jonathan Harker produce **PostArt**, una obra que, aunque no se plantea como arte de acción, sí está, como la mayor parte de la obra de Harker, atravesada por una fuerte carga performática. Se trataba de una serie de 12 postales, en las cuales aparece el artista en diversas "situaciones incongruentes o satíricas en relación con algunos de los temas más trillados de la promoción turística"³². Algunas de ellas son *Paraíso Fiscal, You bet it!, Panamá lo tiene todo!, Rica en flora y fauna*. Ese mismo año, Harker produce **Tomen Distancia**, un vídeo de poco menos de dos minutos de duración realizado con una pequeña cámara de vigilancia doméstica. El artista desarmó e insertó la camarita en su boca, tarareando el himno nacional de Panamá prácticamente al límite del vómito, mientras registraba la acción. Harker pretendía hacer un comentario humorístico sobre los "trillados métodos de adoctrinamiento nacionalista", en sus propias palabras. El título de la pieza remite a la distancia obligatoria que debe haber entre estudiantes de colegios panameños cuando forman filas para cantar el himno nacional.³³

³² *Statement del artista, catálogo de la exposición Todo Incluido, Centro Cultural del Conde Duque, 2004, p.*

³³ *Durante los días de pre-inauguración de la Bienal de Venecia de 2007, Harker y yo nos encontramos en el*



La IV Bienal de Artes Visuales Nicaragüenses, del 2003, con sede en el Teatro Rubén Darío, marcó un punto de inflexión en la participación y selección de artistas: casi todos los premios fueron para los artistas más jóvenes, en su mayoría participantes de los talleres organizados por Patricia Belli desde el 2001. Durante la inauguración tuvo lugar una de las primeras performances públicas en ese país. Rodrigo Pacheles (Nicaragua, 1981) planteó como proyecto para la bienal la entrada de cinco niños de la calle, que repetirían lo que hacen cada día en los buses de Managua: pedir ayuda a los pasajeros. Con la complicidad del jurado y una de las responsables de la bienal, pero sin alertar a los organizadores ni a los patrocinadores, se logró hacer entrar a los niños por una puerta trasera, burlando la seguridad. Entonces, mientras el público socializaba en el foyer del teatro o esperaba que comenzara el acto en la sala principal, los niños circulaban descalzos y con sus vestidos del día, repartiendo papelitos con la leyenda siguiente: *"Estimado amigo: ayúdeme con lo que pueda para poder comer, comprar ropa y continuar mis estudios, así poder servirle la sociedad, ya que mis derechos así lo dicen, y mi gobierno no ha podido hacer nada. Prefiero pedir antes que robar"*. Los niños entregaban el papel acompañado de un hisopo de limpieza de oídos

La reacción de los organizadores, y de buena parte del público, fue de incredulidad y estupor ante la intromisión de los niños, y aún más al leer el jurado su acta otorgando el segundo premio a Pacheles. Una de las consideraciones de los patrocinadores fue el saber "qué recibirían como obra" a cambio del importe monetario del premio.³⁴ Este reconocimiento abrió las posibilidades para las investigaciones posteriores en este tipo de lenguaje, que pareciera adaptarse a las carencias institucionales de Managua, y ha habido desde entonces algunas otras obras interesantes en el marco de eventos dedicados específicamente al arte de la calle. Entre ellos podemos citar el trabajo del Wilbert Carmona (Nicaragua, 1983), ganador de esa bienal del 2003, pocos meses después: a la sede de un evento arribaron unos aparentes pandilleros, que en realidad eran sus vecinos de barrio. Cuando la tensión empezó a montar por el temor a su presencia, y se pensaba llamar a la policía, los supuestos maleantes repartieron unos sobres con una nota que decía *«yo también quiero caminar tranquilo»*.

Hay algunas figuras que han desarrollado su trayectoria fuera del territorio centroamericano, y se han integrado a las prácticas y discursos de la escena del arte de

Arsenal con una pieza similar, realizada ese año por Valie Export para su participación en la Bienal. En "Glottis" hay una intención similar a la de Harker. En lugar de un himno nacional se trata de un texto recitado por la artista. La obra estaba llevada a término con medios altamente tecnológicos, producto del uso de aparatos médicos especializados, y la pieza fue realizada a todo color, y proyectada simultáneamente en varias pantallas de plasma. Sin embargo, la ausencia de color del video de Harker, su misma baja resolución, y la calidad artesanal de toda la pieza, juegan de forma mucho más eficiente en el concepto de la misma, y le confiere mayor fuerza.

