



Entre íntimo y político: artistas centroamericanas

*Este texto fue comisionado por el **Brooklyn Museum** en el año 2006, se publicó (en inglés) en el catálogo de la exposición “Global Feminisms“, que tuvo lugar en ese museo en el año 2007. Dicho texto fue traducido al español y revisado de manera general por la autora y Manuel Picado en el 2010 para su publicación en la antología “**Del Estrecho Dudoso a un Caribe invisible: Apuntes sobre arte centroamericano**”, editada por la Universidad de Valencia (2013).*

Las fuertes corrientes feministas que removieron los cimientos de la sociedad en Norteamérica y Europa alrededor de los sesenta y setenta, no tuvieron la misma incidencia en regiones como Centroamérica, y cuando hubo movimientos similares, revistieron formas muy diferentes a aquellas que se vieron en el primer mundo. Una de las razones podría radicar en que ese período coincidió con el incremento de la tensión política, la cual desembocó finalmente en un cruento conflicto armado en varios países de la región¹. Estas circunstancias afectaron la vida de los centroamericanos en general y la posición de las mujeres en particular. Las prioridades del combate andaban por otro lado y está de más apuntar, por ejemplo, que aun las mujeres que participaron de forma directa en la acción bélica, no solamente lo hicieron en condiciones de desigualdad, sino que a menudo sufrieron maltrato y abuso de sus compañeros de armas. De hecho, el escenario de la guerra reprodujo en gran medida la situación general de la mujer en la sociedad, especialmente la de las zonas rurales.

Las razones radican también en el tipo de sociedad que caracteriza a Centroamérica, donde el acceso de las mujeres a la educación y a otros derechos ha estado reservado por lo general a las clases privilegiadas, y donde la democracia participativa es un estado de excepción. La noción misma de feminismos –en tanto movimientos para luchar contra la desigualdad en varios niveles y en relación a varios grupos sociales, no solo el de las

¹ Centroamérica sufrió más de treinta años de enfrentamientos bélicos, que empezaron a mediados de los años 50 con el golpe al presidente Jacobo Arbenz, elegido democráticamente. El golpe, vinculado a la CIA y las bananeras, inició una era de represión que se prolongó hasta los años 80. En Nicaragua, el Sandinismo logra vencer a la dictadura de los Somoza en 1979, y se mantiene en el poder hasta 1990, pero tiene que enfrentar las fuerzas de la Contra, apoyadas por los Estados Unidos, de forma casi inmediata al triunfo. En El Salvador, desde 1979 empiezan los enfrentamientos entre diversas facciones guerrilleras de la izquierda contra el ejército y las fuerzas de la derecha, lo cual se prolonga durante más de 12 años. Este baño de sangre costó miles de vidas y produjo millares de desplazados y desaparecidos. El proceso de paz, iniciado a fines de los ochenta, culminó con la última firma de los acuerdos en el Salvador en 1996.



mujeres- estaba al alcance casi exclusivamente de las clases media y alta, con posibilidades de educación superior o de viajar fuera de la región. Aun en tales casos, la idea del feminismo se incorporó de formas muy particulares, debido a las diversas presiones sociales y estructuras políticas de cada país. Las mujeres de países desarrollados manifiestan expectativas muy distintas a aquellas de países en desarrollo. En el istmo centroamericano la desigualdad es flagrante, pero no sólo en términos de género. La injusticia afecta por igual a comunidades de hombres, mujeres, ancianos y niños, en aspectos económicos, educativos, étnicos y sociales.

Por lo general, en Latinoamérica se ha querido convenientemente considerar el feminismo como una ideología importada. Es desde hace poco tiempo que los temas de género se sitúan en el centro de las discusiones en diversas áreas de estudio. Aunque esta inclusión es sobre todo visible en los análisis relacionados con la nueva economía global², la teoría de género se ha convertido en una útil herramienta para la lectura crítica de la práctica artística y la producción cultural, las cuales han experimentado cambios drásticos en la Centroamérica contemporánea. En efecto, en años recientes la región ha visto surgir una oleada de trabajos de figuras nuevas y dinámicas que operan al margen del discurso patriarcal o hegemónico que todavía pretenden imponer ciertos intereses.

En esta época de transición, se advierte no sólo la creciente participación de mujeres en la escena cultural –como curadoras, artistas, gestoras y directoras institucionales – sino también un creciente protagonismo en otros campos profesionales³. La transformación del panorama artístico regional a partir de los años noventas se debe en gran parte al activismo de las mujeres. Han incidido en los lenguajes del arte, en su alcance y su significado, así como en la lectura e interpretación del arte mismo. Su trabajo a menudo recurre a medios no tradicionales para abordar los dramas cotidianos velados: la performance y la instalación son aliados tempranos del feminismo, por ejemplo. Las investigaciones de estas mujeres han tenido incidencia general en haber sido además una fuente importante para la renovación de las artes visuales, incluso la pintura, y sobre todo a partir de 1999.

Es interesante observar, como acertadamente señala Rosina Cazali⁴, que el movimiento de las mujeres en Latinoamérica se ha manifestado como una revolución paralela a las

² Para más información sobre este tema, ver Saskia Sassen, *Globalization and its discontents* (New York: The New York Press, 1998)

³ Los roles de liderazgo que las mujeres han tomado en el mundo del arte pueden considerarse paralelos a los que las mujeres asumen a menudo como jefes de familias migrantes, o como líderes locales en muchos otros ámbitos.

⁴ Rosina Cazali. "Desde la intimidad y más allá. Políticas a partir de las vidas y el arte de las mujeres". In Olmo Santiago y Virginia Pérez-Ratton, *Entre Líneas*. (Madrid: La Casa Encendida, 2003)



revoluciones políticas de la región. Al estilo de cualquier movimiento de bases, el feminismo ha generado cambios revolucionarios a partir de la textura de la vida cotidiana. Históricamente las leyes, hechas usualmente por los hombres, habían sido aplicadas o transmitidas cotidianamente por la mujer: esta actuaba como jefa de familia en una sociedad metafóricamente huérfana de padres, y desempeñaba un papel clave en la perpetuación del sistema existente. No obstante, los cambios sustanciales, en pensamiento y práctica, asociados con el feminismo de generaciones posteriores han encontrado en esa misma cultura "maternal" el ancla para la afirmación de identidades redefinidas y, a veces, revolucionarias. En efecto, más que por medio de la teoría, es en la práctica misma que se da esta redefinición. Entonces pudiera pensarse que estas mujeres y sus descendientes, han pasado de ser guardianas del orden patriarcal a convertirse en agentes de cambio.

