

La violencia de género en el arte de la generación Mesótica II

Emilia Quiñones Otal

Universidad de Puerto Rico en Humacao

Por diversas razones, la violencia generada en los países de América Central, el trabajo de curadoras mujeres que se aseguraron que artistas mujeres tuviesen un espacio en la escena del arte contemporáneo en América Central, entre otras, la generación de la década de 1990 y principios de los años 2000 ha manifestado un interés en la denuncia de la violencia patriarcal muchas veces vinculada a la situación política de sus países. La exposición *Mesótica II. Centromérica/Regeneración*, curada por Rolando Castellón y Virginia Pérez-Ratton, y que se expuso por primera vez en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, en San José de Costa Rica, en 1996, y luego disfrutó de itinerancia por varios países de América y Europa, sirvió como plataforma para el despunte de un grupo de artistas, con una madurez ya desarrollada para mediados de los años 90 del siglo XX por lo que pudieron analizar de forma crítica los “Acuerdos de Paz” y el estado del territorio posterior a los acuerdos. En este escrito me propongo analizar el arte que trata la violencia de género en América Central tomando la muestra *Mesótica II. Centromérica/Regeneración* como punto de partida para establecer desde ahí el desarrollo que ha tenido hasta nuestros días. Además va a ser la lucha contra la violencia de género la que ayudará a la creación de un nuevo lenguaje artístico contemporáneo, siendo hoy en día la artista Regina José Galindo (n. 1974) quizás la más destacada mundialmente de la región y que ha estudiado los ataques a las mujeres en más de una ocasión.

Son pocos los estudios que se han hecho sobre este tema, quizás los más relevantes siendo el propio catálogo de la exposición, y los textos “Through their Eyes: Reflections on Violence in the Work of Guatemalan Performance and Installation Artists”, de Aida Toledo y Anabella Acevedo y “Central American Women Artists in a Global Age”, de Virginia Pérez-Ratton, co-curadora de *Mesótica II*, quien además es propulsora del interés en el arte de mujeres que existe en América Central.

En Centroamérica, los antecedentes del arte feminista son de la primera mitad del siglo XX. Emilia Prieto (1902-1986), en Costa Rica, fue una educadora y militante de izquierda que trabajó con las artes gráficas, especialmente la xilografía. Fue una de las primeras en declarar que el cuerpo de las mujeres, en América Latina, era un territorio de lucha, y denunciar el control sobre dichos cuerpos por parte del sistema patriarcal (Pérez-Ratton 129). Las condiciones políticas no dejaron lugar a un desarrollo del arte feminista hasta los años 90'. Una vez los países de la región llegaron a los llamados “Acuerdos de Paz”¹, el arte feminista surgió con gran fuerza.

A partir de entonces van a ser las artistas feministas, como Regina Aguilar (n. 1954) y Priscilla Monge (n. 1968), las artistas claves en iniciar el proceso del arte contemporáneo en la región. Como se discutirá más a fondo, estas y otras artistas participaron con temas de género y antiimperialismo en la muestra *Mesótica II. Centromérica/Regeneración*. Fue *Mesótica II* la primera exposición que recopilaba los avances en arte contemporáneo que se estaban dando en América Central, y en donde los temas concernientes a las problemáticas del patriarcado fueron uno de los componentes más importantes. Se encuentran también entre las y los artistas más importantes de Centroamérica, las artistas feministas Regina José Galindo, Marisel Jiménez (n. 1947), Sandra Monterroso (n. 1974) y Jessica Lagunas (n. 1971). Esto lo atestigua Paulo Herkenhoff, cuando habla de las aportaciones críticas de Virginia Pérez-Ratton sobre las artes plásticas contemporáneas de América Central. Dada la gran cantidad de crímenes contra las mujeres que se cometen en la región, todas estas artistas se han interesado de alguna forma por la violencia de género.

La muestra *Mesótica II. Centromérica/Regeneración* presentó, en general, una colección de trabajos y proyectos artísticos que sirven para expresar el nivel de violencia, psicológica, física, de hambre y miseria que

sufrieron, y aún sufren, los habitantes de América Central. Pretendía ser una exposición recopilatoria del arte contemporáneo de la región, pero, en situaciones como esa, ningún artista se puede quedar al margen. Resultan interesantes las propuestas de Pablo Swezey (n. 1959), artista contemporáneo guatemalteco y arquitecto, que se ha dedicado a partir de los años 80' del siglo XX, a construir residencias para las personas que no pueden permitirse una con materiales tradicionales. Las construye con materiales reciclados y una gran fuerza imaginativa. Pablo Swezey hace un trabajo manual y necesario que también considera una acción artística (Asturias). Pablo Swezey, además, es reconocido en otros medios del arte contemporáneo y participó con *Pieles importadas* (1992) en la mencionada exposición *Mesótica II. Centromérica/Regeneración*.

Dichas obras políticas no dejan de lado la cultura autóctona que les ayuda a llevar el mensaje sobre el lugar en donde están ocurriendo las mencionadas atrocidades. La hondureña Xenia Mejía (n. 1958) presentó en la muestra una instalación, en donde aparecen serigrafadas sobre tortillas comestibles caras de niños, víctimas de las guerras de aquellos años—que aún continúan, pues los países de Centroamérica siguen sufriendo de golpes de Estado cada vez que no cumplen con lo que los intereses políticos y económicos estadounidenses esperan de ellos—. La obra titulada *Memorias* [Fig. 1], realizada en 1996, presenta dichas tortillas sobre platos de metal, llamados comales, en donde éstas son tradicionalmente cocinadas y servidas. En la instalación también se pueden observar elementos de cuidado y alimentación de los niños como biberones, frente a la sombra de lo que parece ser una celda, además de objetos de mujer, como tacones, que pueden representar otro sector afectado directamente por la violencia. Al mismo tiempo, vincula dichas injusticias a la costumbre de las tortillas, como si los ataques fuesen una especie de mala tradición (Mancia 42). Tamara Díaz Bringas hace un análisis de la relación entre lo tradicional y el significado en este trabajo:

Así, la inserción de tales elementos tradicionales de la alimentación centroamericana—a través de la tortilla y el uso de “comales”, una vasija típica de la cocina popular 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 convierten tal vez en la metáfora de una especie de “antropofagia” cotidiana, por la cual los sectores más vulnerables son devorados periódicamente (Díaz Bringas).

