

DIFERIR, PERTURBAR, SOBREVIVIR

ARTE ACCIÓN EN CENTROAMÉRICA

ROSINA CAZALI

El 2000 no sólo fue el año que inauguraba un siglo, sino también el momento en el que el artista español, Santiago Sierra, presentaba en la ACE Gallery de Nueva York su pieza titulada *12 Trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón*. La referencia no cabría en este texto si su autor y esa obra no hubieran tenido algún significado para Guatemala. La primera versión de la pieza fue realizada por Sierra en 1999, en la azotea de un edificio a medio construir en el centro de la capital del país centroamericano. La acción en sí misma y la presencia del artista marcaron una serie de sugerencias definitivas. Algunas se generaban desde la intuición de los artistas locales, principalmente aquellos que encontraron en el accionismo y la *performance* un espacio para detonar estrategias críticas, muchas veces descarnadas y productoras de dilemas éticos. La generación que inicia con el milenio, coincidió con el interés de Sierra por incidir en las fisuras de las lógicas del Estado a través de acciones que evidenciaran los juegos de poder del pensamiento institucional.

SOBRE VIVIR, PERTURBAR, DIFERIR,

ARTE ACCIÓN EN CENTROAMÉRICA

ROSINA CAZALI

Siendo Guatemala un país signado por una guerra civil que duró treinta y seis años y por una compleja estructura social y económica donde aún se replican las estructuras coloniales de privilegios y exclusión, la discusión sobre esas dos realidades parecía tener una vida muy corta si se seguía abordando desde los relatos tradicionales. En este sentido, la noción de “revolución” acababa por desarrollar un carácter anacrónico con la firma de los Acuerdos de Paz en el año 1996. Después de largas décadas de violencia ejercida por el Estado contra su población civil, Guatemala llegaba al final de un capítulo oscuro. Con este cierre, la celebración del festival Octubre Azul fue la mayor acción pública que se realizó en los tiempos llamados de posguerra. Celebrado en octubre de 2000, coincidiendo con el cincuenta y seis aniversario de la Revolución de octubre de 1944, el festival utilizaba la bandera de un color -contrario al rojo que tradicionalmente daba identidad a los procesos revolucionarios- para sugerir un giro en favor de una visión generacional y un espacio cultural propio. Como sucede en las ciudades que reconocen el

poder de la plaza pública –porque sus diseños urbanos las incluyen y se convierten en el centro de concentraciones públicas y acciones civiles–, Octubre Azul se inscribe con la toma simbólica del centro histórico de la ciudad y la producción de una escena artística desconcertante, capaz de acaparar la atención de los medios y de revelar que existían otras formas de arte.

Han pasado diez años y la ilusión generada por eventos como Octubre Azul ha desaparecido en medio de una espiral en la que las viejas lógicas de violencia permanecen y vuelven a instaurarse. Después de los procesos de paz en Nicaragua, Guatemala y El Salvador¹, y los efectos que éstos tendrían sobre toda la región centroamericana, se coincidía en la necesidad de reflexionar sobre la decepción que caracterizaba el fin de las guerras civiles y la reorientación que le daban los políticos de turno. En ese sentido, el arte acción ya había ganado un lugar en el debate. Las obras que se desarrollaron durante toda la década apuntaron críticas sugestivas y exploraciones fundamentales en el accionismo. En la ciudad de Managua, el artista Ernesto Salmerón, cada 19 de julio, sacaba fotografías de la gente en las calles de Managua y en la plaza donde se concentraban para celebrar el aniversario de la Revolución Sandinista. Al mismo tiempo que se percataba del desgaste del discurso Sandinista en el contexto que lo producía y la celebración del evento político se iba vaciando de contenidos, el artista fue conformando un cuerpo de materiales y reflexiones que serían la base de proyectos como el titulado *Auras de guerra* y la compleja acción con la que participó en la 52ª Bienal de Venecia en el 2009. En ésta llevó hasta El Arsenal un camión llamado El Gringo y su cargamento: el fragmento de un muro originalmente situado en Nicaragua donde aparecía un graffiti que emulaba al guerrillero Augusto C. Sandino. A través de la narración de los enredos burocráticos para exportar un objeto de aparente insignificancia y el mismo gesto de agredir todo sentido de monumentalidad, Salmerón apelaba al desgaste de los valores que alguna vez sostuvieron los más brillantes preceptos revolucionarios.