Cambios de estatus

Para evaluar esa transformación basta con revisar la omnipresencia de la mujer en el arte centroamericano de los últimos decenios. En la primera bienal de escultura en Costa Rica en 1994, los tres premios fueron ganados por mujeres con obras que, además, se apartaban de los medios tradicionales. De ellas, Marisel Jiménez (1947) es probablemente la escultora más importante en la segunda mitad del siglo XX en Costa Rica. La obra premiada, *La Corte de don Carlos Jiménez* se componía de una serie de figuras talladas en madera policromada que colgaban de varas de acero y representaba a la familia disfuncional de la artista: su padre con un cuervo en el lugar del corazón y su madre totalmente superada por la escena. La pieza merecedora de la mención especial del jurado fue *Qué divino quedó el museo!*, de Leda Astorga (1957) Utilizando resinas y cemento, la artista produjo una escultura jocosa de una dama de sociedad (cuyo parecido con una conocida galerista resultaba evidente) que brinda por uno de los museos inaugurados en San José durante 1993. El premio de la sala abierta fue concedido a quien escribe, por la obra *...de vidrio la cabecera...* un catre de metal, de recuperación, se presentaba con un colchón de vidrio transparente y una almohada de vidrio texturado con flores, rodeado con encaje blanco de algodón. El título alude a las implicaciones machistas de la conocida canción ranchera *La cama de piedra*.⁵

Dentro de la producción cinematográfica, las investigaciones sobre el cine y las artes escénicas, así como en el desarrollo de proyectos de apoyo a las artes performativas, son

⁵ La letra de esta ranchera dice así: *De piedra ha de ser la cama, de piedra la cabecera, la mujer que a mi me quiera, ha de querer de a de veras.*



las mujeres quienes han hecho aportes de manera sustancial y sostenida desde hace más de una década. Uno de los primeros proyectos colectivos independientes de la región, fue *Mujeres en las Artes*, fundado en 1998 en Tegucigalpa, en momentos en que la capital era una ciudad prácticamente desprovista de infraestructura cultural.

Son dignos de mención los esfuerzos de numerosas mujeres orientados a generar nuevas iniciativas en América Central. Alrededor del año 2000, Rosina Cazali, entonces curadora independiente en Guatemala y colaboradora del periódico feminista *La cuerda*⁶ fundó La Curandería, un proyecto curatorial unipersonal, el cual organizó varios eventos relevantes en Ciudad de Guatemala. En el 2005, Cazali fue curadora invitada para la Bienal de Panamá. En El Salvador, personajes como Beatriz Alcaine se convirtieron en figuras clave en el establecimiento de espacios alternativos⁷ después de la guerra. En Panamá, Adrienne Samos creó *Talingo*, la revista cultural más importante en Centroamérica, ganadora del Premio Prince Claus, y la dirigió por varios años. *Talingo* se distribuía como inserto del la edición dominical del diario *La prensa* hasta que ésta le cortó el financiamiento. Mónica Kupfer, historiadora del arte, escritora y curadora, fundó junto a Irene Escoffery⁸ la Bienal de Panamá en 1992, cuya octava edición tuvo lugar en 2008 con la curaduría de Magali Arriola.

A lo largo de los años de guerra en El Salvador, Janine Janowski, fundadora de Galería Laberinto, apoyó la producción artística más reciente del momento, sobretodo de artistas salvadoreños y guatemaltecos, entre ellos numerosas mujeres. Patricia Belli, una destacada artista nicaragüense, mantuvo el taller TaJO alrededor de los años 2002-2004, del cual surgió una nueva generación de artistas jóvenes. Posteriormente abrió la escuela de arte Espira/La Espora que lleva varios años de operar y producir talleres, encuentros y exposiciones itinerantes en toda la región. Por su parte, en Honduras, la escultora Regina Aguilar inició un proyecto ambicioso en la década del 90 en un pueblo minero prácticamente abandonado, San Juancito. La artista transformó un viejo edificio en un taller espacioso en el que le enseñó a los habitantes locales técnicas para la confección de artesanías. Actualmente San Juancito se ha repoblado y su economía prospera gracias a la producción

⁶ La Cuerda, semanario editado por Anamaría Cofiño y otras intelectuales guatemaltecas, fue durante un tiempo un inserto del diario El Periódico en Guatemala. Algún tiempo después, Cofiño fundó la librería y casa editorial El Pensativo.

⁷ Beatriz Alcaine abandonó El Salvador después de haber sido secuestrada por el ejército cuando solo tenía 17 años, y regresó en 1993. Retomó lo que quedaba de su casa de infancia y la convirtió en un bar restaurante y centro cultural llamado La Luna. Este se convirtió en un verdadero espacio de encuentro regional para artistas y músicos, pero también sirvió de centro de discusiones entre el Frente Farabundo Martí y el partido Arena durante el proceso de paz.

⁸ Irene Escoffery falleció hace varios años en Panamá



de artículos decorativos que se venden en Tegucigalpa o se exportan. En Costa Rica, la fundación TEOR/ética, proyecto que he fundado y dirigido desde 1999⁹, abrió como un espacio alternativo para retomar la labor crítica y teórica que se había iniciado entre 1994 y 1998 en el MADC. Desde entonces, se ha consolidado como un centro de pensamiento y de acción a nivel regional y como un espacio de información y de producción documental con cerca de 40 publicaciones tanto escritas como audiovisuales.

Este tipo de iniciativas no son solamente manifestaciones locales. Más bien, la actividad en Centroamérica, acaso con cierta demora, responde a un fenómeno mundial. Si las mujeres artistas de los centros reconocidos de Europa y Norteamérica a menudo se han sentido marginadas, las mujeres de las llamadas periferias, como Centroamérica, podrían ser consideradas por algunos como doblemente periféricas. Aún así, la fractura de la rígida constricción del modernismo y un cambio definitivo de actitud de las mujeres han apuntado a modificar esta realidad. Aunque dentro de estructuras sociales muy conservadoras, recientemente las artistas centroamericanas, entre muchas "otras", han tomado mayor control de sus esfuerzos, creando obras que trascienden la inmediatez de una simple catarsis o protesta. Las curadoras, gestoras y agentes culturales actúan desde su propio tiempo y espacio, anclando su interpretación del mundo en experiencias propias; en forma similar, las artistas han asumido una posición crítica de su género con ese mismo eje. Sus discursos se generan a partir de su cotidianidad y de su historia personal, trabajando desde sus contextos sociales, económicos y políticos específicos, en lugar de partir de una postura feminista más transnacional. Sin embargo, no permanecen en la anécdota privada sino que se logra una proyección hacia situaciones compartidas por mujeres u otros subalternos a nivel global. Por otro lado, se percibe también un deseo de evidenciar la *otredad* entre ellas mismas: algunas artistas dejan de centrarse solamente en su propia experiencia para explorar la condición de mujeres muy diferentes a ellas, y tratar de comprender o incluso experimentar situaciones más dramáticas que las propias. Para estas artistas, ya no se trata de encontrar el punto de partida para una minoría, sino del desarrollo de una conciencia integral del sujeto como una identidad compleja y contradictoria entre una comunidad de *otros*.

⁹ Los fundadores de TEOR/ética fueron Bruno Stagno, fundador del Instituto de Arquitectura Tropical, Rolando Castellón, artista y curador, uno de los fundadores de la Galería La Raza en los años 70 en San Francisco, California, y quien fungiera como curador del MADC cuando la autora fuera directora, Claude Tournon, artista y coleccionista, y Paulo Herkenhoff, curador y crítico brasileño. TEOR/ética fue fundada el 21 de junio de 1999.



La exposición *Global Feminisms*, para la cual se escribió este ensayo, pretendía demostrar los lazos comunes entre las artistas contemporáneas de todo el mundo, en un entramado complejo de identidades y maneras de enfrentar contextos particulares. Pero ante todo mostrar cuán conscientes están de haber concebido un espacio diferente para la creación artística. Tomar en cuenta un cambio de esta magnitud, tanto si está en proceso como si ya se ha dado, será esencial en el estudio y la interpretación de las obras de arte realizadas por mujeres, así como en su forma de circulación.

