

ARTE EN CENTROAMÉRICA LA MIRADA CRÍTICA

TAMARA DÍAZ BRINGAS

En una obra del artista guatemalteco Luis González Palma, el rostro de una mujer nos mira con ojos luminosos, mientras en su frente exhibe una cinta de medición. La mirada crítica enuncia, de ese modo, las operaciones de medida, clasificación, ordenamiento y valoración que muchas veces se encuentran implícitas en el trato con sujetos constituidos para Occidente en objetos de estudio, de verificación. En ese sentido, la obra de González Palma nos sitúa en la posición de un observador que, de alguna forma, realiza un ejercicio de poder sobre lo observado: lo mide, lo evalúa. Y ello está referido no sólo al sujeto indígena, sino a la obra de arte respecto a las instancias de valoración y legitimación que regulan su recepción. Se trata, pues, de una crítica –que es también autocrítica– a los diversos discursos sobre el arte: el de la curaduría, el de la crítica de arte, el de la academia, etc.

Me gustaría entonces partir de esa imagen de *La mirada crítica*, para proponer algunas reflexiones acerca del arte centroamericano contemporáneo. Una reflexión que se quiere también autocrítica, en la medida en que, necesariamente, será parcial y supone una determinada posición conceptual y valorativa. Sin embargo, como en la obra de González Palma –la cual implica una obligada reciprocidad de la mirada– en este caso me gustaría partir de una relación horizontal y con una doble direccionalidad de la visión respecto al arte contemporáneo en Centroamérica. En ese sentido, ésta es una mirada hacia un conjunto imaginario más o menos disperso, más o menos coherente, pero también lo que de él me interpela.

Ahora bien, partir de la obra de Luis González Palma nos permite, además, ubicarnos en una dimensión crítica, pero sobre todo poética del arte centroamericano –asumiendo por comodidad y no sin reservas la expresión. Así, el texto oscilará desde autores y propuestas específicas, a las posibles relaciones o regularidades entre algunas de ellas, sugiriendo líneas que se distancien de las tradicionales clasificaciones por género, países, generaciones o temáticas al uso, para advertir otros desplazamientos y énfasis en el arte contemporáneo de la región, comprendido en sus incidencias contextuales. Entonces, más que de líneas convendría hablar de tejidos, en tanto pueda incluir, a la vez que el vínculo y la proximidad, la discontinuidad y la fragmentación.

In a work by Guatemalan artist Luis González Palma, a woman looks out at us, her eyes full of light and a tape measure tied round her head. *The critical glance* thus conveys the operations of measurement, classification, ordering and valuation, often implicit, when it comes to dealing with subjects which, for the West, constitute objects of study and verification. In this way, the work of González Palma puts us in the position of a viewer who somehow performs an exercise of power on the thing viewed: he measures and evaluates it. Moreover, this is applicable not only to the indigenous subject but to the work of art from the point of view of the forms of valuation and legitimisation governing its reception. It therefore comes down to a criticism – which is also a self-criticism – of the diverse discourses on art: those formed by curators, art critics, academics and so on.

I have accordingly chosen this image of *The critical glance* as the point of departure of my text, in which I shall put forward a number of reflections about contemporary Central American art. This process of reflection also seeks to be self-critical inasmuch as it will inevitably be partial and require a given conceptual and valuational position. However, just as in González's work – which imposes a reciprocal glance – here, I would like to start off from a horizontal relationship, with a two-way direction of the vision concerning contemporary art in Central America. Consequently, while this is a glance at an imaginary ensemble, which is, to varying degrees, both disperse and coherent, it also reflects the questions I feel forced to ask.

Then again, taking Luis González Palma's work as a starting point enables us to position ourselves in a critical, but above all, poetic dimension of Central American art, using the expression for the sake of convenience albeit not without reservations. As a result, the scope of the text will range from authors and specific proposals to possible relationships or regularities existing among them, suggesting approaches removed from the usual, traditional classifications based on genre, countries, generations or subject matter. The idea behind this is to bring out other shifts and points of emphasis in the region's contemporary art, comprised within its contextual characteristics. Therefore, rather than of approaches, perhaps we



LUIS GONZÁLEZ PALMA. *La mirada crítica*, 1998. Fotografía | Photograph. Todas la fotos son cortesía de | Photographs courtesy TeorÉtica, San José.

“juntando los extremos desiguales”

La obra de Luis González Palma vuelve de manera insistente, casi obsesiva, a los retratos de sujetos indígenas, que el artista guatemalteco suele combinar con elementos populares –cintas, corazones– y de la iconografía religiosa –alas, aureolas, corona de espinas. Esa confluencia de elementos religiosos y profanos, de sensualidad y espiritualidad, es propia del barroco; justamente una de las fuentes donde González Palma se reconoce. Así, el color sepia característico de sus fotografías, a menudo se ha visto como una evocación a la típica tonalidad de nuestras iglesias, donde el humo de las velas y el paso del tiempo han dejado una capa sombría. No obstante, más allá del color y la iconografía, del uso del dorado y la puesta en escena, encontramos en las obras de González Palma otro recurso característico del barroco: la paradoja. De tal manera, los sujetos de sus fotografías parecen a la vez presentes y ausentes, cercanos y distantes. El hieratismo y cierta solemnidad colocan a esas personas como al margen del tiempo, en tanto la mirada pareciera recuperar su presencia, dando entrada a un sujeto concreto, no idealizado.

De igual modo, si la pátina sepia que el artista aplica a sus obras logra un efecto de envejecimiento y lejanía, al mismo tiempo el profundo blanco de los ojos recupera la presencia del sujeto ante nosotros; algo así como tratar de introducir un fragmento de realidad en la representación, una finalidad típica del arte barroco, que no por gusto tiene en el retrato uno de sus géneros preferidos: “El universo de la representación barroca manifiesta una notable concreción en el retrato. [...] No es el recuerdo, no es la sustitución de la persona lo que impacta: es exactamente esa presencia de los rasgos ante los ojos del espectador, es la potencia de la imagen que tiende a hacer considerar real lo que no es sino apariencia. Ese es el poder mágico de las imágenes”. En ese sentido, el recurso a la eliminación del marco en algunas

should speak of fabrics in the sense that, in addition to links and proximity, it may include discontinuity and fragmentation.

“joining unequal ends”

In his work, Luis González Palma returns persistently, almost obsessively, to portraits of indigenous subjects which he usually combines with popular features like ribbons and hearts, along with elements from religious iconography, such as wings, haloes and crowns of thorns. This mixture of religious and profane elements, of the sensual and the spiritual, is characteristic of baroque art, precisely one of the sources with which González Palma identifies. Hence, the sepia colour so common in his photographs has often been seen as an evocation of the shades and tones found in our churches, where a layer of sombre hues has been left by the smoke from candles and by the passage of time. Nevertheless, in the works of González Palma, above and beyond colour and iconography, the use of golden touches and the *mise en scène*, we find another recourse which is characteristic of baroque: the paradox. The result is that the subjects in his photographs seem to be at once present and absent, near and distant. The hieratic attitude and a certain degree of solemnity could be said to set these characters outside the limits of time while the glance would appear to bring their presence back, making for a concrete subject, one which is not idealised.

Similarly, if the sepia patina which the artist applies to his works achieves an ageing, distant effect, at the same time, the profound white of the eyes brings the subject's presence back into our view. It is rather like trying to introduce a fragment of reality into the representation, a typical aim in baroque art, whose preference for the portrait is by no means whimsical: “The universe of baroque representation reflects a twofold specificity in the portrait: [...] It is not memory, it is not the substitution of the

obras de González Palma, puede verse como un intento de yuxtaponer lo real y lo ficticio, el arte y la vida, eliminando el límite convencional entre ambos. Y es justamente a través de la mirada donde tiene lugar la relación entre el sujeto fotografiado y el espectador: un recorrido imperioso hace que esa mirada se encuentre con la nuestra, y entre ambas se establezca una relación de reciprocidad: la dimensión política de ese gesto es manifiesta. Ahora bien, a fuerza de callarse, el silencio del indígena no es aquí sólo la marca de su denuncia, sino también una singular fuente poética: la soledad, el dolor, la melancolía son, en definitiva, los motivos profundos y desgarradores en las propuestas de Luis González Palma. En sus obras la melancolía –“esa nada que duele”, como escribió alguna vez Fernando Pessoa– remite a un vacío, a una ausencia que, sin embargo, tiene un vestigio de presencia. En un sentido similar, a propósito de la fotografía misma Régis Duran afirma: “A veces, una misma imagen está llamada a realizar estas dos funciones a la vez: presencia y ausencia, plétora y carencia. Y es sobre esta ambivalencia sobre la que se apoya, esencialmente, la ‘melancolía fotográfica’”.

Por otra parte, la fotografía –como otras técnicas de reproducción– fue entendida por Walter Benjamin como una atrofia del aura de la obra de arte, ya que, de cierta forma la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Pero si el “aura” para Benjamin está ligada al “aquí y ahora” de la obra de arte, a su singularidad irrepetible, en la fotografía de González Palma la mirada recupera la presencia –un ilusorio aquí y ahora– del sujeto, y de algún modo también de la obra. Por ello, con Luis González Palma más bien pareciera realizarse una restauración del aura, entendida ésta tal como la definió el propio Benjamin: “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”. De tal manera, esta frase de Benjamin podría asumirse como una aproximación a las obras de Luis González Palma, donde siempre asoma cierta condición sagrada, inaccesible.

Igualmente colmada de referencias barrocas es la propuesta de Darío Escobar, que frecuentemente incorpora recursos y motivos del barroco colonial –en láminas de oro falso o en plata repujada– a objetos cotidianos y de consumo masivo: cajas de Kelloggs, vasos de McDonalds, bicicletas estacionarias para ejercicios, bates de béisbol, raquetas, espejos retrovisores, entre otros. La reunión de tales elementos contradictorios altera su significación como objetos, ubicándolos entre lo sagrado y lo profano, lo sublime y lo vulgar. De ahí el efecto de falsedad y artificio que deliberadamente procuran estas obras, asépticas y relamidas hasta lo extravagante. Y es precisamente en la artificialidad de la cultura contemporánea y su construcción de nuevos ídolos de consumo masivo donde incide, con agrado e irreverencia, la propuesta de Escobar.

De tal modo, si la suntuosidad barroca tenía la finalidad de convencer, la publicidad de hoy no es menos proselitista y persuasiva. La práctica del artista guatemalteco también potencia una abigarrada superposición de elementos y lecturas. Así, Escobar aplica el oro –“materia constituyente y soporte simbólico de todo barroco”, como expresa Sarduy– a objetos desechables; mientras, el “horror vacui” en el decorado encubre un vacío que el consumo pretendería colmar. La opulencia y el exceso de lo vacío, a la vez vacío y trivial, son de esta manera puestos en escena. Escobar se acerca en esa práctica, como en las referencias

person which causes the impact: it is precisely the presence of the features before the eyes of the viewer, it is the power of the image which tends to force one to consider as real something which is mere appearance. This is where the magical power of images lies”. Seen from this angle, the recourse to the elimination of the frame in some of González Palma’s works may be seen as an attempt to juxtapose the real and the fictitious, art and life, doing away with the conventional borderline between the two. And it is precisely through the glance that the relationship between the subject photographed and the viewer occurs: a compelling scan of the picture forces that glance to meet our own and establishes a relationship of reciprocity between the two: the political dimension of the gesture is obvious. Nonetheless, here, just by keeping quiet, the indigene’s silence is not only the sign of his denouncement but also an extraordinary poetic source: solitude, pain, melancholy are undoubtedly the deep-running, heart-rending motifs behind the ideas of Luis González Palma. In his works, melancholy – *that painful nothingness*, to quote Fernando Pessoa – leads to a vacuum, to an absence which nevertheless has a trace of presence. In a similar way, when speaking of the photograph, Régis Duran states: “Sometimes, the same image is destined to perform two functions at the same time: presence and absence, plethora and shortage. And it is on this ambivalence that “photographic melancholy” essentially rests.”

All the same, photography, like other techniques of reproduction, was understood by Walter Benjamin as being an atrophy of the aura of the work of art in the sense that, in a way, the technique of reproduction disassociates the thing reproduced from the scope of tradition. But if, according to Benjamin, the “aura” is related to the “here and now” of the work of art, to its unrepeatable singularity, then, in the photography of González Palma, the glance recovers the presence – an illusionary “here and now” – of the subject and, somehow, of the work as well. For this reason, in Luis González Palma, it would be more accurate to say that a restoration of the aura would seem to be taking place, the term, *aura*, being understood in accordance with Benjamin’s definition: “the unrepeatable manifestation of a remoteness (however near it may be)”. Thus, Benjamin’s definition could be applied to the works of Luis González Palma, where there is always a touch of the sacred, of the inaccessible.

Equally charged with baroque references is the proposal of Darío Escobar, who frequently incorporates recourses and motifs from colonial baroque – in the form of sheets of imitation gold or embossed silver – into commonplace articles of mass consumption: Kelloggs boxes, tumblers from McDonalds, static exercise bicycles, baseball bats, rackets, rear-view mirrors, among others. The combination of such contradictory elements changes their meaning as objects, situating them between the sacred and the profane, the sublime and the vulgar. The result is the effect of falseness and artificiality deliberately pursued by these works, aseptic and affected to the point of outright ostentation. And it is precisely at the artificiality of contemporary culture and its erection of new idols of mass consumption that, with delight and irreverence, Escobar’s proposal is directed.

So, if the purpose of baroque sumptuousness was to convince, then today’s publicity is no less proselytising and persuasive. The way in which the Guatemalan artist works also exploits a variegated superposition of elements and

más evidentes al Pop, a Warhol cuando dice: “debido a que estoy haciendo un poco de arte, sigo fabricando basura para que la gente la coloque en sus espacios que creo deberían estar vacíos”: aquí de nuevo la paradoja.

La relación de Darío Escobar con el barroco no es sólo visual, pues paralelamente incluye procedimientos constructivos y de significación. Así, el artista procede por sustitución, de modo que –por ejemplo– un gorro de cumpleaños infantil es realizado en papel de camuflaje, mientras la bailarina de una cajita de música es sustituida por un soldado: una especie de extrañamiento recorre esas obras, donde la guerra parece trivial y la infancia monstruosa. Por otro lado, Darío Escobar acude a objetos disfuncionales –como las patinetas con bisagras o aquellas que exhiben el emblema de la Mercedes Benz– los cuales no tienen otra finalidad que el gasto simbólico. De igual modo, la casa de campaña y el “sleeping bag” –artefactos de diseño óptimo, que en su afán de ser útiles y prácticos se reducen a su mínima dimensión y complejidad– son alterados con una pintura barroca absolutamente extraña al objeto; ella también profanada, perturbada en un contexto banal: el suplemento barroco hace fracasar la funcionalidad del objeto, y viceversa. Y aquí de nuevo Severo Sarduy, a propósito del barroco, nos susurra: “Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo “natural” de los cuerpos”.

En cualquier caso, ese ir “juntando los extremos desiguales” que Sor Juana Inés de la Cruz –al comienzo de lo que José Lezama Lima llamó un “barroco nuestro”– sugería en expresión y práctica poética, ha sido una insistencia de la plástica centroamericana. Así, Rolando Castellón –hoy Crus Alegría– prefiere la paradoja, o más bien el recurso a la complementariedad, más que antagonismo, de los extremos. Quizás por ello, en la mayoría de sus propuestas Castellón propone singulares vínculos entre lo natural y lo realizado. Sus obras se van conformando, pues, en el cruce del azar y la intencionalidad, donde las formas naturales y los objetos encontrados son ubicados en un espacio de relaciones dispuesto por el artista. En esa conformación interminable, la intervención de lo casual no se da nunca por clausurada, como tampoco la obra. La participación de lo azaroso supone, además, cierta renuncia del artista a determinar totalmente su creación. Como si prefiriera completar la imagen que se encuentra ya sugerida en la materia misma, Castellón busca en la forma orgánica la base de otras combinaciones. De ahí que los elementos naturales y los contruidos parezcan compartir un juego de espejos: una forma repite la otra y la multiplica.

En tal sentido, en una extraordinaria serie de 1999 –nombrada justamente *Paradojas*– este artista nicaragüense trastoca la percepción de las propiedades físicas del objeto. De tal manera, contradiciendo la retórica de las cualidades del material, lo que a primera vista parece metal no es otra cosa que papel higiénico, del mismo modo que la dureza y resistencia no es sino la fachada de una extrema fragilidad. Tal vez por eso la presencia insistente en sus obras de las espinas de pochote: una imagen de amenaza y hostilidad que, sin embargo, es también bella. Si la espina sirve al árbol de pochote para respirar, asimismo hiere: hacia dentro beneficia, mientras hacia fuera lastima. Cada forma contiene, entonces, la experiencia potencial o manifiesta de su opuesto.

interpretations. For instance, he applies gold – one of the basic ingredients and the symbolic mainstay of all baroque, as Sarduy puts it – to disposable articles. Meanwhile, the *horror vacui* in the decor conceals a vacuum which consumerism endeavours to fill. The opulence and excess of the vacuous, at once empty and trivial, thus become part of the composition. In this practice, as in his most obvious allusions to pop art, Escobar shows similarities to Warhol when he says: “Because I’m making a bit of art, I keep producing garbage for people to put it in their spaces, which I think should be empty”: again, the paradox.

Darío Escobar’s relationship with the baroque is not just visual as, in a parallel manner, he includes procedures of construction and meaning through substitution. For instance, a children’s party hat is made in camouflage paper while the ballerina in a musical box is replaced by a soldier. A form of alienation runs through these works, where war seems trivial and childhood, monstrous. At the same time, Darío Escobar avails himself of dysfunctional objects, like the latest model of convertible skate and the three-legged circle used as the Mercedes Benz emblem, whose only purpose is symbolic consumption. Likewise, the tent and the sleeping bag – artefacts of optimum design which, in their aim to be useful and practical, are reduced to minimum size and complexity – are given a different look by the use of a form of baroque painting which has no connection whatsoever with the object in question. Baroque painting is also thus profaned, knocked off balance in a banal context: the baroque supplement defeats the object’s functionality and vice versa. At this point, we might again quote Severo Sarduy’s suggestion with regard to baroque: “Game, loss, waste and pleasure; that is, eroticism as an activity which is always purely ludic, which is no more than a parody of the function of reproduction, a transgression of the useful, of the “natural” dialogue of bodies.”

As the case may be, that business of “joining unequal ends”, suggested by Sor Juana de la Cruz for the purposes of poetic expression and practice – at the beginning of what José Lezama termed as “our baroque” – has become a focal point of Central American plastic arts. By way of example, Rolando Castellón – now Crus Alegría – prefers the paradox, or rather the recourse to the complementariness, as opposed to the antagonism, of the ends. It is perhaps for this reason that, in most of his works, Castellón reflects unusual links between the natural and the produced, for his works start taking shape at the crossroads of chance and intentionality, where natural forms and *objets trouvés* are located in a space of relationships arranged by the artist. In this endless configuration, the intervention of coincidence is considered to be perpetual; as indeed the production of the work is. The role played by chance also implies a certain unwillingness on the part of the artist to establish a total definition of his creation. As if he preferred to complete the image now suggested in the matter itself, Castellón seeks the basis of other combinations in organic form. Accordingly, the natural and the constructed elements seem to share in the game of mirrors: one form repeats the other and multiplies it.