³⁴ Es preciso aclarar que desde antes de que se declarara como segundo premio, el artista había informado de que por su parte, el importe del premio iría para la educación de los cinco niños.



Virginia PÉREZ-RATTON - Textos

Acciones y performance a partir de 1960: una decisión estética y política

acción en diversos sitios de los Estados Unidos. Es el caso de Maria Adela Díaz y de Jessica Lagunas, que llevan varios años trabajando en el norte, y sobre quienes se ha hablado en otros capítulos de este volumen. De igual forma, la artista costarricense Elia Arce se instaló en California y recientemente en Texas, y ha realizado prácticamente todo su trabajo allá. Formó parte de Bread and Puppet Theatre a partir de los años ochenta y luego de THE LAPD (The Los Angeles Poverty Department) durante cinco años, trabajando con indigentes y prostitutas y con algunos otros artistas de origen hispano, en colaboraciones que se vinculaban con cuestionamientos de la identidad centroamericana en el seno de una comunidad "latina" en los Estados Unidos. Actualmente prepara una retrospectiva de su trabajo de 25 años: *The Long Count (1987-2012)*, en la que se incluirán cortos cinematográficos, obra en video, instalaciones, performance y escritos³⁵.

Artistas como Guillermo Vargas, conocido como Habacuc, han incursionado en el arte de acción de otras maneras. Habacuc, que realizó una serie de retratos pintados de curadores regionales, y luego de artistas famosos, terminó siendo globalmente conocido y vituperado por su exposición en la Galería Códice de Managua en 2007, llamada *Eres lo que lees*. Esta muestra se planteaba como una intervención alrededor de un suceso, la muerte de un indigente nicaragüense por un ataque de perros guardianes y la manipulación mediática del mismo. El haber utilizado un perro famélico en la exposición y el misterio que rodeaba la muerte o no del animal, provocó una avalancha mundial de comentarios e insultos en su blog, un reflejo de otro tipo de manipulación de medios, y que vale la pena consultar: www.artehabacuc.blogspot.com. En la bienal centroamericana de Tegucigalpa en 2008, el artista presentó como una pieza el blog relativo a esa controversial exposición.

La acción que emana de sus obras muchas veces es inesperada y resulta de circunstancias fortuitas: por ejemplo, una de sus piezas en video, realizada en 2005, surgió de una obra presentada en un calabozo de la cárcel de Heredia, en la que el artista empapeló el recinto con los documentos de una denuncia sobre abuso de autoridad ejercida sobre él en 1999. El relato fue expuesto como un cuento impreso en lenguaje jurídico. Durante el período de exposición en la cárcel, el jefe de la policía encargó *motu proprio* a un oficial para que mediara entre el público y la obra. De casualidad el artista presencia esta intervención y la filma, lo cual resulta en otra obra, en la cual el policía ha agregado inconscientemente un nuevo relato al expuesto. También hubo circunstancias particulares en la bienal centroamericana del 2006 en el Museo MARTE de El Salvador. Habacuc había preparado una "alfombra roja" instalada en el centro del espacio donde se entregarían los premios. Esta alfombra, larga y angosta, estaba hecha con tomates maduros. La noche de la premiación, un torrencial aguacero impidió la realización del evento en ese espacio y hubo que transferirlo al interior del museo, que además estaba tomado por numerosos soldados del ejército salvadoreño, ya que el presidente era el invitado de honor. Poco antes de que se iniciara el acto, Habacuc, con el apoyo de varios artistas centroamericanos participantes

³⁵ Para mayores detalles sobre su amplia trayectoria, ver www.eliaarce.com



en la bienal, deshizo la pieza y cargó los tomates en cajas, para tirarlos al piso justo donde iba a pasar el presidente hacia el podio. Esto desencadenó una serie de medidas de seguridad y la inquietud de la dirección del Museo, así como de los organizadores. Finalmente, el presidente de la bienal, Ramiro Ortiz, acogió la obra como un performance inesperado en la bienal y aplaudió la pieza, lo cual calmó los ánimos exaltados.