Un punto de inflexión

En Centroamérica hay figuras femeninas que fueron pioneras de su tiempo¹⁰. No obstante, no fueron reconocidas en vida y, en consecuencia, sus aportes sólo fueron apreciados por unos pocos. Una de ellas fue Margarita Azurdia, conocida por un tiempo como Margot Fanjul (Guatemala, 1931-1998). Obtuvo una mención de honor en la bienal de Sao Paulo de 1969, con obras abstractas geométricas inspiradas por los tejidos guatemaltecos. Fue la primera artista de la región en crear objetos e instalaciones empleando elementos de la cultura popular, como su *Homenaje a Guatemala* (1974), expuesto en un prado abierto. Además fue una de las *performers* más tempranas (1971), y la primera en integrar el lenguaje vernáculo en la poesía, así como en abordar temas ligados a la conservación y la naturaleza, del mismo modo que el tema de la mujer. Azurdia y su obra no fueron comprendidas por la sociedad guatemalteca, y no es hasta recientemente que se le empieza a dar su lugar.

Rosa Mena Valenzuela (1910-2004), artista salvadoreña, es otra figura que emerge en un panorama provinciano, con una posición que la separa de su medio. Su extensa obra fue producida principalmente en papel y cartón, mezclando técnicas diversas. Las obras exhiben fluidez mediante un revestimiento de líneas y garabatos sobre una imagen que parece luchar contra el caos. Sus autorretratos son en extremo gestuales, sin concesiones, incluso evidencian una gran violencia en su autopercepción, a la vez que sus composiciones más grandes y sus trípticos expresan un sentido de lo místico. Algunos de sus trabajos sugieren cierta afinidad con la artista turca Semira Berksoy¹¹, aunque en el caso de Valenzuela estos

¹⁰ Ver el volumen "Tres Mujeres Tres Memorias", dedicado a Azurdia, Valenzuela y Prieto, publicado por TEOR/ética en San José, 2009.

¹¹ Semira Berksoy es una artista turca, unos años menor que Rosa Mena Valenzuela, invitada por Rosa Martínez a la Bienal de Venecia 2005. Cantante de ópera durante años, inició su obra pictórica tardíamente y se concentró en retratos de personajes de sus vivencias. Ambas artistas comparten un grafismo nervioso y una forma similar de abordar el retrato.



son realizados de una forma más frontal y directa. Rosa Mena fue acusada por el medio artístico local de no tener el oficio necesario. Su coetánea y rival la artista Julia Díaz (1917-1999), aunque más modesta en el desarrollo y el alcance estético de su trabajo, es otra figura notable en El Salvador. Se le reconoce particularmente como la fundadora de la primera galería de arte de su país en los años cincuenta, y creadora del Museo Forma, primera institución en albergar una colección general del arte salvadoreño del siglo XX. La colección, reunida por Díaz a lo largo de años, fue legada a una fundación y ahora está en calidad de préstamo de largo plazo al Museo de Arte de El Salvador (MARTE), que abrió en 2004.

Otra precursora notable fue Emilia Prieto (1902-1986), conocida principalmente como ícono de la cultura popular costarricense y del movimiento de izquierda, pero nunca reconocida como una de las artistas políticas más relevantes de su época. Prieto utilizó sus finos y pequeños grabados en madera de los años 30 en instrumentos de lucha ideológica y de crítica social, al tiempo que también constituían reflexiones sobre la sexualidad, la religión, el militarismo y otros temas controversiales. Prieto habló del cuerpo de la mujer como un espacio dominado y un territorio de protesta¹². La ironía de su obra, sin embargo, la salvó de la influencia y los lugares comunes del realismo social tan común en esa época, y logra mantenerla vigente al día de hoy. La participación de Prieto en los eventos de arte locales fue recibida con desdén o indiferencia por la mayoría de sus contemporáneos varones, que argumentaban que la artista privilegiaba demasiado a las ideas por encima de la función del arte, que no era otra que la de complacer. La mayor parte de sus obras se publicaron en el *Repertorio Americano*, una de las revistas más importantes de América, editada en Costa Rica de 1919 a 1959 por su fundador, el distinguido intelectual Joaquín García Monge.

Otras mujeres aportaron en diversa medida al desarrollo artístico de sus contextos. Lola Fernández (1926), de origen colombiano, pero radicada en Costa Rica, fue de las pocas mujeres que participaron en los grupos de artistas que estuvieron activos entre fines de los 50 y mediados de los 60, en varios países de Centroamérica, y que cuestionaron no solo las convenciones estéticas locales sino incluso que propusieron obviar límites entre abstracción y figuración. Más cercana, Victoria Cabezas (Costa Rica, 1950), posiblemente fue una de las primeras en utilizar objetos y recurrir a la ironía. Ya en 1971 había realizado dos piezas de corte sarcástico y con claras alusiones de género, mediante la utilización de bananos. Estos

¹² Emilia Prieto fue dada a conocer como la artista que era por una exposición organizada por dos jóvenes artistas, Sila Chanto y Carolina Córdoba, en el Museo de Arte Costarricense en el año 2004. La exposición se llamó Las Peras del Olmo, y se editaron gran parte de sus grabados.



funcionaban como referentes, tanto por su estatus como principal producto de exportación de Costa Rica en aquel momento, como por su connotación sexual bastante jocosa. Uno de los trabajos, *El jardín de las delicias* se compone de una estructura cuadrada rellena de arena sobre una rejilla. Dentro de esta se ubica una serie de bananos rellenos, cosidos en textiles de colores brillantes, aterciopelados, de variados colores y texturas. La otra pieza es un banano de peluche en gran escala, erecto, a medio pelar, tapizado con hermosas plumas de pájaro para crear un efecto de sensualidad extrema. Sin embargo, en sintonía con la estética *kitsch* de la obra, las plumas suponen una referencia irónica a la actitud de pavo real de ciertos machos.

La primera exposición de arte contemporáneo de Centroamérica, comisariada y producida en la región, fue *MESÓTICA II: Centroamérica/Re-generación*, inaugurada en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo en San José, Costa Rica, en 1996. No solo marcó un punto de inflexión en la forma de organizar exposiciones en el istmo, sino que, además, once de veinte artistas seleccionados fueron mujeres. Sin embargo, el principio fundamental de la organización de la muestra, de la que fui curadora junto con Rolando Castellón, no estaba orientado ni en términos temáticos ni de género. El final de las guerras en Centroamérica era muy reciente como para plantearse un enfoque tan específico. Más bien, la intención fundamental fue la de organizar la primera muestra de arte contemporáneo regional con curaduría "desde adentro", para decirlo de algún modo, de manera que los artistas pudieran ser presentados desde una perspectiva propia. Se intentaba cuestionar los estereotipos regionales de la práctica artística colocando obras convincentes que tuvieran sentido dentro del contexto de posguerra de cada país¹³.