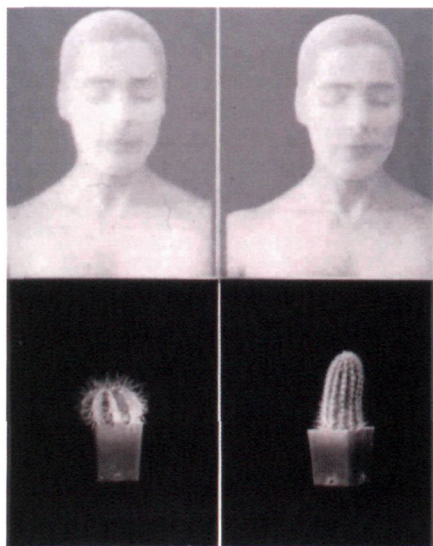
Thus, in an extraordinary series done in 1999, incidentally bearing the title *Paradoxes*, the Nicaraguan artist transforms the perception of the physical properties of the object. Through a contradiction of the rhetoric of the material’s quality, what at first



“Ellos en cambio vomitan espinas”

No por azar las espinas aparecen como un elemento casi obsesivo en el arte centroamericano. Así, lo mismo en este verso de la artista guatemalteca Regina Galindo que en algunas obras de Rolando Castellón, la espina atraviesa –en sentido literal incluso– muchas de las propuestas de Irene Torrebiarte. En *Vida a espaldas*, de 1996, una sucesión de fotografías con sujetos de espaldas es intervenida directamente con espinas. En este caso, las espinas no sólo parecían herir a los fotografiados, sino que también resultaban amenazantes para el espectador, a la vez víctima y cómplice de esas conflictivas relaciones. De igual modo, en su primera exposición individual, que la artista guatemalteca nombró *Vida, tus espinas*, los cuerpos fotografiados eran atravesados por espinas, poniendo en escena complejos vínculos interpersonales y sociales, presididos por un elemento de defensa y también de agresión.

Partiendo igualmente de la fotografía, Diana de Solares ha usado la espina como una imagen de singular fuerza poética. De esa manera, en algunas obras de la serie *El espejo* (1998-2000), realizadas en dipticos que disponen –como en reflejo– el rostro de la artista con objetos diversos, aparece el cactus: éste es, aquí, como la imagen devuelta por el espejo. Ahora bien, si se supone que la fotografía, lo mismo que el espejo, no miente, en estas obras de Solares lo que encontramos es más bien distorsión, ocultamiento: la imagen de la artista es escamoteada, deformada por unas medias que cubren su rostro, mientras se sugieren como correlatos de su imagen objetos domésticos –una plancha, una hornilla eléctrica– y también, otra vez los cactus. La incomunicación y el aislamiento constituyen, entonces, la experiencia implicada en *El espejo*. Pero la espina es una imagen que se reitera en otras propuestas de la artista guatemalteca. Así, en obras de la serie *Habitaciones circulares con posible salida* (1999-2000), aquella planta vuelve insistentemente, yuxtaponiéndose esta vez a imágenes de la niña, la pequeña silla, el oso, la vasija. Y más que al dolor, las espinas parecieran referir en este caso, situaciones de soledad e incomunicación en el ámbito privado, enfatizado en el re-



DIANA DE SOLARES. De la serie | From the series *El espejo*, 1998. Fotografía con papel traslúcido | Photograph with translucent paper, 20 x 24 cm.



IRENE TORREBIARTE. *Vida a espaldas*, 1996. Fotografía intervenida con espinas | Photograph perforated with thorns.

sight seems to be metal is nothing but toilet paper, just as hardness and resistance are the mere facade of extreme fragility. It is possibly for this reason that his works show an insistence on the thorns of a pochote tree: an image of menace and hostility which is, nonetheless, beautiful. If the thorn enables the pochote to breathe, it also hurts: it is inwardly beneficial but outwardly harmful and so, each form contains the potential or manifest experience of its opposite.

“But they vomit thorns”

It is not by chance that thorns appear almost obsessively in Central American art. Just as in the above quotation from Guatemalan artist Regina Galindo and in some of Rolando Castellón's works, the thorn pierces –almost in the literal sense of the word– many of the ideas of Irene Torrebiarte. In *Vida a espaldas* (1996), a series of photographs whose subjects have their backs to the camera is perforated by thorns. In this case, the thorns not only appeared to be causing the subjects pain but also constituted a threat for the viewer, at once victim and accomplice of these conflictive relationships. Likewise, in her first individual exhibition, which the artist titled *Vida, tus espinas*, the bodies photographed were stabbed by thorns, bringing out complex inter-personal and social bonds ruled by a twofold element of defence and aggression.

Also through photography, Diana de Solares has used the thorn as an image of extraordinary poetic force. In some of the works belonging to the series, *El espejo* (1998-2000), made in diptychs which, in the manner of a reflection, depict the artist's face with a number of different objects, we find the cactus. Here, it acts as the image sent back by the mirror. However, if it is to be supposed that photography, like the mirror, never lies, then what we see in these works by Solares is more like a distortion, a concealment: the image of the artist is whisked away, deformed by a pair of stockings covering her face, while household objects – an iron, a portable electric stove – appear as possible correlates of that image; and once again, cacti. Lack of communication and isolation thus constitute the experience implied in *El espejo*. But the thorn is an image which appears again and again in other creations by the Guatemalan artist. In works belonging to the series, *Habitaciones circulares con posible salida* (1999-2000),

curso al pequeño formato, así como en las referencias al espacio doméstico y los objetos cotidianos.

Como la imagen de una frágil protección aparecen las espinas en la obra de Cecilia Paredes, donde el pochote ha prestado también su corteza espinosa. Así, un pequeño corazón cubierto de espinas puede ser –y lo es– suficiente poesía. Mientras, en una obra como *La casa de la inocencia* (1997), una estructura circular con ventanas de vidrio acoge y exhibe el lugar de la infancia. Sobre la silla y los diminutos zapatos, cuelga allí un vestido infantil tejido de espinas, que funcionan acaso como protección a la inocencia. De ahí quizás la invención constante de chalecos y escudos protectores. Y es que en las obras de esta artista peruana residente en Costa Rica, la búsqueda de protección y resguardo, resulta casi obsesiva.

El tema del dolor, como de la curación, recorre también buena parte de la producción artística de la nicaragüense Patricia Belli; y en esa trama, la espina ha tenido una presencia fundamental. De tal modo, además de su inserción en varias obras con textiles, en las que la espina rasga y a la vez sutura la superficie, aquella aparece de manera central en una pequeña y memorable pieza de Belli: *Zapato*, una obra de 1999 en la que un calzado de mujer, de tacón alto, es cubierto con espinas en la plantilla, esa zona no visible para los otros y que soporta nuestros pasos. La fusión de esos dos elementos tiene un efecto contundente, aun mayor por la simpleza del gesto. Aquí la espina implica el obstáculo, e incluso el padecimiento que ciertas normas y demandas culturales imponen a la mujer.

Otras veces, la espina está en relación con la iconografía cristiana, como en las obras de Luis González Palma, donde está presente sobre todo a través de la corona de espinas, cuya referencia introduce el tema de la pasión y el sufrimiento, ampliándolo sin embargo a connotaciones humanas más generales.

“Recordar que el sacrificio tiene forma de cruz”

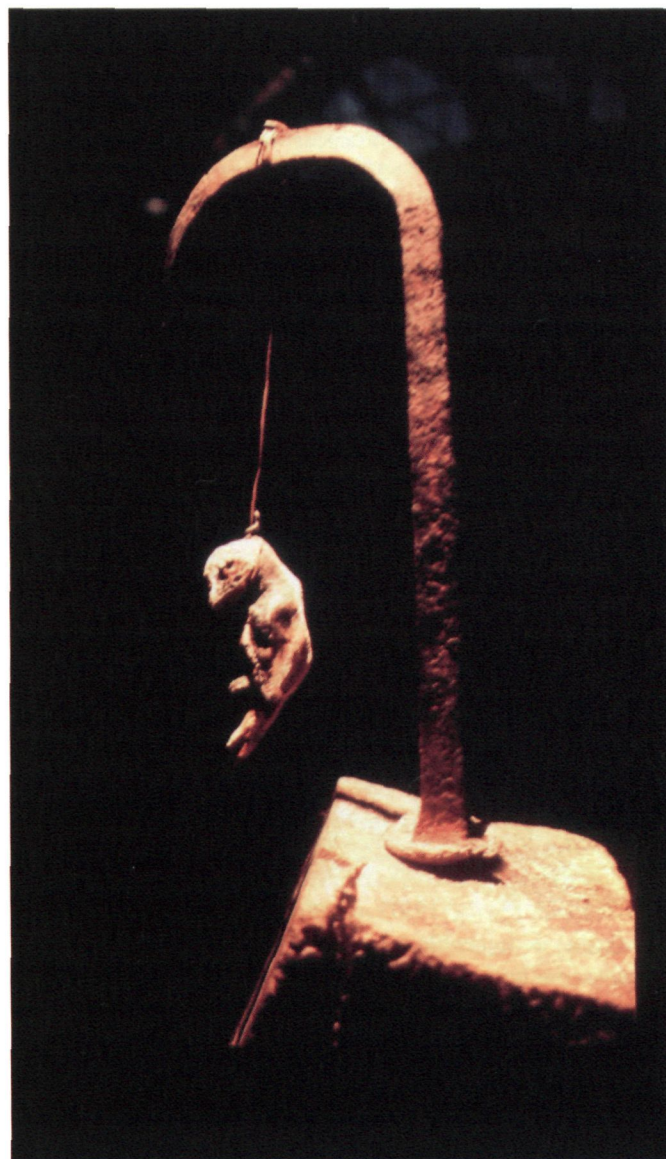
El verso es del costarricense Max Jiménez –artista y escritor excepcional de la vanguardia centroamericana– y nos refiere a la tradición del cristianismo respecto a la cual han trabajado varios artistas en Centroamérica. Así, éste es el caso de Marisel Jiménez, que ha incluido críticas y conflictivas referencias al cristianismo en algunas de sus mejores obras: *Octavo Sacramento* y *Ecce Homo*. Esta última, presentada como una gran instalación en el año 2000, se inspira en la novela *El evangelio según Jesucristo*, de José Saramago, para poner en escena la imagen de un Dios castigador y cruel. Dispuesta como una especie de templo, incluyó en su interior motivos cristianos –la cruz, la corona de espinas– en escenas de un crudo dramatismo. Con gran fuerza metafórica, allí los pájaros figuran a la vez como autoridad y crueldad, sumisión y dolor. De tal modo, la rapacidad de unos hace la opresión y vulnerabilidad de otros, en jerarquías de extrema desigualdad. Se trataría, aquí, de un dios todopoderoso y vengador, pero igualmente de los graves conflictos de las relaciones humanas en sus tensas relaciones de poder. En ese sentido, el tratamiento expresionista que la artista costarricense da a esas figuras –modeladas en terracota– así como su acertada disposición, contribuyen a reforzar los efectos patéticos de esos vínculos.

Ahora bien, más allá de las esculturas mismas, lo verdaderamente extraordinario en esa propuesta es el manejo significativo

the cactus persistently reappears, this time in juxtaposition with images of the little girl, the tiny chair, the bear, the jar. In this instance, more than pain, the thorns seem to be depicting situations of solitude and non-communication in the private ambit, emphasised by the use of the small format and the references to the living space and commonplace objects.

Thorns appear as the image of a fragile protection in Cecilia Paredes' work, where the prickly bark of the pochote tree again plays a part. Here, a small heart covered in thorns may be – and indeed is – poetic enough. Then, in a work like *La casa de la inocencia* (1997), a circular structure with glass windows contains and exhibits the place of childhood. Over the chair and the tiny shoes hangs a little girl's dress woven in thorns, whose purpose is perhaps to protect innocence. This could be the origin of the constant invention of protective vests and shields: in the works of this Peruvian artist who now lives in Costa Rica, the search for protection and shelter borders on obsession.

The theme of pain, like healing, is also to be found in a large part of Nicaraguan Patricia Belli's production, where the



MARISEL JIMÉNEZ. *Ecce Homo*, 2000. Instalación | Installation.

del espacio. De tal forma, si la arquitectura de un templo involucra la representación que los hombres se hacen de lo ultraterrenal, en la propuesta de Jiménez la disposición espacial comunica sus ideas sobre lo divino, y aun lo humano: un lugar aprisionante delimitado por redes, jaulas y alambres de púas. Un espacio, además, que no tiene direccionalidad precisa, pues articula sus fragmentos en un recorrido arbitrario. De tal manera, en ese laberinto el espectador transita de un sitio a otro persiguiendo los puntos de luz que lo conducen, no a una reconciliación, sino al espanto. Con una iluminación dirigida, se destacan escenas de sufrimiento y muerte, junto a otras que representan la aplastante arrogancia del poder. Y todo ello pareciera condensado en una discreta imagen que inicia o clausura el recorrido: un nido como corona de espinas. Realizado en alambre de púas, éste es el sitio que ampara y lastima, recompensa y afianza el sacrificio y el dolor.

Acercamientos a esa misma tradición cristiana, pero desde algunas perspectivas cercanas a la cultura popular es la que realiza David Ocón, en obras de un brillante colorido y una iconografía propias de la religiosidad popular. Así, santos, flores y velas, o temas como la crucifixión, entran en la propuesta de este artista nicaragüense con el exagerado dramatismo, a la vez que desenfadada interpretación que poseen esos motivos en la cultura popular. Así, la visualidad “kitsch” de las propuestas de Ocón tiene sus bases fundamentales en las apropiaciones de esas constantes y siempre renovadas prácticas vernáculas.



DAVID OCÓN. *El Santo Sepulcro de Acoyapa*, 1993.

En un sentido relativamente similar, Pedro Arrieta toma elementos de la cultura y la religiosidad populares –como la iconografía de corazones rojos– asumiendo en ocasiones lecturas críticas de formas de la devoción contemporánea. De tal modo, en la obra *Símbolos Patrios* (1997), el artista costarricense hace una interpretación de los emblemas de la nacionalidad, a partir de tres elementos –el guaro (aguardiente), la bola de fútbol y la Virgen de los Ángeles, patrona de Costa Rica – dialogando críticamente con esos populares componentes culturales.

Con una visión más afirmativa y esperanzada en los valores del cristianismo, Rafael Ottón Solís basa frecuentemente sus propuestas en elementos y ordenación propios de la liturgia religiosa. En ese sentido, son recurrentes los colores rojo, blanco y negro; el uso de velas, flores, cirios, panes o cintas, así como un

thorn has become a fundamental element. In addition to its inclusion in a number of textile works, where it both tears and sutures the surface, the thorn plays the central role in a small but memorable piece by the artist, *Zapato* (1999), where the insole of a woman's high-heeled shoe, that is, the part which cannot be seen by others and bears the pressure of our steps, is covered in thorns. The fusion of the two elements has a forceful effect, enhanced even more by the simplicity of the composition. Here, the thorn is suggestive of the obstacle, and even the suffering, which women are forced to face on account of certain cultural rules and requirements.

In other instances, the thorn may be related to Christian iconography. Such is true of the works of Luis González Palma, where the crown of thorns is an important feature used in reference to the theme of the passion and suffering whilst being extended to cover human connotations of a more general nature.

“Remember that sacrifice has the form of a cross”

This line, written by Costa Rican Max Jiménez, an exceptional artist and writer in the Central American avant-garde, refers us back to the Christian tradition, a subject approached by several artists in Central America. A case in point is the output of Marisel Jiménez, who has included critical and conflictive references to Christianity in some of her best works: *Octavo sacramento* and *Ecce Homo*. The latter, presented as a large-scale installation in the year 2000, took its inspiration from the novel by José Saramago, *El evangelio según Jesucristo*, to stage the image of a chastising, cruel God. Set up like a kind of temple, the installation contained Christian motifs – the cross, the crown of thorns – in searing dramatic scenes. Here, with tremendous metaphorical force, birds represent authority and cruelty, submission and pain, at one and the same time. The rapacity of some leads to the oppression and vulnerability of others in hierarchies of great inequality. We might be looking at an almighty, vengeful god, but also at the grave conflicts arising in the tense power relationships existing among human beings. In this regard, the Costa Rican artist's expressionist treatment of the terracotta figures, coupled with her skilful arrangement, help strengthen the pathetic effects of these connections.

Nevertheless, above and beyond the sculptures themselves, the truly extraordinary thing about this work is the significant handling of space. If the architecture of a temple involves man's representation of the heavenly, then, in Jiménez's proposal, the spatial arrangement conveys her ideas about the divine and even the human: a prison-like place, surrounded by nets, cages and barbed wire. Moreover, it is a space lacking in any exact direction in that it articulates its fragments into an arbitrary way forward. So, finding himself in this maze, the viewer moves from place to place, guided by the lights which lead him, not to reconciliation but to horror. By means of regulated illumination, one's attention is drawn to scenes of suffering and death, along with others depicting the overwhelming arrogance of power. One has the impression that all this is condensed into a discreet image found at the start or end of the journey: a nest in the form of a crown of thorns. Made from barbed wire, this is the place in which sacrifice and pain are sheltered and impaired, rewarded and intensified.



PEDRO ARRIETA. *Símbolos patrios*, 1997. Objetos | Objects.

manejo espacial que prefiere la cruz y el círculo. Y es que Ottón Solís potencia el contenido simbólico de los materiales más que sus cualidades plásticas, realizando igualmente una original apropiación de elementos del informalismo abstracto –sobre todo en sus pinturas– y del arte povera –en sus instalaciones. Entre estas últimas, *Nosotros los hombres* (1998) –un círculo de piedras que contiene en su centro gran cantidad de granos de maíz, base de la dieta mesoamericana– desplaza el carácter ceremonial hacia elementos precolombinos más que cristianos.

“En la tierra donde nace: El chapero, el guiscoyol, el argento guarumo, el espinoso coyol, el veteado guayacán...”

Así comienza el “Canto grande” del poeta nicaragüense Omar de León. Y de algún modo, ello puede introducirnos a una reflexión sobre el uso y resemantización de elementos autóctonos de las culturas mesoamericanas, una práctica común a varios artistas de la región. En ese sentido, en su instalación *Memorias* (1996), Xenia Mejía imprimía fotografías de caras de niños sobre tortillas de maíz (ver pág. 66). Así, la inserción de tales fotos en elementos tradicionales de la alimentación centroamericana –a través de la tortilla y del uso de “comales”, una vasija típica de la cocina po-

In works of vivid colourfulness and an iconography characteristic of popular religiousness, David Ocón also addresses that selfsame Christian tradition, but from standpoints closely connected with popular culture. Saints, flowers and candles, together with themes such as the crucifixion, are the ingredients used by this Nicaraguan artist, who combines the unbounded dramatic element and the free-and-easy interpretation peculiar to these motifs in popular culture. So it is seen how the kitsch-like aspect of Ocón’s creations stems from the appropriation of these unceasing, constantly-renewed vernacular practices.

