

Pablo Hernández Hernández

La reconquista de la imagen-palabra

Universidad de Costa Rica

jose.hernandezhernandez@ucr.ac.cr

Prefacio

Fue el problema de las formas de la violencia y de lo político en las artes visuales producidas en Centroamérica el que me llevó a conversar en dos ocasiones con Virginia Pérez-Ratton. Fueron las únicas ocasiones en que conversé con ella. Estas conversaciones se convirtieron en discusiones y luego en posiciones de investigación. No se trataba de una comparación, de un pulso, de una balanza o de una batalla, se trataba, y se sigue tratando, de un sólo movimiento de la memoria, de la imagen, del concepto y de la desesperación, uno de esos movimientos que permite el encuentro entre la filosofía y la producción cultural cuando ambas están interesadas en los problemas del arte. Pero se trataba también de un rizo en la historia misma del arte centroamericano que permite poner en contacto al menos dos épocas, una misma dirección, aunque bajo dos diferentes estrategias, de apuntar a los problemas cruciales del arte centroamericano y un horizonte de respuestas y de formas de responder, siempre desplazadas, a la pregunta por las relaciones entre violencia, política y creación artística en esta región.

A continuación se presenta un cuadro instantáneo de aquél movimiento, una de sus figuras, de sus múltiples y posibles constelaciones, que no pretende ser la definitiva ni dictar el final del movimiento, pero que se deja para sí la intención de mirar la historia indirectamente, en unas cuantas obras de arte, en unos cuantos conceptos, en unas enunciaciones, en la creación de un

lenguaje crítico para seguir pensando. Los mismos elementos que forman este texto podrían ser desmontados y remontados de otros múltiples y posibles modos, quizás para llegar a otras partes. Es en ese respetuoso y alusivo sentido que este texto (se) refiere, o (se) representa, a (con) Virginia Pérez-Ratton.

Un movimiento retrospectivo

En el año 1972 la afamada historiadora y crítica del arte latinoamericano Marta Traba escribe en la revista parisina *Libre* sus percepciones sobre las artes visuales del istmo luego de haber sido parte del jurado de la primera bienal centroamericana un año antes¹. Esta bienal, organizada por el Consejo Superior Universitario Centroamericano y llevada a cabo en San José de Costa Rica planeaba otorgar un premio general, varias menciones, y además, premios por países. Fuera del premio general de la bienal, otorgado al guatemalteco Luis Díaz por su obra *Guatebala*, y una mención a Rolando Castellón de Nicaragua, todos los demás premios y menciones fueron declarados desiertos. El argumento que Traba expone en el artículo mencionado afirma, con toda la severidad que la caracterizaba, que “no había derecho para tal pasividad, para concepciones tan exánimes o conformistas; porque si los artistas se apagan, ¿quién aclara el espeso tejido de tinieblas?” (Traba 117). Traba queda sorprendida de cómo en el contexto de una dependencia paralizadora, una cruel historia pasada y presente, inútiles intentos de liberación, un constante tratamiento y enfrentamiento con el imperio, y una dominación de cacicazgos y “señores presidentes” criminales, los artistas centroamericanos de entonces, o al menos los que fueron convocados a la bienal, pudieron producir obras “o bien para decir cosas enteramente insignificantes o bien para no decir nada” (116).

De esta manera no sólo se acabó con esta bienal luego de su primera edición, sino que se decretó la derrota del arte centroamericano de entonces frente a las formas simbólicas del poder y

¹ Junto con el artista gráfico mexicano José Luis Cuevas y el artista peruano Fernando de Szyszlo.

frente al repertorio oficial de representaciones de lo nacional. Tal y como se puede leer entre líneas Marta Traba inscribe al menos en dos niveles el fenómeno de lo político en relación con las situaciones y formas de la violencia, fundamentalmente simbólica, estructural (social), económica y geopolítica. No sólo se trata, dentro de un nivel básico, de representar los fenómenos de violencia que acosan la cotidianidad centroamericana, sino que se trata, en el otro nivel, de entender la violencia como una lógica que atraviesa también las técnicas, espacios y formas de circulación de las representaciones, y las estrategias de interpretación de la producción cultural. Dicho de otro modo, este texto paradigmático de Marta Traba nos muestra que el problema de las relaciones entre arte y violencia, en el caso centroamericano, no puede quedarse en el simple esquema de un arte que sería espejo reflector o ventana de exhibición de la violencia real y cotidiana, siendo entonces su estudio una especie de levantamiento del catálogo de modelos y motivos de la violencia en las artes.

Con el gesto de la declaración de los premios como desiertos interpretamos el efectivo ejercicio de diversas formas de violencia. No es que los premios son declarados desiertos porque no hay suficiente violencia representada, sino que la declaración muestra la efectividad y complejidad de los niveles y las formas de la violencia y de lo político que actúan en el campo cultural centroamericano. El problema planteado acá es más bien cómo la violencia logra atravesar las representaciones tanto como sus modos de ser producidas y percibidas, y los modos en que circulan y se legitiman socialmente.

Nota sobre el concepto de violencia

El concepto de “violencia” se ha convertido en una categoría fundamental dentro de la investigación estética contemporánea, entendida ésta en un sentido amplio, esto es incluyendo la semiótica, las teorías literarias, las teorías del arte, las ciencias de la comunicación y los estudios antropológicos sobre el capital simbólico y otras disciplinas más que se ocupan de los temas de la percepción, la sensibilidad, la representación, la producción simbólica, la producción de sentido y

su mediatización cultural y social (véase Dabag, Kapust y Waldenfels). El objetivo principal de esta nota responde a la dificultad de acceso claro y distinto en este inmenso campo temático, propone presentar una delimitación posible de este enorme fervor teórico y analítico que vincula la investigación estético cultural con la violencia. En este caso, restringido y delimitado por las conclusiones de una reciente investigación sobre las artes visuales centroamericanas contemporáneas, artes producidas por la generación de artistas que inician su trabajo creativo inmediatamente después de los acuerdos de paz en Centroamérica, a inicios de la década de 1990.

Se trata, en primer lugar, de un análisis de obras de las artes visuales de los diversos países centroamericanos que han sido producidas luego de los procesos de disolución de los conflictos bélicos. Procesos que han tenido lugar a lo largo de la década de 1970, 1980 y parte de la década de 1990, y que dan paso a lo que es definido por algunos, según mi opinión con desmedido optimismo, como el período de transición hacia la pacificación y la democratización de Centroamérica (véanse Teor/ética, *Temas*; Teor/ética, *Estrecho*). En segundo lugar, se trata de un análisis de obras en las que se utiliza la palabra como un recurso más dentro de lo que convencionalmente es considerado como “artes visuales”; en este sentido, nos restringimos al estudio de obras que experimentan con estas relaciones intermediales entre la cultura verbal y la cultura visual, experimentación que constituye una de las características centrales del campo artístico del período mencionado. Estas particularidades nos permiten, en un período relativamente corto de tiempo pero reciente, con referencia a un espacio geográfico, cultural, político y social sumamente complejo y en una época de crisis y trastorno de los referentes sociales, culturales y simbólicos del período anterior, articular de una manera crítica y teóricamente fértil los conceptos y fenómenos de la representación, la mediación y la violencia tal y como nos los lanza sobre la mesa de discusión el arte contemporáneo centroamericano.