Es decir, el que dicha exposición contara con una mayoría de mujeres no fue resultado de un programa específico, sino evidencia de una realidad: más mujeres que nunca presentaban propuestas contundentes, muchas de ellas explorando con éxito medios diferentes a la pintura. Aunque quizás en menor medida que en los grandes centros, hasta la década de los ochentas el arte de Centroamérica había sido eminentemente un mundo de pintores, y sobre todo de hombres. Los noventas, por el contrario, asistieron al surgimiento de una obra poderosa elaborada principalmente por artistas mujeres. Este trabajo difería del de sus colegas hombres por varias razones, pero una de ellas era que las mujeres estaban más dispuestas a arriesgarse. Esto se origina tal vez en la forma como habían experimentado la guerra en la región; ya fuera soportando sus consecuencias diarias o viviendo el exilio, o tal vez porque, al exacerbar el conflicto la tradición machista de la

¹³ Para mayores detalles sobre esta muestra, ver capítulo II en este volumen.



sociedad, esto lo convirtió en un detonante en la posguerra para reaccionar en contra de esa situación. Tal vez también porque las secuelas de la guerra las llevaron a adoptar una forma de vida que se distanciaba de las convenciones anteriores, y se asumía con más sentido crítico. Lo más importante, sin embargo, es que ya a partir de los años ochentas, se había comenzado a establecer una relación con el poder totalmente diferente a la de los hombres. Fue este nuevo tipo de acción, esta revolución sin violencia, la que logró insertar a las mujeres en el tejido social, como tomadoras de decisiones y no como simples encargadas de perpetuar un mundo diseñado por los hombres.

Las artistas participantes en *MESÓTICA*, al igual que sus predecesoras, abordaron su arte desde diversos ángulos. Isabel Ruiz (1946) es una de las artistas más maduras de la muestra, y una de las que sufrió persecución y represión durante los ochentas en Guatemala. Su obra es abiertamente política: una instalación de sillas calcinadas, como un escenario de funeral, alude a la quema de pueblos indígenas¹⁴. Una de las artistas más jóvenes, Irene Torrebiarte, miembro de una familia prominente, utiliza la fotografía para reflejar más bien lo que implica el sufrimiento en solitario de los rigores en las relaciones humanas en Guatemala. Priscilla Monge, una de las artistas que más ha reflexionado en su obra sobre los patrones de subordinación y manipulación, presentó *Sentencias de muerte*, un políptico de bordado en lino inspirado en textos del código penal de Costa Rica del siglo XIX. Xenia Mejía (1958), hondureña formada en Alemania, realizó una instalación vinculada al deterioro, la pobreza y la malnutrición urbanas. Desde entonces ha venido trabajando temas urbanos, como es el caso de sus acuarelas relacionadas a las desastrosas consecuencias del huracán Mitch, que azotó la costa caribeña en 1998. La obra de Karla Solano, costarricense, (1971) es una de sus piezas mayores, en la que examinaba su propio cuerpo por capas: entre dos grandes placas transparentes, representando el sistema muscular y circulatorio, ubicó su autorretrato desnudo de tamaño natural, impreso en acetato. Patricia Belli (Nicaragua, 1964) presentó dos cuadros que tensaban sobre bastidor ropa femenina de segunda mano, prendas obsoletas o extravagantes, gastadas, encontradas en Managua y que parecen residuos de un sueño perdido. Patricia Villalobos (EE.UU., 1965) es hija de padres nica/salvadoreños y ha vivido la mayor parte de su vida fuera de Centroamérica. Su obra desarrolla de diversas formas el tema de su propia identidad híbrida. Su participación en *MESÓTICA* fue una pieza de audio en la que su voz parecía entonar una historia en español, inglés y náhuatl. Esa voz en continuo, traslapando

¹⁴ La política de aldeas arrasadas fue un sistema de terror represivo ejecutado durante el gobierno de Efraín Ríos Montt, durante los años ochentas en Guatemala. Mas de 400 aldeas fueron quemadas hasta el suelo y sus poblaciones masacradas.



idiomas, en secuencias similares a la de los rezos, ilustra a su modo algo que ha dicho Rosina Cazali: muchos artistas de la región están dedicados a un soliloquio –un diálogo con su Yo interior¹⁵. Tal soliloquio puede considerarse como una manera de cuestionar una posición subordinada, pero al mismo tiempo es como un rezo que busca sostener una forma de sobrevivencia diaria. Por su parte, la pieza de Regina Aguilar constituyó la alusión más directa al carácter extenuante de las labores domésticas que las indígenas de la región realizan cotidianamente. En esos años, los temas de género por lo general se trataban de forma indirecta, y esta obra se servía de las piedras de moler maíz colocadas alrededor de un objeto en vidrio fundido donde era evidente la alusión a las manos ensangrentadas.

Otras perspectivas

Desde finales de la década de los noventa, las generaciones más jóvenes se han beneficiado de una comunicación más abierta así como de una mayor movilidad. Se enfocan los temas de género desde una perspectiva diferente: las artistas son menos reticentes en sus propuestas y más globales en sus inquietudes. Lucía Madriz (Costa Rica, 1973), por ejemplo, declara abiertamente que su intención es examinar “las construcciones simbólicas de las mujeres y las prácticas sociales sutiles que perpetúan la desigualdad de género”¹⁶. Como es lógico, su planteamiento la conduce a abordar igualmente el consumismo, la globalización y el abuso del poder económico, o sea, las diversas facetas de la subalternidad. Sus primeros trabajos incluyen fotografía, pintura y videos orientados a la crítica de ciertas ideas preconcebidas sobre la mujer.

Entre sus obras en video, es de especial interés *Stigmata*: la imagen muestra las manos de una mujer de las cuales mana cabello, en una doble referencia al vello corporal femenino socialmente estigmatizado, y al martirio masculino –las heridas sangrantes, mostradas por San Francisco de Asís y otros, que se asemejan a las de Cristo en la Cruz. De un modo menos directo, el video además sugiere el retorno natural del vello corporal eliminado, pero también el flujo periódico de la sangre menstrual. Recientemente, Madriz también ha producido instalaciones con granos, por ejemplo, tapices de suelo, que se refieren directamente a otros aspectos de la subalternidad. Abarcan también un mayor espectro al tratar temas como los derechos de propiedad intelectual, el *copyright*, la manipulación genética y los tratados de libre comercio. Estas instalaciones combinan un diseño altamente

¹⁵ Ver Rosina Cazali, *Laonceava grande*, *La cuerda*, 2 Agosto 1999, p. 8-9. Guatemala

¹⁶ Correo de la artista a la autora, octubre 2005.



sofisticado -por medio de una técnica acaso inspirada en las alfombras religiosas de calle de Guatemala- con materiales sencillos -arroz, frijoles, maíz- asociados a la dieta básica de las poblaciones de la región.

Sandra Monterroso (Guatemala, 1974) también se ha referido directamente a las estructuras de poder en la relación hombre/mujer mediante imágenes de alimentos y su diaria preparación, tarea convencionalmente asignada a la mujer. Tal vez su trabajo más logrado es *Tus tortillas, mi amor* (2004), un video en el que ella misma prepara harina de maíz, no moliéndola, como es la manera habitual si no masticándola, según la tradición ancestral de la preparación de la chicha, la bebida de maíz fermentado. En un recipiente escupe el maíz masticado para proceder a hacer las tortillas y decorar el producto con su sangre. Una de las primeras *performances* de Monterroso, en 1999, se tituló *Ave fénix*. Presentaba las diferentes realidades del acuerdo de paz firmado en 1996 en Guatemala, e incluía imágenes fotográficas en gelatina roja, una de las cuales era la vista parcial de un desnudo de mujer. Esto provocó la censura de la obra en el lugar de exposición, un local de banco, y la artista terminó la *performance* en la calle. Y es que la desnudez, aún un tema controversial, es una suerte de declaración de principios de parte de las artistas en Guatemala, en especial de Regina José Galindo (1974) y de María Adela Díaz (1970). Durante el evento *Octubreazul* del año 2000, y como parte de una prolongación del mismo, llamada *Tripearte*, Díaz se sentó desnuda detrás de una ventana, a la vista de transeúntes y visitantes del edificio, mientras le sacaba los ojos a peces que tenía amontonados a sus pies, ojos que luego colocaba en un frasco, a modo de reflexión sobre la violencia de su país.