In a relatively similar way, Pedro Arrieta takes elements from popular culture and religiousness – such as the iconography of red hearts – sometimes making critical interpretations of forms of contemporary devotion. In the work titled *Símbolos patrios* (1997), the Costa Rican artist interprets the emblems of nationality by availing himself of three elements: *guaro* (a kind of eau-de-vie), a football and the Virgin of the Angels, the patron saint of Costa Rica, to undertake a critical dialogue with these component parts of popular culture.

With a more positive and optimistic vision of the values of Christianity, Rafael Ottón Solís makes frequent use of elements and arrangements characteristic of religious liturgy. Thus we find the recurrent appearance of red, white and black; the use of candles, flowers, bread and ribbons, coupled with a treatment of space in which the cross and the circle are predominant. For the fact of the matter is that Ottón Solís focuses on the symbolic content of his materials rather than on their plastic qualities, while making original use of elements from abstract *art informel*, above all in his paintings, and of *arte povera* in his installations. In *Nosotros los hombres* (1998), an installation consisting of a circle of stones in the centre of which there is a huge amount of corn grains, the basic foodstuff of Mesoamerica, he shifts the ceremonial aspect to elements which are pre-Columbian rather than Christian.



RAFAEL OTTÓN SOLÍS. *Nosotros los hombres*, 1998. Instalación | Installation.

“In the homeland of the *chapero*, the *guiscoyol*, the silver *guarumo*, the spiny *coyol*, the streaked *lignum vitae*...”

These are the opening words to *Canto Grande* by Nicaraguan poet Omar de León. They may serve as a starting point for a reflection on the use and reinterpretation of autochthonous elements of

pular del istmo— ubicaba esas imágenes de inocencia, fragilidad y desamparo en el ámbito de la tradición y lo cotidiano. De tal modo, las tortillas serigrafadas se convertían tal vez en la metáfora de una especie de “antropofagia” cotidiana, por la cual los sectores más vulnerables son devorados periódicamente. El sentido político de esta obra era preciso y rotundo, sobre todo porque se basaba en una radical transformación semántica de elementos cotidianos.

Otra artista hondureña que igualmente resignifica elementos tradicionales de origen precolombino, es Regina Aguilar. En obras que fueron expuestas en MESÓTICA II: “Centroamérica: re-generación” —una exposición definitivamente fundadora para la plástica centroamericana, organizada por Virginia Pérez-Ratton y Rolando Castellón en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo durante 1996— la artista usaba piedras volcánicas talladas como material de sus obras. Así, sobre estas sugerentes piezas Virginia



REGINA AGUILAR. *Viaje al abismo*, 1986. Piedra volcánica tallada | Carved volcanic stone, 31 x 36 x 10 cm.

Pérez-Ratton ha escrito que Regina Aguilar “se apropia de estas formas precolombinas y las reinterpreta, provocando un sentimiento de ambigüedad en el espectador. El material que usa proviene de las canteras originales, y las formas, que remiten también a los metates, o que evocan formas arquitectónicas prehispánicas, turban al espectador por la inclusión de inútiles agregados a objetos utilitarios aparentemente antiguos, o por la modificación del objeto para conferirle un grado de absurdo, una trágica metáfora de una situación sin salida”.

La relectura crítica de elementos tradicionales de la historia y la cultura centroamericana ha sido también una práctica insistente en Moisés Barrios (ver págs. 84-85), quien ha hecho del banano la huella peculiar de su iconografía. Como en una actuación exagerada —y rebelde— del estereotipo de “repúblicas bananeras”, Barrios prodiga cortezas de banano sobre obras paradigmáticas de la vanguardia plástica occidental. Así, en las manos de esta versión “bananera” del rey Midas, las propuestas de Duchamp, Beuys, Tatlin, Sol Lewit, Torres García y muchos otros adquieren cierto tinte folklórico, que los dispone también como productos exóticos. Precisamente, es en el exotismo y sus efectos donde Barrios incide con particular agudeza.

De tal forma, la propuesta de este artista guatemalteco trata de provocar un distanciamiento respecto a los lugares comunes de la historia política y cultural centroamericana. Por otro lado, constituye además una aguda reflexión sobre el proyecto de la vanguardia y sus destinos. En ese sentido, la omnipresencia de las

Mesoamerican cultures, a practice pursued by a number of the region’s artists. By way of example, in her installation titled *Memorias* (1996), Xenia Mejía printed photographs of children’s faces on corn omelettes. By inserting the photographs into traditional elements of Central American cookery — the omelette and the *comal*, a pot commonly used in popular cooking in the isthmus — the artist situated these images of innocence, fragility and helplessness in the scope of tradition and the quotidian. The silk-screen prints of the omelettes perhaps became the metaphor of a kind of daily “anthropophagy”, during which the more vulnerable sectors are devoured periodically. The political meaning of this work came across loud and clear, above all because it was based on a radical semantic transformation of commonplace elements.

Another Honduran artist who has also endowed traditional, pre-Columbian elements with a new meaning is Regina Aguilar, some of whose works were displayed in *MESÓTICA II: Centroamérica: re-generación*, an exhibition which played a key role in the early days of Central America’s plastic arts. Held in 1996, it was organised by Virginia Pérez-Ratton and Rolando Castellón at the Museum of Art and Contemporary Design. On this occasion, the material chosen by the artist was carved volcanic stone. Of these suggestive pieces, Virginia Pérez-Ratton has said that Regina Aguilar “makes these pre-Columbian forms her own and reinterprets them, triggering a sense of ambiguity in the viewer. The material she uses comes from the first quarries, while the forms, which similarly remind us of the *metates* (flat stones used for grinding) or of pre-Hispanic architectural features, prove disturbing to the viewer because of the inclusion of useless aggregates in apparently ancient utilitarian objects, or because the object has been modified to make it look somewhat absurd, a tragic metaphor of a no-hope situation”.

The critical reinterpretation of the traditional elements of Central American history and culture has also been a constant occupation of Moisés Barrios, who has made the banana into a key feature of his iconography. As in an overacted — and rebellious — performance of the stereotype of the banana republic, Barrios scatters banana skins all over paradigmatic works belonging to the West’s plastic arts *avant-garde*. Consequently, in this “banana” version of King Midas, the ideas of Duchamp, Beuys, Tatlin, Sol Lewit, Torres García and many others acquire a certain folkloric flavour, which, at the same time, makes them rather exotic. Indeed, it is here, in exoticism and its effects, where Barrios is particularly incisive.

In this way, the proposal of the Guatemalan artist seeks to move away from the clichés of Central American political and cultural history. Moreover, he fans a perceptive reflection on the *avant-garde* project and its destinies. This is shown by the omnipresence of black blotches which, when seen on a banana, are a warning of its impending decomposition and, in the work, might well be a comment on the fatally perishable destiny of the *avant-garde*. Likewise, the insertion of the banana into these works — bearing in mind its neocolonial significance in the economic and social history of Central America — questions the historicist principle of the *avant-garde*, according to which any one thing cannot be done at any one time in history; or indeed in any one place, as Barrios would seem to suggest with irony and scepticism.

manchas negras, que en el banano anuncian una inminente descomposición, pareciera un comentario sobre el destino fatalmente perecedero de la vanguardia. Asimismo, la inserción en esas obras del banano –a partir de su significado neocolonial en la historia económica y social centroamericana– cuestiona el principio historicista de la vanguardia, según el cual no puede hacerse cualquier cosa en cualquier momento de la historia. Tampoco en cualquier lugar, parece sugerir Barrios con ironía y desconfianza.

Por otra parte, el maíz y la cerámica precolombina resultan componentes básicos en las propuestas de Raúl Quintanilla, quien los reinscribe en conjuntos heterogéneos, de los que casi siempre deriva una irónica y corrosiva, pero a la vez lúdica crítica socio-política y cultural. Así, a partir de la reunión de elementos básicamente pre-existentes, Quintanilla trastoca la significación habitual de éstos. Y en esa transformación, el lenguaje tiene un rol esencial. Es sobre todo a partir de los títulos donde se inicia un proceso, en el cual la alteración del texto apunta hacia un desplazamiento equivalente en el nivel de la significación. En ese sentido, en una obra como *El sueño de la ración produce monstruos* (1998) –exhibida en la XXIV Bienal de Sao Paulo 1998– la referencia al conocido grabado de Goya sustituye el término “razón” por el de “ración”, ubicando la reflexión en un contexto donde la escasez y la pobreza hacen más estragos que la razón y sus sueños. En este caso, los monstruos de la “ración” son interpretados a partir de fotos en “close-ups”, de vaginas que engendran o engullen seres con cabeza de maíz y cuerpos de muñecas “barbies”. Estos híbridos, a veces ciertamente monstruosos, entre elementos autóctonos de la cultura mesoamericana y de la cultura de masas transnacional –como las barbies o mickey mouse– son recurrentes en las propuestas de Quintanilla.



RAÚL QUINTANILLA. *GloBANANAlización*, 2001. Técnica mixta | Mixed media.

De ese modo, en una de sus obras más recientes, *GloBANANAlización* (2001), refiere una versión centroamericana de la globalización, a través de una tortuga-globo conformada por fragmentos de cerámica precolombina, que aparece como amenazante ante un jugador de fútbol de juguete. En esta obra, de nuevo la argucia lingüística es fundamental, produciendo un desvío de la significación. Así, Quintanilla procede por fragmentación y recomposición anárquica, de modo que la supuesta unidad de la obra se revela quebrada, acaso como correlato simbólico de

Moving on, we find that corn and pre-Columbian ceramics are used as basic components in the work of Raúl Quintanilla, who sets them in a new context consisting of heterogeneous ensembles, leading, more often than not, to an ironic and biting yet playful socio-political and cultural criticism. By combining essentially pre-existent elements, Quintanilla transforms their usual meaning and in this transformation, language plays a key role. It is above all from the titles that a process is set under way, a process in which the alteration of the text points towards an equivalent shift in the level of meaning. A case in point is the work titled *El sueño de la ración produce monstruos* (lit.: *The dream of the ration produces monsters*) (1998), exhibited at the XXIV Sao Paulo Biennial in 1998. Here, in the reference to the famous Goya engraving, the term *reason* is substituted by *ration*, setting the reflection in a context in which shortages and poverty wreak greater havoc than reason and its dreams. In this instance, the monsters of the *ration* are interpreted through close-ups of vaginas which either engender or gulp down beings with heads of corn and Barbie Doll bodies. These hybrids, which are most certainly monstrous in some cases, somewhere between autochthonous elements of Mesoamerican culture and the transnational mass culture (like Barbie Dolls or Mickey Mouse), are constants in the work of Quintanilla.

Similarly, one of his more recent works, *GloBANANAlisation* (2001), portrays a Central American version of globalisation by means of a tortoise-cum-globe made up of fragments of pre-Columbian pottery, appearing menacingly before a toy footballer. In this work, again linguistic sophistry is fundamental, producing a distortion of meaning. As Quintanilla deploys his tactics of fragmentation and anarchic recomposition, the supposed unity of the work seems to be broken, perhaps as a symbolic correlate of a reality which is also in fragments. Therefore, the artist's proposal comes across as being inorganic, to use the terms in which Peter Bürger describes the avant-garde work of art: “The organic work of art endeavours to conceal its artifice. To the avant-garde work of art, the opposite is applied: it appears as an artistic product, as an artefact. In that sense, the montage may serve as a basic principle of avant-garde art. The work that is “mounted” implies that it is made up of fragments of reality; it does away with the appearance of totality.” However, above and beyond this reference, in Raúl Quintanilla, the connection with an avant-garde stance is also noticeable in the blatantly provocative dimension of his work, which includes not only visual proposals but also the constant (counter-) cultural and (anti-) political (or rather, anti-politicking) instigation on the part of the group known as *Artefactoría* and the exceptional review of “art, koolture and criticism”, called *Artefacto*, of which this artist is the chief editor.

“ these words are alien – I lend them and declare war on them ”

This statement, written by Patricia Villalobos, brings to mind Caliban in *The Tempest*, when he accuses his master of having taught him the same language which will be used to condemn him. In Villalobos, however, the threat against the word does not lie in belonging to the language of the dominator but rather in not offering it any belonging at all. In her work, Patricia

una realidad también fragmentada. De esta manera, la propuesta del artista nicaragüense aparece como inorgánica, planteándolo en los términos en que Peter Bürger describe la obra de arte vanguardista: "La obra de arte orgánica quiere ocultar su artificio. A la obra de arte de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto. En esa medida, el montaje puede servir como principio básico del arte vanguardista. La obra "montada" da a entender que está compuesta de fragmentos de realidad; acaba con la apariencia de totalidad". Pero, más allá de esta referencia, la vinculación con una postura vanguardista en Raúl Quintanilla se advierte también en la dimensión abiertamente provocadora de su práctica, que incluye no sólo las propuestas visuales, sino también la permanente incitación (contra) cultural y (anti) política –o más bien antipolítiquera– del grupo "Artefactoría" y la excepcional revista de *Arte, Kooltura y Crítica Artefacto*, de la cual este artista es el editor principal.

"estas palabras son ajenas –las presto y les hago la guerra"

Así escribe Patricia Villalobos, en un gesto que recuerda al Calibán de "La Tempestad", cuando replica a su amo haberle enseñado el mismo lenguaje que le servirá para maldecirlo. Pero en Villalobos, la amenaza a la palabra no está en pertenecer a la lengua del dominador, sino más bien en no ofrecerle pertenencia alguna. En su obra, Patricia superpone fragmentos de aquello que constituye su identidad múltiple: indígena, mestiza, nicaragüense, estadounidense, mujer, homosexual. Por ello fusiona textos en náhuatl, español e inglés como modo de relatar –y conjurar– las experiencias de ruptura, fragmentación, desconexión y vínculo que se estampan, asimismo, sobre un cuerpo mutilado, amordazado. La superposición –y fricción– de elementos dispares, como los signos de un código precolombino y las estrellas de la bandera de Estados Unidos, apunta a una experiencia escindida, caótica, en la que el cuerpo y la memoria actúan como registros.

Pero la palabra es, además, un registro del deseo conducido a través del sueño. De tal modo, en la propuesta del artista panameño Humberto Vélez "Traumland/Tierra Soñada/Dreamland", realizada en formato de CD Rom, se teje un espacio de deseos y sueños cuyo referente real y simbólico es la ciudad de Viena. La propuesta recoge el relato de sueños recurrentes u obsesivos de 17 personas, narrado en el idioma original de cada hablante y acompañados de imágenes en vídeo y/o dibujos vinculados al texto contado. Por un lado, entonces, aparece una resistencia a la traducción del sueño –en sí mismo una versión– mientras por otro se le trata de rodear con imágenes. En esas tensiones, el espectador puede interactuar; entrar y salir de los sueños, o escoger el ambiente sonoro con el que se acerca a ellos. De tal forma, la estructura por vínculos del CD Rom hace que nunca podamos acceder a la totalidad de la propuesta, ni de cada sueño en particular, sino a través de fragmentos que se van conectando según la decisión del espectador-usuario. En ese sentido, vale la pena marcar los desplazamientos que realiza esta propuesta respecto a nociones de obra y subjetividad como unidades. Como el psicoanálisis mismo, "Traumland..." involucra la escucha y no sólo la visión. Además, el uso de un formato digital permite la realización de un espacio virtual para los sueños. No obstante, en otros trabajos de Vélez los patrones digitales se mezclan con tradiciones populares, como los textiles en técnica de mo-

superposes fragments of what constitutes her multiple identity: indigene, *mestiza*, Nicaraguan, American, woman, homosexual. For this reason, she merges her texts into Nahuatl, Spanish and English as a way of relating – and exorcising – the experiences of rupture, fragmentation, disconnection and linkage which, at the same time, are stamped onto a mutilated, silenced body. The superposition – and friction – of disparate elements, like the signs of a pre-Columbian code and the stars on the U.S. flag, reflect a severed, chaotic experience in which body and memory act as registers.

But the word is, moreover, a register of desire conducted through dreams. This is seen in the proposal of Panamanian artist Humberto Vélez titled *Traumland/Tierra Soñada/Dreamland*. Working in CD-ROM format, Vélez weaves a space of desires and dreams whose real and symbolic reference point is the city of Vienna. *Traumland...* takes account of the narration of the recurrent, obsessive dreams of 17 people in the native language of each speaker, with video pictures and/or drawings connected with each account. Thus, on the one hand, there appears a resistance to the translation of the dream – a version in itself – while, on the other, there is an endeavour to surround it with images. In these states of tension, the viewer may interact; enter and leave the dreams or choose the sound atmosphere through which to approach them. Because of the structure of CD-ROM links, the only way in which we can gain access to the work in its entirety, or to each individual dream, is by the fragments which join up with one another at the will of the viewer/user. A worthwhile exercise could be derived from this, consisting of pinpointing the shifts made in the work with regard to the notions of creation and subjectivity as units. Like psychoanalysis, *Traumland...* involves listening as well as seeing. Furthermore, the use of a digital format makes it possible to create a virtual space for dreams. Nevertheless, in other works by Vélez, digital patterns are combined with popular traditions, such as the production of multicoloured textiles by what is known as the *mola* technique, used by the Cuna Indians of Panama. So we see how the mixture of popular expressions with unconventional languages like the installation, video and digital techniques endows these works with a broader, more fertile scope of reception.

In a relatively similar way, Haydée Victoria Suescum draws on elements from popular culture as the basis for her works. By means of a pictorial naïve treatment and compositions laden with images and contradictory scales, usually denoting expressions from a vernacular culture, this Panamanian artist quotes written texts like signs and posters, adding household elements – lamps, showers, fans, irons – along with notices and tags from places typically frequented by the people, such as the public market.

Then again, in the work of the young Guatemalan artist, Regina Galindo, the word is linked up with the body, a naked body calling insistently on the public space. In *El dolor en un pañuelo* (1999), newspaper articles and photographs telling of rape and other acts of aggression against women are projected onto the naked body of the artist, whose hands and feet are tied to a hospital bed. A clear political intention is reflected by the symbolic superimposition on the body of the atrocities committed against women insofar as it introduces a brutal, daily reality which no longer makes an impression on the public because it appears as a

la que utilizan los indios cunas de Panamá. Así, el vínculo de expresiones populares y lenguajes poco convencionales como la instalación, el vídeo o los medios digitales, incide en una más amplia y fecunda recepción de esas propuestas.

En un sentido relativamente similar, Haydée Victoria Suescum se apropia de elementos de la cultura popular como base de sus propuestas. A partir de un tratamiento pictórico naïf y composiciones colmadas de imágenes y escalas contradictorias que casi siempre refieren expresiones de una cultura vernácula, esta artista panameña cita textos escritos como letreros y carteles, mezclando además elementos del espacio doméstico –lámparas, duchas, ventiladores, planchas– junto a rótulos provenientes de espacios ampliamente populares como el mercado público.