La pregunta por la violencia llega a la investigación estética contemporánea desde cuatro diferentes direcciones. Primero, desde la sistematización que esta categoría había sufrido dentro del pensamiento político, por ejemplo en cuanto a las diferenciaciones entre violencia directa e indirecta, violencia estructural, poder, contrato y Estado. En segundo lugar, desde las

metodologías y teorías dedicadas a la pacificación y a la solución pacífica de conflictos, que vincularon las capacidades simbólicas e imaginarias de expresión, reconocimiento, identificación y representación como parte esencial de la solución de conflictos, principalmente de orden bélico. En tercer lugar, desde las teorías y las ciencias de la comunicación colectiva y los estudios de género, en los que la construcción y producción de subjetividades se explica sin dejar de lado las formas de circulación y legitimación masivas de imágenes y relatos de violencia. Y finalmente, desde las investigaciones principalmente históricas, sociológicas, antropológicas y psicoanalíticas, sobre la memoria, los reclamos de justicia y el trauma (véase Grimminger). Todas estas son a su vez dimensiones que reconocemos con toda claridad como parte del tema de la violencia y de cómo desde las ciencias sociales este tema se ha acercado a las investigaciones estéticas. Sin embargo, ninguna parece definir de manera singular el punto de vista que la estética nos puede ofrecer cuando se ocupa del tema de la violencia. Y más bien habría que decir que a estas cuatro direcciones se debe sumar una quinta línea histórica de trabajo, que sería la propia y antigua tradición que dentro de la estética, la poética, la retórica, las teorías del arte y las teorías literarias se ha acumulado sobre este tema. Dicho de una manera más sencilla: aunque contemporáneamente tengamos la impresión de que las investigaciones estéticas simplemente reaccionan a la preponderancia del tema de la violencia en las ciencias sociales, lo cierto es que ella trae consigo una serie de tradiciones y de preguntas que hacen inevitable el diálogo entre las dimensiones social, política, psicológica, cultural, medial y estética de un fenómeno tan complejo como el de la violencia, sin tener que reducirlo a uno solo de sus aspectos.

En un sentido muy amplio la aproximación estética al problema de la violencia sigue el antiguo esquema de explicación a partir de la relación y la tensión constante entre *Physis* y *Nomos*, el conflicto entre naturaleza y ley, expresada tanto en los fenómenos políticos como en los fenómenos estéticos, y que además sirve de base para la diferencia entre los términos latinos de *potestas*, *auctoritas* y *violentia*, que pasan del derecho romano a la retórica y luego a las teorías artísticas sobre lo bello y lo sublime. No voy a avanzar en esta dirección más allá. En la producción artística el tema de la violencia sigue un esquema analítico de tres dimensiones. Los

diferentes procesos simbólicos, materiales, retóricos y de representación de la violencia en las artes son entendidos, en primer lugar, a partir de los procesos de la percepción y de la sensibilidad, del funcionamiento de nuestros sentidos y su intercambio con el mundo como un proceso natural o físico; en segundo lugar, son entendidos a partir de las codificaciones culturales y su historia como medios de expresión y de representación; y en tercer lugar, a partir de su vinculación con el ejercicio de diferentes formas de poder y de legitimación y validación del poder ejercido, sufrido, resistido o reproducido. En el enfrentamiento de cada sujeto con una obra de arte siempre tienen lugar un proceso físico natural de percepción, una determinada codificación de signos y símbolos, y diferentes posibilidades de instrumentalización de los espacios de producción y recepción, de los efectos y reacciones individuales y colectivas a este intercambio simbólico. El proceso de percepción, el sistema de representación y el dispositivo arte (o la medialidad correspondiente). La violencia puede intervenir, dependiendo de la amplitud de nuestra definición de ella, en cualquiera de estos puntos, en algunos de ellos o en todos.

Expedientes abiertos

A pesar de la riqueza de todos estos senderos posibles de transitar dentro de la temática que nos convoca, nos concentramos en los dos últimos aspectos mencionados: la representación y la mediación. Y seguimos, como motivo de nuestra dispersión, una pregunta que surgió con respecto a la producción cultural centroamericana de posguerra. Esta era la pregunta por la relación que el arte de los nuevos artistas de la década de 1990 establecía con el pasado bélico y con el contexto contemporáneo de transición y pacificación. Concretamente se trata de la pregunta por las relaciones entre las representaciones de la violencia o la violencia representada, por un lado, y los elementos culturales utilizados para su representación y circulación por el nuevo campo artístico centroamericano, esto es los medios de representación de la violencia, por el otro lado.

A continuación se analizarán algunos ejemplos que pueden lanzar más luz o al menos pueden ilustrar mejor esas complejas relaciones entre los medios (las palabras, las imágenes y sus soportes y documentaciones artísticas visuales), las representaciones y la violencia. Es quizás de este modo que podemos delimitar a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de violencia(s) en las artes visuales contemporáneas, específicamente en las producidas en Centroamérica con posterioridad a los acuerdos de paz que tienen lugar a finales de la década de 1980.

Primero una fotografía clave y paradigmática para toda esta generación de artistas centroamericanos que es la fotografía de Luis González Palma (Guatemala) titulada *La mirada crítica* que está compuesta por dos tomas, en forma de panel díptico. Una de ellas, al lado izquierdo, contiene una fotografía, manchada con pequeñas pintas rojas y negras a modo de basuritas y de hojas, pero también de cicatrices o señas de maltrato, en la que se puede observar la página inicial del segundo tomo del catecismo escrito por el inquisidor de la Orden de Predicadores Jaime Barón y Arín (1657-1734) intitulado *Luz de la Fe y de la Ley en diálogo y estilo parabólico entre Desiderio y Electo*. El libro aparece abierto en esta página inicial y ligeramente inclinado dentro de la toma, lo que hace que no corresponda con los ejes horizontales y verticales del encuadre. La segunda toma contiene el retrato de una joven muchacha con marcados rasgos indígenas. Este retrato representa a la joven con rostro serio y concentrado y vestida de negro. Dos elementos resaltan de este retrato: una cinta métrica alrededor de la cabeza de la joven y una mirada directa hacia el objetivo, es decir hacia quienes la retratamos y la miramos. Como mencionábamos, ambas tomas forman una unidad, una sola obra, o mejor aún, una sola imagen doble con la que González Palma nos ofrece al mismo tiempo una historia de la mirada y una crítica de las formas de mirar que no se reducen a la mirada de la modelo, sino a la mirada referida por la cinta métrica y la mirada referida por la palabra escrita y sus soportes. La mirada que escribe y lee, nuestra mirada y la mirada que nos devuelve lo que miramos, son acá formas de un testimonio de la violencia que se encarna en medios aparentemente inofensivos: el libro de catecismo y la fotografía antropométrica. Podríamos decir que la violencia es acá abordada no en relación con un hecho concreto de abuso o agresión física, sino en relación con

los dispositivos verbales y visuales que se han acumulado en la historia de los países centroamericanos, específicamente Guatemala en este caso, como dispositivos de representación y soportes de formas de violencia ejercidas a través de ellos en nuestros modos de ver, de retratar, de escribir y de leer (véase Gruzinski). Las disputas sociales, culturales y mediales por lo escrito, por la administración de la lectura y su enseñanza, y por lo visible, por la determinación del tipo y naturaleza de quienes se hacen visibles a partir de la fotografía, son acá apropiadas por el arte para alertar sobre la necesidad de una historia de la mirada, que lee y que ve, que escribe y que muestra, que trascienda la noción clásica de ilustración y que al mismo tiempo se proponga como un nuevo campo de evaluación (bio)política de dichas prácticas simbólicas y mediales. En este sentido, tanto la fotografía antropométrica (etnológica, criminalista y culturalista), como la reedición de antiguos catecismos para ser redistribuidos a finales del siglo XIX en América Latina como arma de guerra contra la dispersión, y democratización, de la lectura y la escritura, del monopolio de la palabra por parte de la Iglesia Católica, frente a sectores emergentes como los intelectuales y técnicas renovadas de impresión y edición en este subcontinente, son reconocidos como elementos esenciales de la “guerra de las imágenes” y de su historia.