La primera exposición en donde se puede decir que comenzó el movimiento de arte contra la violencia de género en Centroamérica es *Mesótica II. Centromérica/Regeneración*. Según Rafael Cuevas, los temas centrales que trataban los artistas centroamericanos, y que se ven reflejados en la exposición, son la condición femenina y «el que se refiere a las marcas sociales que han dejado los años de la guerra» (Cuevas 87). Entre las artistas que forman parte de la muestra, y tratan la violencia de género—ya sea en el proyecto que exponen en *Mesótica II* o en otros proyectos durante su carrera—se puede mencionar a Regina Aguilar, Priscilla Monge, Marisel Jiménez y Karla Solano (n. 1971).

Algunas relacionan la belleza patriarcal, y los estereotipos que se imponen sobre las mujeres, con la violencia de género. Priscilla Monge ha realizado una conexión entre ambas formas de control de las mujeres en muchos de sus trabajos. En *Sentencias de muerte* (1994), estudia la violencia en Centroamérica desde un punto de vista histórico, pero no la violencia hacia las mujeres, sino la que forma parte de la sociedad centroamericana contemporánea. Este trabajo, que expone en la mencionada exposición, es una serie de bordados en donde se narran textos del código penal de Costa Rica, país de donde la artista es nativa. El bordado es, al mismo tiempo, una labor que siempre se ha asociado a las mujeres, y a lo femenino, y que pertenece a la tradición de la artesanía que las artistas feministas han querido rescatar como arte. La separación entre ambas categorías se ha hecho desde un punto de vista patriarcal y clasista, en donde las bellas artes se concebían como una categoría de arte masculina que realiza el genio. Se le atribuye además a las bellas artes un componente más importante, de intelectualidad, y a la artesanía una clasificación manual. Se concibe

como una tarea y se relegaba a las mujeres, y al no depender de la intelectualidad, se ha despreciado, como si el trabajo manual fuese menos que el intelectual. La artesanía también se ve como la diferencia entre el mundo “subdesarrollado” y las sociedades industrializadas.

El trabajo de Priscilla Monge se ha caracterizado por ser un estudio, desde el punto de vista del arte contemporáneo, de la violencia en América Central—la violencia general y la violencia hacia las mujeres—. Se ha movido entre la fotografía, el video y la performance, realizando trabajos feministas desde el comienzo de su carrera. Uno de sus primeros trabajos en ese ámbito trata el tema tabú de la menstruación. En *Pantalones para los días de regla* (1996), la artista camina por las calles de San José con unos pantalones completamente blancos, realizados con compresas, mientras tenía su periodo. El blanco es un color “prohibido” para las mujeres cuando tienen la regla, y las compresas, así como la sangre, son elementos que el patriarcado considera sucios y que se deben esconder. Monge hace todo lo contrario en esta performance, ejecutando tareas cotidianas por la ciudad, contrarrestando las ideas patriarcales. Las ideas sexuales tabú las enfrenta en su instalación *Pensum* (1999-2005), en donde escribe repetidamente frases de prácticas que la sociedad esconde, o contra la que tiene prejuicios, pero que siguen sucediendo a sabiendas, y con las que los ciudadanos y las ciudadanas se engañan a sí mismas.

Luego de participar en *Mesótica II*, Priscilla Monge realiza lo que es uno de los trabajos más importantes en la tradición del arte contra la violencia de género en América Central, *Lección de maquillaje* (1998). El maquillaje es utilizado en el video con dos estrategias, una es la de criticar la forma en que se esconde la violencia de género—en donde el maquillaje es uno de los principales mecanismos para ocultar los golpes visibles—, y la segunda es la de comparar el maquillaje con la opresión patriarcal a las mujeres—en donde se espera que siempre estén impecables y sin imperfecciones—. Con la actuación de Miguel Saborío como el que ofrece la lección de maquillaje, y Cynthia Monge como la modelo que se presta para ser maquillada delante del público, el video muestra una mujer de lado, que está siendo maquillada mientras se ofrecen las instrucciones—base, rubor, pintalabios, maquillaje de ojos—. Al final del video la modelo se voltea para mostrar su rostro entero en donde se ve la marca visible de un golpe en el ojo, por un perpetrador que posiblemente es su pareja. En una entrevista con Claudia Mandel la artista declara:

El antecedente de esta obra es una experiencia personal. Mi madre, mi hermana y yo sufrimos de violencia verbal. Era un hogar violento. Recuerdo que una vez, teniendo catorce o quince años me maquillé un ojo de morado en el carro mientras iba al colegio. Pasé todo el día así y cuando me preguntaban qué me había ocurrido, inventé que me había caído en el baño. Recién al ver el video editado, tomé conciencia de aquel episodio (Monge).

La música que se escucha de fondo nos va dando una pista de que algo malo está por suceder. Es una música que se utiliza en las telenovelas latinoamericanas asociada a la sensualidad y al mismo tiempo a lo demoníaco—como cuando la enemiga de la protagonista está intentando seducir a un hombre con el propósito de la venganza—. Las telenovelas latinoamericanas generalmente llevan a los extremos los roles asignados a lo femenino—una mujer puede ser buena si es buena madre, buena esposa, solo se dedica a su familia y es sumisa—. Por el contrario, una mujer que tiene libertad e independencia, y busca lo que quiere, se considera la mala. La artista comenta que es música de Semana Santa, que se utiliza en las procesiones, y que representa al mismo tiempo violencia y sacrificio (Monge).