Por otra parte, en las propuestas de la joven artista guatemalteca Regina Galindo, la palabra está vinculada al cuerpo; un cuerpo desnudo que interpela insistente al espacio público. Así, en *El dolor en un pañuelo* (1999), sobre el cuerpo desnudo de la artista –atado de pies y manos a una cama de hospital– se proyectan escritos e imágenes de prensa sobre violaciones y agresiones a mujeres. Y ese acto de inscripción simbólica sobre el propio cuerpo de los horrores cometidos contra la mujer, tiene una precisa intención política, en la medida que introduce una brutal y cotidiana realidad que la reiteración en los medios de comunicación masiva hace ordinaria y habitual. De igual modo, en la performance *Lo voy a gritar al viento*, en la que Regina se colgó del arco del edificio de correos de Ciudad Guatemala para recitar y lanzar sus escritos, la palabra se quiere ensalmo; palabra performativa en la que decir y hacer puedan sucederse. Y para ampliar la eficacia de esos versos –vinculados igualmente a temas de violencia doméstica, abusos de poder, etc.– la palabra es escrita y dicha, proferida “al viento”, pero también a cada uno de los perplejos transeúntes que presenciaban el acto (ver págs. 78-79).

Asimismo, la oralidad se introduce en algunas de las propuestas de Brooke Alfaro, las cuales tienen como protagonista a Gonzalo González –Comanche–, un indigente que habita las calles del centro histórico de la Ciudad de Panamá y cuyo obstinado discurso en el espacio público le ha valido el apelativo de “el político”. Ahora bien, si en el itinerario de la palabra por las prácticas artísticas en Centroamérica hemos hablado del uso de “palabras ajenas”, ello probablemente no haya tenido más pertinencia que respecto a Comanche. La suya es en muchas ocasiones una palabra ajena –la del discurso político o la prédica religiosa– que, sin embargo, es revertida en el solo gesto de la apropiación. Entonces, desde su lugar marginal el discurso de Comanche no puede recibirse sino como reverso del lenguaje laudatorio del poder. En ese sentido, las propuestas de Alfaro han potenciado la contraposición y el diálogo como estructura esencial de sus propuestas. En la vídeo-instalación que este artista realizara junto a Sandra Eleta, titulada justamente Comanche, se establece un contrapunto entre ese personaje y las estatuas de próceres en el centro histórico de la ciudad, las cuales son recreadas a través de fotografías y de bustos deformes.

Próxima a esa propuesta, la vídeo-instalación *Clik-clik, tok-tok* (2000), de Brooke Alfaro, sitúa el diálogo entre el discurso de Comanche –en sí mismo dialógico– y la precaria cotidianeidad del barrio de San Felipe, donde se ubica la escena de un corte de pelo. Tales propuestas de esos artistas panameños parecieran fundadas en lo que Mijail Bajtín comprendió como dialogismo, un

regular occurrence in the mass media. Similarly, in the performance titled, *Lo voy a gritar al viento* (lit.: *I'm going to shout it to the wind*), where Regina tied herself to the arch at the post office building in Guatemala City and then started reciting and throwing down her written texts, the word acts like a charm: the performative word in which both saying and doing can occur. So as to enhance the effectiveness of the statements – again relating to aspects of domestic violence, the abuse of power and so on – the word is written and spoken, shouted *to the wind*, but also to each of the bewildered passers-by who witnessed the event.

The spoken word is also used in some of Brooke Alfaro's works, where the central figure is Gonzalo González or Comanche, an indigent who lives on the streets of the old quarter of Panama City. His insistence on making speeches in the public space has earned him the nickname of *the politician*. Indeed, there is no better example than Comanche when it comes to discussing the use of the word, especially what we have termed as *the alien word*, in the artistic practices of Central America. Found in political speeches and religious preaching, the alien word is a common feature in Comanche but, in his case, it is reverted by simple appropriation. Accordingly, from its marginal stance, Comanche's discourse can be received only as the reverse of the laudatory language of power. What Alfaro has done is to focus on contrast and dialogue as the essential structure of his proposals. In the video installation he executed in conjunction with Sandra Eleta, titled *Comanche*, he establishes a counterpoint between this character and the statues of dignitaries located in the city's old quarter, re-creating them in the form of photographs and deformed busts.

In the same vein, Alfaro's video installation, *Clik-clik, tok-tok* (2000), situates the dialogue between Comanche's discourse, which is, in itself, dialogic, and precarious daily life in the district of San Felipe, where a scene in which somebody is having a haircut takes place. Such ideas on the part of these Panamanian artists might well be based on what Mijail Bajtín interpreted as *dialoguism*, a concept referring to the interaction of voices, languages, intentions, tones and ideologies in the texts. In Alfaro's case, the stress is on the structure and meaning of dialogic forms, like *parodial stylisation*, to use the term coined by the Russian researcher: “the intentions of the word representing do not match the intentions of the word represented; they are opposed to them and reflect the objective, real world, not with the help of language represented as a productive point of view, but through the unmasking effect of destruction.” Hence, in the works centring on Comanche, his speeches and his march round the public square, the language represented is usually that of the authoritarian (i.e., religious, political, moral) word, taking the form of prayers, hymns, national anthems or clichés from political discourse, as heated as they are vacuous. So, Comanche's discursive flow is situated in dialogue and as a counterpoint to these forms of authority, pointing towards a vacuum of meaning and a context between the absurd and the tragicomic which is re-created by the video. Consequently, here, Comanche's replication is imitation, but it is also response, objection. It is the ability of the marginal to call into question and relativise power and authority.

This war on words is also waged in many of the photographic works of Jorge Albán, who uses intertextuality as

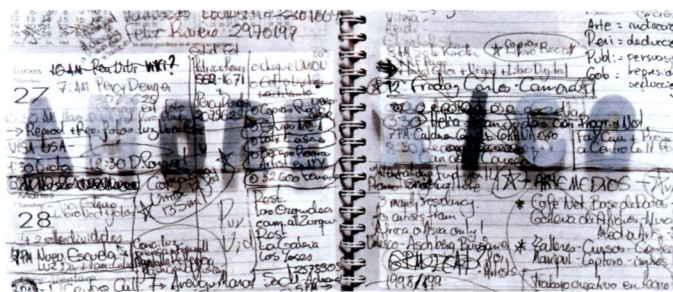
concepto que asienta la interacción de voces, lenguajes, intenciones, tonos, ideologías en los textos. En esa dirección, Alfaro potencia la estructura y significación de las formas dialógicas, como la que el investigador ruso llamó estilización parodial, en la cual: “las intenciones de la palabra representante no concuerdan con las intenciones de la representada, se oponen a ellas, reflejan el mundo objetivo real no con ayuda del lenguaje representado como punto de vista productivo, sino mediante su destrucción desenmascadora”. Así, en las propuestas organizadas a partir de *Comanche*, de su alocución y su marcha por la plaza pública, el lenguaje representado suele ser el de una palabra autoritaria –la religiosa, la política, la moral, etc.– que toma la forma de oraciones, himnos, canciones patrióticas o tópicos del discurso político, tan inflamado como vacío. En diálogo y contraposición a esas formas de autoridad, se ubica entonces el flujo discursivo de *Comanche*, que apunta hacia un vacío de sentido, así como a un contexto entre absurdo y tragicómico que recrea el vídeo. Entonces, la réplica de *Comanche* es aquí imitación pero también respuesta, objeción. Es la capacidad de lo marginal para poner en duda y relativizar el poder y la autoridad.

Por otra parte, aquella guerra a las palabras también resuena en muchas de las propuestas fotográficas de Jorge Albán, quien tiene en la intertextualidad uno de sus principales recursos constructivos y de significación. Por ello, en la serie *Las Palabras* (1999-2001), a las páginas de una agenda repleta de citas y tiempo productivo, se superpone la palabra “Amoréxico”. Mientras, letras de canciones populares –de despechados boleros– se leen bajo el término “sometido”. Igualmente, sobre ilustraciones de libros con múltiples versiones de la princesa y el príncipe en inocentes cuentos infantiles, se lee la palabra “malamansado”. Se trataría entonces de palabras ordinarias o inventadas, pero excepcionalmente empleadas en género masculino, que el artista costarricense deriva de expresiones o conversaciones cotidianas, subrayando sus huellas ideológicas y genéricas. En tal sentido, acerca de esta serie de fotografías ha escrito el artista: “*Las Palabras* están formadas por jerga coloquial, pensadas para hablar de la mujer, que aplicada al varón, revela los invisibles mecanismos de control asimilados por cada género”. Así, en estas propuestas de Albán se ponen en entredicho algunos roles sexuales históricamente asentados, alterando y cuestionando estereotipos de fortaleza y debilidad, razón y afecto, espacio público y doméstico, entre otros.

“...todo lo que pensabas podía ser real”

Así comienza un relato del escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón. Y de algún modo, ello nos acerca a ciertas opciones de la fotografía en Centroamérica, en las que se advierte una tendencia a considerarla como un lenguaje que puede producir –más que reproducir– una realidad. Quizás por ello en la propuesta *No, ésta sí soy yo*, de Lucía Madriz, a través de la fotografía se hace del cuerpo un lugar donde se (de)construyen múltiples identidades. De esa forma, la obra de esta joven artista costarricense discurre en torno a las dimensiones culturales de la sexualidad, al autorretratarse en poses de femineidad o masculinidad extremas, asumiendo la identidad sexual como un proceso en continua reinención. De un modo relativamente análogo, la serie de fotografías *Yo como manga*, de otra joven artista costarricense, Rocío

one of his main resources of construction and meaning. For instance, in the series titled *Las palabras* (1999-2001), the word *Amoréxico* is superposed on the pages of a diary full of engagements and activities. Meanwhile, the lyrics of popular songs by rejected boleros can be read beneath the word, *submitted*. Similarly, on the illustrations from books containing countless versions of *The Prince and the princess* in the form of innocent fairy tales, the word, *ill-tamed*, can be read. Here, we are looking at ordinary or invented words, used exceptionally in the masculine form and taken by the artist from commonplace expressions and everyday conversation, stressing their ideological and generic significance. About this series of photographs, the artist has written the following: “*Las palabras* is made up of colloquial jargon, conceived to speak of women. When this jargon is applied to men, the invisible mechanisms of control assimilated by each sex come to light.” Through his work, Albán questions some of the historically established roles of the sexes, modifying and querying the stereotypes of strength and weakness, reason and emotion, public and domestic space, amongst others.



JORGE ALBÁN. De la serie *Las Palabras*, 1999-2001. Video instalación | Video installation.

“ ... everything you'd thought of could be real ”

This is how a story by Guatemalan writer Luis Cardoza y Aragón commences, somehow reminding us of certain options in the photography of Central America, where there is a tendency to consider the art of photography as a language able to *produce*, rather than reproduce, a reality. A possible example of this is to be found in Lucía Madriz's *No, ésta sí soy yo*, where photography is used to convert the body into a place where multiple identities are (de)constructed. Here, it is seen how the work of this young Costa Rican artist revolves round the cultural dimensions of sexuality in that she does self-portraits in which she is seen in poses of extreme femininity or masculinity, assuming sexual identity as a process undergoing constant reinvention. In a relatively analogous way, the series of photographs, *Yo como manga*, by another young Costa Rican artist, Rocío Con, is intended as a fictitious (re)construction of herself by means of an ironic process of theoretical modifications to her Oriental features so as to match them to the stereotype of beauty found in the West.

Turning now to Karla Solano, the relationship between photography and the artifice tends to produce an almost pictorial result. In *Lienzos* (2001), the artist applied make-up to her entire body, the idea being that the photographs would show us



LUCÍA MADRIZ. *No, esta sí soy yo*, 2000. Fotografías color | Colour photographs.

Con, se propone también como una ficticia (re)construcción de sí misma, a través de un irónico proceso de supuestas correcciones de sus rasgos orientales a cánones occidentales de belleza (ver pág. 65).

Por otra parte, en las propuestas de Karla Solano la relación entre fotografía y artificio tiende a un resultado casi pictórico. Así, en *Lienzos* (2001), la artista aplicó maquillaje por todo su cuerpo, con la intención de que las fotos nos mostrarán fragmentos agigantados de esas pinturas sobre la piel. Sin embargo, el dispositivo que permitiría –por ampliación– una mayor nitidez y precisión de las imágenes, termina por hacerlas irreales, indefinidas, casi ficticias. Además, con tal énfasis en el artificio a través del uso del maquillaje –vinculado por naturaleza al realce y el ornamento– la obra de esa artista costarricense refiere con frecuencia el tema de vanitas, expresado aquí a través del cosmético, que no se encuentra tanto en función de corregir imperfecciones y de embellecer, sino más bien de exhibir y acentuar cada fragmento del cuerpo y la huella que el tiempo ha dejado en él.

Así, el maquillaje que usa Solano en algunas de sus fotografías es el mismo que utilizan los payasos para simular un rostro sobrepuesto al propio; (más)cara del maquillaje que funciona como una especie de pintura que fija alegría o tristeza, con independencia del sentimiento del intérprete al momento de actuar. De tal modo, ello quizá estaría señalando un desplazamiento desde el tema del cuerpo como interioridad –presente en obras anteriores de la artista costarricense– hacia el cuerpo como superficie; y, más allá, hacia las sugestivas relaciones entre lo fotográfico –base fundamental en las propuestas de esta artista– y lo pictórico. El pigmento sobre la piel acentúa todos sus detalles, pero también exhibe la pintura misma: su materialidad, composición, texturas, aplicación, etcétera. Entonces, tal vez más importante que identificar la zona del cuerpo que avanza hacia el espectador en un inmenso primer plano, es el deleite en el juego de líneas, colores y texturas. No obstante, al hacer imprecisa la referencia, Solano frustra la ilusión de realidad y nos enfrenta a la materialidad misma del plano pictórico. Se nos revela, de esta forma, el espesor de la materia, el trazo en la aplicación del pigmento, pero sobre todo la exquisita sensorialidad de esas imágenes.

En otros casos, la fotografía está en relación con lo imaginario, como en las propuestas de Gustavo Araujo, y fundada casi siempre en recursos constructivos basados en la publicidad. Así, en las obras de este artista panameño, se tiende hacia una narrativa fundada en la elipsis y en la economía de las conexiones entre los fragmentos, todo ello derivado de recursos propios de los medios masivos. De tal manera, Araujo se apropia de una visualidad habitual en el espacio público –sobre todo en la de las va-

enlarged fragments of the cosmetics covering the skin. However, the slide which should, through enlargement, have endowed the images with greater sharpness and precision, ultimately renders them unreal, indefinite, almost fictitious. Moreover, with such emphasis on the artifice through the use of make-up – naturally associated with embellishment and adornment – the work of this Costa Rican artist tends to centre on the theme of *vanitas*. In this case, the cosmetic medium seeks not so much to conceal faults and to beautify as to exhibit and accentuate each and every fragment of the body and the mark that time has left upon it.



KARLA SOLANO. *Lienzos*, 2001. Fotografía | Photograph.

With this view in mind, Solano sometimes uses clown's make-up so as to simulate a face superposed onto her own: a face, or indeed a mask, of make-up acting as a kind of paint to express joy or sadness, irrespectively of how the actor may be feeling at the time of the performance. Possibly, the work is seeking to reflect a shift from the theme of the body as innerness – as seen in previous works by the Costa Rican artist – to the body as surface; and, beyond this, to the suggestive relationships between the photographic – fundamental in this artist's work – and the pictorial. The pigment on the skin accentuates all the details but it also exhibits the paint itself: its materiality, composition, textures, application and so on. We might then conclude that taking delight in the game of strokes, colours and textures is more important than identifying the area of the body which moves towards the viewer in an enormous close-up. Nevertheless, in rendering the reference imprecise, Solano undoes the illusion of reality and confronts us with the very materiality of the pictorial plane. In this way, we are shown the thickness of the matter, the stroke in the application of the pigment but, above all, the exquisite sensorial essence of the images.

In other cases, photography is connected with the imaginary, as in Gustavo Araujo's work, which is usually created from constructive resources used in the world of publicity. In Araujo, there is a tendency towards a narrative based on ellipsis and economy in the connections between the fragments, all deriving from the resources of the mass media. The artist avails himself of a visual element commonly found in the public space



GUSTAVO ARAUJO. *Sin título*, 2000. Valla fotográfica | Photographic hoarding, 144 x 184 cm.

llas publicitarias— para llevarla a un universo privado, el de sus sueños y recuerdos (ver págs. 98, 99, 102 y 103).

Por otra parte, en las propuestas del costarricense Jaime-David Tischler (ver interior de contracubierta), obsesivamente la fotografía ha puesto en escena los estrechos aunque difusos lazos entre deseo, tiempo y memoria. De tal modo, en la serie *Hilos del deseo* (1998), Tischler completa un ciclo donde se alude a relaciones con la muerte. Así, por más que pretendan fijar instantes en fuga, esas fotos se nos aparecen como una sutil confirmación de nuestra temporalidad: la copresencia de fulgores y desvanecimientos en la imagen, dan cuenta de cierta fugacidad. Ahora bien, el proceso de este artista también puede describirse como un progresivo acercamiento a su propio deseo y sexualidad. Entonces, si en un principio buscaba parajes románticos, luego se desplazó a la danza de los cuerpos y sus relaciones eróticas, para finalmente exhibir su propia intimidad homosexual. Y, al incluirse en la escena, el artista propone abolir esa distancia que lo separa del objeto, ofreciéndose a sí mismo como referente. “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado”, escribe Susan Sontag. De algún modo, la mayor proximidad del fotógrafo viene a ser la culminación de ese valor mágico supuesto a la fotografía. En tal sentido, si lo que caracteriza a la magia es la eficacia del significante —el momento en que decir es hacer— las fotos de Tischler se ofrecen aquí como el deseo y al mismo tiempo su satisfacción. De esta forma, una nueva temporalidad es incorporada a ese registro del deseo: la anticipación.

Y es que en Tischler el amor es primordial; precede a la toma fotográfica. El vínculo físico que necesariamente la fotografía establece con su referente es aquí, además, un lazo que pasa por el afecto: “Tomar al deseo como tema te coloca siempre en una posición vulnerable. No se puede crear nada que sea valioso sin haberlo amado intensamente”, ha dicho el artista. De ahí los numerosos intentos de indefinición de la imagen, así como la resistencia a mostrarla directamente a través de varios procedimientos y decisiones técnicas encaminadas a hacer desaparecer la referencia, de modo que no sea posible fijación alguna. Y la imposibilidad de tal fijación del deseo es, asimismo, la fatalidad de la fotografía, al retener una imagen que —como insiste Barthes— ha

— especialmente on hoardings — to transfer it to a private universe, that of his dreams and memories.