Veamos ahora otro ejemplo, en este caso de la artista Priscilla Monge (Costa Rica). Esta artista ha trabajado siempre bajo la premisa de que el cuerpo predilecto de inscripción de violencia es el de la mujer. En su forma de “cosa sexy” y “objeto primario para el agrado y el deleite” el cuerpo de la mujer se convierte en el receptor más complejo de formas de violencia, algo que a partir de la década de 1990 muchas artistas a lo largo de Centroamérica empiezan a considerar como tema sobre el cual participar a través de sus trabajos. En el caso de Priscilla Monge no se trata de una propuesta que *toma partido* en el sentido exclusivo de desarrollar un discurso plástico y verbal feminista, sino que más bien desarrolla estrategias para abordar críticamente las posiciones de los términos involucrados en los conflictos cotidianos de violencia y abuso. Es el caso de la obra *Boomerangs* (véase Pérez-Ratton), en la que siete boomerangs de madera sirven de soporte a pirograbados en los que se escriben, o más bien, se inscriben con fuego las siguientes expresiones: “Hijo de Puta”, “Estúpida”, “Cornudo”, “Putá”, “Maricón”,

“Come Mierda”, “Malparido”, “Idiota”. Todas ellas expresiones de insulto del registro más agresivo y vulgar del habla cotidiana centroamericana. Insultos que suponen una situación de discusión sumamente agresiva y descontrolada, con absoluta ausencia de respeto mutuo entre los participantes de la discusión y sus contextos vitales. Priscilla Monge utiliza el boomerang no sólo como figura deportiva o física de lanzamiento (“el efecto boomerang”), en este caso, de insultos que han sido lanzados al aire o al otro y que retornan al mismo emisor. Esta artista también hace referencia al boomerang como instrumento y arma de cacería que se lanza con el objetivo de dar un golpe letal, o cuando menos inmovilizante, a la presa; estos son los boomerangs que recobramos una vez que hemos dado un golpe letal a la presa para apropiarnos de ella. Lo que nos muestra esta obra es más bien cómo la interpelación que se ejerce a través de los insultos es medio de formas de violencia que permean las formas cotidianas de relación entre los sujetos de las sociedades centroamericanas y de las formas sociales, verbales y visuales, de constituir sujetos sociales a partir de esta interpelación al individuo, concretamente a su cuerpo, a sus maneras de ver, leer y escuchar. Un recuerdo sumamente elocuente de las condiciones en que por ejemplo Louis Althusser nos describe el funcionamiento de los “aparatos ideológicos de Estado”.

Algo que también nos ofrece la artista guatemalteca Regina José Galindo. Ese el caso de la obra titulada *Perra*, una acción o *performance* que relaciona, como reza el texto que acompaña las fotografías de la documentación de esta acción, la idea de la inscripción de escritura en el cuerpo con hechos de violencia basados en las formas de sujeción asociadas a las diferencias de género, el insulto y su tratamiento en los medios de prensa locales:

 Escribo la palabra PERRA con un cuchillo sobre mi pierna derecha. Una denuncia de los sucesos cometidos contra mujeres en Guatemala, donde han aparecido cuerpos torturados y con inscripciones hechas con cuchillo o navaja. (Galindo s.p.).

Acá el tema de la violencia y la interpelación no sólo se refiere a la ejecución de violencia física y represiva, o violencia ideológica, sobre los individuos para constituirlos como sujetos. La

violencia, en este caso es presentada como un elemento cotidiano en la sociabilidad y en los medios de comunicación, como una violencia ejercida entre los mismos ciudadanos, y se refiere no a la violencia que produce sujeción sino a la violencia producida a partir de la sujeción. La adjudicación de roles, de representaciones y de funciones sociales a las mujeres provoca que sean percibidas como objetos a disposición de la voluntad de quienes frente a ellas se presentan como poderosos verbalmente y mediáticamente (véase Ette).

El insulto “perra”, supone que la comparación de la mujer con la hembra canina se basa en un significado exclusivamente sexual sobre la promiscuidad y la pasividad como objeto de copulación. Sin embargo, la clave de la acción de Galindo se encuentra en la inscripción en el cuerpo, en el cuchillo y en la sangre, la herida y la posterior cicatriz. Según esta acción la inscripción del insulto una sola vez en el cuerpo de la mujer la deja literalmente marcada con el insulto para siempre, mostrando que la lógica de este insulto funciona como la interpelación que, una vez que se ha ejercido sobre un individuo, es ella, la interpelación, el llamado, en este caso el insulto y su inscripción, la que marca a este individuo como sujeto en el contexto social. No es la repetición de los actos femeninos los que la hacen sensible de ser insultada como “perra”, sino es el hecho de ser interpelada, llamada “perra”, lo que la hace para siempre sensible de seguir siendo denominada, insultada y percibida socialmente de esta manera.

Obviamente, el conjunto de elementos que coordina esta aparentemente simple acción de Galindo nos plantea, no sólo los problemas de la visibilidad de estos sistemáticos ataques a la población femenina, de la acción de la escritura y de la inscripción del insulto y del reclamo de justicia contra ellos, sino también y de manera enfática el problema de la legibilidad de estos mensajes de la violencia en el cuerpo. La relación escritura-superficie-cuerpo genera una cadena simbólica que puede extenderse en la relación interpelación-espacio público-violencia. El problema político de la legibilidad de las marcas de violencia y de agresión contra las personas se combina con el problema, también político, de la legibilidad de las interpelaciones que se inscriben en los individuos para hacer de ellos sujetos. Desde este punto de vista la linealidad de la escritura también tiene relación con la sujeción del cuerpo a una codificación de la legibilidad,

un control que está relacionado con la forma de hacer archivo y de identificar el cuerpo con un orden de escritura y de lectura, como ya vimos en relación también con la fotografía de González Palma. En esta situación concreta ir tras la huella de la violencia, plantea el tema de la legibilidad de la violencia y de nuestras capacidades para leer esta lógica de la interpelación y la inscripción de la violencia no sólo en las víctimas de los criminales, sino también en el cuerpo de la artista que literalmente encarna todos nuestros cuerpos en su acción. La asociación convencional del insulto “perra” con la conducta promiscua e hipersexual, tiene que ver con esta legibilidad del insulto. Leemos y utilizamos el insulto como si en él se realizara una descripción de la persona a la que se lo adjudicamos, pero al mismo tiempo sabemos que la verdadera lógica del insulto consiste en adjudicar las cualidades del insulto a personas que no sabemos si las poseen. En la mayoría de los casos el insultar no supone la veracidad de los calificativos que el insulto enuncia o la comprobación de si, efectivamente, esos calificativos se refieren a cualidades de la persona insultada. El insulto tiene por objeto hacer de la enunciación una agresión, una especie de golpe verbal que debe dejar una herida y una cicatriz en el (la) insultado(a), independientemente de que el insulto se aplique con veracidad o con falsedad a él o a ella. Esta misma idea es utilizada y desarrollada por Priscilla Monge con sus *boomerangs*, como vimos. La legibilidad del insulto como la de la violencia se realiza en el intersticio entre lo que sabemos y no sabemos de los demás, y como la misma interpelación no tiene la función de conocer realmente las actitudes o de corregir realmente las conductas, sino la inscripción del cuerpo, el individuo y el sujeto en un orden que dominamos verbal y visualmente como un discurso. Lo importante de la sujeción, de la violencia, de la interpelación y de la inscripción, dicho de otra manera, reside no en el conocimiento de los otros ni en la comprensión de cómo son los otros diferentes a mí, sino en el ejercicio de un poder que designando a los otros me permite hacer de ellos casos de categorías dentro de mis ordenamientos, dominios y discursos, es decir, legibles, tan legibles como las cicatrices de la inscripción del insulto en la piel de Regina José Galindo.