La pieza es parte de una serie que se titula *Lecciones*. Para su creación Monge produce dos videos más: *Cómo (des)vestirse* (2000) y *Cómo morir de amor*—del mismo año—. Ambas, al igual que *Lección de maquillaje*, están ambientadas en un mundo de telenovelas. En la primera, una mujer aparece desnuda, y se intercala su imagen con la de una cajita de música. En el video/performance, la artista realiza un *striptease* que es editado en

reversa, de modo que lo que se ve es a la artista vistiéndose. Pero no solo se pone la ropa necesaria, sino que continúa poniéndose más y más ropa—camiseta sobre camiseta, suéter sobre suéter, pantalón sobre pantalón—como si la ropa fuese una protección. La protección que necesita contra el acoso sexual, y los acercamientos y ataques sexuales, además de servirle contra los golpes de la violencia machista. La pieza alude también a la trata de blancas, un fenómeno que afecta a las mujeres de lugares pobres, como en este caso Costa Rica, que ha sufrido la pobreza por la situación imperialista que vive. Las mujeres de lugares pobres—como Europa del Este, América Latina, Asia y África—son llevadas, a través de esta práctica, a países ricos, en donde se paga por espectáculos y los servicios de prostitutas en el mercado patriarcal al que no le importan las condiciones de las mujeres con tal de que los hombres sean complacidos. La mayor parte, sino todas, las mujeres que sufren de trata de blancas, son llevadas a otros países con la promesa de cumplir sueños de bailarinas (no exóticas), actrices, o un trabajo para mantener a su familia, y son introducidas sin su consentimiento en un mundo del que es muy difícil salir, y en donde se les trata como si no tuviesen ningún valor. Una vez allí, son violadas, maltratadas, y acosadas sexualmente todo el tiempo. La ropa en el video de Monge sirve para protegerse de esas manos que no quiere que le toquen, o esas miradas que no quiere recibir.

Las relaciones amorosas, y la idea del amor romántico, son también ideas que el patriarcado ha asociado con lo femenino. Se enseña a las niñas desde pequeñas que las relaciones de parejas son románticas, que las personas se desviven el uno por el otro, y que su meta de vida es encontrar a una persona con la que casarse. El matrimonio es más importante en la vida de las mujeres que en la de los hombres, en la sociedad patriarcal, y el día de la boda se concibe como el día más importante en la vida de una mujer. En este sentido crea Priscilla Monge su tercera lección *Cómo morir de amor*, en donde una mujer se encuentra en el límite entre la razón y la locura por amor. Si se le ha enseñado a que debe morir por ello, la protagonista de este video lo hace, y al final de un video—en donde dedica cartas de amor muy femeninas, con besos de pintalabios, que sirven como evidencia—se suicida, pegándose un tiro en la boca. Una solución radical que es el desenlace de una vida en donde se le ha enseñado que el amor es su única meta en la vida. Es como si su vida le perteneciese a su pareja, y sin él no es nadie, una frase utilizada en reversa en situaciones de violencia de género por parte del maltratador que acosa a su pareja (mujer), y le baja el autoestima, menospreciando el valor de ella sin él, y asumiendo que su pareja es suya. En este caso, la mujer cree esos estereotipos patriarcales, y los reproduce.

La belleza como agresión, como hace en el trabajo *Lección de maquillaje*, es también planteada en la obra *Bailarina* (2000), instalación escultórica que consiste de un taladro que tiene como barrena una muñequita de ballet—al estilo de las que dan vueltas cuando se abre una cajita de música—. Es una vez más la representación del estereotipo de belleza femenino, presentado a través de la muñeca de ballet—delicada y esbelta—, que adorna una habitación y que es agredida por el taladro, que viene desde abajo, representando a la vez el símbolo fálico que la viola. Su trabajo ha seguido esa línea, y en 2002, la curadora y también artista Virginia Pérez-Ratton, presenta una retrospectiva de la artista titulada *Armas Equívocas*, en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo en la Ciudad de México. En ella el público pudo observar como la carrera de la artista ha seguido de cerca la violencia ejercida sobre las mujeres por cuestiones de género. En el mismo año realiza la instalación *Lápidas*, en donde analiza la violencia perpetrada contra la sociedad como una forma de colonización de las y los individuos. Establece una relación entre la violencia a las mujeres y la violencia imperialista o de las guerras de intervención, en donde el victimario domina y es el amo de la víctima. La instalación está formada por una serie de lápidas de mármol, con frases que dice Calibán— personaje de *La Tempestad* de William Shakespeare—a su amo Prospero, Duque de Milán. «You taught me language, and my profit on 't / Is I know how to curse. The red plague rid you / For learning me your language!» (Me enseñaste a hablar, y mi provecho es que sé maldecir. ¡La peste roja te lleve por enseñarme tu lengua!)

(Shakespeare) dicen las lápidas que descansan sobre la pared. La cita ha sido utilizada constantemente como ejemplo de resistencia al colonialismo.

El idioma es un aspecto significativo en la identificación de los latinos y latinoamericanos con Calibán [...] Estas líneas han sido un punto de partida para muchos pensadores de “la escuela de Calibán” que luchan con una forma efectiva de criticar y transformar la sociedad eurocéntrica y el imperialismo estadounidense. Calibán aprende el lenguaje de sus opresores y dándole la vuelta lo utiliza para maldecirles. [Roberto Fernández] Retamar, por ejemplo, interpreta las maldiciones de Calibán como representación de la Resistencia a su condición colonial, una práctica de oposición importante. Pero, es también posible que cuando un Calibán (o “el” nativo, subalterno, o el otro) habla, como sugiere Gayatri Spivak, la subjetividad de ella o él está contenida y mediada dentro de los límites de la lengua del colonizador así como de las estructuras sociales que ejecutan los discursos hegemónicos (Lara).