In the meantime, Costa Rican Jaime-David Tischler has made an obsessive use of photography to depict the close albeit hazy links between desire, time and memory. In his series, *Hilos del deseo* (1998), Tischler completes a cycle referring to relationships with death. Curiously, no matter how the photographs seek to freeze instants in flight, they appear to us as a subtle confirmation of our temporality: the combined presence of flashes and disappearances on the image do depict a certain degree of fugacity. Then again, this artist’s process could also be described as a gradual approach to his own desire and sexuality. If, initially, he was searching for romantic spots, he later moved to dancing bodies and their erotic relationships to end up by exhibiting his own homosexuality. By including himself in the scene, the artist is trying to eliminate the distance separating him from the object, offering his own self as the reference point. “To take a photograph is to appropriate what is being photographed,” writes Susan Sontag. Somehow or other, the greater proximity of the photographer is tantamount to the culmination of that magical value supposedly possessed by photography. Therefore, if the effectiveness of the signifier — the instant when saying is doing — is what characterises that magic, then Tischler’s photographs appear here as a desire and, at the same time, its satisfaction. In this way, a new temporality is brought into that register of desire: expectation.

In Tischler, love is fundamental; it precedes the taking of the photograph. Moreover, here, the physical link inevitably established by the photograph with its reference point is a bond of affection: “The use of desire as a theme always puts you in a vulnerable position. Nothing worthwhile can be created unless you have loved it intensely,” says the artist. Hence the countless attempts at rendering the image indefinite and the reluctance to show it directly through various procedures and technical decisions aimed at making the reference disappear, in such a way that it becomes impossible to fix anything. This impossibility to fix desire is, at the same time, the fatality of the photograph, in that it retains an image which, as Barthes insists, *has been*. In Tischler, however, the emphasis is on the imaginary rather than on reality. It is perhaps for this reason that, at the time of his photographic installation, *Memoria ingravida. Síntomas de identidad* (1999), he said, somewhat sceptically, in reference to the evolution of his work and its attempts to capture memory and desire: “Photography is a useless spell, a white lie.”

“The only bad thing about going to Heaven...”

“The only bad thing about going to Heaven,” Augusto Monterroso tells us, “is that there, you can’t see the sky.” With this ingenious play on words, the Guatemalan writer summarises the longing for a “paradise” which is always somewhere else: once “Heaven” is reached, desire shifts to the lost “sky”; our common space. But above and beyond the loss and remoteness inherent in those places of desire (“There are no paradises other than those that have been lost,” wrote Borges), Monterroso’s words suggest the complementarity of the here and there, the near and the remote, what is of self and what is of the other. These pairs and their mutual implications are precisely the point

sido. En Tischler, sin embargo, hay un énfasis en lo imaginario más que en la realidad. Quizás por ello, en su instalación fotográfica *Memoria Ingrávida. Síntomas de Identidad* (1999), expresó con cierto escepticismo, un poco siguiendo el devenir de su obra, apegada al intento de atrapar la memoria y el deseo: "Fotografiar es un conjuro inútil, una mentira piadosa."

"Lo único malo de irse al Cielo..."

"Lo único malo de irse al Cielo –nos dice Augusto Monterroso– es que allí el cielo no se ve". De tal manera, con el ingenioso truco de *mayúscula por minúscula*, el escritor guatemalteco resume la añoranza del "paraíso" como siempre situado en otra parte: alcanzado el "Cielo", el deseo se desplaza al "cielo" perdido; nuestro espacio común. Pero más allá de la pérdida y lejanía inherentes a esos lugares del deseo –"No hay otros paraísos que los paraísos perdidos", escribía Borges– la expresión de Monterroso sugiere la complementariedad del aquí y el allá, lo cercano y lo distante, lo propio y lo ajeno. Y es precisamente en esos pares y sus mutuas implicaciones, donde se fundan algunas propuestas contemporáneas de las artes visuales en Centroamérica que involucran en su práctica nociones espaciales como territorio, paisaje o frontera.

Así, Jessica Lagunas ha registrado el itinerario de un par de zapatos por algunos museos del mundo. El proyecto de la artista guatemalteca, en proceso desde 1999, consiste en fotografiar un mismo par de zapatos –femeninos, rojos, de tacón alto– en las afueras de importantes museos de arte moderno. Esa presencia marginal en los grandes centros de legitimación del sistema artístico pareciera un gesto de ocupación simbólica, la ilusoria consumación de un deseo de inclusión. Sin embargo, el calzado no ocupa el interior de esos espacios, sino que se sitúa frente a ellos, como una réplica apenas visible pero eficaz. De tal modo, el gesto de Lagunas parte de un reconocimiento de las reglas del juego y del poder simbólico que representa el sistema institucional del arte, pero desafía el lugar que le ha sido asignado en ese espacio de relaciones. Los zapatos de mujer afirman, entonces, una ambigua presencia –la del cuerpo ausente– tan inquietante y sospechosa como una huella en el lugar del crimen.

Vinculada desde otra perspectiva a los espacios simbólicos y sus modalidades de producción y control se encontraría la propuesta de Sila Chanto, situada recurrentemente en torno a relaciones de poder en diferentes ámbitos, tanto individuales como colectivos, referidos en el carácter de esos complejos vínculos e interacciones. Así, la concepción espacial, la demarcación territorial, los difusos límites o fronteras entre lo propio y lo ajeno, lo privado y lo público constituyen algunas de las formas donde se significan esos juegos de poder y dominación tanto culturales como intersubjetivos. Así, en *Muro* (1999-2000), exhibida en la VII Bienal de La Habana, una tela de gasa se despliega en casi 100 metros de figuras orinando, como acto de delimitación simbólica del territorio. Y es que –como nos recuerda Michel Foucault– territorio es una noción geográfica, pero en primer lugar es una noción jurídico-política: es lo que controla cierto tipo de poder. En ese sentido, en las propuestas de Sila Chanto la concepción espacial está siempre vinculada al poder, siendo una expresión de relaciones de fuerza, dominio y subordinación. De ahí que en la obra esencialmente gráfica de esta artista costarricense, el espa-



JESSICA LAGUNAS. Instalación en | Installation in MOMA, Nueva York, febrero | February, 2001.

of fusion of some of the contemporary ideas arising in the visual arts of Central America, where spatial notions like territory, scenery and border are being brought into play.

Within this scope, Jessica Lagunas has recorded the journey of a pair of shoes round some of the world's museums. The Guatemalan artist's project, under way since 1999, consists of taking photographs of the same pair of shoes – with their feminine red colour and high heels – outside leading modern art museums. This marginal presence at the major centres of legitimisation of the artistic system might be seen as an act of symbolic occupation, the illusory fulfilment of a desire for inclusion. However, the shoes are not in these buildings but outside them, like a scarcely visible yet effective replication. Laguna's action stems from a recognition of the rules of the game and the symbolic power represented by the institutional system of art while challenging the place which has been assigned to it in the space where relationships occur. The women's shoes thus affirm an ambiguous presence – that of the absent body – as disturbing and suspicious as proof found at the scene of a crime.

Linked from a different angle to symbolic spaces and their forms of production and control is Sila Chanto's work, which tends to centre on power relationships in different scopes, both



SILA CHANTO. *Muro*, 2000. Xilografía sobre tela, instalación | Xylograph on gauze, installation.

cio intensifique su dimensión relacional a través de los límites y vínculos entre los cuerpos; y más específicamente de las interacciones entre la autora y sus modelos. A propósito de ello la artista ha escrito: "La participación de modelos en todo mi trabajo de los últimos años es en sí misma metáfora performativa sobre la estructuración de las jerarquías, como en su participación en el sistema productivo de la sociedad que condiciona sus acciones y restringe el movimiento al diseño infraestructural de las sociedades". Por demás, el posicionamiento de Chanto respecto a la tradición gráfica costarricense es en sí mismo un acto anti-jerárquico, en la medida que pone en cuestión la autonomía del medio para expandirlo hacia lenguajes tridimensionales y multimedia.

Por otra parte, también con ciertos vínculos entre lo público y lo privado, la obra pictórica de Emilia Villegas explora, según sus propias palabras: "la construcción del individuo dentro del contexto y la tensión permanente entre lo propio y lo ajeno de esa relación". Así, en este caso la figura humana suele ser protagonista de esas tensiones, que a veces parecieran verdaderas obsesiones en torno a las conflictivas relaciones del individuo con sus contextos. Y aunque la obra de esta artista costarricense es básicamente pictórica, sus trabajos recientes se acercan a un lenguaje casi gráfico: mínimos colores, altos contrastes, precisa delimitación de las figuras y sencillas composiciones conforman una propuesta de conciso simbolismo. Se trataría aquí de una reducción de recursos pictóricos, mediante la cual las obras ganan en intensidad. Así, en una de sus exposiciones más recientes, *En tránsito* (2000), a partir de un dramatismo tranquilo —no sin desgarramiento— la artista hace del cuerpo el lugar donde todo acontece, siendo silueta, sombra o vísceras. Límite de la figura y a la vez territorio de relaciones, el cuerpo viene a ser protagonista de una suerte de escritura simbólica, donde habitan representaciones siempre inquietantes: la figura decapitada, la cabeza cortada, las sombras que no coinciden con el cuerpo. El cuerpo es seccionado, torcido o fragmentado en alusión a experiencias de fragmentación, aislamiento y transitoriedad. Así, en casi toda la obra pictórica de Emilia Villegas subyace el tema del sujeto, a partir de los conflictivos vínculos que establece con los otros y sus contextos.

Las obras recientes del costarricense Adrián Arguedas sugieren también una relación conflictiva con el contexto, dada sobre todo a través de la concepción espacial de las propuestas. Así,

individual and collective, depicted in the nature of these complex connections and interactions. Thus, spatial conception, territorial demarcation, the hazy limits or borderlines between what is of self and what is of the other, the private and the public, constitute some of the forms where games of power and domination, both cultural and inter-subjective, are reflected. In *Muro* (1999-2000), exhibited at the VII Biennial in Havana, a piece of gauze unfolds to reveal almost 100 figures urinating as an act of symbolic demarcation of the territory. For, as Michel Foucault reminds us, territory is a geographic notion but, first and foremost, it is a legal-political one: it is what is controlled by a certain type of power. In Sila Chanto's work, the spatial conception is always associated with power in that it is an expression of relationships of strength, domination and subordination. Hence, in the essentially graphic work of this Costa Rican artist, space intensifies its relational dimension through limits and linkages between bodies; and, more specifically, through interactions between the author and her models. On this point, the artist has written the following: "The participation of models in all the work I've done in recent years is in itself a performative metaphor of the structuring of hierarchies, as in their participation in the productive system of the society which conditions their actions and restricts movement to the design of societies' infrastructure." Moreover, the position assumed by Chanto with regard to Costa Rican graphic tradition is in itself an anti-hierarchical act in that it calls into question the autonomy of the medium so as to expand it towards three-dimensional and multi-media languages.

Also showing certain connections between the public and private, the pictorial work of Emilia Villegas explores, as she herself puts it, "the construction of the individual within the context and the permanent tension between selfhood and otherness existing in that relationship". Accordingly, in this case, the human figure usually plays the central role in these tensions, which at times seem to be utter obsessions with the conflictive relationships existing between the individual and his contexts. Although the work of this Costa Rican artist is basically pictorial, her more recent creations show a move towards an almost graphic language: minimum colours, sharp contrasts, precise delimitation of figures and simple compositions go to make up a



EMILIA VILLEGAS. *Tu cuerpo, mi secreto*, 2000. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 55 x 80 cm.

en un perfecto acople de dibujo y xilografía, la serie *En voz baja* (2001), apuesta por la economía de medios y la sutileza del discurso, donde lo narrativo se da a partir de recursos fundamentalmente plásticos. Asistimos entonces a un desplazamiento de la figuración expresionista precedente en la obra de Arguedas, hacia austeras composiciones basadas sobre todo en el trabajo de contrastes. En ese sentido, el dibujo esmerado de las figuras se distingue de las recias impresiones de la madera, mientras los grandes espacios vacíos se contraponen a las bandas negras que, en su disposición horizontal o vertical, conforman todas las escenas. Igualmente, el oportuno manejo de las escalas y actitudes de los personajes logra indicar diferentes contextos a partir de elementos básicos. Y es a través de esas relaciones espaciales que se traman las posibles significaciones de estas obras, situadas recurrentemente en torno a la imposibilidad o el absurdo. Tal vez por eso las figuras humanas de *En voz baja* aparecen siempre en situaciones de incomunicación y aislamiento, realizando esfuerzos que parecen inútiles: golpear una pared, subir una escalera o remar una barca a ningún lado; levantando –en fin– monumentos a la necesidad y lo imposible. De esa manera, las imágenes expresionistas y muchas veces sombrías de las propuestas anteriores de este artista, se han modificado ahora en un más sutil desaliento. Y en este caso, lo terrible no se encuentra somatizado, no está en el cuerpo, sino en las relaciones con los otros y con sus contextos. Pero, acaso la fuerza mayor de estas obras está en que logran introducir al espectador en ese universo absurdo: la escala natural, el movimiento congelado y la fuerza contenida de las figuras que nos impulsan a completar su acción, son algunos de los recursos que Arguedas pone en juego para involucrarnos y a la vez hacernos partícipes en sus incisivas propuestas gráficas y pictóricas.



ADRIÁN ARGUEDAS.
La pared, de la serie "En voz baja", 2001.
Dibujo y grabado sobre papel |
Drawing and engraving on paper,
185 x 102 cm.

proposal of concise symbolism. Here, we are looking at a reduction of pictorial resources, as a result of which the works gain in intensity. In one of her recent exhibitions, *En tránsito* (2000), the artist uses a contained but forceful dramatic element to convert the body into the place where everything happens, be it a silhouette, a shadow or entrails. The borderline of the figure and, at the same time, the territory of relationships, the body plays the central role in a kind of symbolic writing, inhabited by elements which are unfailingly disturbing: the beheaded figure, the severed head, shadows that do not match the body. The body is cut into sections, twisted or made into fragments in an allusion to experiences of fragmentation, isolation and transitoriness. The theme of the subject thus runs through practically all the pictorial work of Emilia Villegas, who draws on the conflictive connections she establishes with the others and their contexts.

The recent works of Costa Rican Adrián Arguedas are also suggestive of a conflictive relationship with the context, noticeable especially in the spatial conception of his creations. In a perfect combination of drawing and xylography, the series *En voz baja* (2001) takes a look at the economy of means and the subtlety of discourse, where the narrative aspect derives from fundamentally plastic resources. We are thus witnessing a shift from the expressionist figuration seen in Argueda's earlier work to austere compositions based above all on contrast: the painstakingly drawn figures stand in opposition to the rough impressions on wood, while the huge, empty spaces are counterbalanced against the strips of black, which, in their horizontal and vertical arrangements, form a key part of all the scenes. Likewise, the skilful handling of the scales and attitudes of the figures produces different contexts from basic elements and it is through these spatial relationships that the possible meanings of these works are woven, impossibility and the absurd being the recurrent themes. It is perhaps for this reason that the human figures in *En voz baja* always appear in situations of non-communication and isolation, making efforts that are seemingly useless: striking a wall, climbing stairs or rowing a boat bound for nowhere; in a word, erecting monuments to stupidity and the impossible. In this way, the expressionist and often sombre images found in the artist's previous works have gradually drifted towards a more subtle state of dejection. Moreover, in this case, the terrible is not rendered somatic, it is not in the body but in the relationships with the others and their contexts. But perhaps the greatest force of these works lies in the fact that they succeed in taking the viewer into that absurd universe: the life-size scale, the frozen movement and the contained forcefulness of the figures, compelling us to complete their action, are just some of the resources deployed by Arguedas so that we may become involved in his creation and share in his incisive graphic and pictorial ideas.

"Obra en sitio "

An understanding of space as a concept, as an intellectual entity, is the idea behind the components making up *Obra en sitio* (lit.: *Work in situ*), a series of performances executed between 1998 and 2000 by Diego Britt, A1-53167 and Sylvestre Gobart. The performances consisted of the insertion of signs bearing their names and the title of their project – *Obra en sitio n.º.* – in different contexts. These included, amongst others, a remodelling

“Obra en Sitio”

Una comprensión del espacio como concepto, como entidad intelectual, es la que propone el grupo conformado por Diego Britt, A1-53167 y Sylvestre Gobart en *Obra en Sitio*, un conjunto de acciones realizadas entre 1998 y 2000, que consistían en la inserción de rótulos con sus nombres y título de la propuesta –Obra en Sitio No.– en diversos contextos: un espacio en remodelación, una pared blanca, un anuncio clasificado en el periódico, una pared de seguridad en una calle habanera, un cartel presentando “colores de América Latina” en una calle de Francia, volantes repartidos en una céntrica vía de la ciudad de Guatemala, papel para envolver pan, entre otros. Sin embargo, aunque en algunas de esas acciones había lugares físicos implicados, se trataba más bien de sugerir un espacio imaginario, inmaterial, que se activaría con la indicación de “Obra”, convertida en tal por la elección de los artistas. Por ello los autores escribían en la presentación del proyecto, parcialmente documentado en formato de CD-ROM: “Una de las intenciones básicas es cuestionar el espacio, el lugar como algo concreto y absoluto del que se pueda plantear otra existencia intelectual. Partimos de la idea de sitio como un concepto intelectual y no como espacio físico ya que este es una creación del intelecto para definir un espacio x. También asumimos las acciones humanas y las actitudes como espacio, ya que cualquier creación derivada de una necesidad termina siendo un espacio que es ocupado como memoria y como información, es decir, que el espacio se convierte en un campo abstracto, solamente visible o comprensible a partir del momento en que tiene un ocupante”.

Pero así como la existencia del “ocupante” es lo que hace posible el espacio, *Obra en Sitio* parece sugerir la posibilidad de la obra en tanto lugar ocupado por un concepto. Ahora bien, más allá de la evidente filiación conceptual de esta propuesta, valdría la pena notar la deconstrucción del objeto de arte que ella efectúa. Así, el título del proyecto podría estar referido no sólo al lugar, al espacio físico o intelectual, sino también *Obra en Sitio* en el sentido de *Obra sitiada*. Y lo que puede estar asediado en este caso es un concepto enfático de *Obra* que involucra –entre otros– la suposición de un(a) Autor(idad) y las formas de atribución que ello implica. De esa forma, en el proyecto se lee: “Surge como un cuestionamiento a la idea de propiedad tanto de autor como de propiedad privada en la que tanto el ser humano como los objetos son posesión de alguien o algo”. Entonces, la propuesta de Britt, A 1- 53167 y Gobart, más bien se realiza como una forma de atribución simbólica –por lo demás siempre provisional– que no supone la propiedad sobre algo físico, sino la intensificación de ciertas acciones y espacios compartidos.