Pasemos ahora a otros dos ejemplos, los de los libros producidos por el artista panameño Jhafís Quintero y el artista salvadoreño Danny Zavaleta. En este caso se trata de dos formas muy

sutiles de hacer referencia a las relaciones entre las formas de penalización judicial, el tema del crimen, el castigo y las instituciones jurídicas, el encierro, la cárcel y las estrategias de sobrevivencia, pero, quizás lo más importante, cómo estos modos de administración social e institucional de la violencia están relacionadas con formas muy precisas de la cultura visual y la cultura verbal, en ambos casos, con segmentos muy concretos de la cultura gráfica centroamericana. En el caso del *Silabario*, de Danny Zavaleta, estamos frente a una obra de arte manipulable en forma de folleto de impresión económica y que forma parte de la serie titulada *Alfabetización*. La referencia inmediata es a los textos y técnicas gráficas que han servido tradicionalmente para los procesos de alfabetización. Dichos procesos, valorados universalmente como positivos, suponen las ideas de cultura, civilización, educación y ascenso social, y suponen una normalización de las capacidades de acción, expresión e interacción social entendidas como adecuadas y deseables, formas de escribir y de leer, y formas de ver; todo esto expresado bajo el imperativo, en positivo: “hay que alfabetizarse, hay que alfabetizar”, o en negativo: “no hay que ser analfabeto, hay que erradicar el analfabetismo”. Danny Zavaleta utiliza este discurso social, inscrito implícitamente en la cultura gráfica de los silabarios, para producir un texto que nos alfabetice, pero, en el lenguaje gestual y de señas de las pandillas juveniles. El desconocimiento y el “analfabetismo” que se interpone en el juicio y apreciación pública del fenómeno de las maras es aquí presentado como parte de un proceso de desinformación tan eficaz y difundido como el mismo deseo social de alfabetización. Los reclamos que socialmente se le hacen a las organizaciones de jóvenes pandilleros son acá expuestas en todas sus similitudes con las estrategias gregarias que las sociedades contemporáneas utilizan para la aculturación, fragmentación y separación social. Los códigos correspondientes a estos grupos, son, en este sentido, códigos que se asocian a escalas de valor y a formas de sobrevivencia, de la misma manera que los códigos de otros grupos lo hacen, como podría verse en libros de alfabetización, como el *Paco y Lola* o en otras publicaciones para la educación cívica, los buenos modales o las normas de aseo y cuidado personal que todos hemos conocido y sufrido. Danny Zavaleta consigue concentrar la atención, no en “la mara” como foco de demonización social en toda

Centroamérica y como personificación misma de la violencia, ni en las estrategias sociales de la cultura gráfica como herramienta de control social, sino que, según nuestra interpretación, a través de estos lugares comunes de nuestras formas simbólicas contemporáneas, “la mara” y el manual, este artista salvadoreño concentra la atención en los discursos y los mecanismos sociales de separación, fragmentación y segregación social que funcionan de la misma manera fuera y dentro de una pandilla. El hecho de que un manual de una campaña de alfabetización en la que “el marero” es quien nos alfabetiza no cuadre en nuestras representaciones de ambos, “mara” y manual, pervierte las representaciones sociales y trastorna sus flujos “normales” para así subrayar y hacer perceptibles nuestras formas de delimitar, separar y segmentar lo social.

De un modo similar, el artista panameño Jhafís Quintero ha producido el librito *Máximas de seguridad* en donde utiliza la tipografía típica de la máquina de escribir de los procesos judiciales y del sector de seguridad y policía de nuestros países, y la gráfica propia de los dibujos, tatuajes y graffitis de las penitenciarías y cárceles, para redactar e ilustrar un manual de sobrevivencia en caso de “caer presa de la ley” y verse obligado a una “estancia de reclusión”. Las leyendas y los dibujos de este librito evocan el lenguaje solidario, pero crudamente realista, y al mismo tiempo jocoso y cómico, de las comunidades de reclusos o “privados de libertad”, haciendo ver los mecanismos de poder más complejos que en este contexto entran en juego y que no tienen relación directa con la simple idea de presos sometidos al orden de los administradores de justicia y garantes de la seguridad, sino que se extiende a formas mucho más complejas y delicadas de la construcción de la conducta social a través de las referencias simbólicas entre formas de la palabra y de la imagen, entre la crudeza del testimonio visual y verbal y los eufemismos del lenguaje cotidiano e institucional al respecto.

Finalmente presentamos el caso de una ausencia de obra. Se trata del denominado “Caso de Valle”, un ejemplo paradigmático de los diferentes momentos de una historia que liga el arte a la política y a la violencia de una manera radicalmente estrecha en Centroamérica. A inicios de la década de 1990 se le comisionó a la artista hondureña Regina Aguilar la realización de un

monumento en honor a José Cecilio del Valle². La artista elabora tres proyectos de esculturas en bronce, las cuales son aceptadas; sin embargo, en Honduras no se contaba con bronce para fundir. Tras varios ires y venires el ejército hondureño contacta a la artista para ofrecerle, como regalo, 6000 libras de casquillos de balas, utilizadas en las intervenciones del ejército durante la década de 1980, para ser fundidos y así poder realizar el, así llamado, “Monumento a José Cecilio del Valle” (véase Teor/ética, *Temas*). Así se realizó, en 1993, esta obra.

La pieza presenta dos figuras masculinas desnudas, una, en el segundo plano, sostiene con la mano izquierda una planta de maíz y con la mano derecha lo que parece ser una tea apagada, esta figura no tiene cabeza. La segunda figura masculina, en primer plano, en una pose contemplativa, parece estar mirando la cabeza que sostiene en las manos, sólo que esta figura tampoco tiene cabeza más que la que entre las manos parece ser la cabeza de José Cecilio del Valle mirando hacia donde debería estar la cabeza de la figura en cuestión y en donde solamente hay un vacío, una ausencia. Esta obra compone un acertijo, pues la cabeza de José Cecilio del Valle podría pertenecer a cualquiera de las dos figuras, que se disponen, como decíamos, en poses diferentes y hasta contrarias, y la mirada de la cabeza separada de todo cuerpo se enfoca en un rostro que no existe, y que por lo tanto tampoco le puede devolver la mirada.