Lezlie Milson (Panamá, 1958) produce ensamblajes escultóricos a partir de la acumulación de objetos similares. Con este tipo de propuesta parece sugerir una mirada sobre la dinámica de los grupos humanos¹⁷, en los cuales se percibe una presión sobre lo subalterno. Los temas de género son la esencia de su discurso. Milson aborda el tema de la sexualidad desmembrando el cuerpo femenino, como una referencia metafórica a la genitalización que simplifica su complejidad, que aísla los órganos sexuales como únicos elementos simbólicos del cuerpo deseado. Por ejemplo, fabrica senos de yeso con pezones coloreados con lápiz de labios y los coloca como trofeos en la pared, los cuelga de hilos como títeres o incluso los inserta en una mesa de noche cubierta con flores y hiedra.

¹⁷ Mónica Kupfer habla sobre "tribus humanas" en *De realidades y ausencias: tres artistas de Panamá en la Bienal de Cuenca*. Fundación de Arte y Cultura, Panamá 2001.



En el arte centroamericano, el cuerpo femenino, tanto en obras hechas por hombres como por mujeres, fue sobre todo un lugar de dolor, una metáfora de la ruptura. Esto era particularmente evidente en la década de los noventa. Sin embargo, artistas como Karla Solano asumen su propio cuerpo desde perspectivas más lúdicas. Solano se plantea a sí misma como sujeto principal de su obra. Luego de un período de fotomontajes de impresiones de radiografías suyas, pasó a usar su cuerpo como soporte pictórico. En este proceso se filmaba con la cámara en una mano mientras se pintaba con la otra, usando maquillaje de circo, para luego desmaquillarse de la misma forma. Más recientemente, Karla ha cubierto espacios de galerías o fachadas de edificios con gigantografías de detalles de su propio cuerpo, concentrándose en el aspecto de la piel que se pliega y se dobla a medida que pasa el tiempo. Crea ambientes extraños en donde el espectador camina sobre ampliaciones de imágenes del vello púbico, y nunca muestra el cuerpo entero, de modo que funciona como superficie fragmentada. Su proyecto de mayo del 2006 para una exposición colectiva, *Tres: focus sobre cuerpos femeninos* consistió en cubrir la fachada de la sede del evento con una impresión gigante de su cuerpo desnudo, en tonos sensuales, y suavemente reclinado. Contrariamente al estado usual de la mujer, que se encuentra rodeada por la casa, gracias a semejante recurso es la mujer quien envuelve a la casa, dándole una nueva piel.

Algunas artistas utilizan el tópico del maquillaje para cuestionar los parámetros tradicionales de belleza femenina. *Lecciones de maquillaje*, una obra temprana de Priscilla Monge¹⁸, realizada en 1998, se refiere al encubrimiento de la realidad que logra el maquillaje, mediante una estructura de progresión dramática a partir de una banal situación cotidiana. Jessica Lagunas (Guatemala, 1971) por el contrario, muestra en sus *performances* documentadas en vídeo una fuerte agresividad ligada a los estereotipos femeninos, y aparece maquillándose compulsivamente ella misma: la cámara enfoca los labios, saturándose de capas y capas de lápiz labial carmín o las manos de la artista pintando sus uñas sin cesar, con esmalte rojo, hasta que desborda la superficie de la uña y recubre desagradablemente los dedos, provocando otro tipo de alusiones. Otros tópicos de la belleza femenina son abordados por el trabajo de Ana Urquilla (El Salvador, 1979), mediante referencias a la manías reprobadas por las sociedades conservadoras por atentar contra las convenciones estéticas aplicadas a la mujer.

Es recurrente en las artistas centroamericanas movilizar objetos del hogar tales como utensilios de cocina, cubiertos y aparatos eléctricos, así como juguetes de niños o

¹⁸ Video de 1998 sobre la relación entre seducción y agresión.



marionetas, como si se quisiera insistir, irónica y paradójicamente, en componentes del supuesto universo femenino. La artista panameña, residente en Estados Unidos, Haydée Victoria Suescum (1961) en una larga serie sobre el tema, escoge trabajar dentro de la estética de los anuncios populares que venden electrodomésticos, y se sirve de sus encendidos colores ácidos y sus distorsiones de perspectiva. En *Mellizas* (2003), obra de Lezlie Milson, se utilizan cepillos de lustrar zapatos que semejan genitales femeninos, así como en *Multifuncional* (2003), de Lucía Madriz, se cuelga una pulidora eléctrica para piso, con sus dos cepillos circulares hacia fuera, cada una con una tetilla de biberón en el centro, listo para ser activado por un botón.

Estos últimos dos trabajos evocan una de las más importantes obras de Priscilla Monge, *Bailarina*, (1999-2000), en la que aparece un taladro eléctrico montado sobre un pedestal, la broca sustituida por una bailarina de plata que da vueltas cuando el observador presiona un pedal. "*Bailarina* plantea un ajuste de cuentas, irónico y retroactivo, tanto en relación con la obsesión de la vanguardia con el movimiento y la velocidad como con las fantasías sexuales de la modernidad... La belleza bajo presión: el taladro... describe en otro nivel la misma situación de agresión permanente"¹⁹. Al igual que Patricia Belli y Regina Galindo, Monge es una de las artistas más consistentes en el desarrollo de su discurso, a partir de lenguajes complementarios y una gran diversidad material. Su proceso artístico, iniciado a principios de los noventas, es un ir y venir de la pintura al video, de la fotografía a objetos, dibujos e instalaciones. Sin embargo, mantiene una coherencia temática en toda su obra, un hilo conductor que se ocupa de los aspectos velados de la sociedad, a partir de su experiencia en Costa Rica. Pero claramente ha sobrepasado la dimensión local para hablar del comportamiento humano en general.

Cuarto de aislamiento y protección es una de las más maduras y complejas piezas de Monge. Seleccionada por Harald Szeeman para la Bienal de Venecia en 2001, fue adquiriendo una resonancia más profunda al ser instalada en otras dos exhibiciones²⁰. Este cubículo de nueve metros cuadrados, completamente tapizado con toallas sanitarias e iluminado por un bombillo de luz tenue colgando del techo, invita al espectador a entrar y meditar. Las connotaciones del título reflejan los estados mentales negativos que los hombres, y la sociedad en general, asocian con la menstruación: locura, histeria, suciedad,

¹⁹ Cuauhtémoc Medina, Más allá del Ballet Mécanique, in *Priscilla Monge: armas equívocas*. Publicaciones TEOR/ética, San José, 2002. P. 14-16.