En ese sentido, la artista propone las frases en las lápidas de mármol, como una forma de revertir esa violencia contra el opresor.

La hondureña Regina Aguilar, por su parte, realiza *Réquiem a las horas perdidas* para la exposición que aquí se estudia. Es una serie de instalaciones compuesta por *El pan de cada día* (1996), *La piedra de moler* (1986) y *Viaje al abismo* (1986), en la que también hace una relación entre colonización y violencia de género. La artista, utilizando materiales precolombinos que se empleaban para la producción de comida—la molida del maíz—, hace un homenaje a la labor, que se ha relegado a las mujeres. Al mismo tiempo juega con los colores del cristal fundido, para recordar la sangre del sufrimiento de esas horas de trabajo. Es una forma de preparar los alimentos que todavía utilizan las mujeres en Centroamérica, especialmente las indígenas—sociedades marginadas en el Istmo—a las que la artista también hace homenaje. Las instalaciones de Aguilar pueden despertar en el público diferentes significados, pues son una serie de elementos puestos a la vista que parecen sacados de un museo arqueológico.

[...] la artista usaba piedras volcánicas talladas como material de sus obras. Así, sobre estas sugerentes piezas Virginia 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 metales, 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” (Díaz Bringas).

El trabajo de Regina Aguilar se centra principalmente en la crítica social, atendiendo a muchos temas, principalmente los que tienen que ver con la pobreza en su país y región. La violencia que trae consigo la situación pos/colonial en su país es estudiada en *La flor de la inocencia* (2006), video/instalación en donde la artista combina el medio del video, que ha comenzado a utilizar en los últimos años, con el de la escultura en cristal—material que se ha destacado en su trabajo a través de toda su carrera—. En la instalación, una gran flor de cristal—iluminada desde abajo por una luz roja, que tiñe de este color la flor cuyo cristal es de un blanco casi transparente—, nos da una idea de esa inocencia, que es manchada de sangre por las labores a las que los niños y las niñas son sometidas en Honduras, para la supervivencia de sus familias. A la escultura la

acompaña un video, en donde se superponen imágenes de niñas y niños trabajando en la calle—en puestos de venta, vendiendo periódicos, llevando basura, etc.—. Éstas son combinadas con imágenes de juguetes, lo que podría ser una propuesta de la artista de lo que los niños y niñas deberían estar haciendo en lugar de trabajar. También podrían representar los sueños truncados de ellas y ellos, que a veces no tienen otra salida. El rojo en el cristal—como en la pieza *Réquiem a las horas perdidas*—representa en la obra de Aguilar la sangre, el sufrimiento y el dolor, en ambas ocasiones de una labor de la que no hay escapatoria. El color del video es también importante pues, aunque se combinen imágenes en blanco y negro con imágenes en color, estas últimas resaltan por la variedad de colores llamativos y brillantes, que recuerdan una vez más la inocencia de la niñez que es truncada. «La gran flor de vidrio [...] colocada sobre un pedestal e iluminada con una luz roja se destaca por la frágil transparencia de sus pétalos, sus aristas cortantes y la simbología de los colores en consonancia con el contenido del video en cuya filmación se representa la vulnerabilidad de la niñez, tan efímera y quebradiza como el cristal» (Torres 87).

Regina Aguilar se implica, además, directamente en la sociedad de forma artística. Crea la Fundación San Juancito en 1999, organización que se ha dedicado a la educación en arte y otros aspectos importantes para la supervivencia de la comunidad y el desarrollo económico de sus habitantes. San Juancito es una localidad cercana a la capital de Honduras, Tegucigalpa, que ha sido marginada, y cuya población disminuyó significativamente durante el siglo XX, por los problemas económicos de la región. La artista se insertó en la comunidad, y a través de talleres y otras actividades, logró un desarrollo económico que depende de las artes plásticas y la artesanía completamente, y a su vez contribuye a una economía sostenible, indispensable para la zona, que se encuentra en una reserva natural. Más adelante la Aguilar se involucró con las residentes de La Mosquitia, región de bosque tropical habitada por tribus indígenas que es casi inaccesible por tierra. Las habitantes tenían muy poca independencia económica como mujeres dentro de la comunidad. A través de proyectos cooperativos artísticos—que incluían labores que ya las residentes realizaban, como el textil—, Regina Aguilar les enseña a distribuir y vender sus productos fuera de la comunidad, para fomentar la emancipación femenina y el empoderamiento. Así mismo, la artista cuenta en una entrevista realizada por el equipo del Ciclo de Conferencias Identidades Vivas, que se realizaban también talleres educativos, sobre contabilidad y el cálculo de precios, que les permitían esa independencia económica (Aguilar).

Todos estos proyectos son importantes en la historia artística de Honduras, pues Regina Aguilar rompió con la tradición de arte pasivo, y sin posturas políticas fuertes, que se había fomentado durante los años de intervenciones militares, dictaduras, y guerras, que comenzaron con el golpe de Estado de 1963. Con el golpe, el ejército estadounidense, junto al hondureño, pusieron en el poder, y mantuvieron de forma antidemocrática y violando la constitución del país, a Oswaldo López Arellano. Éste sucedió a Ramón Villeda Morales, quien, para el disgusto de la política estadounidense, concedió derechos a los trabajadores de las industrias bananeras, y realizó una serie de reformas sociales en tiempos en que el gobierno norteamericano y la CIA tenían miedo a la gran cantidad de personas con ideología de izquierdas que había en Honduras (Bruneau 6). Así el golpe de Estado favorecía a la política de la Guerra Fría, y al mismo tiempo a las industrias latifundistas estadounidenses en Centroamérica. Luego de las elecciones de 1971, en donde obtuvo el puesto de presidente Ramón Ernesto Cruz Uclés, el dictador López Arellano volvió a usurpar la presidencia por medio de otro golpe de Estado en 1972. A su gobierno le sucedieron una serie de militares, incluyendo una junta militar, que presidió Honduras desde 1978 a 1980, hasta que José Simón Azcona del Hoyo fue electo en 1986 (Bruneau). La democracia en Honduras ha seguido tambaleándose, y en 2009, el presidente Manuel Zelaya sufrió otro golpe de Estado del que el país aún no se ha recuperado. El arte que se promovió por parte de las autoridades hondureñas hasta mediados de la década de 1980 fue el estilo naif, o el realismo mágico, que se asociaba con el arte latinoamericano, y que podía ser político o no, pero que era utilizado por las grandes metrópolis como medio para recolonizar culturalmente al territorio². El trabajo de Regina Aguilar