Regina Aguilar comenta la recepción de esta obra como “El Caso de Valle”, pues a los pocos días de inaugurado el monumento, empieza a circular en la prensa y otros medios de opinión pública una generalizada indignación por la versión del monumento que Aguilar había resuelto hacer. Según la artista, la discusión se convirtió en una movilización nacional de la opinión pública que, tanto en San Pedro Sula, ciudad de los acontecimientos, como en el resto de Honduras y hasta otros países de Centroamérica, desde 1993 y hasta el presente, aún se discute en la esfera pública. Poco tiempo después el alcalde de San Pedro Sula, donde se instaló el monumento, dio muestras de inconformidad con el tipo de escultura, el tipo de interpretación que

² José Cecilio del Valle (2 de noviembre de 1776-2 de marzo de 1834), redactó el acta de independencia de Centro América, además fue Presidente de Guatemala y Honduras, presidente de las provincias unidas de Centro América y fue elegido presidente de la República Federal de Centroamérica. Es considerado prócer de la historia de Centroamérica y padre de los ideales de unión regional.

la artista había realizado de la figura de José Cecilio del Valle y, fundamentalmente, con la discusión que se había desatado sobre la figura histórica de del Valle, el monumento y las responsabilidades de la artista y de quién le comisionó la obra.

La escultura fue oficialmente vandalizada y desapareció. Años más tarde, cerca del año 2001, circula el rumor de que en el basurero de la Catedral de Tegucigalpa aparecieron los restos de lo que podría ser la escultura “Monumento a José Cecilio del Valle”. Lo cierto es que estos rumores nunca se confirmaron, la escultura nunca apareció en dicha catedral ni en ningún otro lugar. El único lugar de aparición de esta obra sería continuamente por varios años, en la prensa hondureña. Las noticias que la artista tiene al día de hoy sólo apuntan a que la pieza de arte estaría tirada en las bodegas de la Alcaldía Municipal de San Pedro Sula, cortada en pedazos y tirada como basura, como un desperdicio. En estos años ha habido varios intentos de varios pueblos de Honduras y de un empresario francés de nombre Phillip Thiolat por rescatarla, sin embargo, las autoridades municipales se niegan a hablar y a contestar los correos y las cartas de solicitud de información. La artista ha acumulado toda la documentación e información alrededor de este caso, incluida la acalorada y cuantiosa documentación de la discusión en la prensa hondureña, esperando con estos materiales realizar una obra que tematice de nuevo este caso. Se está aún a la espera de esta obra intermedial, de esta obra que incorporará la palabra a la imagen, a los juegos políticos de la presencia y la ausencia de palabras e imágenes, y a todas las dimensiones simbólicas y políticas de este caso. Es por esta razón que hemos decidido dejar un simple testimonio de una obra de arte que fue representación sutilísima de la violencia, que fue objeto de desaparición y de varios intentos de destrucción y de diversas formas de violencia, y que hoy puede ser mencionada acá como la misma síntesis de lo que hemos venido describiendo a pesar de su desaparición, de su lugar vacío y de la suspensión de su resolución dejando toda interpretación pendiente y a la espera.

Nota sobre el concepto de imagen-palabra

El concepto de *imagen-palabra* puede servir para acercarnos de manera amplia y variable a las formas materiales de la producción cultural en las que se experimenta con las relaciones entre las palabras y las imágenes. Ahora bien, esta no pretende ser una categoría que se aplique a un segmento determinado de los objetos de la producción cultural, como es el caso de nociones ya existentes como por ejemplo la noción de *Iconotext* (véase Wagner) o la noción de *imagetext* (véase Mitchell), sino una categoría que se aplique a la relación en cuanto dinámica y espacio dialécticos.

Tanto desde las nociones de *Iconotext* y de *imagetext* como desde la noción de *Intermedialität* (véase Rajewsky) o desde la noción de *Interart-Ästhetiken* (véase Brosch) se concede a las convenciones mediales una naturalidad y una no historicidad que deben ser críticamente discutidas. Al contrario de estas aproximaciones nuestro punto de partida es el de demostrar que las relaciones entre las palabras y las imágenes tienen lugar en un espacio mucho más amplio que el de las tradiciones artísticas o el de los contemporáneos medios de comunicación. La historia de las relaciones entre imágenes y palabras en y entre contextos culturales determinados nos muestra que este fenómeno no es un fenómeno nuevo o novedoso, sino que ha tenido lugar como parte de las prácticas materiales de producción de todas las culturas en las más diferentes épocas.

La dialéctica entre lo leíble y lo visible, y entre las palabras y las imágenes, define las convenciones mediales que atraviesan los sistemas de distribución de los diferentes tipos de signos, símbolos y representaciones, sus diferentes soportes materiales, los diferentes círculos de expertos, saberes e instituciones encargadas de dichos segmentos de la cultura, y las normativas que regulan cómo se debe escribir y leer, cómo se deben producir imágenes y cómo se deben ver. la noción de *imagen-palabra* no corresponde a la palabra que contiene una imagen de origen o naturaleza visual, ni corresponde con las imágenes que contienen palabras escritas o cuya representación proviene de palabras articuladas como historias. Esta noción se refiere a la

relación, y como toda relación, esta no tiene lugar en alguno de los términos involucrados, sino en el espacio intermedio que se produce por la relación entre ambos términos. En la *imagen-palabra* se ponen a prueba nuestras convenciones mediales y el campo retórico que nos dictan cuáles son nuestras expectativas sobre los campos sociales y culturales correspondientes a lo visual y a lo verbal. Al mismo tiempo, las experimentaciones que con estas relaciones realizan numerosos artistas de las artes visuales, nos confirman que existen estas convenciones, y nos enseñan en qué consisten sus arbitrariedades, sus usos por parte del poder y los juegos ideológicos que en ellas tienen lugar.

No se trata de las relaciones entre las imágenes y las palabras como un asunto meramente semiótico, de interpretación de los usos más o menos codificados de la producción de sentido y de las estrategias de interpretación. A la perspectiva semiótica hemos sumado una interpretación histórico política que nos expone de manera sumamente clara las luchas y las disputas que, en el espacio cultural centroamericano, tienen lugar en el período histórico inmediatamente posterior a los procesos de paz, democratización y apertura económica neoliberal que han definido toda la región centroamericana como una región en transición y, más importante aún, como un conjunto de sociedades con profundos procesos de crisis en sus dimensiones estéticas, culturales, identitarias, geográficas, políticas, económicas y en su sociabilidad.

Las relaciones entre las imágenes y las palabras, vistas desde la perspectiva de la *imagen-palabra* se nos presentan como un asunto de orden político e ideológico fundamental en la administración de lo que se define como leíble y visible, como cultura visual y cultura verbal.

Movimientos prospectivos

1. Todas estas formas de violencia que nos parecerían hoy evidentes, alarmantes y, sobre todo, nos parecerían interpelaciones a las que la percepción, el trabajo y las funciones de un artista no podría escapar, en realidad, como hicimos notar con la referencia a la anécdota de Marta Traba, son raras, extrañas, atípicas en el arte centroamericano anterior a la segunda mitad de los años 80.

La presencia de la violencia en las artes anteriores se ve restringida a una forma de preservación de un acontecimiento de injusticia, a una forma de memoria colectiva del dolor de los subalternos, marginados, perseguidos y exterminados, en la mayoría de los casos a través de lenguajes autovictimizantes y limitados a hacer constancia de una denuncia en la que se deja siempre en la oscuridad la identidad y responsabilidad del victimario, a pesar de representarse en la lógica de víctima-victimario, y en la misma inexistencia del proceso de seguimiento de la denuncia al no existir instancia frente a la cual interponerla. En aquellos trabajos artísticos la representación de acontecimientos violentos de injusticia se enmarcaba en el mundo bien delimitado de la obra.