²⁰ El cuarto fue instalado en el pasillo central del edificio de las Corderie en el Arsenal de la Bienal de Venecia en 2001, lo cual le restó intimidad al acceso. En el Museo Tamayo de Ciudad de México, el año siguiente, se colocó de tal forma que creaba una atmósfera de silenciosa reflexión. Esto también se logró en el Museo de Arte Costarricense en el 2003.



impureza, todo lo cual requiere aislamiento y contención. Vista bajo otra luz, la pieza también evoca no sólo la vulnerabilidad sino también el poder creativo vinculado con el ciclo menstrual. Hay asimismo un latente poder visual pues la pieza, inmaculadamente blanca, es también un pronunciamiento cromático potencial, ya que está compuesta de material que eventualmente podría enrojecer de sangre. Esto quedó claro a partir de una *performance* individual que había hecho Monge en la ciudad de San José algunos años atrás: llevando unos pantalones blancos que ella misma diseñó, hechos también de toallas sanitarias cosidas, Monge realizó varias diligencias por la ciudad, manchando las toallas de su pantalón con la propia sangre de su menstruación mientras caminaba por las calles entre la multitud²¹. El poder de mostrar lo que por lo general se mantiene oculto es uno de los aspectos esenciales de la obra de Monge, que revela muchos de los deseos reprimidos de una sociedad por completo convencional. Se trata de un rasgo de su trabajo que ha influenciado la práctica artística en los últimos quince años en Centroamérica.

En este contexto, es preciso retornar a la obra de otra figura importante, Patricia Belli. Su trabajo habla desde la específica perspectiva de una mujer que lucha contra la propia percepción de sí misma. Por ejemplo, en uno de sus videos más intensos, la cabeza de una mujer rubia es filmada desde atrás mientras arregla y acaricia su hermosa cabellera; en algún momento, cierto movimiento despega lo que el espectador descubre que de hecho es una peluca. El espectador de pronto reconoce la cabeza calva de la artista. La obra de Belli no se refiere tanto al género en sí mismo como a la idea de marginalidad. Busca recuperar el oficio y lo artesanal como una actitud política, para contrastar el trabajo manual del mundo subdesarrollado con el acceso a tecnología de los países industrializados. De este modo, su instalación *El Circo*, presentado en la Bienal de La Habana en el año 2000, incorporó un sofisticado sistema mecánico de poleas, hecho de cable de acero inoxidable, con la fabricación artesanal de pequeños acróbatas deformes, o de partes de ellos, siempre confeccionados en tela y rellenos. Belli elige los materiales simples y comunes asociados con ocupaciones tradicionalmente femeninas, haciendo "pinturas" de pedazos de trapo sobre lienzo, o montando prendas a manera de cuadros, a menudo perforándolo con ramillas o espinas cosidas. Estos trabajos, que sugieren un discurso profundamente íntimo, de hecho se proyectan como experiencias emocionales, hacia una especie de reconciliación de sus preocupaciones políticas y poéticas. A través de estos objetos, Belli transmite las cargas que le impone la vida a la gente común, mientras exorciza su propia experiencia como niña que sufría de alopecia congénita.

²¹ Bloody Day, 1997



Como he escrito en otros ensayos sobre Patricia Belli²², la práctica de reconstrucción y el reciclaje funciona en sus trabajos como una metáfora de los sistemas políticos locales, pero esto no sería posible sin la carga del elemento personal tan fuerte. Esto es visible también en trabajos como los de la brasileña Nazareth Pacheco (1961). Niña talidomida, Pacheco fue sometida a cirugías reconstructivas durante la mayor parte de su niñez. El lenguaje agresivo de sus piezas de vestir, estrictamente inusables, de fines de los noventa, hechos de objetos filosos y cortantes tales como navajas de afeitar y agujas de sutura, evidencian su intensa experiencia quirúrgica pero también el poder de la moda en general para confinar, remodelar y en alguna medida desmembrar el cuerpo. En 2002, Pacheco expuso una serie de impecables grilletes asépticos para manos, brazos, cuello, piernas y pies, hechos de acrílico y de acero inoxidable a su propia medida, como si su cuerpo mismo estuviera aprisionado.

Temas de violencia

Una acalorada discusión tuvo lugar en un simposio organizado por TEOR/ética, en San José, en el año 2000²³. Después de que dos académicas guatemaltecas, Aida Toledo y Anabella Acevedo, presentaran sendas ponencias sobre la estética de la violencia en el arte de mujeres en su país, varias artistas protestaron vehementemente por considerarlas tergiversaciones de la práctica artística en un sentido amplio. Argumentaron que esas intervenciones citaban solamente una parte de lo que las mujeres artistas estaban produciendo, y que el trabajo más íntimo, menos ligado a la violencia social, estaba siendo ignorado. Esta discusión permanece como una referencia en cuanto a las temáticas del arte, así como a las formas de tratar temas políticos desde la perspectiva de género, y provocó una escisión que tuvo implicaciones importantes tanto para la producción artística como para la investigación.

De hecho algunas artistas se han inclinado más hacia asuntos de la intimidad que hacia temas de violencia colectiva, y buscan más bien descifrar sus historias personales. Muriel Hasbun (El Salvador, 1961) ha tratado de comprender sus propias raíces a través de

²² Ver la ficha de la artista en Thomas Riggs, ed., *St James Guide to Hispanic Artists: Profiles of Latino and Latin American Artists*. Detroit, St. James Press, 2002 y en *100 Artistas Latinoamericanos*, Publicaciones Exit, Madrid, 2007. Igualmente referirse al catálogo de su exposición en TEOR/ética, *El Circo*, San José 2001, Publicación #12.

²³ El seminario Temas Centrales fue organizado por TEOR/ética en San José, con el apoyo de HIVOS y la Fundación Rockefeller, y la colaboración de la Fundación Gate de Amsterdam. Con una masiva asistencia regional, Temas Centrales abordó las prácticas artísticas más recientes así como las posibilidades curatoriales de la región. Fue moderado por Cuauhtémoc Medina.



trabajos basados en el álbum de familia. Fotografías de sus antepasados de parte de su madre, francesa judía de origen polaco, y de parte de su padre, salvadoreño cristiano de origen palestino, aparecen superpuestas a imágenes de la tierra volcánica donde nació. La guatemalteca Diana de Solares (1952) ha defendido firmemente su derecho a trabajar a partir de sus preocupaciones de orden personal antes que de situaciones políticas. Solares ha producido una obra de corte más intelectual, principalmente en pintura y fotografía, en la que las investigaciones sobre su subjetividad se llevan de una manera extremadamente discreta y restringida mediante autorretratos velados, impresos en grises tenues, o de objetos relacionados con la vida cotidiana y recuerdos de niñez; más recientemente, gracias a ensamblajes fotográficos que atañen a la institución del matrimonio.

Una joven panameña, Rachelle Mozman (1972), formada en Nueva York, también mira hacia la sociedad en su intimidad más siniestra. Su trabajo gira en torno a lo que ella denomina *ex-urbia*: el mundo suburbano tan familiar en Ciudad de Panamá como en Nueva Jersey. Ella retrata a niñas que posan en sus hogares, en actitudes que, por momentos, sugieren una preparación para una ansiada adultez femenina. Sus fotografías resultan inquietantes y las escenas, situadas en el universo de la clase media, son un cúmulo de equívocos.