confrontó estas imposiciones, y sacó a la luz un tipo de arte que sí proponía opciones políticas, especialmente frente a la marginación y violación de los derechos humanos que sufrieron las poblaciones indígenas durante los periodos de intervención.

La obra de la costarricense Marisel Jiménez está cargada de alusiones al cristianismo—religión mayoritaria en el continente—ya sea de forma directa o indirecta. Las imágenes recurrentes, basadas en el cristianismo, sirven a la artista como iconografía para sus montajes, que pueden tratar temas religiosos o no. En la exposición *Mesótica II*, Jiménez muestra la instalación *Octavo Sacramento* (1996), que trae inmediatamente, a la mente del espectador, la imagen de la muerte o el suicidio, aunque no se vea a una persona matándose a sí misma en ningún sitio. Sobre un taburete pequeño se observan unos pies, que se alzan, pero estos no están unidos a ningún cuerpo. El montaje es muy sugerente pues del techo cuelga una bombilla que debe iluminar un habitáculo que no se sabe qué es, puede ser una cárcel, una habitación de convento, una casilla de confesión, solo hay una pared, pero las demás están sugeridas en el suelo. La única pared tiene una pequeña ventana con una rejilla. La artista pretende hacer alusión—con el juego del título y los elementos de la instalación—, al enorme sacrificio que la religión pide que hagan las personas para acercarse a Dios. Sacrificios que han probado ser fatales en poblaciones tan cristianas y tan pobres como la de Centroamérica, en donde las personas, en ocasiones, se sacrifican antes por un pedazo de cielo que por la comida para alimentarse.

La violencia de género psicológica que se genera por la presencia de un esposo dominante y controlador en la familia es el tema que trata Marisel Jiménez en *El retablo de la corte de Carlos Jiménez* (1994). En esta pieza, utilizando también la iconografía cristiana de la crucifixión, enfrenta a la figura intocable del padre de familia. Es por lo tanto una obra que también trata el maltrato infantil, que muchas veces viene de la mano de la violencia de género, cuando el padre de la familia, o la pareja de la madre, es un hombre violento y de ideología patriarcal. En la instalación, una serie de figuras de hierro y arcilla representan a cada uno de los miembros de su familia, incluyendo el perro. Solo los pies, manos, y cabezas son de arcilla, y lo demás son alambres de hierro, que de alguna forma deshumanizan a los personajes. El padre lleva por corazón un cuervo, y, en posición de crucificado, corona la instalación, como el cabeza de familia que pretendía ser. Con este trabajo se enfrenta a dos cosas que le daban miedo en un principio: su padre (la familia), y el retrato. Cuenta la artista que «este Retablo fue un resumen y un exorcismo de todo un pasado. Después de sacarlo a la luz me di permiso para vivir... Porque rompí definitiva y totalmente con las expectativas sociales y familiares [...] Entonces me propuse hacer oficio—era algo que sentía que me faltaba—y no tanto hacer obra. ¿Cómo se hace oficio? Enfrentándome a lo que me había costado mucho en la vida: el retrato» (Jiménez).

De la misma generación que estas artistas es Karla Solano. Comienza a trabajar con un tipo de arte experimental de instalación, en donde su propio cuerpo, representando el cuerpo de las mujeres, es siempre el protagonista. En los últimos años se ha ido moviendo entre distintos medios, como la fotografía, la performance, y el video. Muy interesante es el camino que ha tomado la que posiblemente es su pieza más famosa, *Espejo interior* (1996-2010), que se expuso por primera vez en la muestra *Mesótica II. Centroamérica/Regeneración*. La pieza muestra el cuerpo de la artista en placas de acrílico transparente que crean la ilusión de que se puede mirar dentro de él, mostrando en primer plano sus huesos, en segundo su piel y en tercero su sistema cardiovascular. En 2010

[...] incorpora dos piezas más que aumentan sus dimensiones y expanden sus sentidos. Solano incorpora una nueva imagen de su cuerpo en la que se manifiesta el paso de los años y sus efectos en el cuerpo. Al hacerlo, manifiesta su afinidad con la propuesta del fotógrafo editor y curador inglés John Coplans y plantea su rechazo crítico a las necesidades creadas culturalmente con relación a un cuerpo idealizado en el que se oculta el paso de los años para

afirmar una idea de lo permanentemente bello. Este montaje de fotografías cuestiona la necesidad creada de conformar el cuerpo a los valores de un ideario que afirma la belleza física con una visión narcisista y hedonista del cuerpo exterior que niega la inminente degeneración de la dimensión física corpórea con el paso del tiempo (Hernández Villalobos).