En Guatemala el medio artístico ha abordado con mayor nitidez la exploración del cuerpo, en la exposición pública de su desnudez y como mecanismo de reescenificación de los sucesos que han alimentado nuestros traumas sociales. El cinismo, el humor, el absurdo, lo fragmentario, el debate ético y la inclusión de la participación del otro en el acontecimiento artístico, han sido los principales dispositivos que dan estructura a la práctica de acciones y *performances* como las de los artistas guatemaltecos Aníbal López, Regina Galindo, José Osorio y Alejandro Paz. Pero el cinismo que caracteriza las obras de López es el más claro reflejo de un contexto específico y culturalmente codificado desde el estado de excepción latente. Acciones como *El Préstamo*, un texto que relata el asalto de un transeúnte en plena vía pública; *Hugo*, una cena donde los comensales son invitados a preparar y comer un cerdo que fue adoptado y cuidado por el mismo artista, rememorando las prácticas de los Kaibiles² en Guatemala; o su participación en la Bienal de MERCOSUR en el año 2007 donde aprovecha la triple frontera entre Paraguay, Uruguay y Brasil y las rutas de los contrabandistas para acarrear por el río un grupo de cajas protegidas con plástico y vacías por dentro, dan cuenta de su interés por un uso conceptual de las relaciones sociales y su condicionamiento a través de las estructuras de poder.

A finales de los noventa en Guatemala, la presencia de artistas mujeres fue determinante para abordar los universos femeninos desde sus propios cuerpos, situándolos como altares *performáticos*. Jessica Lagunas y María Adela Díaz ejemplificaron su interés por la investigación poética y metafórica del cuerpo exento del deseo masculino. A través de cierta lógica antropológica, Sandra Monterroso continuó el trayecto de investigación sobre los dilemas culturales, los de identidad y sus respectivos ejercicios de poder. Pero fue Regina Galindo quien surgió en la escena artística provocando una atención poco usual. Desde sus primeras presentaciones públicas sus obras son un referente de riesgos físicos y psicológicos al límite de lo inimaginable. En 2005, durante la celebración de la 51ª Bienal de Venecia, recibió el León de Oro a partir de la presen-

tación de tres videos que documentaban *performances* como la titulada *Himenoplastia*. En ésta, la reconstrucción quirúrgica del himen practicada sobre su propio cuerpo se vuelve una reflexión sobre las culturas de la cirugía plástica y la degradación de la escala de valores que se registra en sociedades con altos niveles de violencia. En ese sentido, Galindo ha desarrollado obras de gran barroquismo conceptual, con referencias precisas al contexto guatemalteco.

Si en Guatemala el arte de acción se vio desbordado por sus referencias sobre la violencia y la muerte, en Honduras los mismos temas fueron tratados pero de maneras menos agresivas. Unos de los artistas más activos entre 2002 y 2004 fueron los del colectivo La Cuartería integrado por César Manzanares, Johanna Montero, Jorge Oquílí, Leonardo González, Fernando Cortés y Adán Vallecillo. Según la crítica cubana, Denisse Rondón, han sido estos artistas los que mayor relevancia han aportado a la práctica de la *performance*. Según Rondón, las propuestas hondureñas a veces naif en su presentación, van articulando una metodología, disciplina y rigor que permite la consolidación de estrategias, la asimilación de códigos y lenguajes más sofisticados.³ Libre del discurso de la brutalidad, los artistas han desarrollado poéticas que reflejan la debilidad de las estructuras económicas, sociales y políticas del país centroamericano; por ejemplo, la obra de César Manzanares titulada *Memento mori*, donde una calavera que contiene agua jabonosa es ofrecida a los espectadores para producir pompas de jabón.

Después de la pieza de Priscilla Monge titulada *Bloody Day* (1997)⁴, que dejó una profunda huella en el panorama de la *performance* en Centroamérica, las producciones en Costa Rica se desarrollan de manera aislada y se sitúan en territorios híbridos, resaltando la gran tradición local del teatro y la danza. Si algo es sintomático es que, para un país que no vivió los mismos capítulos de conflicto que el resto de la región, el arte acción resulta como medio de poco arraigo. En El Salvador, el nombre de la artista Alexia Miranda es el referente imprescindible en la práctica de la *performance*. Sus obras aún divagan en preocupaciones de carácter

genérico, sobre los roles de las mujeres en la sociedad y las convenciones asociadas a éstos. Con pocos años de experiencia, su tenacidad va