2. Lo que hemos aprendido con las artes visuales contemporáneas centroamericanas es que lo importante no es tanto en qué medida estas obras de arte pueden funcionar como ilustraciones de fenómenos que deberían ser explicados por la sociología, las ciencias políticas, el derecho, la psicología o la antropología, sino que estas obras de arte desarrollan, almacenan, ejercitan y ponen en circulación formas de saber que no corresponden a estas disciplinas sociales y a las que estas raramente tienen posibilidades de acceso. Estas obras no representan la violencia, sino que abren espacios de discusión sobre las formas de representación de la violencia. En cuanto obras de arte, trabajan con el capital simbólico de una manera que sólo se da dentro de eso que hoy denominamos arte, donde la ironía, la multirrelacionalidad y la intermedialidad, la fuerza expresiva, la sorpresa, el shock y los diversos grados de dificultad semiótica y legibilidad se combinan con el análisis crítico del poder, la sociedad y el ser humano, todos elementos propios de la conformación de un discurso al que no siempre se le reconoce en cuanto tal, si no es subordinado o desplazado como simple ilustración y reflejo, respecto de las autodenominadas formas científicas del saber.

3. Pero quizás la más genuina intención de esta reflexión sea, más bien, la siguiente: enunciar, en forma de provocación y apertura de una discusión, algunas hipótesis desde el estudio de las artes visuales centroamericanas contemporáneas sobre el espacio, mucho más general, de circulación social de imágenes y palabras de violencia. La producción de imágenes y palabras en

las artes visuales contemporáneas centroamericanas se desarrolla en el entorno más amplio de la contemporánea maquinaria de producción de imágenes y palabras. Desde este punto de vista ellas entran en contacto y tensión con las imágenes y palabras que circulan por los canales y medios de la comunicación y la información. Las tensiones por “la imagen fuerte” (Didi-Huberman 39) no se desarrollan de la misma manera en todos los contextos ni en todos los medios. Detrás de la búsqueda estética y mediática de la “imagen fuerte” se desarrolla también una tensión entre las formas del Pathos que las presas de un sistema de representación terminan adoptando³. El arte se encuentra en este sentido en el lugar privilegiado de oposición y crítica a la manía por la imagen fuerte, una manía que en sus expresiones mediales lo nivela todo en forma de *cliché*.

4. Las artes visuales contemporáneas centroamericanas componen un objeto de estudio inexplorado tanto dentro de la misma región como fuera de ella desde el punto de vista de su composición intermedial. La escasa bibliografía científica sobre estas producciones no corresponde con su importancia en los ámbitos culturales centroamericano, latinoamericano y global, así como en el mercado mundial del arte, confirmada por el continuo reconocimiento que recibe en los circuitos de bienales y certámenes internacionales. A su modo, el trabajo de Virginia Pérez-Ratton pretendió iniciar una discusión sobre los diferentes aspectos que esta producción cultural ofrece desde su posición como sector cultural con características de rango regional cruciales, e inevitables como un gesto que nos interpela de modos mucho más numerosos que simplemente el estético contemplativo. Es ahora el turno de discutir, a partir de extensas y profundas investigaciones interdisciplinarias las formas mismas de la experimentación y de la experiencia que este arte implica en la continua y desgarrada formación y producción de sensibilidades en Centroamérica. Un punto de partida, el que ha defendido este texto, es el de una cuidadosa revisión mutua, del arte desde la política y de la política desde el arte, a partir del

³ Entendiendo, como dice el psicoanalista y filósofo francés Daniel Sibony, que la violencia que más nos acosa hoy en día está en los medios y no en la realidad, y que esta violencia no se reduce para nada a las grandes explosiones, sino a los efectos de las imágenes más calmas, felices, lujosas y brillantes, las imágenes que se producen dentro de la promesa de un imposible dando una imagen de una “in-clusión” cuando en realidad se trata de un despiadado proceso de “ex-clusión”. (134).

campo retórico en que ambas se ponen en juego y en relación. Ese campo retórico es intermedial, está compuesto por las palabras, por las imágenes y, sobre todo, por las formas de su relación. Además, este texto pretende sobreponerse, que no es lo mismo que ignorar u omitir, a la reconstrucción y corrección oficializadoras y legitimadoras de las tradiciones históricas de las bellas artes, para poder dar paso a la crítica de la producción cultural, de sus roles sociales y políticos en las comunidades contemporáneas de conocimiento en Centroamérica.

5. Estos artistas centroamericanos de posguerra, entre muchísimos otros ejemplos posibles, parecen no estar interesados en hacer visible la violencia de manera directa (hacer ver la violencia resulta algo absurdo para un artista centroamericano cuando se echa un vistazo a los noticieros televisivos, los programas radiofónicos y los diarios más vistos, escuchados y leídos de la región), más bien se trata de hacer visible el dispositivo verbal y visual que las imágenes y nuestras formas convencionales de ver y de leer toman como datos contextuales sin importancia o pasan por alto como datos positivos. Estos artistas modifican los requisitos de la visibilidad y la legibilidad de las imágenes y de las palabras de violencia, gracias, fundamentalmente, al montaje al que las someten. Con estos montajes de imágenes, acciones y palabras producen interpelaciones intermediales que nos llaman la atención sobre las formas en que imágenes y palabras de violencia se instalan en nuestros medios de comunicación y expresión, y en nuestras representaciones básicas de cohesión.

6. Como hemos visto, entonces, el problema de la relación entre arte y violencia no se resuelve o se reduce en la representación de motivos violentos. El arte y la investigación estética han abandonado, en este sentido, la vieja idea de que las imágenes y los relatos tan sólo ilustran situaciones, cuestiones y vivencias que tienen lugar en otra parte. Tanto a nivel de los sistemas de signos, de los sistemas simbólicos de representación, como de los medios, soportes y dispositivos por medio de los cuales estos circulan socialmente, el tema de la violencia planteado en las artes contemporáneas sale del campo específico institucional del arte para tomar referentes del ordenamiento social de las cosas, de los objetos que sirven de soporte de imágenes y palabras, de los circuitos de comunicación que sirven de medios, de estos signos y de estas representaciones

simbólicas. Como vimos en los ejemplos anteriores, al arte no parece interesarle exclusivamente la representación de violencia, o dicho coloquialmente, mostrar, enseñar o exhibir la violencia, sino plantearse el problema social, más allá del arte, de los medios de representación visuales y verbales de violencia. Desde este punto de vista, el estudio del arte forma parte del estudio sobre la socialización de la violencia a través de la comunicación de violencia, en un primer nivel, y en un segundo nivel, forma parte de los estudios de los aparatos de construcción de convenciones mediales y de estereotipos simbólicos de violencia (técnicas, medios, repertorios simbólicos de violencia).

7. Con este cambio de generación en las artes visuales centroamericanas tiene lugar un cambio en la relación entre arte y violencia, estableciéndose como un discurso sobre la violencia y, al mismo tiempo y en cuanto tal, como un discurso sobre la representación y la mediación social de violencias.

Bibliografía

Brosch, Renate, ed. *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin: Trafo, 2004.

Dabag, Mihran, Antje Kapust, y Bernhard Waldenfels, eds. *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*. München: Fink, 2000.

Didi-Huberman, Georges. “Klagebilder, beklagenswerte Bilder?” *Trajekte* 15 (2007): 29-35.

Ette, Ottmar. *ZwischenWeltenSchreiben. Literatur ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos, 2005.