En una simple acción de video/performance—en donde la artista se cose a la palma de la mano, con un hilo, la forma de una casa, con humo saliendo de una chimenea y un sol que la iluminaba—, Karla Solano estudia muchas dimensiones de la violencia que se ejerce en su país, y sobre su país, así como la violencia que viven las mujeres en el patriarcado. En *Hogar* (2005) [Fig. 2], mientras va cosiendo—en una especie de bordado debajo de la piel—, se escucha la melodía tarareada de canciones infantiles e inocentes que se van superponiendo, terminando con varias voces, con voz de niña, que tararean a la vez. El sonido se convierte en uno molesto que produce ansiedad en el espectador. Conforme acaba la performance, y la melodía se vuelve más molesta, la artista termina de coserse la forma de la casa a la palma de la mano, y de un tirón, quita todo lo cosido, dejando su piel levantada. La forma de la casa se puede ver aún en las huellas que ha dejado el hilo que ya no está. El hilo y la aguja recuerdan a la artista las labores a las que se han dedicado las mujeres desde hace miles de años en América Latina y la forma de quitarse el hilo tan rápido, es la forma en que muchos hogares terminan destruidos rápidamente por la violencia de género. Al mismo tiempo, comenta la artista que en Costa Rica, un país tropical, en donde no hace frío, una chimenea es completamente innecesaria, y aun así hay personas que construyen su casa con una, pues es una costumbre traída del “norte” (Solano), una de tantas que ha traído el imperialismo cultural. A su vez, la melodía, junto a la imagen de un hogar, recuerda al sueño de la niñez de un hogar caliente y una familia feliz, algo que podría representar una chimenea. Este es posiblemente el único trabajo en el que la artista trata la violencia de género, pues en su carrera se ha dedicado más bien, como hace en las dos etapas de *Espejo interior*, a estudiar el cuerpo, la piel, y los efectos en éste del paso del tiempo.

Luego de la exposición *Mesótica II. Centromérica/Regeneración* le siguen a las artistas pioneras que participaron de ella una nueva generación de creadoras que se van a valer del arte contemporáneo para analizar la violencia patriarcal y la violencia imperialista sobre el territorio Centroamericano. María Adela Díaz (n. 1973) trata el acoso, la violencia física y el feminicidio en *Ambrosia* (2000). En la performance la artista se presenta como una muerta, cuyo cuerpo se descompone. La acción tiene lugar en una caja transparente, en donde aparece ella vestida de blanco, con los ojos tapados, y 25 mil moscas macho que la rodean, y no pueden salir de la caja—como ella misma tampoco puede salir—. La descomposición representada por las moscas alude también a la descomposición de la fruta o el alimento, que las moscas atacan, como atacan los hombres a las mujeres, como si fuesen comida para disfrutar. Díaz se presenta a sí misma como una mujer atacada por todos esos hombres (moscas macho) que asesinan, ultrajan y maltratan a las mujeres a diario en Guatemala. La mujer es ambrosia (alimento succulento), y descomposición o excremento, al mismo tiempo. Es la metáfora perfecta de lo que representa la mujer para el sistema patriarcal, y la excusa que tienen los hombres para el maltrato y la violencia contra ellas. Hablando sobre el simbolismo de los ojos vendados de la artista Aida Toledo y Anabella Acevedo comentan: «Ello transporta al público inmediatamente al pasado, a las prácticas de la guerra y la posguerra, prácticas de secuestro y sus consecuencias en el individuo, que es despojado violentamente de su libertad y será abusado terriblemente con una variedad de técnicas sofisticadas, porque en la pieza se relaciona el cuerpo de la artista a un cuerpo que es culturalmente violable, el cuerpo de la imagería colonial.» (Toledo y Acevedo 62-63) El cuerpo de las mujeres es doblemente colonizado, por el imperialismo y el patriarcado, y es invadido en una violación sexual—que en la mayor parte de los casos no pueden ni denunciar, y de la que tampoco pueden defenderse—.

Como se menciona al principio de este escrito, es quizás Regina José Galindo, la artista que más ha destacado desde América Central en los últimos años y que ha ganado reconocimientos mundiales incluyendo el León de Oro de la Bienal de Venecia. Su obra es además especialmente importante para esta tesis, pues ha estudiado de forma profunda la violencia patriarcal que viene de la mano de una situación pos/colonial como la que ha vivido Guatemala, país de donde es nativa. Pertenece, al igual que la mayor parte de las y los artistas de este capítulo, a la generación que comenzó a trabajar a partir de los acuerdos de paz, y que por lo tanto han vinculado su arte a los cambios políticos, y a estudiar la historia violenta y militarizada de sus respectivos países.

Quizás el trabajo suyo del que más se ha escrito es *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), performance en la que la artista, cargando con una cubeta llena de sangre, va mojando sus pies en ella, mientras hace un recorrido desde la Corte Constitucional hasta el Palacio Presidencial en la Ciudad de Guatemala. Realiza la obra en el contexto de las elecciones presidenciales, en donde uno de los candidatos era Efraín Ríos Montt, antiguo presidente de Guatemala, que había llegado al poder a través de un golpe de Estado en 1982 y al que se vinculan miles de violaciones a los derechos humanos. Durante la performance, mientras Galindo caminaba hacia su destino con los pies bañados en sangre, iba dejando su rastro, las huellas de unos pies ensangrentados. Además, vistiéndose de negro, la performance parece una marcha fúnebre, en donde Galindo no cambia su semblante serio mientras realiza una acción de duelo, que no solamente recuerda la sangre derramada durante la presidencia de Ríos Montt, sino también la que se derramó durante todo el conflicto armado en Guatemala, y posteriormente, y la que se derrama en el mundo por todas las violaciones a los derechos humanos que ocurren a diario.

La obra de Regina José Galindo se inscribe dentro del régimen de lo político-poético y del cuerpo como demarcación territorial y entrecruzamiento de los público-privado: el cuerpo público, colectivizado, que mediante el gesto ritual de escenificación invierte su condición de individuo para crear un territorio social de denuncia, catarsis, sacrificio y expiación (Perea).