abriendo una escena propicia que contagia a otros posibles actores. Finalmente, un renglón imprescindible en este panorama es la experiencia panameña. Los trabajos de Jonathan Harker y Humberto Vélez han sido decisivos a la hora de explorar la construcción de los modelos de representación. Aunque su trabajo se apoya con la documentación a través de la fotografía y el vídeo, la obra de Harker se genera a partir de un cúmulo de situaciones provocadas frente a escenarios preparados y donde el personaje central, que es él mismo, asume gestos generalmente absurdos y estereotipados. La interacción y el travestismo de Harker entretejen su visión, siempre en pugna, sobre las clasificaciones simplistas de la identidad panameña. Desde la distancia, Humberto Vélez ha construido un importante repertorio de acciones y *performances* donde se registran el mismo acto de la emigración y el de la desterritorialización. Según la curadora panameña Adrienne Samos, las obras de Vélez cuentan con el poder de producir acciones en lugares y momentos equivocados. Vélez construyó y destruyó una piñata con una comunidad en Shanghai; organizó un encuentro de boxeo en la Tate Modern de Londres; un concurso de físico-culturismo en Canarias y un concurso de belleza de camélidos en Cuenca, Ecuador. Actualmente organiza una acción en una piscina pública, comisionado por el Centro Pompidou en París.⁵ Su obra se fía de la incorrección, algo que puede determinar alguien que tiene la suficiente cercanía y distancia de los códigos de conducta de una sociedad y reconoce lo que desestabiliza su normalidad.⁶

Desde las diferencias abismales o las historias compartidas, la experiencia del arte acción y la *performance* en Centroamérica, han sido ignoradas, rechazadas y desvalorizadas, tanto por el sistema institucional del arte como por el entorno social poco receptivo a lo potencialmente subversivo. En Guatemala, Honduras, Nicaragua o Panamá, las distintas épocas de crisis o de conflictos políticos, o la determinación de

dibujar nuevos diálogos con la ciudad y la vida urbana, han sido cuestiones imprescindibles para comprender que los artistas no han replicado experiencias ajenas sino indagado en lo propio; por ejemplo, sumándose a la larga trayectoria latinoamericana de abordar la plaza como lugar de confluencia pública o tratando al cuerpo –un espacio tradicionalmente velado por distintas morales– como nueva presencia de carácter político. Guatemala, al vivir una guerra que dejó un saldo de 200.000 personas muertas o desaparecidas, y que actualmente vive la superación de esa realidad estadística, es un país donde el cuerpo adquiere un rol imprescindible en el análisis de la representación de una sociedad dolida. En ese sentido el arte de acción ha sido el plano más eficiente para diferir, perturbar, sobrevivir y conjugar todos los verbos asociados a sus traumas.

1 Entre 1960 y 1996, Guatemala sufrió una guerra civil durante la cual ocurrió el llamado Genocidio Guatemalteco. En El Salvador se enfrentaron el Ejército Gubernamental, la Fuerza Armada de El Salvador contra las fuerzas insurgentes del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN). El conflicto armado se desarrolló entre 1980 y 1992. En Nicaragua se conoce como Revolución Sandinista o Revolución nicaragüense al proceso iniciado en 1978 y que se extiende hasta 1990, cuando se puso fin a la dictadura de Anastasio Somoza.

2 Kaibiles es un rango del Ejército guatemalteco, referido a especialistas en la sobrevivencia en la selva, una mezcla de *rangers* estadounidenses y *gurkas* británicos “entrenados para matar y comer al compañero si es necesario”.

3 Denisse Rondón. *Notas para un nuevo mapa. Recapitulaciones sobre el arte contemporáneo hondureño*. Texto inédito.

4 La artista realiza un paseo por las calles de la zona central de la ciudad, asumiendo un gesto introspectivo y usando un pantalón confeccionado con compresas higiénicas que se manchaba con sus propios flujos menstruales. Fue realizado en San José, 1997.

5 Con información directa de Adrienne Samos.

6 Si algo fue propicio para la escena con la cual se vinculan artistas como Harker, Vélez y otros, fue la producción de *Ciudad Múltiple*, un evento internacional de arte urbano realizado en 2003 en la ciudad de Panamá, organizado y curado por Adrienne Samos y Gerardo Mosquera. El proyecto convocó a artistas locales e internacionales para trabajar a partir de un paisaje urbano único, que combina la omnipresencia del Canal de Panamá, rascacielos, un centro histórico patrimonial, barriadas, zonas de mercado libre y una gran extensión selvática. La interacción de los artistas con el espacio y sus habitantes se produce generalmente en términos performáticos.