Para la edición de 2007 de Bienarte, en San José, Habacuc presentó una de sus piezas más logradas: *Jony Leyendo*. Se trata de un vídeo en el cual un indigente llamado Jony lee durante casi 20 minutos un largo texto de Roland Barthes que tiene que ver con el cuestionamiento a la imagen. Durante unos 20 minutos, el personaje lee e interpreta el texto a su manera, y termina explicando lo leído. En un registro similar, Priscilla Monge había participado en la bienal centroamericana de Managua en el 2002, con la obra *La Barata*. Para ello, utilizó un coche con altoparlantes, de aquellos que anuncian ventas especiales o eventos en los pueblos. El coche circulaba por Managua, con una voz que leía el texto del libro *Lo espiritual en el arte*, de Wassily Kandinsky. En ambos casos se trata de un entrecruzamiento de lenguajes, y del establecimiento de un espacio de comprensión particular, solo que en la obra de Habacuc hay un elemento adicional que es la interpretación que Jony hace del texto.

Durante el evento *Estrecho Dudoso* en San José, a fines del 2006, se incluyeron varias acciones y performances. Dos de estas tuvieron particular repercusión en el público local, y lograron integrarlo en su desarrollo. Andrés Fernández (Costa Rica, 1967), arquitecto historiador de la ciudad de San José, había inventariado las cerca de 160 cantinas de la ciudad, reseñando sus historias de fundación y vida durante el siglo 20. A partir de su investigación, organizó un recorrido nocturno para grupos de 10 personas, durante el cual se visitaban 9 cantinas seleccionadas. En cada una de ellas, Fernández relataba su historia y anécdotas, mientras los asistentes bebían una copa degustando las "bocas"³⁶ típicas del bar. Este "tour" gratuito recorría a pie buena parte de la ciudad y funcionaba como una reconstrucción lúdica de la memoria de un San José por desaparecer. En el mismo evento, la obra de Juan Ignacio Salom (Costa Rica, 1974), proponía la construcción de nuevos recorridos en lugares fuera del casco central de la ciudad, a partir de su proyecto *Urbanaddicts*. En este, Salom realizaba una visita de la ciudad a través de sus rincones insólitos y desconocidos fuera de los circuitos turísticos, reconstruyendo así otra parte de la memoria histórica. Así, invitó a un grupo de escolares de barrios obreros del sur de la ciudad, para que hicieran ese recorrido de sus propios barrios, escogiendo los sitios que consideraran importantes como puntos de visita. Los niños hicieron sus propios "tours" y llevaron al artista a visitar sus barrios, vistos desde su propia perspectiva.

A fines del año 2006 tuvo lugar la Bienal Centroamericana en el museo MARTE de El Salvador. La obra que recibió el primer premio fue el proyecto de Ernesto Salmerón

³⁶ Palabra local para tapas



(Nicaragua, 1977), titulado *Auras de Guerra*. Este puede considerarse como una acción en proceso durante casi diez años, que culminó con el trayecto por carretera de un camión militar IFA de los años ochenta, desde Managua a San Salvador, cargando un fragmento de muro extraído de una casa en Granada, Nicaragua, sobre el cual aparece la conocida efigie de Sandino con su sombrero. Acompañando el camión y resguardando a Sandino, el artista incluyó a dos desmovilizados de guerra, uno de cada bando. Esta obra, comentada ampliamente en el capítulo 7 sobre la memoria, es posiblemente una de las acciones de mayor envergadura regional que se han realizado en el ámbito centroamericano, y que interpela de forma directa y compleja la realidad post-revolucionaria nicaragüense.