De esta misma forma se presenta Regina José Galindo en su trabajo *Mientras, ellos siguen libres* (2007). Si hay un sujeto que ha sufrido los embates de las guerras y la violencia generalizada en América Central es la mujer indígena. Atada de pies y manos con cordones umbilicales, significando el nacimiento y al mismo tiempo el aborto, desnuda y acostada en una cama, boca arriba, de piernas abiertas y con un embarazo bastante avanzado, la artista rememora la situación de miles de mujeres indígenas embarazadas que fueron violadas constantemente por personas pertenecientes al ejército, obligándolas a abortar.

La asociación, usualmente positiva, del cordón umbilical con la alimentación del feto que crece es revertido y [...] se convierte en un elemento grotesco y amenazante cuando es asociado con el abuso al cuerpo de las mujeres. El cuerpo miserable, asociado con el cuerpo embarazado de las indígenas como el “Otro”, y los cordones umbilicales, que son un tipo de excreción del cuerpo de las mujeres, sonsaca un sentido de disgusto al mismo tiempo que provoca un sentimiento de asombro en el espectador (Lavery y Bowskill 60).

Actualmente, luego de la Guerra Civil, las violaciones a mujeres en Guatemala siguen teniendo índices muy altos. Como parte de la exposición *Sin pelos en la lengua*—en la que participan otras artistas que igualmente estudian las agresiones a mujeres de forma visual como Jessica Lagunas (n. 1971), Sandra Monterroso (n. 1974) y María Adela Díaz—Galindo presenta *El dolor en un pañuelo* (1999), en donde se ata a

una camilla, en forma de cruz, mientras se proyectan sobre ella noticias de violaciones que han sucedido en Guatemala. En el país «antes de que se aprobara la ley contra la Violencia de género y el Femicidio en abril del 2008, un hombre podía librarse de la condena de violación, si la niña era mayor de doce años, al casarse con la víctima, pues solo se consideraba delito si la niña podía demostrar que no fue ella quien lo provocó» (Ballester Buigues).

A causa de dicha historia de violencia, en Guatemala, como en El Salvador, México y Honduras, las mujeres son asesinadas en números descabellados por desconocidos en las calles además de sufrir el feminicidio por parte de su pareja o expareja. Con un estilo parecido al de las primeras performeras de los años 60' y 70' del siglo XX—Gina Pane, Marina Abramovic, etc.—en la performance *Perra* (2005), la artista se corta su propia piel con un cuchillo, y de esa forma se escribe la palabra “perra” en el muslo. La acción responde a una serie de eventos que habían ocurrido recientemente, en donde se habían encontrado cuerpos muertos de mujeres con las palabras “puta”, “perra”, “muerte a las perras” y otras ofensas misóginas escritas con cuchillo en los cuerpos sin vida. Durante la acción es visible el dolor por el que pasa la artista, a la que le tiemblan las manos y que se lo piensa antes de dar cada corte, pero ello no le impide hacerlo, ya que hay mujeres que han tenido que sufrir el mismo dolor de forma involuntaria. Jane Lavery y Sarah Bowskill describen en su artículo “The Representation of the Female Body in the Multimedia Works of Regina José Galindo” un caso en específico en el que dos hombres declararon haber escrito la palabra “perra” en el muslo de una mujer con un cuchillo—mientras aún estaba viva—y luego haberla matado. Por su parte, Myra Muralles Bautista describe lo que caracteriza los feminicidios en Centroamérica:

Los asesinatos de mujeres se han caracterizado por elementos de saña y salvajismo que diferencian la violencia que es ejercida en asesinatos de hombres; los crímenes feminicidas se distinguen, entre otras cosas porque, de manera constante, las mujeres ejecutadas previamente son víctimas de vejaciones en el ámbito sexual como acoso, violaciones, torturas en sus órganos genitales, etcétera. También es frecuente la mutilación de partes de su cuerpo, que muchas veces son abandonadas en diferentes lugares, sugiriendo una planificación no solo para eliminar a la víctima, sino también para “dejar mensajes” de intimidación. En este *modus operandi* destaca el interés de los victimarios de mostrar a la sociedad el crimen, la crueldad y la ostentación de poder con la que fue llevado a cabo (Muralles Bautista 58).

Podemos ver, a través del escrito la evolución de unas manifestaciones que evolucionan y maduran y que, cada vez más, beben de lo que viene antes de ellas, pero siempre con una consciencia del presente. Definitivamente la exposición *Mesótica II. Centromérica/Regeneración*, no solo sirve como precedente, sino que como plataforma, porque es precisamente a partir de la exposición que las artistas que participan de ella estudian a través del arte la violencia machista y, al mismo tiempo, se cuestionan el papel del imperialismo en el territorio que habitan. La importancia del arte que trata la violencia de género en el panorama de las artes plásticas contemporáneas de América Central se puede hacer notar con la relevancia que tiene Regina José Galindo para las artes del cuerpo a nivel mundial. Podríamos concluir de ese modo que es quizás, el estudio de la violencia, y junto a ella, la violencia de género, el tema más importante en las manifestaciones visuales de Centroamérica desde mediados de la década de 1990 hasta el día de hoy.

Notas

¹ Fin de los conflictos de Nicaragua en 1989, El Salvador en 1992, y Guatemala en 1996.

² Es conocido dentro de la historia del Arte de América Latina que desde las metrópolis artísticas se solicitan o tienen demanda las manifestaciones artísticas latinoamericanas que representan la imagen exótica del territorio y sus habitantes.