Cecilia Paredes (Perú, 1950), radicada veinte años en Costa Rica y actualmente en los Estados Unidos, empezó explorando la complejidad del mundo a su alrededor. De modo obsesivo organizaba conchas, semillas, ramas, plumas y otros elementos naturales, a fin de recomponer un orden personal con ciertas referencias a reglas, usanzas y prohibiciones del pasado colonial del virreinato. Más recientemente, Paredes ha creado un corpus de obra fotográfica, en la cual, usando su propio cuerpo, inscribe la poética corporal de las mujeres a través de elementos de su entorno, camuflando la femineidad en cuerpos animales, en vestimentas intervenidas, y más recientemente en tapices.

A pesar de aproximaciones de esta índole, de una forma u otra la violencia está presente tácitamente, y acaso de modo inconsciente, en el grueso del trabajo artístico reciente de Centroamérica. Se trata de una violencia que no surge solamente de agitaciones políticas sino de la lucha diaria por espacio y respeto.

Algunas otras artistas hacen un uso eficaz del humor y de la ironía para realizar una lectura sarcástica de la sociedad de consumo. Tal es el caso en los noventas de la obra de Leda Astorga: sus esculturas de resina representan personajes obesos, sobre todo mujeres que se visten ridículamente, con rulos plásticos en el cabello, y fuman mientras hablan por sus teléfonos móviles. Florencia Urbina (Costa Rica, 1964) es otra artista que recurre a la ironía. Basa sus pinturas en el lenguaje de la caricatura y el colorido del arte pop, para ridiculizar



las debilidades de una sociedad *light* y los excesos de la industria del turismo en Costa Rica. En sus primeras obras, de fines de los ochenta, su mirada implacable se había dirigido hacia la hipocresía en la política y representaba, por ejemplo, a personajes como el General Noriega de Panamá y el Comandante Ortega de Nicaragua, en situaciones de absurda celebración.

Figuras referenciales

Priscilla Monge, desde inicios de los años noventa, es quien marca un primer paso en aludir, de manera sutil pero contundente, a la violencia velada de una sociedad como la costarricense, considerada generalmente igualitaria y justa. En este sentido, su mirada y su perspectiva la convierten en una figura de referencia. Regina José Galindo comienza a trabajar al final de la década en Guatemala, y se ha convertido en una extraordinaria artista de *performance* en la región. Es una de quienes más directamente reflejan los efectos de la violencia, ya sea política o criminal, pública o privada. Uno de sus primeros *performances*, no obstante, tuvo un tono más poético y creó una situación inusual que sacó a los transeúntes de su rutina. Durante el Festival del Centro Histórico, en 1999, se suspendió con un arnés en el Arco de Correos en plena ciudad de Guatemala, y ahí leyó sus poemas; luego dejó caer las hojas de papel en que estaban escritos y provocó un remolino de gente que se agachaba para recoger los poemas. Un tiempo después, para la exposición *Vivir Aquí*²⁴, se sedó a sí misma durante cierto lapso de tiempo que permaneció en el espacio expositivo del Museo Ixchell. En *Octubreazul*, se hizo colocar en una bolsa para muertos y fue tirada al botadero de basura municipal. El título de la pieza, *No perdemos nada por nacer*, se vinculaba con el poco valor que se atribuye a la vida humana en Guatemala.

Los *performances* más recientes de Galindo son más abiertamente políticas. Cuando el general Efraín Ríos Montt, responsable por las masacres ejecutadas por el régimen militar a principios de los ochentas, se lanzó años después como candidato a la presidencia, Galindo realizó el *performance* *¿Quién puede borrar las huellas?* Descalza, vestida de negro, sosteniendo un recipiente con sangre humana, la artista caminó del Palacio Nacional al edificio de la Corte Constitucional en Ciudad de Guatemala. Mientras recorría las varias

²⁴ El evento Octubre Azul (1-31 Octubre 2000) comisariado por Rosina Cazali tuvo lugar en el espacio público de la ciudad de Guatemala, y retomaba la idea de la exposición *Vivir Aquí* de la misma curadora y que se había realizado en las salas temporales y el exterior del Museo Ixchel del Traje Indígena en abril de ese año. En esa muestra los artistas debían presentar obra que reflejara el significado de vivir en Guatemala. No hay catálogos para estas dos actividades. La pieza de Galindo fue presentada como cierre del evento el 31 de octubre.



cuadras que separaban un lugar de otro, remojaba sus pies dentro del recipiente, dejando sus huellas en las aceras de la ciudad. Como el escritor que introduce la pluma en el tintero, el episodio se convirtió en una metáfora poética para el acto de inscribir memorias imborrables: en este caso, recuerdos de aquellos asesinados por los militares. Dos años después, tuvo lugar otra fuerte *performance* de Galindo durante los días de pre-inauguración de la Bienal de Venecia del 2005. Confinada dentro de una estructura cerrada de madera, equipada con un altavoz, se dio golpes a sí misma con un cinturón de hombre, un correa por cada una de las 279 mujeres asesinadas en Guatemala desde el 1^{er} de enero de ese año hasta su llegada a Venecia el 9 de junio²⁵.

De modo similar, la mexicana Teresa Margolles (1963) ha abordado los asesinatos de mujeres cometidos en Ciudad Juárez, México, desde 1993, los cuales han sido ampliamente difundidos por la prensa. Viajó al área de Juárez y produjo un video de la carretera en donde muchas de las víctimas fueron secuestradas. Su video, del año 2005, no incluye imagen alguna, sólo el silencio espeluznante de una carretera que corta la llanura desértica al atardecer. Por otra parte, Margolles también ha desarrollado su obra utilizando como estudio la morgue judicial de Ciudad de México. En medio de esa eterna y contradictoria fuente de material visual, ella combina una actitud extrañamente maternal hacia los cadáveres, con una poderosa crítica al propio sistema corrupto que le permite producir su trabajo.

Tanto Margolles como Galindo y Monge, dirigen su atención a cuestiones que atañen a las mujeres, pero sus pronunciamientos no son específicamente feministas en su origen. Su planteamiento nace de la política en general, lo cual evidentemente incluye a la mujer. Esto a veces produce interpretaciones a partir de referentes equivocados. El video de Galindo, *Himenoplastia* (2004), en el que se documenta la cirugía de restablecimiento del himen a la que ella misma se somete, fue leído de manera errónea por algunos, quienes lo relacionaron con el trabajo de Orlan²⁶. El asunto, sin embargo, no tenía nada que ver con una estética de intervención corporal, sino que se refería a un proceso clandestino cada vez más común en Guatemala. Fue una decisión personal de la artista de someterse a un procedimiento por el que pasan muchas mujeres jóvenes de su país, sobre todo de medios humildes, y que responde a la intensa presión social de casarse siendo vírgenes. Esto se ha

²⁵ Al momento de escribir este ensayo, en diciembre 2005, para la exposición *Global Feminisms*, que abrió en marzo 2007, más de 500 mujeres habían sido asesinadas con saña. Mientras las víctimas en Juárez siguen un patrón – todas jóvenes mujeres, mestizas pobres que buscan inmigrar a los Estados Unidos- en Guatemala solo tienen en común que son mujeres y que sus cuerpos desmembrados han sido encontrados en cajas de cartón y maletas en diversos puntos de la ciudad.