En igual empeño de cercar la “Obra” (o ponerla entre paréntesis) Aníbal López –A1-53167– ha realizado otras acciones que, justamente, también podrían nombrarse *Obra en Sitio* (ver pág. 82). En este caso, la intervención titulada *30 de junio* suspende no sólo las suposiciones asentadas sobre la obra, sino también sobre el autor y el receptor de ella. *30 de junio* debe su nombre a una fecha conmemorativa del ejército guatemalteco, que la celebra con un ostentoso desfile. En el 2000, sin embargo, los militares debieron marchar sobre las huellas del carbón que había regado A1-53167 sobre la ruta del desfile, y que incluso sobrevivió a la obstinada limpieza que quisieron darle las autoridades



DIEGO BRITT, A1-53167 Y SILVESTRE GOBART. *Obra en Sitio*, 1998-2000. Acción | Action.

space, a white wall, a classified advertisement in the newspaper, a security wall on a street in Havana, a poster presenting “colours of Latin America” on a street in France, flyers handed out on one of the streets in the centre of Guatemala City and paper for wrapping bread. However, although physical places were involved in some of these performances, it was more a question of suggesting an imaginary, immaterial space which would be activated at the indication of *Obra*, so converted at the artists’ will. Accordingly, at the presentation of the project, partly documented in CD-ROM format, the artists wrote: “One of the basic intentions is to question space, the place as something concrete and absolute from which a different intellectual existence may be considered. Our starting point was the idea of place as an intellectual concept as opposed to physical space, since the latter is a creation of the intellect with which to define a given space. We also look on human actions and attitudes as space, as any creation deriving from necessity ultimately becomes a space occupied as memory and as information; that is, space becomes an abstract field which is visible or comprehensible solely from the instant it has an occupant.”

But just as the existence of the “occupant” is the thing that makes space possible, *Obra en sitio* seems to suggest the possibility of the work as a place occupied by a concept. Notwithstanding, above and beyond the obvious conceptual connection of this proposal, it is worth noting how it effects a deconstruction of the work of art. In light of this, the title of the project might refer not only to the place, to the physical or intellectual space, but also *Obra en sitio* in the sense of *Obra sitiada* (lit.: *Work besieged*). In this case, what could be besieged is an emphatic concept of *Obra*, involving, amongst other things, the supposition of an Author(ity) and the forms of attribution that this entails. Thus, in the project, the following may be read: “It arises as a questioning of the idea of ownership both on the part of the author and as private property, where human beings and objects are the possession of somebody or something.” Hence, the proposal of Britt, A1-53617 and Gobart is executed rather as a form of symbolic attribution which is always provisional and does not entail the ownership of something physical but the intensification of certain shared actions and spaces.

momentos antes de la actividad. El carbón, como nos advierte Rosina Cazali: “es un material revestido de un código bien conocido por los guatemaltecos. Es un referente directo de las tierras arrasadas, los poblados que, detrás de las batallas y masacres perpetradas por el ejército, fueron quemados para no dejar huella de lo sucedido. No obstante, la estrategia de A1-53167 es, a partir de esta noción colectiva, un cambio de papeles en una emboscada de lenguajes diseñada por él mismo”. De tal manera, en lo que Cazali describe como una “emboscada de lenguajes”, el ejército deviene un problemático objeto de arte, que no sólo se convierte en el principal destinatario de la acción, sino que –en última instancia– es su verdadero autor, en la medida que el imaginario social guatemalteco atribuye al ejército el rastro del carbón. Entonces, con su intervención, de alguna forma A1-53167 interpela ese imaginario político y social, confrontándolo con la dimensión más terrorífica de la institución armada y su nefasto papel en la historia de Guatemala. En las acciones de A1-53167, el lenguaje es, entonces, el terreno de una práctica política que tiene una indudable vocación vanguardista –no hay que olvidar, por demás, la vinculación del término vanguardia con el vocabulario militar. Lo mismo que algunos proyectos vanguardistas, el artista guatemalteco busca medios para pasar del arte a la vida. En el caso de una acción como *30 de junio*, esa mediación pasa por el riesgo y la fricción con el poder, expresado quizás en su forma más impúdica. Y si el desfile militar se presenta como expresión enaltecedora del lenguaje del poder, la acción de A1-53167 actuó, a contramano, como una especie de –arriesgada– demostración del poder del lenguaje.

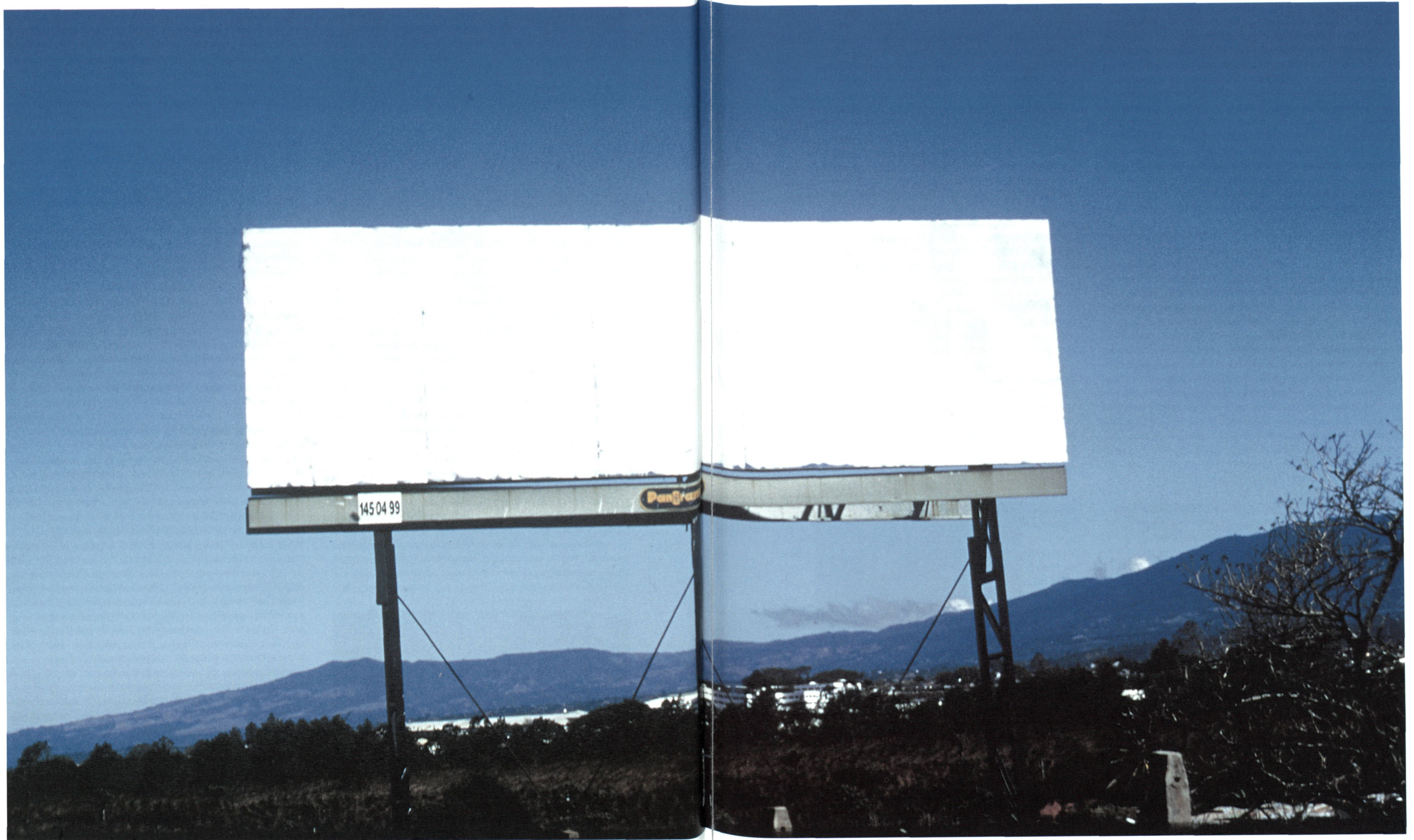
Confiado también en una incidencia posible del lenguaje, aunque con una postura más lúdica que abiertamente política, Federico Herrero realiza discretas intervenciones en disímiles y muchas veces desapercibidos lugares públicos: desde casetas de guardas hasta lotes baldíos. A partir ellos, Herrero inventa hipotéticas funciones, insertando signos ajenos al lugar de referencia, convirtiéndose de esa forma en un irónico activador de equívocos y absurdos: como aquellos que anuncian la venta de un cañaveral o un lote baldío en 300 colones (menos de un dólar), o el rótulo que indica un baño de damas en la caseta de un guarda. Precisamente, una de las series del joven artista costarricense registra una sorprendente cantidad de casetas de guardas, sugiriendo



FEDERICO HERRERO. Intervenciones urbanas | Urban interventions, 1999-2000.

In a similar endeavour to lay siege to the obra or work (or to put it in brackets), Anibal López (A1-53167) has staged other performances which could just as easily be called *Obra en sitio*. In this case, the action, or performance, titled *30 de junio* (lit.: *30 June*) questions not only established suppositions regarding the work of art but also those concerning the author and the recipient. *30 de junio* takes its name from a commemorative anniversary celebrated by the Guatemalan army with a showy parade. In the year 2000, however, the soldiers were forced to march over a trail of coal which A1-53167 had scattered along the route of the parade in such a way that the efforts of the authorities to clean it up just before the commencement of the ceremony were in vain. Coal, as Rosina Cazali tells us, “is a material clad in a symbolism well known to Guatemalans. It is a direct reference to devastated land, to the towns and villages which, after the battles and massacres undertaken by the army, were burnt to the ground so that no evidence remained. Nonetheless, the strategy of A1-53167, based on this collective notion, consists of a role swap in an ambush of languages of his own design”. Consequently, in what Cazali describes as an ambush of languages, the army becomes a problematic art object which not only turns into the main recipient of the performance but also is ultimately its true author inasmuch as Guatemalan social imagery attributes the trail of coal to the army. So, through his work, A1-53167 somehow summons forth that political and social imagery, bringing it face to face with the most horrific dimension of the armed forces and the wicked role they have played in the history of Guatemala. In the performances of A1-53167, language is thus the terrain of a political practice with an unquestionable avant-garde vocation. Let us not forget the military connotations of the term, *avant-garde* (> *vanguard*). Just as in certain avant-garde projects, the Guatemalan artist seeks the means to move from art to life. In a performance such as *30 de junio*, this shift entails risk and friction with power, expressed perhaps in its most shameless form. And, if the military parade is presented as a glorifying expression of the language of power, then the performance of A1-53167 acted in the opposite direction, like a kind of demonstration of the power of language, with all the risks involved.

Trusting also in the potential of language, albeit from a playful rather than a political stance, Federico Herrero executes discreet performances in dissimilar and often unnoticed public places, from guardsmen’s cabins to uncultivated allotments, assigning them new, hypothetical functions by posting bills which have no connection with the place in question. He so becomes an ironic instigator of ambiguity and absurdity. We find signs announcing the sale of a sugar cane plantation or an uncultivated lot for 300 colones (less than one dollar), or a notice offering baths to ladies in a guardsmen’s cabin. In fact, in one of the series produced by the young Costa Rican artist, there are a surprising number of guardsmen’s cabins, indicative of their proliferation in the cityscape where they have become a ubiquitous construction, almost sculptural, built all over the cities of Central America as a way of coping with increasing violence. Nevertheless, the small-scale performances of Federico Herrero may not be compared to all the commotion they cause and it is possibly here that the essence of their force lies. Seen in this way, the guardsmen’s cabin would act as discreet but metaphorical

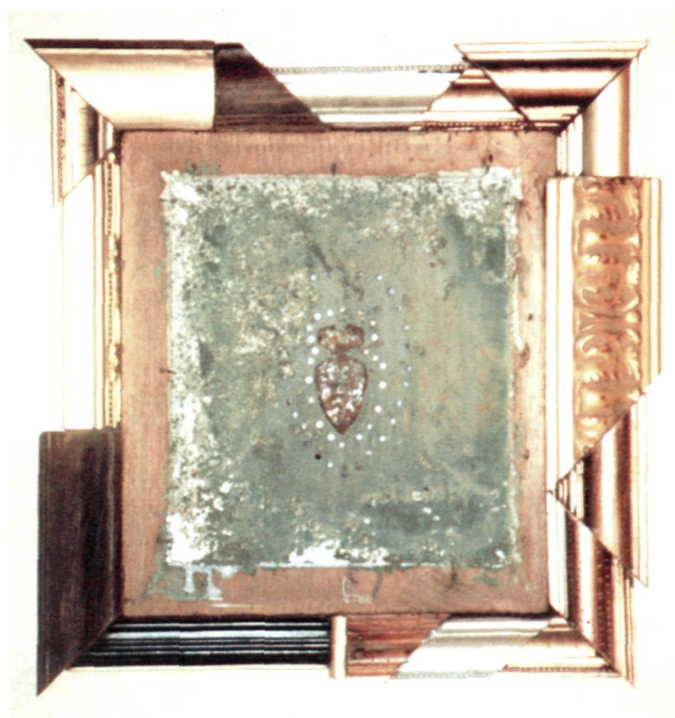


su propagación en el paisaje urbano, donde ha devenido una ubicua tipología constructiva –casi escultórica– diseminada por las ciudades centroamericanas como consecuencia de una violencia creciente. Sin embargo, las pequeñas intervenciones de Federico Herrero no parecen comparables a las grandes alteraciones que provocan; y en ello radica –probablemente– su mayor potencia. Así, la caseta de guarda funcionaría como una discreta pero a la vez metafórica evidencia pública de sociedades fundadas en una espiral de violencia encubierta o solapada y (auto)encierros casi paranoicos. Mientras, unas fotos de vallas publicitarias en blanco refieren la imposibilidad del vacío en esos espacios ya siempre colmados, aunque sea por la demasiado evidente ausencia de información. Entonces, de algún modo las propuestas de Herrero desplazan la obra desde el objeto físico hacia implícitas relaciones conceptuales que trastocan y resignifican sus supuestas funciones.

Tal vez, modos menos enfáticos de sitiar la obra resultan las prácticas de Roberto Lizano y Adolfo Siliézar. Así, en la serie *Ensamblés* (2000) Lizano hace de marcos y molduras el medio fundamental de su propuesta. Ejercitado desde hace años en la práctica del ensamblaje, este artista costarricense trabaja en esa serie con fragmentos de marcos de cuadros, los cuales no constituyen elementos marginales, sino la figura y el soporte, el material e incluso el tema de la representación. En tal sentido, *Ensamblés* propone una mediación entre la reflexión sobre el arte, implícita en el gesto de fragmentación e inclusión de los marcos dentro de la obra, y una intención de representación no mimética. Además, teniendo en cuenta que ensamblar es juntar y acoplar, podemos advertir otros encuentros que tienen lugar en la muestra; entre ellos, la peculiar relación entre lo bidimensional y el volumen. Conformadas por madera y objetos tridimensionales, las obras se presentan no obstante en el formato tradicional del cuadro, lo que se

public evidence of societies founded on a spiral of undercover or overlapping violence and (self-imposed) lock-ins bordering on paranoia. Meanwhile, photographs of blank hoardings reflect the impossibility of the vacuum in these constantly overflowing spaces, even if it is because of the all too evident lack of information. So, Herrero's proposals somehow shift the work from the physical object towards implicit conceptual relationships which transform and give a new meaning to its alleged functions.

Less emphatic ways of laying siege to the work are perhaps to be found in the artistic practices of Roberto Lizano and Adolfo Siliézar. In the series, *Ensamblés* (2000), Lizano uses picture frames as his fundamental medium. An old hand in the art of assemblage, in this series, the Costa Rican artist works with bits of picture frames, not as marginal elements but as the central figure and support, material and even theme of his representation. In this way, *Ensamblés* puts forward the idea of a mid-point between, on the one hand, the reflection on art, implicit in the act of fragmentation and the inclusion of frames in the work, and, on the other, the intention to produce a non-mimetic representation. Furthermore, bearing in mind that assemblage consists of joining and attaching, we can pinpoint other encounters taking place in the display, such as the special relationship between the two-dimensional and volume. Made out of wood and three-dimensional objects, the works are nonetheless presented in the traditional format of the picture, enhanced by the use of frames. It thus comes down to a suggestion of tension between a fragmented language like assemblage and its presentation in the conventional format of an easel painting. Without doubt, one of the greatest achievements of this series is the way in which the borders between languages have been overcome. Working with frames broken up into bits and put together again is tantamount to converting the edge of the



ROBERTO LIZANO. *Corazón*, 2000. Ensamblaje | Assemblage, 49 x 49 cm.



ADOLFO SILIÉZAR. *Sin título*, 1999. Ensamblaje madera quemada | Assemblage with burnt wood.

enfatisa en el uso de los marcos. Se trata, entonces, de sugerir una tensión entre un lenguaje fragmentado como el ensamblaje, y su presentación en el formato convencional de la pintura de caballete. Sortear esas fronteras entre los lenguajes es, sin duda, uno de los aciertos de esta serie. El trabajo con los marcos, hechos añicos y recompuestos, significa hacer del límite del cuadro la representación misma. Es como si, incluida la frontera al interior de la obra, ya no hubiese margen. Todo lo cual significa, quizás, una metáfora de la condición contemporánea del objeto de arte, que tensa los límites –siempre imprecisos– de lo artístico.

Por su parte, Adolfo Siliézar ubica su práctica en la tensión entre una intensa voluntad constructiva y un no menos enérgico deseo de destrucción. El proceso de este artista costarricense pasa primero por la más esmerada construcción de esculturas y ensamblajes, que luego serán arrojados al poder devastador del fuego. De tal manera, hay en ese gesto un énfasis en la intervención directa e impetuosa del autor en la obra; mientras, por otro lado, se somete el resultado final al azar y el riesgo de la destrucción. Se trata, entonces, de indicar la contradicción y no de suprimirla, de ahí que en las obras de Siliézar los cuestionamientos al poder sean expresados frecuentemente desde estructuras cercanas a una tradición de retablos e imagerie religiosa.

Ahora bien, otras importantes “obras en sitio” son también las que realizan proyectos de beneficio público, como el que lleva a cabo Regina Aguilar en la pequeña comunidad ex minera de San Juancito, en Honduras. Desde 1991 esta iniciativa ha logrado implementar programas educativos, opciones laborales y de sostenimiento económico en provecho de la comunidad. En el taller fundado por Aguilar, los pobladores de San Juancito han aprendido soldadura, fundición, trabajo en cerámica, vitrales o madera, a la vez que han impartido y recibido talleres de papier maché, textiles, dibujo, etc. Lo mismo adultos que niños se han integrado a este proyecto de creación y gestión artística en un sentido amplio, logrando no sólo el desarrollo de sus potencialidades creativas, sino un efectivo soporte económico (ver pág. 126 y ss.).

Aguilar llama al método instrumentado en San Juancito, “una dinámica de producir aprendiendo”, y ello sugiere una posición contraria a las separaciones entre maestro y alumno en el proceso docente, lo mismo que productor y receptor del proceso artístico. En este caso, la obra que se asedia, que se suspende, sería entonces aquella que supone el fruto de una creación individual. Y aquí de nuevo hallamos, en cierta forma, la realización efectiva –y local– de uno de los proyectos de la vanguardia: aquel que se dirigía contra la producción individual, intentando una disolución de las fronteras entre productores y receptores. En ese sentido, Simón Marchán Fiz apunta que: “el cuestionamiento de la concentración excesiva del talento artístico en el singular, nunca supone una negación del mismo. Ni la demagogia de la desaparición de diferencias entre los individuos singulares. Tan sólo implica una crítica a esa especie de secuestro de estas capacidades como fruto de la división del trabajo y de su administración. Lo que se reivindicaba eran precisamente las capacidades antropológicas de los individuos, obstruidas por una determinación histórica según el lugar que aquéllos ocupan en la producción. Y de este modo, readmitir lo estético y creativo en plenitud, reconciliado con las restantes actividades humanas”.