Grimminger, Rolf. *Kunst, Macht, Gewalt. Der Ästhetische Ort Der Aggressivität*. München: Fink, 2000.

Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Mitchell, W.J.T. “Más allá de la comparación: imagen, texto, método.” *Literatura Y Pintura*. Ed. Antonio Monegal. Madrid: Arco / Libros, 2000. 223-254.

Pérez-Ratton, Virginia. *Priscilla Monge. Armas equívocas*. San José: Teor/ÉTica, 2002.

Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke, 2002.

Sibony, Daniel. *Violence*. Paris: Seuil, 1998.

Teor/ética, ed. *Estrecho dudoso*. San José: Teor/ética, 2006.

Teor/ética, ed. *Temas centrales: Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas*. San José: Teor/ética, 2001.

Traba, Marta. “Primera Bienal Centroamericana”. *Libre* (1972): 115-117.

Wagner, Peter. “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(S) of the Art(S).” *Icons – Text – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Ed. Peter Wagner. Berlin: de Gruyter, 1996. 1-42.

Documentos en Internet

Galindo, Regina José. “Perra”. 2005. <<http://www.reginajosegalindo.com/es/index.htm>> (17 de enero 2010).

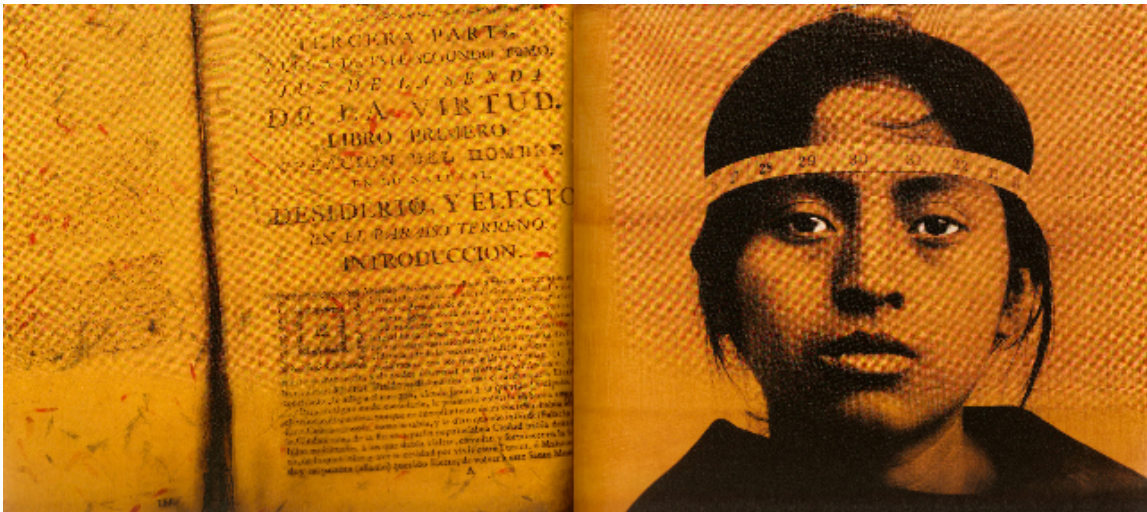
González Palma, Luis. “La mirada crítica”. 1998. <<http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien49/plat1/s-gonzalez-palma-4.htm>> (17 de enero 2010).

Monge, Priscilla. “Boomerangs”. 1996. <<http://www.tabacalera.eu/Home/news/tabacalera-to-host-a-major-exhibition-this-summer-on-latin-american-contemporary-art/noticia,69/subseccion,13&actividad=2008/>> (17 de enero 2010).

Quintero, Jhafis. “Máximas de seguridad”. 2006. <http://www.corneta.org/no_72/artista_jhafis_quintero.html> (17 de enero 2010).

Zavaleta, Danny. “Silabario”. 2005. <<http://dca.gob.gt:85/archivo/081215/cultura.html>> (17 de enero 2010).

Imágenes



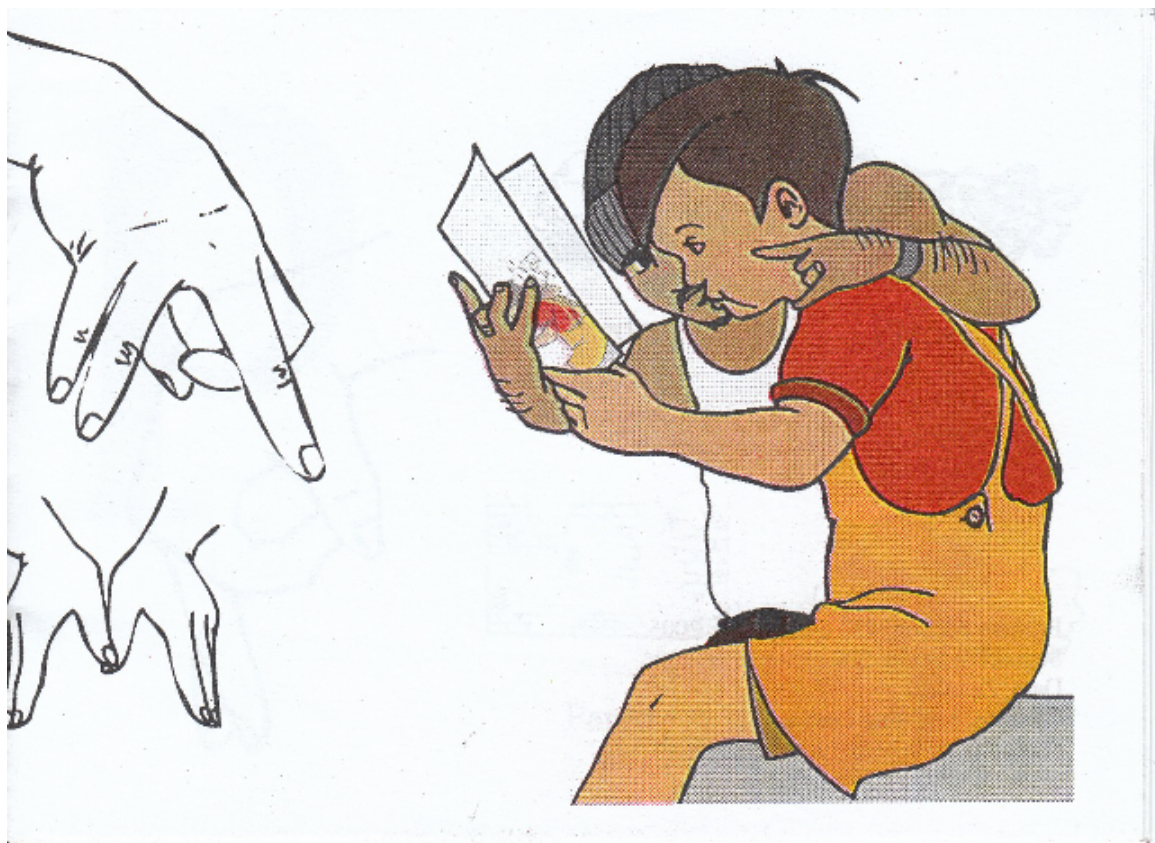
1. Luis González Palma, *La mirada crítica*, 1998. Cortesía del artista. © Luis González Palma