Obras citadas

- Asturias, Paula. *Lámina Pop*. n.d. <http://www.revistarara.com/lamina.php>. 15 9 2016.
- Ballester Buigues, Irene. *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea, 2012.
- Blandino, Bayardo. "Honduras un espacio de silencio: aproximaciones a la década de los noventa y su función ístmica contemporánea." Pérez-Ratton, Virginia. *Primer Simposio Centroamericano de Prácticas Artísticas y Posibilidades Curatoriales Contemporáneas*. San José, Costa Rica: TEOR/ética, 2001.
- Bruneau, Mylene. "Ramón Villeda Morales: The "Little Bird" Who Brought Big Changes and Honor to Honduras ." *Washington Report on the Hemisphere* 29.9 (2009): 1, 6-7.
- Cuevas, Rafael: citado en. "Mujeres centroamericanas y práctica artística: interpretación de la realidad de el lenguaje del arte. Un estudio de casos en Honduras y Costa Rica." Álvarez Quioto, Josefina. Heredia, Costa Rica: Centro de Investigación en Estudios de la Mujer, Universidad de Costa Rica, tesis de maestría sin editar, 2006. 87.
- Díaz Bringas, Tamara. "Arte en Centroamérica: la mirada crítica." *Atlántica: Revista de Arte y Pensamiento* (2002): 40-69. núm. 31.
- Herkenhoff, Paulo. "Virginia Pérez-Ratton y la reinención de Centroamérica." Acuña Ortega, Víctor Hugo and et. al. *Virginia Pérez-Ratton. Travesía por un estrecho dudoso*. San José, Costa Rica: TEOR/ética, 2012. 171.
- Hernández Villalobos, Efraín. *Mudar la piel: la transformación y el tiempo, el trauma y la recuperación. Obra artística de Karla Solano 2010*, . 11 2010. 14 9 2016. <<http://www.karlasolano.com/comments.cfm>>.
- Jiménez, Marisel. *A rajacorazón*. Ed. Aurelia Dobles. n.d. 3 8 2016. <<http://www.nacion.com/ancora/1998/mayo/24/ancora5.html>>.
- Lara, Irene. "Beyond Caliban's Curses: The Decolonial Feminist Literacy of Sycorax." *Journal of International Women's Studies* 9.1 (2007): 80-98.
- Lavery, Jane and Sarah Bowskill. "The Representation of the Female Body in the Multimedia Works of Regina José Galindo." *Bulletin of Latin American Research* 31.1 (2012): 51-64.
- Mancia, Henry A. "Una historia inagotable bajo la modernidad." Pérez-Ratton, Virginia and Rolando Castellón. *Mesótica II: Centroamérica, re-generación*. San José, Costa Rica: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1996. 42.
- Mayer, Mónica. *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México*. México: fem-e-libros, 2004.
- Monge, Priscilla: citada en. "La deconstrucción del "deber ser" patriarcal." Mandel Katz, Claudia. *Cuadernos de Antropología*. 2007-2008. 155. núm. 17/18, pp. 151-162.
- Murales Bautista, Myra. *Feminicidio en Guatemala: crímenes contra la humanidad. Investigación preliminar*. Ciudad de Guatemala: Bancada de la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca del Congreso de la República de Guatemala., 2005.
- Perea, Bárbara. "Regina José Galindo: Móvil ." *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios= art, culture, new media* 29 (2011): 93.
- Pérez-Ratton, Virginia. "Central American Women in a Global Age." Reilly, Maura and Linda (eds.) Nochlin. *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*. Nueva York: Merrell, 2007. 129.
- Regina Aguilar -Ciclo de Conferencias Identidades Vivas. Dir. Regina Aguilar. Prod. Regina: Aguilar. n.d. <<http://vimeo.com/12948517>>.

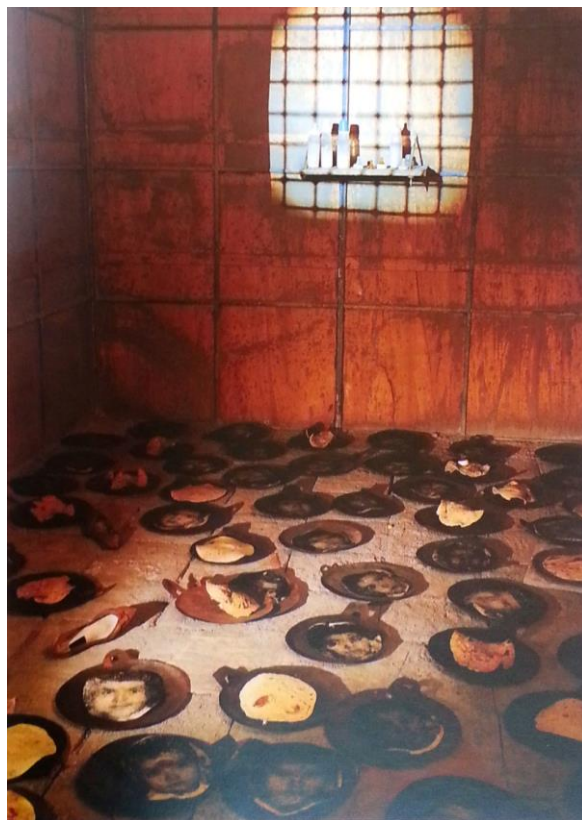
Shakespeare, William. *La Tempestad*. Santa Fe: El Cid, 2004.

Solano, Karla. *Home*. n.d. 10 9 2016.

<<http://imaginingourselves.imow.org/pb/Story.aspx?id=1356&lang=1&g=0>>.

Toledo, Aida and Anabella Acevedo. "Through their Eyes: Reflections on Violence in the Work of Guatemalan Performance and Installation Artists." *N. Paradoxa* 21 (2008): 56-66.

Torres, María Dolores G.: "El camino hacia la contemporaneidad. Núcleo en el panorama artístico de Honduras." Romero, Verónica (coord.). *Bienal de Artes Visuales de Honduras*. Tegucigalpa: Centro de Artes Visuales Contemporáneo de Mujeres en las Artes, 2006. 87.



[Fig. 1] Xenia Mejía: *Memorias* (1996)



[Fig. 2] Karla Solano: *Hogar* (2005)