Proyectos similares son impulsados en Panamá por los artistas Sandra Eleta y Arturo Lindsay, quienes han contribuido a la

picture into the representation itself. Once the border forms part of the interior of the work, it is as if there were no longer any edge. All this perhaps constitutes a metaphor of the contemporary state of the art object, which stretches the limits – always imprecise – of the artistic.

The approach of Adolfo Siliézar consists of setting his work in the tension between an intense, constructive determination and a no less strong desire for destruction. The process followed by this Costa Rican artist first entails a laborious construction of sculptures and assemblages which are then left at the mercy of the devastating power of fire. In this *modus operandi*, there is a clear emphasis on a direct and impetuous involvement on the part of the author of the work while the final result is left to the fortune and hazard of destruction. Here, then, the idea is to indicate the contradiction, not to suppress it. Hence, in the works of Siliézar, the questioning of power is often expressed through structures associated with a tradition of altarpieces and religious imagery.

Not to be forgotten, however, are other important *obras en sitio* that are executed in the public interest, such as the one now being produced by Regina Aguilar in the small, former mining town of San Juancito in Honduras. Thanks to this initiative, since 1991, education schemes, employment options and economic support programmes have been implemented to the benefit of the community. At the workshop founded by Aguilar, the inhabitants of San Juancito have learnt welding and casting, the crafts of pottery, glasswork and woodwork, while organising and attending courses on papier mâché, textiles, drawings and so on. Adults and children alike have participated to the full in this project of artistic creation and management, not only developing their artistic potential but also finding an effective way to make a living.

Aguilar calls the method used in San Juancito “a dynamic of producing while learning”, which would seem to indicate a position contrary to the distinctions between master and pupil found in the teaching process and indeed between producer and recipient in the artistic process. In this instance, the work that is besieged, suspended, would thus be the one which produces the fruit of an individual creation. Here again, in a way, we find the effective – and local – execution of an avant-garde project: one which takes a stand against individual production and tries to overthrow the barriers between producers and recipients. On this point, Simón Marchán Fiz states that: “the questioning of the excessive concentration of artistic talent onto the singular never implies a negation of it; nor the demagogia of the disappearance of *differences* between singular individuals. It simply implies a criticism of that form of abduction of these capacities as the fruit of the division of labour and its administration. What was being vindicated was precisely the individual’s anthropological capacities, obstructed by a historic determination depending on the place occupied by the individual in the production process; and, through this vindication, readmit the aesthetic and the creative in their plenitude, reconciled with the other human activities”.

Similar projects are being promoted in Panama by artists Sandra Eleta and Arturo Lindsay, who have contributed to the training of local artists in Portobello. As observed by Adrienne Samos, art critic and director of the cultural supplement, *Talingo*, “Next to her house in Portobello, Eleta created a cottage clothing and household linen industry to enable the women of the village to exploit their talents, especially in the art of patchwork quilts.

formación de artistas locales en Portobelo. Como nos comenta la crítica de arte y directora del suplemento cultural "Talingo", Adrienne Samos: "Al lado de su casa portobeleña, Eleta creó un taller de costura artesanal para que las mujeres del pueblo sacaran provecho de sus talentos, sobre todo en el arte de las colchas zurcidas a retazos. Por muchos años, el taller funcionó activamente gracias a un intenso esfuerzo colectivo (ahora las mujeres trabajan por encargo). En 1997, el artista colonense Arturo Lindsay (n. 1946) reformuló este concepto y en el mismo espacio fundó un centro para la formación de artistas dentro de la comunidad, incitándolos a reflexionar sobre sus raíces y costumbres. Los más destacados, Virgilio "Janeca" Esquina y Ariel "Pajarito" Jiménez, pintan aspectos de sus rituales congo en un lenguaje personal que se sirve de elementos varios como cintas y espejos".

Finalmente, "obra en sitio" es también la que Daniel Hernández realizara en conmemoración del primer aniversario de la muerte de monseñor Juan Gerardi, atrocemente asesinado pocos días después de haber presentado públicamente el informe del *Proyecto Recuperación de la Memoria Histórica*, que él mismo dirigió. La propuesta de Hernández, *Ángel Callejero* (1999), es la fotografía de un hombre, con alas de hueso, que grita; pero no desde el espacio convencional del arte, sino desde y hacia el espacio público. Para ello, este artista guatemalteco diseminó por la ciudad de Guatemala más de 30 imágenes de ese reclamo a la memoria colectiva; algo así como una emboscada de la imagen que impone su presencia –como la muerte– a la vuelta de cualquier esquina.



DANIEL HERNÁNDEZ. *Ángel callejero*, 1999. Fotografías en el espacio público | Photographs in the public space.

"La belleza es monstruosa"

"Lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo". Esto escribía Freud en un texto de 1919. Y de algún modo me atrevería a sugerir una relación posible entre aquellas argumentaciones freudianas sobre lo siniestro y algunas prácticas artísticas contemporáneas de Centroamérica.

Lo inquietante que puede derivar de una visión habitual es uno de los efectos más frecuentes en las propuestas de Priscilla

The workshop remained active for many years thanks to a tremendous collective effort (nowadays, the women make their living by taking in orders). In 1997, the artist from Colón, Arthur Lindsay (b. 1946), redesigned the idea and, in the same place, founded a centre for training artists inside the community, encouraging them to reflect about their roots and customs. The most outstanding ones, Virgilio "Janeca" Esquina and Ariel "Pajarito" Jiménez, portray aspects of their Negro rituals in a personal language which avails itself of different elements like ribbons and mirrors."

Lastly, another *obra en sitio* is to be found in the work produced by Daniel Hernández to commemorate the first anniversary of the death of Monseñor Juan Gerardi, cruelly murdered just a few days after making the public presentation of the report on the project, *Recovery of the Historic Memory*, which he himself had directed. Hernández's work, *Ángel callejero* (1999), is the photograph of a man with wings of bone who is shouting out, not from the conventional space of art but from and towards the public space. To achieve his purpose, this Guatemalan artist distributed more than 30 photographs of this call on the collective memory all over Guatemala City. It was something like an ambush of the image which imposes its presence - like death - just as one is turning a corner.

"Beauty is monstrous"

"The ominous is that variety of the horrific which goes back to what was commonly known in ancient times, to what has been familiar for so long." This was written by Freud in a text of 1919 and I would venture to suggest a possible relationship between Freud's thoughts on the sinister and certain contemporary artistic practices in Central America.

The disturbing aspects which may derive from a habitual sight constitute one of the most frequent effects achieved in the work of Priscilla Monge. This is shown in one of her early series, based on spine-chilling death sentences dictated in nineteenth-century Costa Rica and painstakingly embroidered on linen by the artist. So as to enhance the impression of "innocence", Monge substituted some words by drawings after the manner of schoolbooks illustrated to make learning easier. In this way, *Sentencias de muerte* (1993), depicted a violence which was all the more atrocious for being presented as inoffensive.

Ambiguity, contradiction and strangely complementary opposites – *game/violence, love/aggression, life/death, creation/destruction, victim/victimiser* – make up the foundations of this artist's work, laden with questioning. Among her targets are aggression and domestic violence, ideological manipulation, taboos, relationships of power and subordination. In this critical setting, which penetrates the contradictions and complexity of subjective and social processes, we find works like *Cállese y cante* (1997), where a number of boxing masks contain musical boxes which may be played by the viewer, who thus becomes part of a relationship of concealed violence. Similarly, the series known as *Boomerangs*, done first in wood and then in marble, with inscriptions in the form of insults and humiliations various, situate aggression, violence and terror in an ever vicious circle. Then there are works like *Pizarras inmencionables* (1999), in which, by the repetition to satiation point of a number of

Monge. En ese sentido, una de sus series iniciales se basaba en espeluznantes sentencias de muerte del siglo XIX costarricense, que la artista bordó cuidadosamente sobre lino. Y para que la impresión de “inocencia” fuera aun mayor, Monge sustituyó algunas palabras por dibujos, al modo de los cuadernos escolares que intentan facilitar la lectura mediante el apoyo visual. *Sentencias de muerte* (1993) revelaba, de ese modo, una violencia tanto más atroz en la medida en que se nos presenta como inofensiva.

La ambigüedad, la contradicción y las oposiciones extrañamente complementarias –juego / violencia, amor / agresión, vida / muerte, creación / destrucción, víctima / victimario– son los fundamentos de las prácticas intensamente cuestionadoras de esta artista, que tienen entre sus blancos la violencia y la agresión doméstica, la manipulación ideológica, los tabúes, las relaciones de poder y subordinación. Desde esa perspectiva crítica, que percibe los procesos subjetivos y sociales en sus contradicciones y complejidad, se ubican obras como *Cállese y cante*, de 1997, donde varias máscaras de boxeo guardan cajitas de música que pueden ser activadas por el espectador, haciéndolo partícipe de una relación de velada violencia. De igual modo, las series de *Boomerangs*, que Priscilla Monge ha venido realizando primero en madera y luego en mármol, y en los que inscribe insultos y vejaciones varios, ubican la agresión, la violencia y el terror en un círculo de continuo retorno. Asimismo, en obras como *Pizarras inmencionables* (1999), en las que se repite hasta el agotamiento alguna prohibición –“no debo ponerme histérica”, “no debo tener sexo con críticos de arte”, “no debo comprar más zapatos”, “no debo odiar a mis padres”, entre otras–, vuelve la ambigüedad a través de una postura aparentemente sumisa, pero que es más bien impenitente, pues bajo el manto de la privación se ponen al descubierto fenómenos cotidianos que, sin embargo, muchas veces resultan “inmencionables”. Se trata –entonces– de exhibir el tabú, poniéndolo en contradicción con su naturaleza oculta o velada. En ese sentido, los trabajos de Priscilla Monge con toallas sanitarias –bolas de fútbol, pantalones, cuartos enteros forrados de esas prendas femeninas para días de regla– también comparten esa práctica de hacer visible el substrato no dicho de los tabúes y prejuicios sociales.

Precisamente, otra de las argumentaciones de Freud sobre lo siniestro se basa en la siguiente observación de Schelling: “*Unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz”. Algo ominoso puede derivar también de esa revelación sutil de los sobrentendidos culturales, de los acuerdos y convenciones sociales. Todo aquello de lo que la sociedad no quiere saber; o sabe, pero no dice. De esa discreta pero corrosiva manera, la revelación de lo oculto es una amenaza furtiva en la obra de Monge. En tal sentido, Santiago B. Olmo ha escrito que: “La lucidez de su mirada tiene algo de perverso. Obliga a un enfrentamiento con los contextos intensificándolos, “normalizando” las pesadillas que se sitúan en la intimidad de lo inconfesable, insistiendo en la incomodidad”. Y, finalmente, la siguiente afirmación de Virginia Pérez-Ratton –quien ha investigado muy de cerca el proceso artístico de Priscilla Monge– sugiere también ese efecto siniestro en la obra de esa artista costarricense: “otro aspecto esencial en su obra es la transformación semántica de cualquier objeto cotidiano, susceptible de engendrar el más profundo horror y desencadenar nuestros miedos y fantasmas” (ver cubierta).



ROCÍO CON. *Enano / Gigante*, 2001. Fotografía color | Colour photograph.

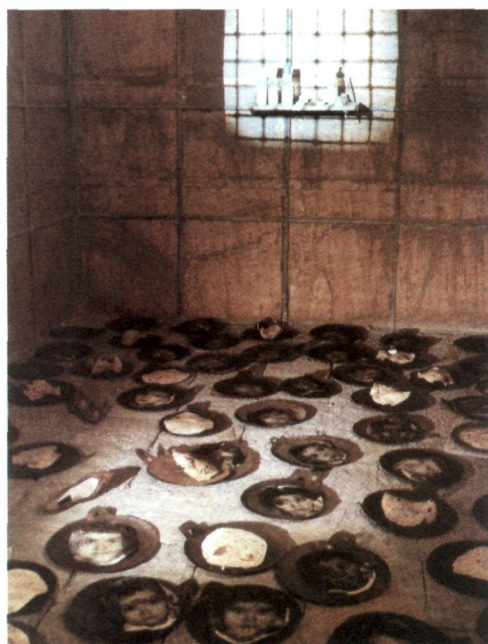
prohibitions (*I mustn't get hysterical; I mustn't have sex with art critics; I mustn't buy any more shoes; I mustn't hate my parents ...*), ambiguity returns through an apparently submissive attitude, which is, in actual fact, unrepentant, for beneath the cloak of deprivation lie commonplace phenomena which nevertheless are often considered as being “unmentionable”. So here, the idea is to put taboo on show, in a contradiction of its hidden or covert nature. This practice of bringing the unspoken substratum of taboos and social prejudices into the open is seen in other works by the artist, where she lines footballs, trousers and even entire rooms with sanitary towels.

Speaking of this, another of Freud's deliberations on the sinister is based on the following observation by Schelling: “*uhheimlich* is anything which, though destined to remain in secret, under cover, has been brought to light.” Something ominous might also be derived from the subtle revelation of implicit cultural understandings, of agreements and social conventions. Everything that society does not want to know about; or knows about but says nothing. In this discreet but corrosive manner, the revelation of the occult becomes an underlying threat in Monge's work. Santiago B. Olmo has written the following on the matter: “There is something perverse about the lucidity of her approach. It forces a confrontation with the contexts, intensifying them, “standardising” the nightmares that are placed in the intimacy of that which cannot be confessed, insisting on embarrassment.” And finally, the following statement by Virginia Pérez-Ratton, who has observed Priscilla Monge's artistic process at firsthand, also speaks of the sinister effect of the Costa Rican artist's work: “Another essential aspect of her work is the semantic transformation of any commonplace object, liable to trigger a deep sense of horror and unleash our fears and phantoms.”

Related in a way to Priscilla Monge, not only because of the intentional positioning in tasks historically associated with women, like sewing and embroidery, but also on account of the disturbing effect of her works, is Patricia Belli. It is above all in her installations and her more recent sculptural objects where one perceives an ominous sentiment, which grows as its origin slips out of our grasp. Indeed, this impossibility to capture is perhaps the most disturbing element in these works, whose

De algún modo relacionada a Priscilla Monge, tanto por el posicionamiento intencional en labores históricamente asociadas a la mujer tales como la costura y el bordado, como por el inquietante efecto que deriva de sus obras, se encuentra Patricia Belli. Es sobre todo en sus instalaciones y objetos escultóricos –que constituyen su obra más reciente– donde se percibe ese sentimiento ominoso, que se hace mayor en la medida en que su origen se nos escurre. Y precisamente, tal imposibilidad de fijación es quizás lo que más intranquiliza en estas obras, cuya mayor potencia parece fundada en la compleja trama de tensiones que pone en juego. Así, por ejemplo, la instalación *El Circo* –exhibida en la VII Bienal de La Habana y luego en TEOR/ética, San José– se emplaza en un lugar transitable, situándose en una zona indecisa entre el espacio escénico y el real. De esa manera, al incorporar físicamente al espectador –aquí participante– a la supuesta función circense se le despoja de la distancia o control sobre la escena. El espectáculo, entonces, no tiene lugar ante nosotros sino incluyéndonos. Y esa permeabilidad entre el espacio del mundo y el espacio ficcional es urdida –además– por las cuerdas que, en su recorrido, describen cierta continuidad entre espectadores y figuras colgantes. Por otra parte, las líneas dibujadas por los cordeles implican una direccionalidad múltiple, donde no hay un único centro. Y del mismo modo que no hay un eje que ordene la mirada, podríamos sugerir que la propia visualidad es desplazada de su lugar central, para dar entrada a otro sentido: el tacto. Y es sobre todo el recurso al ablandamiento lo que acentúa esa dimensión táctil de los objetos. Así, los cuerpos blandos, vulnerables, son el modo en que la violencia y la manipulación se somatizan. De la misma forma, las operaciones que la artista pone en uso para construir las figuras –“corte” y “costura”–, sugieren procesos de dolor y sanación.

En ese sentido, la sutura es un acto recurrente en la obra de Belli, acaso como referencia a un proceso de curación; o al menos a su posibilidad. Se trata, en cualquier caso, de una tensión conceptual, que tiene otra de sus expresiones en la contradicción pasividad/voluntad. A la idea del “Circo” –donde acróbatas y malabaristas tienen una movilidad voluntaria– se opone la ambigua sensación de marionetas o personajes colgantes (in)animados e (in)sensibles que tienen los personajes. No obstante, en algún lu-



XENIA MEJÍA.
Memorias,
1996.
Instalación, torti-
llas serigrafadas
| Installation,
silkscreened
omelettes

greatest force seems to be founded on the complex web of tensions brought into play. For instance, the installation known as *El Circo* (*The Circus*), exhibited at the VII Biennial of Havana and later in TEOR/ética, San José, is located in an accessible place, in an area somewhere between the space of the scene and the space of the real. Thus, by the physical incorporation of the viewer, in this case, a participant, into the would-be circus act, he is stripped of his remoteness from the scene and is unable to control it. Therefore, the show does not take place before us; we are actually in it. Moreover, this permeability between the space of the world and fictional space is spun by the ropes, which, as they interweave, describe a certain continuity between spectators and dangling figures. At the same time, the lines traced by the cords are suggestive of a multiple direction where there is no single centre. And, just as there is no axis by which to direct one's eyes, we might suggest that the visual element itself is shifted from its central position to make room for another of the senses: touch. It is above all the recourse to softening which accentuates the objects' tactile dimension. Accordingly, the soft, vulnerable bodies constitute the way in which violence and manipulation are rendered somatic. Similarly, the techniques used by the artist to construct the figures – cutting and sewing – are suggestive of processes of pain and healing.

Indeed, suture is a recurrent action in Belli's work, perhaps as a reference to a healing process, or at least to the possibility of it. In any event, here, we are looking at a conceptual tension, which finds another of its expressions in the passivity/determination contradiction. In opposition to the idea of the circus, where acrobats and jugglers possess voluntary mobility, is the ambiguous impression of puppets, or of (in)animate and (in)sensitive suspended individuals, given off by the characters. Nevertheless, at some point on the tightrope, the trapeze artist manages to keep his precarious balance while the rest of us applaud him, aware as we are that, in his pirouette, our own abysses are also at risk. So we see how Belli's works constantly escape any attempt at fixation, often dithering between the pairs, wound/convalescence; pleasure/pain: human/inanimate, but never fixing on any. In consequence, the objects and/or figures start taking shape midway between one condition and another and seem at once strange and familiar. However, there is also something threatening, even repulsive, about them. This sensation grows even more intense – and perturbing – when it appeals to the haptic approach, for the truth of the matter is that the familiar may include the sinister. This is how Freud sees it and the German term provides a particularly accurate description: *unheimlich*, the unfamiliar, also includes *heimlich*, the familiar.