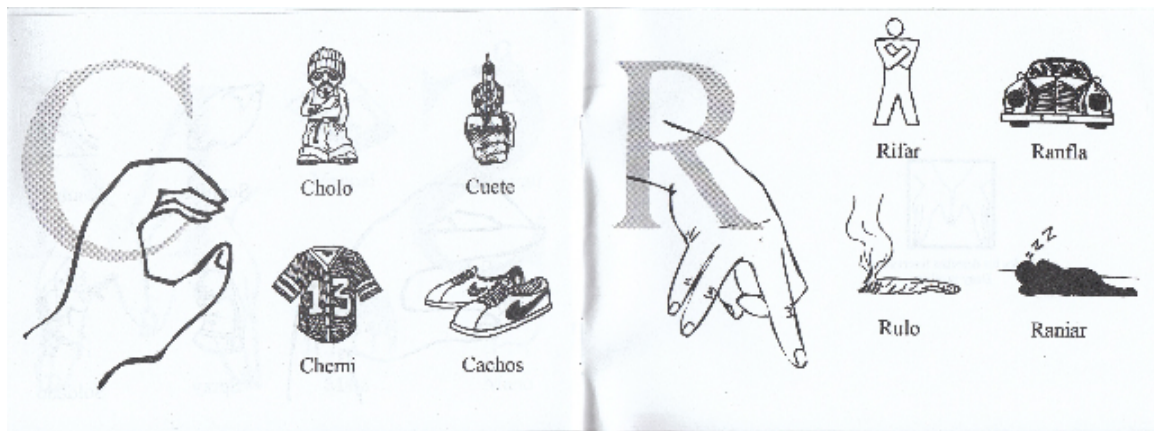
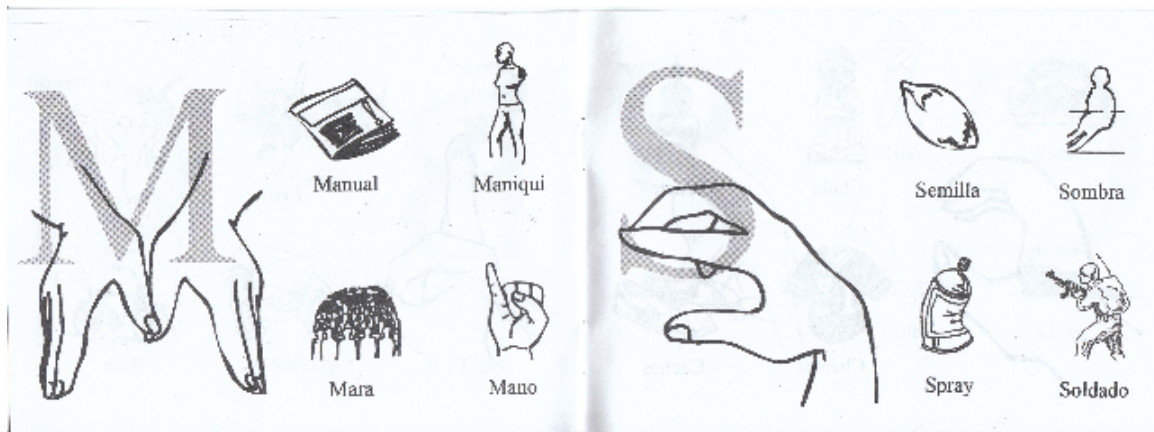


2. Priscilla Monge, *Boomerangs*, 1996. Cortesía de la artista. © Priscilla Monge



3. Regina José Galindo, *Perra*, 2005. Cortesía de la artista. © Regina José Galindo





4. Danny Zavaleta, *Silabario / serie Alfabetización*, 2005. Cortesía del artista. © Danny Zavaleta

Máximas de Seguridad



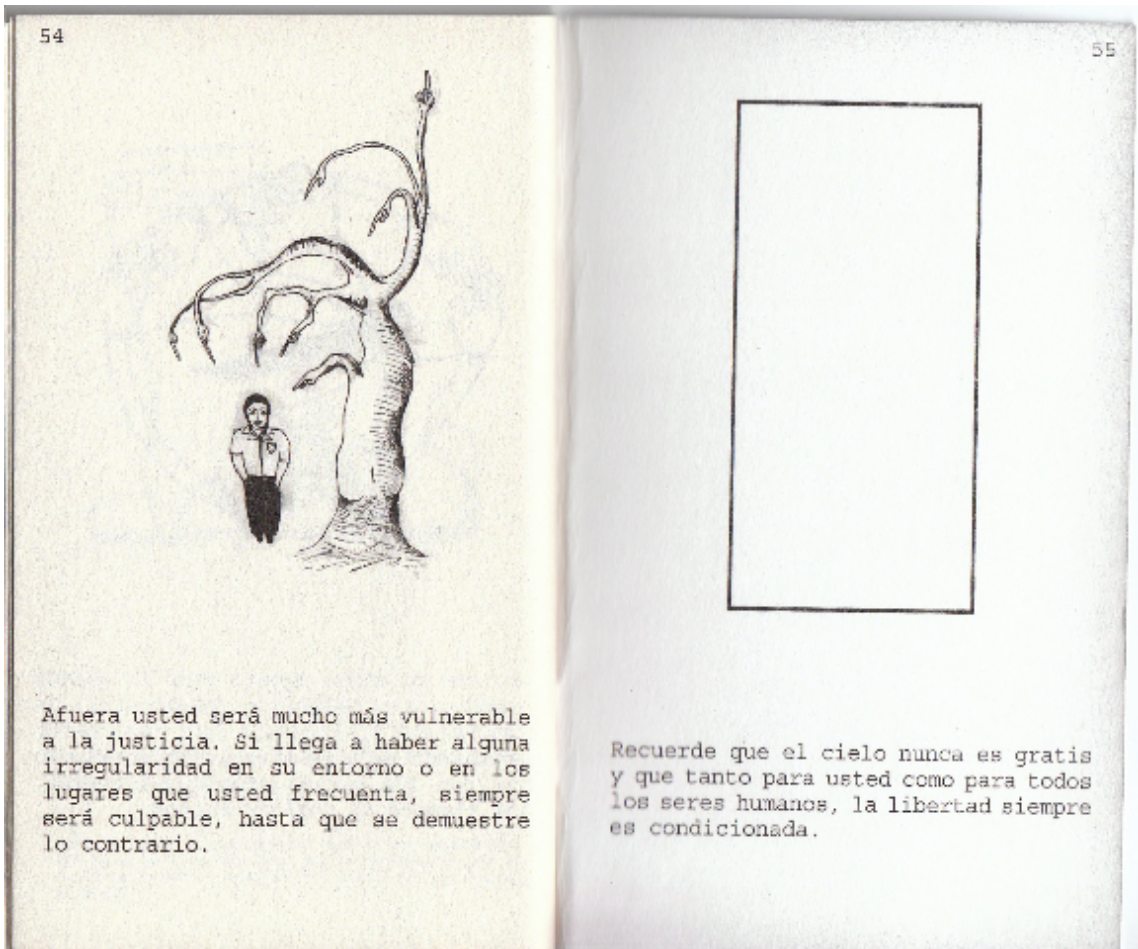
por Jhafis Quintero



Pida en la clínica de la prisión los tres deseos: crema de rosas (excelente para las ronchas que de seguro le saldrán), tiamina (le ayudará a estar siempre alerta) y tres B fosfato (sabe a licor).



No consuma drogas, es una mala idea: quitan los "reflejos" que necesitará tener despiertos.



5. Jhafis Quintero, *Máximas de seguridad*, 2005. Cortesía del artista. © Jhafis Quintero.