²⁶ Ver María E Vetrocq, *Venice Biennale: Be careful what you wish for*, *Art in America* #93, Sept. 2005, p.111. Orlan es una artista francesa cuyo trabajo se desarrolla como intervenciones estéticas sucesivas sobre su propio cuerpo.



incrementado por la presencia en Guatemala de grupos religiosos vinculados con el conservadurismo moral de la era Bush en los Estados Unidos.

Toque de Queda, acción realizada por Galindo en Le Plateau, París, muestra su capacidad de analizar el contexto social donde se presenta. En respuesta a los levantamientos de inmigrantes en noviembre de 2005, decidió que se la colocara en una célula de aislamiento al momento de su llegada a Francia, renunciando voluntariamente a la libertad de caminar las calles de la ciudad: una reclusión relacionada con la pérdida de libertad propia de un extranjero. La idea del confinamiento ya estaba presente en su performance en la Bienal de Lima en 2002: cubriendo sus ojos en el aeropuerto de Guatemala, voló hasta Perú y permaneció con los ojos vendados durante todo el tiempo que estuvo en allí, hasta su regreso a casa. Durante los días de inauguración de la Bienal, se sentó sola, en silencio, en el espacio expositivo convertido en habitación, y habló sólo con su curadora, Rosina Cazali, quien la acompañaba cada noche a su regreso al hotel, la ayudaba a comer, asearse y vestirse. En 2008, Galindo retoma y afina el concepto del confinamiento, ligándolo al contexto en que se encuentra, en su obra realizada durante su residencia en Art Pace, San Antonio, Tejas. Con el título *America's Family Prison*, la acción consistió en rentar una celda tipo familiar a una empresa que da todo tipo servicios a las prisiones privadas. La artista habita la celda, junto con su bebé y su esposo, por un tiempo de 24 horas. Luego la celda se deja vacía como objeto.

La obra de Galindo no es sólo sobre el particular acto de resistencia del artista, sino que se trata de cómo y hasta adónde está dispuesto a comprender cada espectador, y sobre todo, a soportar la realidad de la violencia expresada a través de la *performance*.

Una práctica cambiante

En la región centroamericana existen muchas otras mujeres que trabajan bajo la perspectiva del feminismo y el género, así como de otras temáticas afines. La mayoría de ellas optan por el video, la fotografía y el trabajo basado en foto. Donna Conlon (1965), quien vive y trabaja en Panamá, está entre las más sólidas artistas de video. Su material no nace del feminismo *per se*, sino que concierne el ambientalismo, con una sutil pero potente crítica del mundo del consumo. Una de sus obras más conocidas, *Coexistencia* (2003), fue proyectada por primera vez en el Pabellón Latinoamericano en la Bienal de Venecia de 2005. El video muestra un desfile de hormigas arrieras, en el bosque panameño, que recogen pequeños pedazos de papel dejados en su camino por la artista, y que representaban las banderas de los países miembros de las Naciones Unidas. Conlon también ha documentado acciones realizadas casi en solitario, y ligadas a la contaminación de



carreteras y zonas costeras de Panamá. Sus últimas obras, de 2009, realizadas en conjunto con Jonathan Harker (1975) tratan sobre la destrucción del patrimonio arquitectónico de la capital panameña, y crean juegos de mesa a partir de fragmentos de las demoliciones.

Conlon señala que su trabajo es una exploración socio-arqueológica de sus alrededores inmediatos, donde los objetos, las imágenes y las acciones que encuentra se reconfiguran en videos que comentan la idiosincrasia humana y las contradicciones de la sociedad contemporánea²⁷.

El trabajo de instalación también parece ser un medio favorecido por mujeres, quizás siguiendo la idea de Patricia Belli: la instalación es un "medio corporal que subvierte el estereotipo de la mujer como piel y el hombre como mirada; lo subvierte en el sentido de que las mujeres lo usan para hablar desde ahí, con una conciencia del Yo"²⁸.

Mientras los noventa atestiguaron la emergencia de muchas mujeres artistas, hay una mayor presencia de hombres en las generaciones de artistas más jóvenes. Sin embargo, hay un cambio generacional en temáticas y tratamientos. Ronald Morán, por ejemplo, (El Salvador, 1972) durante varios años desarrolló el tema de la violencia doméstica, un tópico que ningún hombre de generaciones anteriores hubiera abordado. La mayoría de los actos violentos en el seno de la vida familiar, ocurren en la cocina doméstica, donde cualquier objeto –sartenes, cuchillos, etc.– puede usarse para lastimar a mujeres o niños. El artista construye escenarios con paredes completamente tapizadas en una especie de guata de algodón, como si esta cobertura pudiera silenciar la violencia presente en las vidas de quienes habitan estos espacios.

Muchos de estos artistas más jóvenes han retornado a la pintura, pero desde otra perspectiva. Federico Herrero (1978), invitado por Harald Szeemann a participar en varias exhibiciones y ganador del premio al joven artista en la Bienal de Venecia en 2001, se ha convertido en un exitoso pintor desde muy joven. En lugar de hacer solamente pinturas de estudio para canalizarlas en el mercado del arte, realizó durante mucho tiempo intervenciones pictóricas efímeras que funcionaban casi como un servicio público. Igualmente evidencia un tipo distinto de sensibilidad su serie de las llamadas *imágenes encontradas*, consistente en fotografías tomadas por Herrero en los alrededores de la ciudad

²⁷ Ver el statement de la artista en el plegable que acompañaba la 7º Bienal de Panamá. Museo de Arte Contemporáneo, Panamá, 2005. P. 4.

²⁸ Declaración de la artista en su website www.patriciabelli.com



de San José, las cuales buscan por un lado capturar escenas simples, y llevarlas a constituirse en planteamientos pictóricos de orden personal.

Feminismo de otra generación

¿Por qué hablar de estos artistas en el contexto presente? El feminismo no concierne sólo al trabajo de las propias mujeres, sino también a una generación de hombres jóvenes, afectados por la influencia de los noventas, que no temen permitirse el desarrollo de una mirada distinta. Se permiten ocuparse de asuntos cotidianos en lugar de adoptar alguna pose mesiánica, y así dejan salir una parte oculta de su *psique*. Se trata de un fenómeno distinto al discurso *gay*, que de cara a la represión social ha sido reconocido solamente en Costa Rica y Panamá, y no tanto en otros países de la región. Dicha generación de jóvenes representa, un cambio significativo en la actitud de los hombres artistas en relación con el poder, el género y la política.

Uno de los pocos aspectos positivos de la globalización es el acceso a la información. Aun cuando tienen ciertas condiciones en común, ello permite una mayor toma de conciencia de las diferentes circunstancias en las que viven, trabajan y producen las mujeres de distintas culturas, en lugares alejados del mundo. El fenómeno ha contribuido a una mayor comprensión y a un sentido creciente de solidaridad de género; no sólo en lo que respecta a la posición de las mujeres en la sociedad sino también, y en particular, respecto de las maneras en las que las mujeres asumen cualquier tipo de trabajo que emprenden. Sea en el arte, en la política o en cualquier otro campo profesional, sus miradas y sus mentes pueden interpretar la realidad y leer las situaciones mediante pensamientos menos lineales de los que una historia del arte central ha impuesto durante siglos. De alguna manera las mujeres toman los instrumentos que existen para producir lo que hacen, pero al mismo tiempo logran una reformulación. La licencia para utilizar lenguajes supuestamente "femeninos" se toma como una forma de interrogar la definición misma de "lo femenino".