As in Priscilla Monge and Patricia Belli, something ominous lurks – or shows itself – in some of the works of Joaquín Rodríguez del Paso. This is particularly true of the series of “flowers”, which the artist has been working on since the late nineties. Although the recourse to “pink painting” might seem candid, appearances can be deceptive. In this garden, the passive principle usually represented by the flower turns into utter aggressiveness: neither fragile nor peaceful, the flowers play the central role in interchanges which can only be described as violent. The garden thus appears as a space of relationships: love/hate, aggression, competition, confrontation, non-

gar de la cuerda floja, el trapezista resiste en su precario equilibrio: y nosotros aplaudimos, sabiendo que en su pirueta también se arriesgan nuestros propios abismos. Así, las obras de Belli escamotean continuamente cualquier intento de fijación, debatiéndose a menudo entre los pares herida-convalecencia, placer-dolor, humano-inanimado, pero sin fijarse en ninguno de esos extremos. De ese modo, los objetos y/o figuras se conforman a medio camino entre una y otra condición, pareciendo a la vez extraños y familiares. El uso de textiles —que a veces son retazos de ropa usada— y de una labor artesanal, nos acerca a esos cuerpos que parecieran conocidos, familiares. Sin embargo, en ellos también se percibe algo amenazante, repulsivo a veces. Esa sensación se hace aun más próxima —y turbadora— cuando apela a la mirada háptica. Y es que lo familiar puede incluir lo siniestro. Así lo comprende Freud, y el término alemán lo describe con particular eficacia: *unheimlich*, lo no familiar, incluye también lo *heimlich*, lo familiar (ver págs. 96-97).

Como en Priscilla Monge y en Patricia Belli, algo ominoso se oculta —o se exhibe— en algunas de las obras de Joaquín Rodríguez del Paso; en particular en las series de “flores” que este artista ha venido realizando desde fines de los noventa. Si el recurso a la “pintura rosa” pudiese parecer cándido, no hay que dejarse engañar por las apariencias. En este jardín, el principio pasivo que suele significar la flor, se transforma en la más pronunciada agresividad: ni frágiles ni pacíficas, las flores son protagonistas de intercambios más bien violentos. El jardín aparece, entonces, como un espacio de relaciones: amor-odio, agresión, competencia, enfrentamiento, incomunicación. Así, este jardín tal vez esté menos cercano al paraíso terrenal que al concebido por los aztecas, para quienes el jardín reunía no sólo lo bello, sino también las monstruosidades de la naturaleza. Por otra parte, lo que pudiera parecer un jardín perverso, no lo es tanto por lo desviado o extraordinario de las relaciones que allí se tejen, como porque ellas tienen lugar en el espacio supuesto de la naturaleza. Ahora bien, aunque el jardín parece inspirado en el universo natural, conviene tener cautela, pues en él subyacen otras referencias: como a Robert Mapplethorpe, quien en su fotografía ha convertido algunas flores en símbolos eróticos. Así, de manera análoga y con explícitas referencias a ese fotógrafo, en las pinturas de Rodríguez del Paso la cala y el anturio destacan su sexualidad a través del cáliz y el pistilo; receptáculo uno, atributo fálico el otro. Pero las relaciones con el fotógrafo estadounidense significan, además, la común preferencia por una estética de lo contradictorio, de la paradoja: agresión y sublimación, naturalidad y artificialidad.

En tal sentido, las obras de Rodríguez del Paso exhiben siempre una conciencia de la mediación del lenguaje, y por eso en todas sus flores encontramos alguna huella del artificio, como la deformación digital o las referencias intertextuales —a Mapplethorpe, Richter, Schnabel— que enfatizan una filiación con lo cultural. Y es que esas flores no parecen tener sus referentes en la naturaleza, sino en el arte. Como si pintar la flor natural ya no fuese posible; o al menos, como si no pudiéramos despojarnos de las múltiples referencias culturales que nos anteceden, incluidas las realizaciones de otros. Por lo demás, no hay que perder de vista que el jardín es un paisaje cultural, que se conforma bajo el cuidado del hombre. Naturaleza domesticada, el jardín se presenta como símbolo de cultura frente a la naturaleza salvaje. Y en las obras de Rodríguez del Paso, el recurso a la cita de autores reconocidos de la historia

communication. As a result, this garden is perhaps further away from earthly paradise than it is from the one conceived by the Aztecs, for whom the garden brought together not only the beautiful but also the freaks of nature. At the same time, although it might look like a perverse garden, this is not because of the distorted or extraordinary relationships occurring within it but rather because these relationships arise in what is supposedly nature's space. Then again, despite the fact that the garden seems to be inspired on the natural universe, it is advisable to tread with care, because it contains other, underlying references; to Robert Mapplethorpe, for instance, who has made some flowers into erotic symbols. In an analogous way, with explicit references to the photographer, in the paintings of Rodríguez del Paso, the cala and the anthurium draw attention to their sexuality through the calyx and the pistil, one as the receptacle and the other, the phallic attribute. But the connection with the American photographer also reflects a shared preference for an aesthetic of the contradictory, of the paradox: aggression and sublimation, naturalness and artificiality.

In this sense, the works of Rodríguez del Paso always show an awareness of the intermediary role of language and this is why, in all his flowers, we find some trace of the artifice, such as digital deformation or intertextual references to Mapplethorpe, Richter and Schnabel, emphasising a rapport with the cultural. The point is that these flowers do not seem to have any reference point in nature, but in art. As if painting a natural flower were not possible; or at least, as if we could not shed ourselves of the multiple cultural references that came before us, including the achievements of others. Furthermore, we must not lose sight of the fact that the garden is a cultural landscape created by the hand of man. Nature in domesticated form, the garden, in contrast to wild nature, appears as a symbol of culture. What is more, in the works of Rodríguez del Paso, the recourse to the



JOAQUÍN RODRÍGUEZ DEL PASO. *Wallflower order 2*, 2001. Óleo y acrílico sobre tela | Oil and acrylic on canvas, 147 x 147 cm.

del arte reciente, traslada esa actitud "colonial" hacia el campo cultural y artístico. Se trata, entonces, de un tema recurrente en la práctica de Rodríguez del Paso, quien a través del seudónimo John Nadador ha apuntado, a propósito de estas obras, una continuidad respecto a "su preocupación obsesiva con la construcción de una identidad planteada a partir de la reflexión que implican los conceptos de otredad, de marginalidad y de exotismo". De tal manera, el jardín puede verse como una metáfora del deseo del hombre por recobrar un supuesto paraíso perdido. Un deseo que se ha proyectado muchas veces en la visión de un "otro" exótico, cuyas producciones se han considerado frecuentemente como expresiones de culturas atrasadas y salvajes.

Pero un jardín puede ser aun más ominoso, como el que forma parte de la experiencia de Luis Paredes. De este modo, la serie *El jardín quemado* recoge un trabajo que el artista realizó entre 1992 y 1998, a partir de su experiencia como fotoreportero de guerra en El Salvador. Paredes cuenta que, en campos minados crecieron flores como marcas —ciertamente siniestras— de la zona de riesgo, y luego de las explosiones para desminar los campos, las flores quedaban quemadas. Sin dudas, esa visión espantosa dejó hondas huellas en el artista salvadoreño residente en Dinamarca, quien ha trabajado el motivo de esas flores quemadas. Así, unas fotografías en *close ups* de flores son sometidas a procesos de fragmentación, quemado, superposición, de modo que la violencia sobre la obra parece repetir —y exorcizar— otras tantas situaciones violentas. Las flores son, además, pintadas con café, un elemento esencial en la historia económica y socio-política de El Salvador. Pero lo siniestro en esas obras es la amenaza efectiva que significan los conflictos bélicos y la violencia cotidiana: es la muerte oculta que se manifiesta, de improviso, con la más terrible naturalidad. Y de alguna forma, esas flores señalando la marca de la destrucción y la muerte, confirman la imagen del poeta guatemalteco Francisco Nájera, cuando escribió: "la belleza es monstruosa".

"Y una sed de ilusiones infinita"

Este verso del poemario *Cantos de vida y esperanza*, que el poeta nicaragüense Rubén Darío escribió en 1905, nos permite retornar sobre la idea inicial de este texto acerca de una insistente mirada crítica del arte centroamericano contemporáneo, e incluso de la posibilidad de transgresión que se juega en algunas prácticas artísticas actuales de la región. En esos bordes se ubicarían, entonces, muchas de las propuestas comentadas en este artículo, las cuales implican —por demás— la interacción de una compleja trama de prácticas y efectos. Así, hemos seguido una urdimbre que se desplaza de la cercanía al barroco en sus procedimientos y visualidad, hasta algo de lo que hemos nombrado una "estética de lo siniestro"; de la imposibilidad o eficacia del lenguaje en sus formas escritas y sobre todo orales, a las modalidades de formación de diferentes espacios y sus relaciones de poder. Asimismo, nos hemos acercado a obsesiones y motivos recurrentes en las prácticas artísticas centroamericanas actuales —las espinas, las referencias precolombinas y cristianas, entre otras— para luego advertir prácticas en las cuales se pone en sitio el concepto mismo de "obra" y sus supuestos fundamentales.

Ahora bien, todos estos acercamientos resultan —desde luego— sólo algunos relatos posibles; un modo de vincular los frag-

mentations of established authors from the recent history of art transfers this "colonial" attitude to the cultural and artistic field. This then is a recurrent theme in the work of Rodríguez del Paso, who, under the pseudonym of John Nadador, when speaking of these creations, has pointed out his ongoing "obsessive concern about the construction of an identity founded on the reflection stimulated by the concepts of otherness, marginality and exoticism". So, the garden may be seen as a metaphor of man's desire to recover a supposedly lost paradise; a desire which has often been projected in the vision of an exotic "other". When such ideas have been out into practice, they have frequently been considered as expressions of backward, savage cultures.

But the garden can be even more ominous, as is the case of the one forming part of Luis Paredes' experience. Here, the series titled *El jardín quemado* takes account of the artist's work from 1992 to 1998, when he drew on his experience as a photographic reporter during the war in El Salvador. Paredes tells of the minefields where flowers grew like indicators —sinister, to say the least— of the risk zone and, after the explosions to rid the fields of the mines, the flowers were left to burn away. There can be no doubt that this dreadful sight left a deep mark on the Salvadorian artist, who now lives in Denmark. Having worked on the motif of the burnt flowers, he has to his credit some close-ups of flowers which he has submitted to processes of fragmentation, burning and superposition in such a way that the violent treatment of the work seems to repeat, and exorcise, as many other violent situations. In addition, the flowers are painted in coffee, an essential element in the economic and social history of El Salvador. However, in these works, the sinister aspect is to be found in the real threat constituted by warfare and day-to-day violence: it is occult death which shows itself, quite unexpectedly, in a horrendously natural manner. Somehow, these flowers, standing as the sign of destruction and death, confirm the image conceived by the Guatemalan poet, Francisco Nájera: "beauty is monstrous".

"And an unquenchable thirst for illusions"

This line from the collection of poems, *Cantos de vida y esperanza*, written by Nicaraguan poet Rubén Darío in 1905 takes us back to the initial idea put forward in this text, concerning a constant critical glance at contemporary Central American art, and even the possibility of transgression, which seems to be appearing in some of the region's present-day artistic practices. Many of the proposals discussed in this article, ideas that entail the interaction of a complex web of practices and effects, might well be placed on these borderlines. In our text, we have traced a weft which, in its procedures and visual aspects, shifts from the nearness to baroque towards something we have termed as an "aesthetic of the sinister"; from the impossibility or effectiveness of language in its written and, above all, oral forms towards ways of forming different spaces and their power relationships. In addition, we have addressed the obsessions and motifs recurring in the present-day artistic practices of Central America (thorns, pre-Columbian and Christian references, among others) to speak of practices in which the very concept of "work" and its fundamental assumptions are besieged.

Nevertheless, in the end, all these approaches are, of course, mere possible narratives; a way to link up the fragments

mentos, aunque procurando ante todo resguardar su complejidad. Por eso he preferido partir de propuestas específicas, y desde ellas aludir a los contextos con los cuales esas obras y autores dialogan. De este modo, si pudiera entonces referirse un arte centroamericano, pienso que éste habría que localizarlo, no en un discurso de líneas generalizadoras y unidireccionales, sino más bien en una extensa trama de procesos que se entrecruzan, bifurcan o encuentran.

En ese sentido, Virginia Pérez-Ratton —quien desde hace algunos años viene apostando, y en alguna medida ha logrado rescatar la visibilidad y circulación del arte “regional”— escribía recientemente: “... preferimos partir de las producciones artísticas individuales y, sólo desde ellas, hacer visibles los territorios específicos y los compartidos”. De la misma forma, nuestra relación crítica —y a la vez de complicidad— con esa compleja urdimbre, ha partido de lecturas específicas en ciertas zonas enfáticas y fértiles del arte contemporáneo en Centroamérica, que hoy se mantienen abiertas a una riqueza y movilidad permanente, infinita.

[Imágenes de Patricia Villalobos no incluidas por razones técnicas ajenas a la voluntad de la autora, en próximos números de *Atlántica*]

NOTAS

- [1] Facundo Tomás: *Escrito, pintado, Colección La balsa de la Medusa*, Visor, Valencia, España, 1998, p. 188.
- [2] Régis Durand: *El tiempo de la imagen*, Universidad de Salamanca, España, 1998, p. 43.
- [3] Citado por Estrella de Diego: *Tristísimo Warhol*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999, p.158.
- [4] Severo Sarduy: “El barroco y el neobarroco”. En: *América Latina en su literatura*, Siglo XXI editores, México, 1992, p.182.
- [5] Virginia Pérez-Ratton: “Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro”. En: *Catálogo para la XXIV Bienal de São Paulo*, San José, Costa Rica, 1998, p.24.
- [6] Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona, 1997, p.136.
- [7] Mijaíl Bajtín: *Problemas literarios y estéticos*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986, p. 203.
- [8] Michel Foucault: *Estrategias de poder*, Paidós, Barcelona, 1999, p.318.
- [9] Sila Chanto: *Comentarios sobre la obra Camas Gemelas, de la Serie Noches Blancas*, 2001
- [10] Emilia Villegas. En: *Catálogo 20 mujeres. Arte de Costa Rica del Siglo XX*, Museo de América, Madrid; Museo de Arte Costarricense, San José, 2000.
- [11] Diego Britt, A-1 53167, *Sylvestre Gobart: Obra en Sitio*, Sol del Río, Guatemala, 2000.
- [12] Idem
- [13] Rosina Cazali: “30 de junio o la alegoría en tiempos posmodernos”. En *Catálogo Bienal de Venecia*, 2001, p.174.
- [14] Simón Marchán Fiz: “La utopía estética en Marx y las vanguardias históricas”, en: *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Editorial Blume, Barcelona, 1980, p.42.
- [15] Adrienne Samos: “Arte panameño de los 90”. En: *Temas Centrales. Primer Simposio Regional Centroamericano de Prácticas Artísticas y Posibilidades Curatoriales. TEOR/ética*, San José, 2001, p.26.
- [16] Sigmund Freud: “Lo ominoso”, en: *De la historia de una neurosis infantil y otras obras. Obras Completas*, v 17, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1976, p.220.
- [17] *Ibid*, p.241.
- [18] Santiago B. Olmo: “La lucidez perversa”. En *Catálogo 49 Bienal de Venecia*, 2001, p.226.
- [19] Virginia Pérez-Ratton: “Regiones Individuales”. En: *Políticas de la Diferencia*, Generalitat Valenciana, p.74.
- [20] Virginia Pérez-Ratton: “Regiones Individuales”. En: *Políticas de la Diferencia. Arte Iberoamericano de fin de siglo*. Generalitat Valenciana, Valencia, 2001, p.90.

while endeavouring, first and foremost, to preserve their complexity. This is why I have preferred to start from specific proposals and, from this angle, to allude to the contexts with which the works and authors hold their dialogue. Thus, if it came down to pinpointing a Central American art, I believe that one would have to locate it, not in the discourse of generalising, unidirectional tendencies but rather in a broad scope of processes which intermingle, branch out or cross into one another.

On this point, the following was recently written by Virginia Pérez-Ratton, who, for some years now, has been trying, not without some degree of success, to salvage the visibility and circulation of “regional art”: “... we prefer to start off from individual artistic productions and, from this angle alone, bring specific and shared territories into view.” Similarly, our critical relationship with this complex web, in which we also play the part of accomplice, has derived from specific interpretations in certain emphatic and fertile areas of contemporary Central American art, which remain receptive to a permanent and infinite wealth and mobility.

[Pictures of Patricia Villalobos not included in coming issues of *ATLANTICA* for reasons beyond the author's control]

NOTES

- [1] Facundo Tomás: *Escrito, pintado, Colección La balsa de la Medusa*, Visor, Valencia, Spain, 1998, p. 188.
- [2] Régis Durand: *El tiempo de la imagen*, Universidad de Salamanca, Spain, 1998, p. 43.
- [3] Citado por Estrella de Diego: *Tristísimo Warhol*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999, p.158.
- [4] Severo Sarduy: “El barroco y el neobarroco”. In: *América Latina en su literatura*, Siglo XXI editores, México, 1992, p.182.
- [5] Virginia Pérez-Ratton: “Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro”. In: *Catálogo para la XXIV Bienal de São Paulo*, San José, Costa Rica, 1998, p.24.
- [6] Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona, 1997, p.136.
- [7] Mijaíl Bajtín: *Problemas literarios y estéticos*. Editorial Arte y Literatura, Havana, 1986, p. 203.
- [8] Michel Foucault: *Estrategias de poder*, Paidós, Barcelona, 1999, p.318.
- [9] Sila Chanto: *Comentarios sobre la obra Camas Gemelas, de la Serie Noches Blancas*, 2001
- [10] Emilia Villegas. In: *Catálogo 20 mujeres. Arte de Costa Rica del Siglo XX*, Museo de América, Madrid; Museo de Arte Costarricense, San José, 2000.
- [11] Diego Britt, A-1 53167, *Sylvestre Gobart: Obra en Sitio*, Sol del Río, Guatemala, 2000.
- [12] Idem
- [13] Rosina Cazali: “30 de junio o la alegoría en tiempos posmodernos”. In *Catálogo Bienal de Venecia*, 2001, p.174.
- [14] Simón Marchán Fiz: “La utopía estética en Marx y las vanguardias históricas”, in: *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Editorial Blume, Barcelona, 1980, p.42.
- [15] Adrienne Samos: “Arte panameño de los 90”. In: *Temas Centrales. Primer Simposio Regional Centroamericano de Prácticas Artísticas y Posibilidades Curatoriales. TEOR/ética*, San José, 2001, p.26.
- [16] Sigmund Freud: “Lo ominoso”, en: *De la historia de una neurosis infantil y otras obras. Obras Completas*, v 17, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1976, p.220.
- [17] *Ibid*, p.241.
- [18] Santiago B. Olmo: “La lucidez perversa”. In *Catálogo 49 Bienal de Venecia*, 2001, p.226.
- [19] Virginia Pérez-Ratton: “Regiones Individuales”. In: *Políticas de la Diferencia*, Generalitat Valenciana, p.74.
- [20] Virginia Pérez-Ratton: “Regiones Individuales”. In: *Políticas de la Diferencia. Arte Iberoamericano de fin de siglo*. Generalitat Valenciana, Valencia, 2001, p.90.