Por su lado, Adán Vallecillo (Honduras, 1977), uno de los artistas hondureños más activos, cuya obra incluye desde pintura hasta objetos, video e instalaciones, realiza en el 2008 la acción *Amor al Arte* en el campus de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. Vinculada al valor del dinero y a la especulación de capitales se trataba de retar a la gente a perforar los billetes circulantes de manera que quedaran deshabilitados, como muestra de desapego al dinero. La acción *Honduras* (2008) de Jorge Oqueli, otro joven artista, realizada en el campus universitario de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, buscaba llamar la atención sobre la inopia del gobierno para lidiar con los desastres naturales, sobre todo a partir de la indiferencia frente a las muertes debido a inundaciones año tras año, durante la época de huracanes. Esta imagen de la performance me recordaba un recorte de prensa del año 2002, en el cual varios agricultores en Nicaragua, después de una marcha de 100 km desde Matagalpa, aparecían en hoyos similares, como tumbas, en protesta por el abandono estatal en momentos de sequía, en los cuales perdían sus trabajos en los grandes latifundios sin tener el menor respaldo para sobrevivir.

La VI Bienal Centroamericana de Artes Visuales tuvo lugar en Tegucigalpa a fines del 2008. La selección de cada país se lleva a cabo localmente, sin embargo, el colectivo La Torana, seleccionado en Guatemala, encontró impedimentos para participar en la edición regional, debido a una inconsistencia con las bases del evento nacional. Este colectivo decidió entonces participar de manera paralela, realizando una acción en las afueras del Centro Cultural de España que consistía en grabar sobre una lámina de mármol el reglamento de la bienal.

Entre las acciones más originales que se presentaron en la edición de *Arte en la Calle* del 2009 en San José, debe mencionarse el proyecto de Jhafis Quintero (1973), artista de origen panameño radicado en Costa Rica y actualmente residente en la Rijksakademie de Amsterdam. Este consistió en la creación de un «santo», desde la fabricación de la imagen en yeso blanco, su colocación al lado de la vía férrea interurbana, y la invención de la historia de "San Audi Taylor Chamorro" hasta la acción misma del artista: disfrazado de cura, repartió los impresos con la historia durante el trayecto del tren urbano. El público reaccionó con entusiasmo, incluso depositando flores al pie del santo. La imagen representaba a un personaje de pie, con grandes lentes de sol, gesto semi "gay" y con la efigie de un vagón de tren entre los brazos. Se apuntaba en la historia fabricada, que San Audi era el santo patrón de los borrachos y junkies que iban a dar a la línea del tren, para que este no los arrollara.



Recientemente, vale la pena mencionar la creación de la OIP (Oficina de Intervenciones Públicas), un proyecto conjunto de Alejandro Ramírez y Errol Barrantes, con la participación de otros colaboradores. Se trata de una cuadrilla de trabajadores uniformados que recorre la ciudad haciendo servicios diversos, muchas veces absurdos. Uno de los servicios fue presentado durante la inauguración de la pasada bienal de artes en San José a fines del año 2009: la cuadrilla entró al recinto durante la lectura del acta de premiación, limpiando afanosamente los pisos de la Galería Nacional, introduciendo las mopas con un fuerte desinfectante entre los pies de los asistentes.

A manera de cierre

A la luz de todo lo anterior, cabe preguntarse qué significa hacer performance en contextos como los nuestros. Rosina Cazali, curadora pionera en el campo del arte de acción y las performances en Guatemala, reflexiona sobre esto para considerar la performance como una especie de monólogo del artista con su contexto, un monólogo que busca convertirse en un diálogo con el público, de manera que se pueda interpelar ese contexto, resignificarlo y tomar conciencia del mismo. Es por esto que estas disciplinas varían tanto de Guatemala a Panamá, pues no es lo mismo abordar la calle guatemalteca que la zona costera panameña, ni las preocupaciones son iguales en Managua que en San José.

Como se puede apreciar a lo largo de este volumen, la región centroamericana no escapa a comportamientos similares a otras latitudes, en cuanto a la investigación en lenguajes no tradicionales. Así, las acciones y performances han devenido parte importante de las formas de producción artística y resulta evidente la preocupación de algunos artistas por crear condiciones adecuadas para el desarrollo y comprensión de estas prácticas. Igualmente se trata de establecer vínculos con otros productores, como por ejemplo el ámbito de los artistas hispanos en Estados Unidos. En el caso de otros artistas, simplemente siguen trabajando desde sus propios contextos y experiencias. Aunque falta aun la concisión y sistematización de una práctica que por el momento se encuentra de alguna manera dispersa, y con poca relación institucional, es posible afirmar que hay suficientes precedentes y referencias regionales para ir perfilando poco a poco una manera de hacer propia.